

## Terra Madre Viva

*Artes de la Tierra* al Guggenheim di Bilbao

Patrizia Mania



A sinistra. Joseph Beuys, *Untitled, s.d.*, piccolo ramo con foglie su cartone, 30.5 x 21 cm., Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg, Milan, Seoul © Estate of Joseph Beuys / VEGAP, Bilbao, 2025. Al centro. Meg Webster, *Volume for Lying Flat*, 2016, torba, muschio verde, terriccio e rete metallica in acciaio zincato, 55.9 x 149.9 x 207 cm. Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York © Meg Webster, Bilbao, 2025. A destra. Hans Haacke, *Directed Growth*, 1970-72, fagioli, terra, spago, dimensioni variabili. Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York © Hans Haacke, VEGAP, Bilbao, 2025.

Come contenere e mettere in dialogo la forza viva e pulsante della Natura in un percorso espositivo di opere d'arte che attraversa le sale di un museo (luogo che tradizionalmente si pone l'obiettivo di conservare, al riparo, lo *status quo*)? Come interagire e favorire l'incontro e la coabitazione con la vita organica assecondandone l'inevitabile trasformazione?

La principale sfida lanciata dalla mostra *Artes de la Tierra* - aperta fino ai primi di maggio dal Museo Guggenheim di Bilbao (1) - è proprio quella di fare del museo l'habitat che ospita e si prende cura della vita organica della natura attraverso specifiche opere d'arte che ne fanno materia stessa del loro esistere. In anni di progressiva presa di coscienza sulla critica congiuntura ambientale, non poteva che essere centrale una nozione estesa di ecosostenibilità anche se sarebbe limitante interpretare la mostra esclusivamente come una piattaforma di denuncia della crisi climatica e dei suoi effetti. Piuttosto l'intenzione è stata quella di cucire per via di plurali punti di vista una riflessione sulla imprescindibile e sempiterna relazione tra natura e arte pensando alla seconda che guarda alla prima, assumendola, imitandola, coltivandola, preservandola, immedesimandocisi. A partire dalla sua materia prima -il suolo, la terra- il ductus prevalente seguito dagli artisti selezionati sembrerebbe assecondare il famoso adagio di Picasso per il quale fare arte non significava copiare la natura ma lavorare come essa e, ancora oltre, disporsi al suo fianco.

Prelevato, ibridato, coltivato, il suolo, essenza identitaria del paesaggio, è dunque la materia, la lingua madre, delle opere d'arte qui riunite in tensioni dialettiche che si attivano di continuo lungo il percorso espositivo.

Dunque, Manuel Cirauqui, il curatore di questa vasta mostra, ha delineato il tracciato più che attuale del tema della sostenibilità ambientale, facendosi propriamente guidare dalle materie del suolo, effettivo *fil rouge* delle tante opere chiamate a darne testimonianza. Il risultato è una moltitudine di

lavori artistici che dispiegandosi lungo le sale del museo riflettono sulla questione raccontando di come dalla metà del secolo scorso ad oggi molti artisti si siano cimentati in una presa in carico della Terra guardando alla sua forza, alla sua energia, alle sue fragilità, alla sua necessità e all'urgenza di prendersene cura.



A sinistra. Giovanni Anselmo, *While the Earth Finds Its Bearings (Mentre la terra si orienta)*, 1967/2007, terra e ago magnetico, dimensioni variabili. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli -Torino in comodato da Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT © Giovanni Anselmo, Bilbao 2025. Photo: Paolo Pellion. A destra. Giuseppe Penone, *Fingernail and Laurel Leaves (Unghia e foglie di alloro)*, 1989, vetro termoformato e foglie d'alloro, dimensioni variabili. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery © Giuseppe Penone, VEGAP, Bilbao 2025. Photo: Alex Yudzon.

Su quest'idea della materia dell'opera, la scrittura espositiva non dà conto di un itinerario cronologico favorendo piuttosto traiettorie assonanti che, sfasate temporalmente, disvelano incontri, mostrano convergenze di *modus operandi* e sintonie di materiali e di significati. Specchio nell'insieme di un comune sentire.

Scrive nel preambolo del suo testo in catalogo Cirauqui «*Artes de la Tierra* conecta artefactos elaborados con tierra, madera, hojas, raíces, y plantas (...) con intervenciones sobre el terreno que trascienden las denominaciones historicistas aplicadas al arte medioambiental, las intervenciones en el paisaje o la escultura vegetal; las etiquetas del tipo Land Art, Arte Povera, Crítica Institucional, Body Art. En todo caso compuestas con los ecosistemas, más que en ellos, las obras de la exposición convergen a menudo en sus intenciones anti-monumentales» (2).

Sulla scorta di questo intendimento anti monumentale ha oltrepassato categorie e steccati per indagare ed esplorare quello che definisce propriamente un paradigma di produzione artistica. Ad accompagnare le opere sono nel testo in catalogo le riflessioni teoriche articolate dal curatore in *hiperacumuladores, geo-semiosis, pieles de fango, una sucesión post salvaje* così attraversando e interpretando il dibattito contemporaneo in una costellazione di riferimenti e argomentazioni.

In questo ordito non mancano preziosi riferimenti al lontano passato. Sorprendentemente, per esempio, a Jean Dubuffet e alle sue materie di scarto e di diretto prelievo dalla natura in un gioco di reciprocità mimetica tra umanità e natura. Felice intuizione quella di guardare proprio a lui e alla sua art brut come ad uno dei pionieri della sensibilità per le materie vulnerabili della terra (3). Meno inaspettata la presenza di Joseph Beuys presente con una serie di collage posizionata accanto ad un lavoro di pitture cosmologiche su corteccia di Jimmy Lipundja. E, se del primo, acclarato pioniere del discorso ambientalista in arte, si propongono appunto, quasi fossero dei cammei, piccoli delicati collages, la presenza del secondo amplia le latitudini del tema a ricerche meno note ma di analoga innegabile significatività. Un gioco di sguardi e di interferenze tra orizzonti spazio temporali distanti che conferisce qualità di pensiero alla visione curatoriale complessiva.

Accanto alle opere, le azioni. Le icastiche esperienze dell'entrare performativamente in connessione con la terra e di fare del proprio corpo paesaggio sono riferite dalle opere e dalle documentazioni fotografiche e video di alcuni lavori di Ana Lupas e non poteva mancare Ana Mendieta con le sue silhouettes iscritte e disperse nella terra. Su un registro affine, la penetrazione nella terra ha trovato in uno degli eventi performativi inaugurali della mostra una specifica accentazione in *Reunidas en mí*

*vuelven a ser una vida* di Héctor Zamora (4) che ha visto il coreografo e danzatore basco Jon Munduate entrare fisicamente in una grande anfora di terracotta fresca per poi decostruirla distruggendola e facendone metafora artistica dell'esistenza corporea terrena. Su un piano segnatamente anti monumentale, ulteriore *mainstream* della mostra, accanto agli eloquenti lavori di Fina Miralles si dispongono tra gli altri quelli di Meg Webster, di Giovanni Anselmo e di Giuseppe Penone. Aiuta letteralmente ad orientare l'installazione *Mentre la terra si orienta* (1967-2007) di Giovanni Anselmo che coniuga l'interesse dell'artista per l'idea di direzione/orientamento con l'esperienza di ciascuno. L'ago di una bussola magnetica inserito in uno strato di terra installato nel museo ancora infatti al campo magnetico terrestre ciascun spettatore ponendolo a cospetto di una condizione irreversibile. Giuseppe Penone, invece, con il suo *Unghia e foglie di alloro*, (1989) - peraltro proposto come immagine stessa della mostra- sollecita ad una osservazione immanente di sostanziale reciproca identificazione della natura nell'arte e viceversa.



A sinistra. Mel Chin, *Revival Field*, 1991-ongoing. Photo: Plants, industrial fencing on a hazardous waste landfill An ongoing project in conjunction with Dr. Rufus Chaney, senior research agronomist, USDA. Courtesy the artist © Mel Chin, Bilbao 2025.  
A destra. Gabriel Orozco, *Roiseau 6*, 2012, *Ramo di bambù e piume*, 290 x 270 x 190 cm. Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris © Gabriel Orozco, Bilbao 2025. Photo: Florian Kleinfenn.

Ancora il binomio terra/arte, nelle sue componenti di fango e sporcizia, pervade lo spazio museale nell'imponente olfattiva installazione di Delcy Morelos. *Witch (Sorgin)* (2025), precipita e invade lo spazio su cui si dispone disegnandone e definendone una nuova prospettiva. Contenuta in una cubatura di terra è *Volume for Lying Flat*, (2016) di Meg Webster che struttura torba e muschio verde quasi a voler creare un letto a misura d'uomo in cui i sottesi rimandi al piacere, alla fertilità e al sonno coincidono propriamente con la vista e il profumo proprio del muschio fresco e umido. Opera "vivente", dunque, che al pari di molte altre richiede luce, acqua e cure. Dunque attenzioni costanti. Condizioni che si rivelano irrinunciabili anche per *Directed Growth* (1970-72), opera storica di Hans Haacke composta da dei semi di fagioli -l'elemento vitale che germoglia e cresce durante l'esposizione-; dalla terra e da uno spago che delinea una struttura geometrica posta a lì a guidare e "dirigere" la crescita delle piante di fagiolo. Lo spazio asettico del museo si fa prepotentemente spazio vivente e non casualmente è previsto che al termine della mostra gli elementi dell'opera vengano compostati per poter essere reintegrati nell'ecosistema. Sorte analoga, anche se di vero e proprio ripristino, toccherà all'opera *Root Sequence Mother Tongue* (2006) di Asad Raza per la quale è pianificata alla fine della mostra la ripiantagione nel paesaggio basco dei ventisei alberi di specie diverse che la compongono.

Ci parlano invece di un contenimento di costrizione, quasi un accanimento, i *Wardian Case* (2023) di Isa Melsheimer. Sgabelli-serra in cui la condizione di crescere in un ambiente biotopico artificiale

virata alle estreme conseguenze rivela la tensione tra la vitalità vegetale e il suo addomesticamento forzato. Differenti andamenti delle “agricolturas del museo” di cui scrive Cirauqui.

In questa traiettoria un orientamento esplicitamente politico viene richiamato dalle pratiche eco attiviste. È il caso del rimando ad uno dei più famosi lavori di Mel Chin, *Revival Field*, un’opera in corso dal 1991, che ha rappresentato un progetto pionieristico nel campo della cosiddetta ‘bonifica verde’ ovvero dell’utilizzo di piante accumulatrici per rimuovere metalli e rifiuti tossici dal suolo. Fin dall’avvio del progetto, l’artista ha potuto godere della collaborazione di Rufus Chaney, agronomo ricercatore dell’USDA. L’intento interdisciplinare è stato quello di plasmare l’ecologia di un sito, nello specifico la discarica di Pig’s Eye, un sito statale altamente inquinato (Superfund) a St Paul in Minnesota, utilizzando delle piante speciali iperaccumulatrici (in particolare le foglie e i fusti di una varietà di *Thlaspi* dove si è riscontrata una significativa concentrazione di cadmio) al fine di estrarre metalli pesanti dal terreno contaminato. L’analisi scientifica dei campioni di biomassa ha permesso di constatare il potenziale della ‘bonifica verde’ a basso impatto tecnologico, proprio come alternativa in loco agli attuali metodi di bonifica che oltre ad essere particolarmente costosi non si sono dimostrati altrettanto efficaci.



A sinistra. Michelle Stuart, *Extinct*, 1992, 42 piante/semi, carta di riso stampata a mano e pino, 176,5 x 241,3 x 12 cm. ADA x Collection © Michelle Stuart, Bilbao 2025. Al centro. Delcy Morelos, *Witch (Sorgin )*, 2025, sporco e fango su struttura in legno. Dimensioni variabili. Courtesy Delcy Morelos & Marian Goodman Gallery © Delcy Morelos, Bilbao, 2025. A destra. Isa Melsheimer, *Wardian Case*, 2023, Vetro, terriccio, semi, piante. Dimensioni variabili (veduta dell’installazione al Guggenheim Museum di Bilbao). Courtesy the artist and Galerie Jocelyn Wolff, Paris © Isa Melsheimer, Bilbao 2025.

Non sfugge che alla valorizzazione di potenzialità inesprese corrisponda spesso la scomparsa di alcune specie vegetali e allo scopo proprio di inventariarne l’estinzione sembrerebbe aver voluto puntare la collezione di piante estinte di Michelle Stuart, *Extinct*, realizzata nel 1992 quando alcune di quelle piante non erano ancora estinte. Sorte che sarebbe loro toccata in seguito. Un presagio, quasi un grido di allarme che si fa fragile fossile di una vulnerabilità rivelata dalla tassonomia.

Coltivazioni in transito che guardano a memorie storiche ibridate sono invece richiamate nelle piroghe annerite ormeggiate nel ponte di Minnewater a Bruges. Riempite di piante ed erbe fresche, tra cui si distingue il pepe di melegueta (*Aframomum legueta*), una spezia non particolarmente conosciuta importata in grandi quantità dal Golfo di Guinea. Grazie al suo sapore unico e alle sue proprietà medicinali questa spezia è stata localmente soprannominata “paradijskorrel” che significa “grano del paradiso”. Proprio per la presenza di questa spezia, *Counterspace, Grains of Paradise* è il titolo dell’opera (2024) di Sumayya Vally. Piattaforma per lo scambio e il commercio l’opera rimanda sia al passato (la città di Bruges fiorì come importante centro commerciale tra il XIV e il XV secolo e tracce di questo passato mercantile sono ancora oggi visibili in tutta la città) che al presente, sia al nord che al sud del mondo. L’invito, proposto da una delle sue piroghe installata in mostra, è a trascendere il punto di vista locale per guardare alle materie prime di altri mondi valicando grazie alla vita degli odori qualsiasi confine.

L’immaginifico dello spostamento del punto di vista è su un altro piano nell’etereo *Roiseau 6* (2012) di Gabriel Orozco. Difficile pensare a qualcosa di più sorprendente. Una scultura che simula un cespuglio sospeso nell’aria e che avvicinandosi si scopre essere fatta di piume d’uccello anziché di foglie. Rami di bambù e piume d’uccello costituiscono infatti questo straordinario racemo che pare rivolgere un invito alla leggerezza e al guardare oltre senza fermarsi alle apparenze. Il titolo è una parola francese d’invenzione composta da due lemmi -*roseau* (canna) e *oiseau* (uccello)- ma che gioca forse anche con il *roi* del prefisso. Un’ibridazione che concerne la parola e l’oggetto scultoreo combinati insieme in un

ramo di canna sul quale sono state appunto fissate delle piume d'uccello. Guardare dunque al di là della materia grezza, il ramo, che infatti da semplice legno statico si fa oggetto dinamico vibrante nello spazio per apparirci quasi sul punto di spiccare il volo.

Mimetica metamorfosi che altrove in *Los Antiguos*, (2024), di Asunción Molinos Gordo riproduce più realisticamente in angoli del soffitto e delle pareti i nidi che le rondini costruiscono nelle tappe migratorie da un continente all'altro. Ricreando i loro nidi, l'opera mette in luce lo straordinario senso di generosa appartenenza che questi uccelli possiedono: i loro piccoli rifugi non servono al singolo individuo, ma alla comunità a cui appartengono. Alla fine dell'estate, le rondini se ne vanno, ma i loro nidi restano. Sono rifugi e dimore senza tempo, capaci di custodire per analogia il nostro passato nel presente dei nuovi abitanti.



A sinistra. Asunción Molinos Gordo, *The Ancients (Los Antiguos)*, 2024, mixed media: argilla e paglia. Dimensioni variabili. Courtesy the artist and Travesía Cuatro, Madrid© Asunción Molinos Gordo, Bilbao 2025. A destra. Sumayya Vally, *Counterspace, Grains of Paradise*, 2024, Canoe in legno con rivestimento verniciato, 510 x 50 x 95 cm. Courtesy of the City of Vilvoorde, Belgium© Sumaya Valley, Bilbao 2025. Photo: Bruques Triennial 2024/ Filip Dujardin.

E, in un'estesa tessitura di ipotesi, possibilità, cure, non c'è dubbio che l'itinerario proposto abbia raggiunto l'obiettivo di farsi casa delle istanze ambientali ribadendo come la dialettica arte/natura e il suo organico divenire concerna da tempi immemori e per tutte le specie viventi il ciclo perenne della Terra e delle sue materie con il quale opere e mostra si sintonizzano.

«La exposición Artes de la Tierra se plantea (...) es como el estudio de un paradigma de producción artística con y través de los materiales terrestres (suelo, hojas, madera, barro, hongos minerales); en colaboración siempre con agentes personajes diversos en el ecosistema; transitorio, pero circular, e irrepetible cada vez » *Artes de la Tierra* conclude Cirauqui è semplicemente «una constatación de lo irreductible» di una storia attuale e antica alla quale la ricerca artistica nell'età dell'Antropocene e oltre invita a continuare a guardare. (5)

#### Aprile 2026

- 1) *Artes de la Tierra*, a cura di Manuel Cirauqui, Guggenheim, Bilbao, 5 dicembre 2025 – 3 maggio 2026. Sponsor: Iberdrola
- 2) Trad. dell'A. «*Artes de la Tierra* collega manufatti realizzati con terra, legno, foglie, radici e piante (...) con interventi sul terreno che trascendono i termini storicistici applicati all'arte ambientale, agli interventi paesaggistici o alla scultura vegetale; etichette come Land Art, Arte Povera, Critica Istituzionale e Body Art. In ogni caso, composte con gli ecosistemi, piuttosto che al loro interno, le opere in mostra convergono spesso nelle loro intenzioni anti monumentali». Manuel Cirauqui, "Préambulo", in, *Artes de la Tierra*, catalogo della mostra. Polígrafa, Barcelona y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao 2025, p.16.
- 3) In mostra di Jean Dubuffet è l'opera *Le jardinier* del 1959. Un piccolo collage composto da elementi naturali -foglie e fiori essiccati- che raffigura che celebra la figura del giardiniere nel suo stile "brut".
- 4) Héctor Zamora, *Reunidas en mi vuelven a ser una vida* (2025) è una performance svoltasi con la collaborazione del ballerino e performer basco Jon Munduate e che in mostra è documentata da un video.
- 5) Manuel Cirauqui, "Artes de la Tierra: Agriculturas del museo", in, *Artes de la Tierra*, catalogo della mostra. Polígrafa, Barcelona y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao 2025, p.76.

