



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in “Storia dell’Arte e Valorizzazione del Patrimonio
Artistico”

Tesi di Laurea

*Il worldmaking come pratica artistica: il binomio natura-cultura nelle opere di
Pierre Huyghe, Pamela Rosenkrantz, Anicka Yi*

Relatore: Prof.ssa Paola Valenti

Correlatore: Prof. Enrico Terrone

Candidato: Edoardo Capurro

Anno Accademico 2023/2024

*A Mimì, Sisso, Edgar, Amelie, Amira
e a chi ha camminato con me..*

Sommario

INTRODUZIONE.....	3
1 FARE MONDI	6
1.1 WORLDMAKING	6
1.2 WORLDING.....	13
2 WORLDS, WORKS, ART	22
2.1 METASPORE	22
2.1.1 <i>Anicka Yi</i>	22
2.1.2 <i>A Process Flowing</i>	26
Le Pain Symbiotique	32
When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology).....	35
Releasing the Human From the Human.....	38
Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica).....	41
2.2 AFTER ALIFE AHEAD	45
2.2.1 <i>Pierre Huyghe</i>	45
2.2.2 <i>Place of separation</i>	52
Zoodram 6.....	57
Circadian Dilemma (El Día del Ojo).....	60
Rite Passage	63
After ALife Ahead.....	69
2.3 OUR PRODUCT	73
2.3.1 <i>Pamela Rosenkranz</i>	73
2.3.2 <i>Light, color and aromas</i>	81
Anamazon (Into the Land).....	83
Old Tree	86
Infection.....	89
Our Product.....	92
CONCLUSIONI.....	98
RINGRAZIAMENTI.....	98
BIBLIOGRAFIA	106
SITOGRAFIA.....	109

Introduzione

La seguente tesi si propone di fare un'analisi critica delle produzioni di tre artisti, tentando di mostrarne gli approcci specifici al tema nodale in esame: il binomio natura-cultura; dualismo che vede nettamente separata la così definita "natura" dalla cultura, quest'ultima intesa come prodotto specifico dell'umano. Le figure analizzate, seguite da importanti gallerie internazionali, sono due artiste, Pamela Rosenkranz e Anicka Yi, e un artista, Pierre Huyghe. Nel complesso la ricerca è stata condotta adottando una prospettiva che considera la pratica del *worldmaking* come il principale strumento di approccio per l'analisi. Con il concetto di *worldmaking* si intende la capacità di costruire il mondo attraverso linguaggio, simboli, rappresentazioni artistiche o teorie scientifiche. Una dinamica che valorizza il potere persuasivo e di veicolo di informazioni delle espressioni artistiche. I punti appena elencati sono di fatti restituiti nel titolo: "*Il worldmaking come pratica artistica: il binomio natura-cultura nelle opere di Pierre Huyghe, Pamela Rosenkranz e Anicka Yi*".

La tesi è divisa in due parti, corrispondenti ai due capitoli e rispettivi sottocapitoli: la prima, più teorica, ha come focus i termini *worldmaking* e *worlding* - la declinazione propria di Donna Haraway - e le dinamiche a essi sottese; la seconda è focalizzata sull'analisi critica degli artisti e della loro produzione.

Nel primo capitolo, partendo da una fonte autorevole in questo campo, ovvero il testo *Ways of Worldmaking*¹ di Nelson Goodman - filosofo americano noto per gli studi nel campo della filosofia del linguaggio -, si affiancheranno alla sua definizione di *worldmaking* le analisi di studiosi come Richard Rorty e John Langshaw Austin, che hanno apportato alla questione notevoli apporti. Alla fine del capitolo 1.1, intitolato appunto *Worldmaking*, è stata introdotta la rappresentazione artistica, richiamando la biennale di Venezia del 2009, diretta da Daniel Birnbaum e dal titolo emblematico *Fare Mondi*, e l'artista statunitense Ian Cheng, autore nel 2018 di *Emissary's Guide to Worlding*, un testo in cui ha tentato di presentare le regole da seguire per creare un mondo. In questa sezione è stata messa in evidenza la possibilità, nel campo artistico, di contribuire alla costruzione del mondo e, di conseguenza, si è sottolineato come l'opera d'arte possa essere considerata essa stessa un mondo. Il primo capitolo è proseguito con l'analisi del *worlding* (1.2), la pratica introdotta da Donna Haraway che apre lo sguardo a contemplare elementi non-umani. Il segmento ha permesso di introdurre uno dei punti fondamentali, sopra citati, della seguente tesi: il binomio natura-cultura. Attraverso l'analisi

¹ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Harvester Press, Hassocks, 1978.

delle asserzioni di Haraway e di una bibliografia che vede tra gli altri citati Eduardo Viveiros de Castro, Anna L. Tsing e Karen Barad, è stato evidenziato come la costruzione dei mondi non sia a uso esclusivo della specie umana, ma siano co-implicate le altre specie animali e vegetali, che la relazione tra gli elementi è una caratteristica indispensabile per l'esistenza e la riuscita del sistema, e come la percezione del sé essere senziente non sia prerogativa umana.

Il secondo capitolo ha un approccio schematico ed è dedicato all'analisi degli artisti, di cui sono prima individuate le caratteristiche peculiari dell'operare e poi sviscerate quelle specifiche sul tema in esame, andando a indagare quattro opere per autore: *Le Pain Symbiotique* del 2014, *When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology)* del 2016, *Releasing the Human From the Human* del 2019 e *Biologizing the machine (Spillover Zoonotica)* del 2022, per Yi; tutte esposte nella mostra del 2022 *Metaspore* tenutasi a Milano presso il Pirelli Hangar Bicocca; *Zoodram 6* del 2011/2024, *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)* del 2017, *Rite Passage* del 2015 e *After ALife Ahead* del 2017, per Huyghe; *Anamazon (Into the Land)* del 2017, *Old Tree* del 2023, *Infection* del 2017 e *Our Product* del 2015, per Rosenkranz. In questa seconda parte si è tentato di rendere evidente, ove presenti, i legami tra le fonti utilizzate nel primo capitolo e gli aspetti teorici che ispirano e sono contenuti nei lavori dei tre artisti in esame.

Al termine di questi capitoli sono state presentate le conclusioni, che mettono a confronto i risultati ottenuti da ciascun artista sul tema binomio natura-cultura, tentando anche di restituire gli approcci e gli strumenti utilizzati da ognuno. Le caratteristiche emerse sono state messe in relazione con le teorie di fine anni Sessanta di Jack Burnham, con l'obiettivo di individuare una ripresa o un superamento di alcuni concetti specifici. L'indagine mira, infatti, a esplorare la contemporaneità e la rilevanza delle pratiche degli artisti in esame. Si è inoltre valutato se e in che misura l'utilizzo della lente del *worldmaking* rappresenti un vantaggio nell'affrontare questa ricerca, nonché la credibilità dei mondi costruiti dagli artisti in un'ottica di superamento del dualismo. La domanda centrale della tesi riguarda la possibilità di sviluppare visioni alternative alla prospettiva tradizionale sul binomio in questione, attraverso l'analisi della produzione artistica di Huyghe, Rosenkranz e Yi, avvalendosi dell'approccio funzionale del *worldmaking*.

1 Fare Mondi

1.1 Worldmaking

“Did the sun set a while ago or did the earth rise? Does the sun go around the earth or the earth go around the sun? Nowadays, we nonchalantly deal with what was once a life-and-death issue by saying that the answer depends on the framework.”²

Questo estratto appartiene a *Ways of Worldmaking* del 1978 di Nelson Goodman, un testo diventato punto di riferimento negli anni per gli studi legati alla filosofia del linguaggio. Goodman, con il concetto di *Worldmaking*, si riferiva alla capacità umana di dare forma al mondo che lo circonda, attraverso il linguaggio e i simboli in prima battuta, ma anche con rappresentazioni artistiche e teorie scientifiche. Sebbene *Worldmaking* sia una pratica applicabile alla costruzione fisica dell’ambiente e dello spazio, questa visione attribuisce una carica positiva alla definizione e alla rappresentazione di ciò che è intorno a sé. Sono proprio tali dinamiche a restituire, di conseguenza, i saperi, le credenze e la sostanza stessa di ciò che definiamo mondo – il tema linguistico, infatti, ha sicuramente una particolare rilevanza nelle riflessioni di Goodman.

I nomi scelti per definire piante e animali, ma anche strade, palazzi, aree geografiche, fattori visibili o non visibili, sono mezzi con cui si creano saperi, costruiscono la cultura, e sono conseguenza dell’eredità della cultura in cui si è nati. La posizione sostenuta da John Langshaw Austin, anch’esso filosofo del linguaggio, ha definito queste considerazioni. In quello che è un classico della disciplina, *How to Do Things with Words*³, l’autore dichiarava l’azione performativa di alcuni atti linguistici: queste frasi - atti linguistici per Austin - non descrivono solamente un’azione, ma la compiono. Di conseguenza il potere delle parole non è solo cogliere un dato, ma generarne uno. Si generano azioni, ma anche significati, attivi, che riportano quella cultura di riferimento. Richard Rorty, ha parlato di *antifondazionalismo*⁴ ricavando considerazioni simili; rifiuta l’idea che esistano fondamenti epistemici basilari, uguali per tutti, su cui si può costruire il sapere, sostiene bensì una visione contraria, sono proprio l’insieme

² Nelson Goodman, *Op. Cit.*, p. 93.

³ John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.

⁴ Per saperne di più: Richard Rorty, *Philosophy and the mirror of the nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

delle credenze e pratiche, situate temporalmente e culturalmente, a creare conoscenza. La ricerca di fondamenti indiscutibili e inamovibili è illusoria, giustifica la pretesa di una conoscenza certa e ne garantisce quindi le conseguenti azioni. Per Rorty le credenze e le pratiche differiscono in base alla cultura di riferimento e sono ugualmente valide. Goodman, in relazione a queste riflessioni aggiungeva un passaggio interessante e fondamentale per questa analisi: “*The uniformity of nature we marvel at or the unreliability we protest belongs to a world of our own making*”⁵; la meraviglia o la protesta è diretta a un concetto, la natura in questo caso, che ha dei confini categorici, delle regole interne, create dall’umano, dalla sua cultura di riferimento. Nella visione di Goodman la natura è qualcosa di costruito quanto la cultura, e l’umano si sorprende se non risponde alle leggi che ha pensato per lei. L’affermazione scritta dal filosofo statunitense restituisce una difficoltà nel comprendere l’*agency* di questa azione, mettendo in discussione il processo con cui l’umano si appropria a ciò che non lo è.

Sia i fondamenti certi sia le categorie costruite possono variare in base ai metodi di creazione e alla cultura di riferimento. La citazione che apre questo capitolo pone in attenzione questo elemento rilevante: la pluralità di punti di vista, ovvero il “*framework*” di riferimento. Goodman ha voluto infatti indicare come il nostro contesto, storico, geografico e culturale, ci posizioni in relazione al mondo che vediamo. Questa è una considerazione importante poiché, oltre all’aver definito come sia possibile – anzi come sia fattuale – la costruzione del mondo da parte dell’agente umano, dimostra che ne esistano una quantità superiore alla singola. Il filosofo statunitense ha sostenuto una forma chiamata *irrealismo*, a giustificare l’idea di impossibilità di individuare un’unica realtà, come dichiarato anche da Rorty. La realtà diventa molteplice, *relativa* ad un contesto, e Goodman ha fatto di questa posizione il suo strumento ultimo:

“*My title, “The Fabrication of Facts” [si riferisce al titolo del paragrafo N.d.A.], has the virtue not only of indicating pretty clearly what I am going to discuss but also of irritating those fundamentalists who know very well that facts are found not made, that facts constitute the one and only real world, and that knowledge consists of believing the facts. These articles of faith so firmly possess most of us, they so bind and blind us, that “fabrication of fact” has a paradoxical sound. “Fabrication” has become a synonym for: “falsehood” or “fiction” as contrasted with “truth” or “fact”. Of course, we must distinguish falsehood and fiction from truth and fact; but we cannot, I am sure, do it on the ground that fiction is fabricated and fact found.*”⁶

⁵ Goodman, *Op. Cit.*, p 10.

⁶ Ivi, p 91.

Secondo il filosofo statunitense i fatti, i saperi, le nozioni e la cultura in generale non si trovano (“*found*”), ma sono fabbricati da tutta una serie di decisioni e scelte, ereditate dal passato o presenti. La distinzione tra “*fiction*” e “*falsehood*”, tra un qualche cosa di creato e qualcosa che è falso, restituisce la possibilità di considerare più realtà. Finzione non è falsità, ma opera dell’immaginazione, non vuol dire non reale, ma costruita. La portata di queste affermazioni restituisce il potere del *Worldmaking*: tutto ciò che consideriamo reale, il mondo, è in questa misura costruito e molteplice.

L’idea stessa che esistano più punti di vista sul mondo vede un nutrito numero di studiosi e studiose che ne hanno suggerito l’esistenza e, soprattutto, l’eguale rilevanza. La tradizione postmoderna, per esempio, si basa su questi assunti. Da Lyotard che esortava ad avere “*l’incrédulité à l’égard des métarécits*”⁷, a Latour che enuncia: “*The world is not a solid continent of facts sprinkled by a few lakes of uncertainties, but a vast ocean of uncertainties speckled by a few islands of calibrated and stabilized forms.*”⁸; passando per Philippe Descola⁹, Jacques Derrida¹⁰, Homi Kharshedij Bhabha¹¹ e Linda Hutcheon¹² tra gli altri, hanno tutti aperto a prospettive altre sul mondo. Queste nuove prospettive sono da considerare parimenti importanti, dato mancante nella tradizione culturale occidentale, che ha reso subalterno ciò che non si rispecchia nella propria cultura patriarcale, eteronormata, bianca, abile, maschile e riproduttiva, la stessa che ha potere di autodefinirsi.

La tesi di Goodman però non si limita a individuare diverse visioni, ma considera la creazione di più mondi possibili, scrive infatti: “*We are not speaking in terms of multiple possible alternatives to a single actual world but of multiple actual worlds*”¹³; il passaggio è fondamentale per poter considerare le vie di costruzione dei mondi. Il mondo non è unico con varie alternative di rappresentazione, ma queste ne formano molteplici possibilità diverse. Considerazione che permette di cogliere a pieno la portata di questa filosofia: sono più realtà,

⁷ Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les éditions de Minuit, Parigi, 1979, p. 7.

⁸ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 245.

⁹ Mi riferisco qui ai suoi studi sulle tribù Jivaros Achuar dell’Amazzonia. Per saperne di più: Philippe Descola, *Oltre Natura e Cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021.

¹⁰ Mi riferisco qui ai suoi studi relativi il concetto di *decostruzione*. Per saperne di più: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1967.

¹¹ Mi riferisco qui ai suoi studi che sfidano la nozione di terzo mondo come blocco, tipica dell’occidente e di una visione occidentalocentrica. Per saperne di più: Homi Kharshedji Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990.

¹² Mi riferisco qui ai suoi studi relativi la narrativa postmoderna. Per saperne di più: Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York, 1988.

¹³ Goodman, *Op. Cit.*, p. 2.

più sistemi, più mondi, tutti validi e veri. Le affermazioni considerate finora sono andate in questa direzione. Il contesto storico-culturale di riferimento costruisce il mondo sulle sue credenze. Esistendo un numero non precisato di queste variabili allo stesso modo ne esistono innumerevoli risultati.

Per comprendere come effettivamente si costruiscano, il filosofo statunitense fa riferimento, come già detto, alle qualità del linguaggio e il suo potere di definire, ma molto peso è dato ai fenomeni artistici, considerati come strumenti, veicoli simbolici:

“A building, (...) as a work of art it may through various avenues of meaning, inform and reorganize our entire experience. Like other works of art – and like scientific theories, too – it can give new insight, advance understanding, participate in our continual re-making of a world.”¹⁴

Le opere d’arte sono estremamente rilevanti in questo processo per via della loro capacità di condensare concetti, relazioni, definizioni e possibilità. Veicolano conoscenze, cultura e aspettative, partecipando alla continua costruzione e modificazione dei differenti mondi.

Valutando queste caratteristiche, si può considerare l’opera d’arte come un mondo esso stesso. Alla luce delle rivelazioni sul potere della costruzione attiva del mondo, un’opera, avendo elementi culturali dettati dal contesto e regole interne, può essere un mondo. È generata da un linguaggio, quello artistico, è veicolo di una personale visione ed è vettore di significati. Su queste basi è stato fondato l’apparato critico della Biennale di Venezia del 2009 diretta da Daniel Birnbaum dal titolo *Fare Mondi, Making Worlds*. Questa Esposizione Internazionale d’Arte, la cinquantatreesima della storia delle biennali veneziane, vuole restituire questa possibilità. La creazione da parte di un’opera, e quindi di un/un’artista, di un mondo, che rappresenti concetti, elementi, culture proprie, attraverso il media scelto, qualsiasi esso sia. Birnbaum stesso ha scritto:

“Un’opera d’arte è più di un oggetto, più di una merce, essa incarna una visione del mondo e, se presa seriamente, può esser vista come un modo di fare un mondo. Qualche segno lasciato sulla carta, una tela appena sfiorata o una vasta installazione possono costituire

¹⁴ Nelson Goodman, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1988, p. 48.

modi diversi di fare mondi, e la forza della visione non dipende dalla complessità degli strumenti messi in gioco.”¹⁵

Inoltre, Birnbaum ha dichiarato esplicitamente che Goodman e il suo testo sono fonte di ispirazione per la preparazione dell'intero progetto e la riflessione del direttore sosta sul linguaggio. Lo considera elemento che risponde di una carica culturale differente, chiave di volta nella creazione di mondi, ma anche di comunicazione tra essi:

*“È soltanto attraverso la pluralità delle lingue che emerge il tema dell'Esposizione Internazionale d'Arte di quest'anno: Fare Mondi, Making Worlds, Að búa til Heima, Sozdavanje Svetovi, Stvaranje svjetova, Facere de lumi, Construire des Mondes, Világok Teremtése, Konstruojant Pasaulius, Luues Maailmu, Welten Machen... Non è forse così facile tradurre il titolo dell'esposizione in ogni lingua, ma se Édouard Glissant, importante teorico della migrazione e trasformazione poetica, ha ragione, l'atto del tradurre è esso stesso un modo di rendere più ricco il nostro mondo condiviso”*¹⁶

La traduzione è punto di contatto tra i vari mondi, una contaminazione e un arricchimento. Allo stesso tempo permette un'altra riflessione: le varie culture, attraverso le parole, approdano a concetti differenti per la stessa frase, evocano diverse relazioni e concatenamenti di significato. Birnbaum ha pensato l'intera esposizione come un *“luogo in cui avviene questo tipo di traduzioni artistiche e produttivi fraintendimenti”*¹⁷, un'occasione in cui i propri mondi possano generare negli altri conflitti, ma anche vicinanza, per poter creare un ulteriore mondo personale – in altri termini le culture si devono incontrare e comunicare.

Questa biennale ha visto la partecipazione di un totale di ottantotto artisti alla mostra (di cui quattro coppie), sessantadue partecipazioni nazionali (di cui quattro padiglioni condivisi: Danimarca e paesi nordici, Repubblica Ceca e Slovacca, Central Asian Pavillion che comprende Kazakistan, Kirghizistan, Tagikistan e Uzbekistan, IILA ovvero l'Istituto Italo-Latino-Americano che comprende Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Perù e Repubblica Dominicana) e quarantaquattro eventi collaterali. Alcune nazioni partecipano per la prima volta e altre continuano un lungo percorso storico.

¹⁵ Daniel Birnbaum, *Fare Mondi Making Worlds*, catalogo della Biennale di Venezia (Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia, 2009.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

L'attenzione posta sulla cultura fa di questa biennale un'occasione in cui il tema viene espresso e sperimentato in maniera rilevante. Oltre al discorso linguistico, anche quello visivo è posto sotto i riflettori nella dinamica di formazione dei mondi. Un concetto che è alla base di una serie di studi che, oltre alle asserzioni di Goodman, vede tra i più interessanti *Visual Culture as World-forming*¹⁸ di Adnan Madani e Jean-Paul Martinon del 2024. Testo che pone l'accento su quanto la cultura visuale, essa sia cinematografica, artistica o commerciale, non sia meramente una rappresentazione del mondo, ma contribuisca in una continua negoziazione a costruirlo. Le immagini formano e trasformano le identità, esse siano personali o collettive. L'organizzazione della biennale ha costruito un progetto grafico per il suo apparato comunicativo che dimostra questa affermazione: sono state utilizzate le bandiere nazionali e scomposte, creando un risultato pittorico, svincolandole dall'*agency* di significati e poteri che le stesse hanno. Mossa da questi aspetti teorici la biennale del 2009 ha dimostrato come il processo di creazione dei mondi sia un'azione anche artistica e di come la cultura sia un termine chiave, oltre che concetto che necessita una riflessione costante.

A esprimere in piena coscienza come si fa a costruire un mondo è anche, in tempi più recenti, l'artista statunitense Ian Cheng. I suoi lavori si basano sulla creazione di simulazioni che sono ambienti in continuo mutamento, sono a tutti gli effetti universi virtuali animati. Sono esempi riusciti della sua pratica opere come *Emissaries Trilogy* (2015-17) composta da tre simulazioni che si soffermano sull'evoluzione cognitiva e il suo rapporto con l'ambiente, o la serie *BOB (Bag Of Beliefs)* (2018-19) in cui la simulazione si focalizza sulla capacità individuale di gestire l'inaspettato. Cheng crea un ambiente virtuale, composto di figure che si muovono e agiscono in relazione tra loro e con l'ambiente stesso.

Con il testo *Emissary's Guide to Worlding* del 2018 – quest'ultimo termine (*worlding*) è proprio di Donna Haraway e sarà meglio analizzato nel prossimo segmento – si può, però, entrare effettivamente in contatto con ciò che Cheng vede come operazione artistica di *worldmaking*:

“What is World? A World evokes a place. A World has borders. A World has laws. A World has values. A World has a language. A World can grow. A World can collapse. A World has mythic figures. A World has visitors. A World has members who live in it. A World looks arbitrary to a person outside of it. A World satisfies both the selfish and collective interest of its members. A World grants magic powers, especially the power to filter what matters to it. A World gives permission to live differently than the wild outside. A World creates an agreement about what is relevant. A World counts certain actions inside it as meaningful.

¹⁸ Adnan Madani, Jean-Paul Martinon, *Visual Culture as World-forming*, Sternberg Press, London, 2024.

A World undergoes reformations and disruptions. A World incentivizes its members to keep it alive. A World is a container for stories of itself. A World expresses itself in many forms, but is always something more."¹⁹

Il paragrafo citato, chiamato "*What is a World?*", può essere preso come suo enunciato sul *Worldmaking*. Un mondo è qualcosa che ha le sue leggi, un suo linguaggio, cresce, può non sopravvivere, ha membri al suo interno, e così via. È una sorta di ecosistema, composto di elementi differenti. Per l'artista: "*Worlding is firstly the act of creating a life, then secondly letting that life live itself. The first part is about achieving Aliveness. The second part is about granting Autonomy*"²⁰; costruire qualcosa che rimanga, veicolo di una serie di significati propri che continueranno sia a vivere che a emanare queste idee. Si tratta di comunicazione, cultura simbolica e ideologica:

*"Art is not an object, but a special kind of communication between an artist and an audience. It's a communication for when words won't do. For when you want to communicate something more interesting, nutritious, complex, or strange. But since high bandwidth telepathy doesn't exist yet, a mediating object needs to be crafted to articulate this communication: the artwork."*²¹

Cheng intende portare a termine una guida per chi vuole costruire un proprio mondo, come lo stesso titolo suggerisce. L'artista statunitense considera varie maschere (*masks*) all'interno di ogni persona/artista: "*it took me a long time to realize that the artist is not a one person, but a crew of individual mental states inside myself*"²²; queste maschere sono le figure dell'*Emissary*, del *Director*, del *Cartoonist* e dell'*Hacker*. Se prendono singolarmente l'iniziativa hanno spinte individualiste che rischiano di precludere il raggiungimento della creazione efficace di un mondo: il *Director* farebbe *Good Art*, cioè morale, storica, narrativa, in qualche modo didascalica; il *Cartoonist* *Flag Art*, cioè emozionale, simbolica, di forte impatto; l'*Hacker* *New Art*, ovvero basata su un sistema, un modello che la rende però statica; e l'*Emissary* *Portal Art*, una vera e propria porta verso una storia infinita. Se però ogni *masks* dà il proprio contributo allora si crea il mondo: "*a future you can believe in*"²³ secondo Cheng. L'artista restituisce, con

¹⁹ Ian Cheng, *Emissary's Guide to Worlding*, Metis Suns, New York, 2018, p. 16.

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ Ivi, p. 26.

²² Ivi, p. 27.

²³ Ivi, p. 81.

questa riflessione sulla commistione degli attori in campo, la complessità che compone un mondo.

Goodman ha fornito le considerazioni necessarie per individuare più mondi, che vengono costruiti e ricostruiti di continuo attraverso il linguaggio e l'arte. La biennale del 2009, sotto la direzione di Birnbaum, ha considerato ogni opera come un modo per creare un mondo, permettono di esplorare le innumerevoli possibilità che l'arte può fornire al tema, in base alla cultura di origine e alle scelte adottate. Cheng dettando dei parametri, delle leggi, consente a chiunque ne abbia le intenzioni di costruire consapevolmente questi mondi. Le loro affermazioni sono in relazione; l'azione di creazione da loro espressa è attiva e molteplice nelle possibilità. La biennale ha un legame stretto con Goodman, e Cheng ne teorizza, in una certa misura, le considerazioni in campo artistico. Sono stati scelti perché permettono di delineare un percorso che individua un metodo di osservazione differente nei confronti della pratica artistica. Le opere diventano mondi, possono partecipare alla costruzione di un altro mondo e generare cambiamenti paradigmatici nella visione degli stessi e della cultura.

1.2 Worlding

Ciò che è stato analizzato finora - dalle speculazioni di Goodman, alla Biennale di Venezia del 2009, fino al testo di Cheng - pone al centro delle riflessioni l'elemento umano, inteso come unico, sia esso la figura artista o le sue relazioni e definizioni del mondo. Per Goodman, è l'umano a possedere il potere di definire e costruire; la cinquantatreesima Biennale espone i mondi immaginati dagli artisti; e Cheng interpreta la cooperazione delle *masks* interne come strumento per raggiungere tale fine. Questo approccio riconduce al concetto di eccezionalismo umano, che vede l'essere umano come superiore, un'eccezione tra le specie. Tale visione, profondamente radicata, è il risultato di una tradizione culturale plasmata sia dalla religione cristiana sia dall'illuminismo.

Il pensiero cartesiano del "*cogito ergo sum*"²⁴ ha espresso la superiorità della specie umana, in quanto, secondo un canone del tutto autodefinito, è stato considerata senziente, intelligente e

²⁴ La famosa citazione di Cartesio risponde di quel razionalismo che da secoli domina. È parte di un'altra distinzione che lo stesso filosofo ha fatto e che, in qualche misura, è eredità dalla religione cristiana: la distinzione mente/corpo. Nel cristianesimo è l'anima che è intrappolata in un corpo peccatore e mortale, in Cartesio è la mente ad esserlo, che deve essere forte per gestire le *passioni*. La citazione è contenuta nel: René Descartes, *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Meteores, et la Geometrie qui sont des essais de cette Methode*, Joannes Maire, Leyde, 1637.

quindi superiore. Sono state del tutto escluse quelle categorie *altre*, animali e vegetali, dalle possibilità di scelta e azione, emarginate e rese quindi subalterne. In questa tradizione di pensiero si sono costruite categorie i cui canoni di razionalità e intelligenza sono stati scelti dall'umano, e in questo senso *per* l'umano, sostenendone la superiorità. Il pensiero cartesiano è stato tra le basi su cui si è costruita la cultura occidentale, attraverso quel percorso, espresso in precedenza, di costruzione del mondo. L'attuale considerazione dell'umano, alla luce di tali dinamiche, è figlia di questa tendenza di pensiero.

Si è già visto come una nutrita tradizione ha aperto alla pluralità di punti di vista, ma ad aprire uno squarcio considerando ora gli elementi non-umani come intelligenti, senzienti, liberi di scegliere e di agire, costruttori e modificatori, è Donna Haraway:

“The slight curve of the shell that holds just a little water, just a few seeds to give away and to receive, suggests stories of becoming-with, of reciprocal induction, of companion species whose job in living and dying is not to end the storying, the worlding.”²⁵

Dall'estratto si evince come l'orizzonte di chi ha possibilità di agire è ampliato, o meglio questi ultimi sono resi evidenti, poiché hanno sempre contribuito. Haraway ha concepito il *worlding* per spiegare la cooperazione di elementi umani e più-che-umani nella costruzione di mondi. La sua posizione è dedicata a creare forme di divenire comune - *becoming-with* - nella delicata epoca in cui siamo: l'Antropocene. La stessa filosofa statunitense sente la definizione “Antropocene” come scomoda, che non risponde perfettamente alle idee che vuole esprimere: restituisce colpe universali e conseguenze uguali. Secondo la studiosa le colpe, invece, sono in prima battuta dovute a dinamiche dirette o conseguenti il dominio culturale occidentale, e le conseguenze invece sono e saranno per la maggiore su parti geografiche e sociali marginalizzate.

Il termine Antropocene nasconde in realtà un pregio nascosto dall'uso indifferenziato che ne si fa, ma restituito dalla stessa Haraway: composto dal greco *Antropos* e *Kainos*, risponde della grande eredità dell'illuminismo, il maschile universale bianco (*Antropos*), che è effettivamente primo responsabile. La studiosa statunitense, però, preferisce utilizzare Chthulucene, auspicando una possibile era in cui le specie collaborino attivamente nel divenire comune. Una tesi simile a quella proposta da Benjamin Bratton nel suo recente testo *The Terraforming*²⁶, nel

²⁵ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London, 2016, p. 40.

²⁶ Benjamin H. Bratton, *The Terraforming*, Strelka Press, Mosca, 2019.

quale utilizza questo termine non nella tradizionale accezione di adattare un pianeta all'umano, ma a indicare il processo di riprogettazione della Terra in risposta alle sfide globali. In Haraway il processo è plurale, come le possibilità, a condizione che siano fatte insieme alle altre specie. Questo perché considera il periodo in cui siamo – quello appunto da molti definito come Antropocene – una fase di passaggio, non statica e spinta nel futuro lontano, a rimarcare la sua speranza e ottimismo in un possibile cambiamento. Chthulucene non si riferisce, come spiega lei stessa, all'immaginario lovecraftiano²⁷ – che sarebbe Chtulhu, con un diverso posizionamento della «h» - ma in prima battuta al ragno californiano *Pimoides Chtulhu*, reso esempio dell'esigenza di tessere una rete di collegamenti multispecie nella quale vivere e costruire. In secondo luogo, a “*chthonic*” che significa proprio della terra, delle profondità terrestri, inteso come un grande insieme di elementi differenti che coesistono e collaborano. Una visione tentacolare, interconnessa, degli esseri:

*“It is a compound of two Greek roots (kthôn and kainos) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth. Kainos means now. (...) Nothing in kainos must mean conventional pasts, presents, or futures. (...) Chthonic ones are beings of the earth, both ancient and up-to-the-minute. I imagine chthonic ones as replete with tentacles, feelers, digits, cords, whiptails, spider legs, and very unruly hair. Chthonic ones romp in multicritter humus. (...) Chthonic ones are monsters in the best sense; they demonstrate and perform the material meaningfulness of earth processes and critters.”*²⁸

Ciò che quindi rappresenta questo *-cene*²⁹ è un humus, un *compost*³⁰ di esseri cooperanti. Pare evidente la mancanza da parte dell'umano di questa coscienza, per lo meno quello contemporaneo, senza dubbio quello occidentale. È vero, infatti, che parte della filosofia orientale ha fatto del legame con la cosiddetta natura parte fondamentale, ma è una visione

²⁷ Haraway stessa motiva la scelta dicendo: “*These real and possible time-spaces are not named after sf writer H. P. Lovecraft’s misogynist racial nightmare monster Chtulhu*” in Haraway, *Op. Cit.* 2016, p. 101.

²⁸ *ivi* p. 2.

²⁹ Uso il suffisso *-cene* per indicare come ne esistano una lunga serie. Ai già citati Antropocene (Crutzen) e Chthulucene (Haraway) è rilevante aggiungere Kinocene (Nail), coniato per restituire la dinamica del movimento come fondamentale nell'analisi delle sfide contemporanee quali le grandi migrazioni e il cambiamento climatico; e Plantationocene (Haraway-Tsing) che sottolinea il ruolo delle piantagioni nella separazione dell'umano dalla natura ma anche di un sistema di dominio su minoranze e altre specie. Quest'ultimo termine verrà preso in considerazione durante l'analisi della produzione artistica nel prossimo capitolo.

³⁰ Concetto che torna più volte nel testo, usato da Haraway per definire quella unione, collaborazioni e combinazioni tra i vari esseri che agiscono nel worlding: “*This book argues and tries to perform that, eschewing futurism, staying with the trouble is both more serious and more lively. Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles.*” In Haraway, *Op. Cit.* 2016 p. 4.

marginalizzata sia dalle scelte, sia dalla politica che le stesse nazioni orientali hanno ereditato dal colonialismo europeo.

Tornando allo Chthulucene, Haraway prosegue dicendo:

*“I also insist that we need a name for the dynamic ongoing symchthonic forces and powers of which people are a part, within which ongoingness is at stake. Maybe, but only maybe, and only with intense commitment and collaborative work and play with other terrans, flourishing for rich multispecies assemblages that include people will be possible. I am calling all this the Chthulucene—past, present, and to come.”*³¹

Un estratto nel quale la filosofa statunitense rende evidente come i mondi vadano costruiti insieme, in con-divenire umano e non-umano. Della stessa idea è Anna L. Tsing, che lavora in stretto rapporto con Haraway. Lei stessa dice: *“the modern human conceit is not the only plan for making worlds: we are surrounded by many world-making projects, human and not human. World-making projects emerge from practical activities of making lives”*³²; secondo questa visione non sono solo gli umani ad essere responsabili, anzi non sono gli unici a esserne capaci. L’antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro con il suo *prospettivismo*³³ suggerisce una fondamentale considerazione in questa direzione: anche gli animali si pensano persone, o meglio, si pensano allo stesso modo in cui l’umano considera la categoria persone. La sua visione viene definita anche *multinaturalismo* perché non considera solamente più punti di vista, ma attraverso il suo lavoro presso le comunità amerinde, è arrivato a considerare la possibilità che si abitino mondi concettuali differenti: *“All beings see (‘represent’) the world in the same way – what changes is the world that they see”*³⁴. Con questa riflessione si parla di *ontological turn*, a indicare uno spostamento dell’attenzione ad un livello differente, quello ontologico, dell’esistenza stessa. Secondo de Castro tutti gli esseri non vedono lo stesso mondo, ma lo vedono con la stessa percezione, una prospettiva estremamente differente.

La percezione di sé e dell’ambiente/natura sono processi attivi, non ad uso esclusivo dell’essere umano. Ciò che cambia sono le pratiche che indirizzano a farlo, in base alla cultura e le

³¹ Ivi, p. 101.

³² Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2015, pp. 21-22.

³³ Oltre a questo termine, per indicare le nozioni espresse da Viveiros de Castro, viene utilizzato anche *multinaturalismo*.

³⁴ Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, in “The Journal of the Royal Anthropological Institute”, Settembre 1998, Vol. 4, No. 3, pp. 469-488, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Cambridge, p. 477.

esperienze che si hanno. Tim Ingold³⁵ con *The Perception of the Environment. Essay on liveliness, dwelling and skill* del 2000, in cui ha analizzato la percezione dell'ambiente da parte dell'umano e il rapporto tra esso e gli altri animali, aggiunge struttura alle idee espresse da Viveiros de Castro, permettendo di attivare quello slittamento posturale in funzione di un post-antropocentrismo indispensabile per agire alla luce delle considerazioni di Donna Haraway. L'antropologo inglese suggerisce, infatti, che l'umano si veda all'interno dell'ambiente attraverso un'eredità culturale, e che lo faccia attivamente, relazionandosi con quello che ha intorno in base a come percepisce sé stesso e il resto.

La cultura occidentale, costruita sulle basi citate in precedenza, ha così reso autonomo l'essere umano dal resto delle specie, animali o vegetali. Ha creato un confine concettuale e costruito questa separazione attraverso definizioni, saperi e una cultura che da esse è stata generata e che, in modo continuo, si genera da esse. Questo binomio si è fatto parte integrante del modo di vivere e agire. Si è separato l'essere umano e ciò che lo concerne dalla natura, inserendo in quest'ultima categoria tutto ciò che è altro, dominabile e subordinato, che esso sia animale, vegetale o, in una dinamica spesso trascurata, anche minoranza all'interno della categoria umana stessa.³⁶ La natura è diventata grande contenitore di *altri*, dimenticando come la stessa cultura, che si considera ad uso esclusivo dell'umano, sia parte della natura, e che un confine tra le due non esista. Latour, nel suo saggio *Nous n'avons jamais été modernes*³⁷ del 1991, sostiene l'artificialità della costruzione binomiale, nel quale il lato naturale è oggettivo e il lato umano è culturale, soggettivo. Costrutto che non riflette la complessità delle relazioni esistenti tra umani e non-umani, entità interconnesse e co-costruite. Nelle due sfere distinte, costruite dalla modernità occidentale, la natura diventa oggetto e l'umano soggetto, Latour considera invece la realtà come composta anche da numerosi "ibridi" che combinano elementi naturali e culturali che fanno cadere tale distinzione.

La relazione con la natura, inoltre, è spesso strumento nelle mani del potere, Elizabeth Povinelli ne ha approfondito le dinamiche nel celebre testo *Geontologies*³⁸, dove sottolinea

³⁵ Tim Ingold è un antropologo inglese, noto, oltre che per il testo citato, anche per: Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge, London and New York, 2013; in cui sottolinea il ruolo del fare, produrre, come costruttore e trasformatore dell'ambiente.

³⁶ La corrente dell'ecofemminismo struttura su queste considerazioni i propri sforzi. Dimostrando come si inserisca nel contenitore natura tutto ciò che vuole essere dominato, esse siano discriminazioni di genere, razza o altro. Per saperne di più: Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, Pierre Horay, Parigi, 1974; oppure Maria Mies, Vandana Shiva, *Ecofeminism*, Zed Books, London and New York, 1993.

³⁷ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

³⁸ Testo di Elizabeth Povinelli, professoressa di antropologia e gender studies alla Columbia University. Elizabeth Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Duke University Press, Durham and London, 2021.

l'interconnessione tra il potere coloniale, la terra e le forme di vita che vi abitano. Le sue conclusioni tornano nuovamente sulla critica alla tendenza culturale occidentale in cui la separazione tra umano e non-umano è marcata, in cui meccanismi di controllo sulla popolazione e la biopolitica sono largamente utilizzati. In contrapposizione, considera concezioni di vita intrecciate con la terra e le altre forme di vita nel *compost*, come direbbe Haraway. Quello che restituiscono questi studi è la possibilità di guardare oltre l'occidentalocentrismo e l'antropocentrismo, rendendo conto del peso che ha la cultura, parte fondamentale nella costruzione di categorie, dell'identità e le azioni delle persone.

Il *worlding* restituisce la necessità di una continua negoziazione, costruzione e reinterpretazione delle categorie preesistenti, umane e non-umane, attraverso quel lavoro comune, in *relazione*. Questo ultimo termine, infatti, è tornato più volte, ed è a tutti gli effetti un denominatore fondamentale nei mondi in costruzione:

*“Relazionalità, pertanto, è il nostro termine chiave, facoltà che opera in modo multidirezionale e multiscala ma pur sempre incarnata e situata. Siamo esseri materiali e relazionali, affettivamente correlati e definiti proprio dalla capacità di essere affetti da e con altri. (...) Occorre de-psicologizzare gli affetti, scollegarli dall'individualismo per far posto a reti relazionali più complesse e dirette verso elementi non-umani”*³⁹

Sono le parole di Rosi Braidotti che sottolineano l'importanza della *relazione*. Nelle sue trattazioni sul postumano la studiosa italiana ha delineato una nuova soggettività necessaria per scardinare le posizioni e le costruzioni di saperi antropocentrici. Questa si deve basare su quelle relazioni multispecie:

*“in una soggettività situata nella carne e nella materia, capace di legami trasversali e ontologicamente relazionale. (...) Dopotutto, siamo variazioni di una materia comune. In altre parole, ci differenziamo ancor di più proprio mentre ci definiamo a vicenda all'interno della stessa materia vivente – su millepiani ambientali, sociali e relazionali”*⁴⁰

Gli estratti analizzati risultano significativi ai fini del *worlding*, richiamando alle considerazioni multiscala di Gilles Deleuze e Felix Guattari. Il loro *Mille Plateaux* rappresenta senza dubbio un punto di partenza fondamentale per molti dei teorici citati finora, mentre la loro definizione di

³⁹ Rosi Braidotti, *Il Postumano. Saperi e soggettività*, Vol. II, Derive Approdi, Roma, 2014, p. 56.

⁴⁰ Ivi, pp. 55-56.

*rizoma*⁴¹ si rivela imprescindibile. Un concetto per il quale gli elementi sono legati, connessi, in maniera non gerarchica, senza soluzione di continuità; scrivono infatti: “*qualsiasi punto di un rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo. È molto differente dall’albero o dalla radice che fissano un punto, un ordine*”⁴². Questo sistema di relazioni sta alla base del *becoming-with* di Haraway: gli elementi umani e più-che-umani sono legati, connessi insieme, grazie a questo costruiscono insieme il mondo. Il testo di Braidotti si rifà però anche ad altro, all’ontologia relazionale che Marilyn Strathern ha ampiamente approfondito nei suoi lavori. L’antropologa britannica ha contribuito significativamente a questo ambito di studi, abbinando ad una critica – ormai più volte citata – alle concezioni occidentali tradizionali, un approccio che vede l’esistenza delle persone, animali, piante o oggetti, costruita attraverso le relazioni che essi o esse hanno con gli altri. Nel suo celebre *The Gender of the Gift*, in cui studia le società melanesiane, spiega:

*“(…) the body is a social microcosm to the extent that it takes a singular form. This form presents an image of an entity both as a whole and as holistic, for it contains within it diverse and plural relations. The holistic body is composed in reference to these relationships, which are in turn dependent for their visibility on it.”*⁴³

Sono quindi fondamentali le relazioni tra gli elementi per costituirne le identità. Considerando appunto ciò che dice Braidotti, l’essere umano ha una soggettività situata, ma allo stesso tempo è relazionale. Una sintesi quantomeno efficace del materialismo e dell’ontologia relazionale. A rafforzare questo principio fondamentale è nuovamente Tim Ingold che durante un dialogo con Martin Givors e Jacopo Rasmi, rispondeva così ad una domanda sul costruire comune:

*“Possiamo essere in comune, insieme, senza tuttavia fonderci gli uni negli altri. Essere insieme costituisce perfino una parte del percorso attraverso il quale ciascuno diviene un individuo particolare. Il mio discorso consiste dunque nel dire che la fabbrica del comune e la variazione procedono di pari passo e non sono contraddittori”*⁴⁴

⁴¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.

⁴² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Op. Cit.*, p. 38.

⁴³ Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society Melanesia*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988, p. 15.

⁴⁴ Jacopo Rasmi, *Tim Ingold – Conversazione con Martin Givors e Jacopo Rasmi*, Philosophy Kitchen, Maggio 2018: <https://philosophykitchen.com/2018/05/tim-ingold-conversazione-con-martin-givors-e-jacopo-rasmi/>

Un'affermazione molto vicina a ciò che Latour ha definito *actor-network theory*⁴⁵, concetto per cui ogni entità è il risultato di una rete di relazioni che coinvolgono sia attori umani che non-umani. Queste analisi tendono tutte alla ricerca di questa via alternativa, in cui viene enfatizzato il legame tra agenti multispecie. È proprio questo legame a consentire la definizione e, in un'ottica positiva e proattiva, la creazione di un futuro di possibili alternative.

Se si è parlato di irrealismo con Goodman, queste nuove considerazioni orientano invece in direzione del realismo agenziale sviluppato da Karen Barad nel celebre testo "*Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*" del 2007. Questa definizione si basa sulla formula elaborata dalla fisica e teorica femminista: *intra-action*. In contrasto con l'idea di inter-azione, che presuppone entità separate e preesistenti che interagiscono solo in un secondo momento, il concetto di *intra-action* suggerisce che gli agenti siano prodotti dalle relazioni stesse. In questo senso considera la materia e il significato come inseparabilmente intrecciati, parlando appunto di: "*entanglement of matters of being, knowing, and doing, of ontology, epistemology, and ethics, of fact and value, so tangible, so poignant*"⁴⁶; in linea con quanto detto da Braidotti, e auspicato da Haraway. Lo stesso Viveiros de Castro con il suo prospettivismo è giunto alle stesse conclusioni, superando il relativismo e l'irrealismo di Goodman, dicendo:

*"che sia Leibniz o Nietzsche, o anche Tutankamon o Jurunoan, il prospettivismo non è relativismo, ossia non è l'affermazione dell'arbitrarietà della verità, è piuttosto relazionalismo attraverso il quale si può affermare che la verità insita nel relativo è la relazione"*⁴⁷

Le riflessioni e le analisi fatte finora hanno delineato, quindi, una serie di elementi importanti. Si è definito, attraverso le ricerche di Nelson Goodman, come la cultura, la lingua, i simboli, le opere d'arte e qualsivoglia altro mezzo, costruisca mondi, in numero illimitato, in un'operazione attiva. Questa visione è stata allargata ad altri elementi, superando l'impasse che la netta separazione di natura e cultura crea. Grazie a Donna Haraway agenti non-umani contribuiscono alla costruzione, al delineamento dei rapporti, delle regole interne, alle relazioni

⁴⁵ Concetto sviluppato all'École nationale supérieure des mines de Paris negli anni '80 da Michel Callon, Madeleine Akrich e Bruno Latour. Esplicitato nel testo *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society* dallo stesso Latour. Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.

⁴⁶ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham and London, 2007, p. 20.

⁴⁷ Eduardo Viveiros de Castro (traduzione di Mario Galzigna e Laura Liberale), *Metafisiche Cannibali: Elementi di antropologia post-strutturale*, Nottetempo, Milano, 2017, p. 48.

e alle intra-azioni. Questi elementi non-umani hanno la stessa percezione di sé stessi che gli umani hanno, nonostante la subordinazione alla quale questi ultimi li hanno relegati nel tempo. La relazione tra questi è fondamentale, rizomatica, non gerarchica e non lineare, intrecciata appunto, come suggerito da Deleuze e Guattari, ma anche da Barad. Sono queste stesse connessioni a permettere la definizione degli agenti, che essi siano umani o no. In altri termini il *worlding* è una fabbricazione di mondi in un complesso legame di agenti multispecie e multiscala.

2 Worlds, Works, Art⁴⁸

2.1 Metaspore

2.1.1 Anicka Yi

La cucina è considerata un terreno in cui riconoscere una cultura ed è anche campo di battaglia tra inutili conservatorismi e fusioni volte all'incontro. Gli odori, i profumi che scaturisce, hanno il potere di far compiere salti cognitivi notevoli, fanno ripercorrere ricordi di infanzia o scatenare circuiti neurali nuovi - hanno capacità di accorciare le distanze tra gli elementi.

“I grew up in a Korean-American home and my mother cooked Korean food. Our house was labeled by other kids as the stinky home. If you talk to Korean-Americans about smell, many of them associate early memories of smell with shame and rejection.”⁴⁹

Anicka Yi (n. Seul, Corea del Sud 1971) ricorda, e dice che così è per chi come lei è coreano-statunitense, la vergogna di una bambina respinta e presa in giro a causa del forte odore che aveva la sua casa. Oltre al manifestare la cultura ricolma di una latente xenofobia degli statunitensi, riporta proprio quel potere che ha l'olfatto. La casa di Yi è identificabile nel *terzo spazio*⁵⁰ cui Bhabha, in *The location of culture*, fa riferimento per definire un luogo di ibridità culturale, esso sia geografico, teorico o simbolico. Una casa che è luogo di vita fortemente influenzato dai modi e le abitudini culturali coreane, ma geograficamente posto negli Stati Uniti, contornato da tutti quegli elementi che caratterizzano la cultura statunitense. Yi bambina, gli altri bambini e bambine, così come i genitori, vi entravano e uscivano, portando quelle culture con i loro corpi, facendone luogo di incontro e di relazioni. Questo luogo terzo, altro dalle distinzioni binomiali, è ciò che permette di decostruire la dinamica di definizione del binomio stesso e dei due lati che lo compongono, essi siano due culture, come in questo caso,

⁴⁸ Il titolo di questo capitolo prende spunto, ribaltandolo e adeguandolo al tema della tesi, dal titolo del capitolo 1 del testo di Nelson Goodman *Ways of Worldmaking: “Words, Works, Worlds”*.

⁴⁹ Ross Simonini, *In the Studio: Anicka Yi*, Art in America, 24 marzo 2017: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-anicka-yi-63254/>

⁵⁰ Terminologia coniata da Bhabha in ambito sociolinguistico postcoloniale, utilizzato inizialmente per superare la dicotomia città-campagna vede poi espandere il suo utilizzo anche in ambiti differenti. Tesi contenute in: Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

o categorie diverse come umano/non-umano. Da questa consapevolezza ha origine il lavoro di Yi.

L'artista fa dell'odore uno strumento fondamentale nel suo operare artistico, come dice lei stessa: *"I sculpt air"*⁵¹. Le proprietà non visive ma estremamente potenti e importanti dell'olfatto possono essere utilizzate come elemento di opere⁵² e aggregatori di pensieri. Yi le sfrutta come strumento per la decostruzione di quei confini fisici binomiali.

Questo senso è spesso considerato inferiore rispetto agli altri, meno importante. Sebbene in alcune culture abbia un peso rilevante, in quella occidentale viene relegato a un rango minore, non più fortemente necessario per la vita quotidiana, al punto da essere considerato un senso legato alla sfera animale. Una distinzione che da una parte è figlia di un sistema che considera razionale ciò che concerne, o dovrebbe concernere, le attività propriamente umane. Dall'altra un'ulteriore articolazione del sistema di separazione tra l'umano e ciò che non lo è. In questo modo vengono meno gli aspetti relazionali, privilegiando e favorendo, inoltre, una visione strettamente individualista. Yi ragiona in termini diametralmente opposti:

*"Rather than denigrating, the sense of smell it inspires in me a deep sense of wonder the molecules in the air we breathe, and smell are like symbiotic pearls that connect us to a central biomass and living organisms on earth"*⁵³

Una visione che contempla più elementi, e l'olfatto è quell'aspetto invisibile relazionale che li connette. L'uso di odori e profumi è infatti una pratica di Yi fin dagli inizi della sua carriera. Ha lavorato dapprima diversi anni come copywriter e fashion designer, e poi, nei primi anni del 2000, è passata gradualmente alla produzione artistica. Ha iniziato a esporre nel 2008, prima come parte di un collettivo chiamato *Circular File* insieme all'artista Josh Kline e al designer Jon Santos, per poi continuare una carriera personale. Proprio negli anni iniziali, collaborando con l'architetta Maggie Peng, produce il suo primo profumo chiamato *Shigenobu Twilight*⁵⁴,

⁵¹ Fiammetta Griccioli, Vincenzo Todolì, *Anicka Yi. Metaspore*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) Marsilio Arte, Venezia, 2022, p. 4.

⁵² Già dagli anni Sessanta alcune correnti hanno sviluppato arte non oggettuale, come gli artisti concettuali o la corrente della Systems Art. Per saperne di più: Jack Burnham, *Systems Esthetics*, Artforum 7, no.1, September 1968, pp 30-35: <https://www.artforum.com/features/systems-esthetics-201372/>.

⁵³ Pirelli HangarBicocca, *001 | Sensory Ecologies | Anicka Yi | Spatial Saudade*, 28 giugno 2022, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=8txrP0UxvD8&list=PL0qihzyvZtB4hTmgrKfBrfZ_RdzSsFBXr&index=1&t=7s (data ultimo accesso 19 luglio 2024).

⁵⁴ Per saperne di più rimando all'articolo di Natasha Stagg su ArtForum: Natasha Stagg, *Eau de New York*, artforum, novembre 2019, vol. 58, no. 3: <https://www.artforum.com/columns/natasha-stagg-on-anicka-yis-biography-245050/>.

che prende il nome dalla fondatrice del Japanese Red Army⁵⁵ Fusako Shigenobu⁵⁶. Ciò dimostra la sua attenzione per i profumi e quella caratteristica generativa che gli odori possiedono. Produzione che vede esempi fino a tempi recenti, come nel caso di *The Flavour Genome*⁵⁷ del 2016. Un cortometraggio di 22 minuti in cui l'azione segue un chimico che cerca di estrarre la sostanza di un mitico fiore amazzonico capace di rendere abili gli umani di sperimentare le emozioni delle altre specie. In quest'opera torna il potere di questo senso e mostra l'attenzione di Yi per le connessioni tra più specie.

I suoi interessi, infatti, si soffermano anche su altri elementi non visibili, distanti da quello spettro tangibile a cui l'umano fa riferimento:

*“Her oeuvre focuses on senses, such as smell, touch and taste (...). By creating associations between components from different sensory spheres that merge organically in her work, Yi investigates intangible elements as air, odors and microorganisms to highlight the basic structures of everyday life and their repercussions in the political and social fields.”*⁵⁸

In questa direzione muove per cercare di sorpassare le distinzioni nette e vincolanti poste tra le categorie di animali, vegetali, macchine e microorganismi, per restituire l'interdipendenza esistente. Le strutture di vita quotidiana a cui fa riferimento la citazione, corrispondono proprio a quella cultura che, resa dominante, si fa scelte politiche e sociali. L'intento di Yi è quello di decostruire le categorie di umano e non-umano per produrre il cambiamento culturale necessario. A influenzarla sono sicuramente gli studi di Donna Haraway, dal *Manifesto Cyborg*⁵⁹ al *becoming-with*, ma molto stretto è anche il legame che la unisce alle trattazioni di Anna L. Tsing. L'incontro con i testi di entrambe le studiose statunitensi ha trasmesso all'artista una postura che vede il modello di coesistenza tra specie diverse come fondamentale, oltre che negare quei parametri di eccezionalismo umano che vedono tutto ciò che è altro dall'umano come non intelligente e, di conseguenza, non meritevole di attenzioni.

⁵⁵ Gruppo militante comunista attivo tra il 1971 e il 2001, la cui fase di maggiore attività sono gli anni 70/80. Dichiarato organizzazione terrorista da Giappone e Stati Uniti, conosciuto principalmente per aver collaborato con il Fronte Popolare di Liberazione Palestinese. Si è posto l'obiettivo di combattere il governo giapponese, l'imperialismo e dare inizio ad una rivoluzione mondiale.

⁵⁶ Fondatrice del gruppo Japanese Red Army insieme a Tsuyoshi Okudaira. Gran parte dei suoi sforzi e delle sue attività sono nate e sviluppate nel territorio libanese.

⁵⁷ Per saperne di più rimando a: Nirmana Devi, *Work of the Week: Anicka Yi*, ArtReview, 4 maggio 2020: <https://artreview.com/work-of-the-week-anicka-yi/>.

⁵⁸ Griccioli e Todolí, *Op. Cit.*, p. 4.

⁵⁹ Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in “Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature”, New York, Routledge, 1991, pp.149-181.

Come detto, la sua carriera espositiva inizia nel 2008 con *I Decided to Give Birth to You Under an Apple Tree*⁶⁰ al Commonsplace Studios di New York con l'installazione del profumo *Shigenobu Twilight*, ma nello stesso anno partecipa alla mostra *Sleepwalkers, Video and Performance* al Museum Side Wall di New York e *Swap Meet* al High Desert Test Site in California. Prosegue negli anni con decine di *exhibition* sia personali che collettive, tra le quali spiccano senza dubbio: *May You Live in Interesting Times*⁶¹ alla Biennale di Venezia del 2019, *The Hugo Boss Prize 2016: Anicka Yi, Life Is Cheap*⁶² del 2017 al Solomon R. Guggenheim Museum di New York per la vittoria del The Hugo Boss Prize, *We Have Never Been Individual* alla Gladstone Gallery di Brussels nel 2019, *Anicka Yi: In Love With the World*⁶³ alla Hyundai Commission, Tate Modern di Londra, con l'assegnazione del premio dalla Tate Turbine Hall Hyundai Commission nel 2021 e *Metaspore* nel 2022 a Milano presso il Pirelli HangarBicocca – quest'ultima, come si evince dal titolo di questo capitolo, sarà la mostra analizzata con più attenzione.

Tra gli elementi che contraddistinguono la pratica di Yi, oltre all'utilizzo di dati multisensoriali, è di particolare importanza il suo approccio di studio e dialogo multidisciplinare. Durante la fase preparatoria, l'artista coreano-statunitense entra in contatto con scienziati, biologi o, come nel caso dell'ideazione di fragranze, con creatori di profumi, creando equipe formate da membri disposti a cooperare. Il fine ricercato non è solo la produzione di un'opera, ma la creazione di un dialogo fruttuoso e transdisciplinare che ibridi le conoscenze e le restituisca, come un *terzo spazio*. Yi si allontana, infatti, da una produzione che risponde alle logiche del mercato dell'arte, creando opere effimere. Gli elementi organici mutano, deteriorano, cambiano forma e posizione al punto da cambiare fisicamente l'opera sino al rischio di comprometterla del tutto. Questa pratica è utilizzata per mettere in discussione la monumentalità e la monumentalizzazione delle

⁶⁰ Il titolo è strettamente legato a Fusako Shigenobu che ha partorito una figlia, si dice, sotto un albero di mele in Libano.

⁶¹ Biennale che non a caso vede tra i partecipanti nomi che ritornano all'interno della seguente tesi, come Ian Cheng o Dominique Gonzalez-Foerster. Per saperne di più rimando a: Ben Eastham, *May You Live in Interesting Times*, ArtReview, 22 novembre 2019: <https://artreview.com/ar-summer-2019-review-venice-biennale/>. Oppure a: Cristina Principale, *Biennale yes, Biennale no: in Venice, the value is in the conversation*, Finestresullarte, 24 novembre 2019: <https://www.finestresullarte.info/en/exhibition-reviews/biennale-yes-biennale-no-in-venice-the-value-is-in-the-conversation>.

⁶² Per saperne di più rimando a: Ben Davis, *Anicka Yi's Art Is an Enigma Wrapped in an Ant Farm*, artnet, 2 maggio 2017: <https://news.artnet.com/art-world/anicka-yi-guggenheim-935012>. Oppure: Claire Voon, *A Display of Sweat, Ants, and Bacteria at the Guggenheim*, Hyperallergic, 27 giugno 2017: <https://hyperallergic.com/384804/a-display-of-sweat-ants-and-bacteria-at-the-guggenheim/>.

⁶³ Per saperne di più: Laura Cumming, *Anicka Yi's Turbine Hall; Sutapa Biswas: Lumen*, The Guardian, 17 ottobre 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/17/anicka-yi-in-love-with-the-world-turbine-hall-tate-modern-hyundai-commission-review-sutapa-biswas-lumen-review>. Oppure: Gary Zhexi Zhang, *Anicka Yi: I'm Very, Very Squeamish With Culture*, ArtReview, 11 ottobre 2021: <https://artreview.com/anicka-yi-i-am-very-squeamish-with-culture-interview-tate-turbine/>. O ancora: Elizabeth Fullerton, *Anicka Yi*, sculpturemagazine, 19 gennaio 2022: <https://sculpturemagazine.art/anicka-yi/>.

opere d'arte. Yi si oppone alla logica per cui le immagini debbano essere eterne: *"I think it's a very masculine drive (...). That the whole needing to create things that are going to outlive us all, that these cradles of civilization need to have these sculptures until the end of time"*⁶⁴. Definendo questa pratica come dinamica mascolina e patriarcale, esplicita la centralità di questa visione che opera in una forma di potere che permette alla stessa cultura dominante di continuare a dominare. Questo sistema, come visto nel primo capitolo, permette di costruire, o mantenere, la cultura e di agire sulle scelte presenti e future. L'artista percepisce le sue opere diversamente, sono in continuo mutamento per combattere questo sistema, e contengono quella parte altra dall'umano perché, in termini intersezionali⁶⁵, sono dinamiche che si muovono e combattono in comune.

Non sorprende, quindi, leggere come lei consideri il proprio lavoro:

*"Making the work is a kind of world-building. I'm always thinking about where my objects fit into the world I'm creating. And usually, I need to create the world first before I can give the objects movement, context, function, identity. Without that, sculpture seems rather empty to me."*⁶⁶

Si possono cogliere in queste parole le stesse considerazioni di Ian Cheng: l'opera è un mondo vivente e in divenire. Le scelte di Yi sono in direzione di una postura diversa rispetto ai canoni tradizionali. Come si vedrà l'artista costruisce mondi che contengono l'altro, il non visibile o il reso invisibile, che insieme co-costruiscono e agiscono.

2.1.2 A Process Flowing

Metaspore nasce come un ampio progetto che si compone di simposi, conferenze con interventi di personalità eterogenee, dialoghi e mostre. Il titolo scelto restituisce le intenzioni di Yi e anche

⁶⁴ Shannon Lee, *Smelling A.I.: Anicka Yi On the Future of Olfaction, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, Doingsts, 27 ottobre 2018: [http://doingsts.com/smellworlds/pdf/Shannon%20Lee---Smelling%20AI%20Anicka%20Yi%20On%20the%20Future%20of%20Olfaction,%20Death,%20and%20How%20Science%20Can%20Benefit%20From%20Working%20With%20Artists\(smell%20and%20AI--perfume%20as%20art\).pdf](http://doingsts.com/smellworlds/pdf/Shannon%20Lee---Smelling%20AI%20Anicka%20Yi%20On%20the%20Future%20of%20Olfaction,%20Death,%20and%20How%20Science%20Can%20Benefit%20From%20Working%20With%20Artists(smell%20and%20AI--perfume%20as%20art).pdf)

⁶⁵ Con il termine intersezionale, coniato in campo giuridico da Kimberlé Crenshaw nel 1989 durante una causa legale tra lavoratrici nere e l'azienda che le ha licenziate, si intende la sovrapposizione di diverse identità sociali e le relative discriminazioni. Per estensione si considera la battaglia a tali dinamiche discriminatorie e di dominazione come simultanea.

⁶⁶ Simonini, *Op. Cit.*

il suo modo di agire: *Metaspore* è un neologismo coniato dalla stessa artista formato da due parole: *meta* e *spore*. La prima individua il carattere di mutamento, di trasferimento. Un qualcosa di dinamico e che per definizione si oppone alle distinzioni nette e binomiali. *Spore*, invece, richiama l'elemento riproduttivo di molte piante e funghi, un tema molto presente nelle opere di Yi, che in questo rimanda alle idee di Anna Tsing. L'antropologa sino-statunitense ha dedicato molto spazio nelle sue ricerche ai funghi e alle peculiari caratteristiche che li contraddistinguono, e da essi ha colto quelle possibilità differenti che permettono di svincolarsi dall'eccezionalità umana. Tsing stessa ha scritto:

*“Right now I am a spore, floating above it all, as autonomous as I’ll ever be. (...) it wasn’t so hard to figure out what action meant to me. Action was adventure, curiosity, and growing into new things, separately and together”*⁶⁷

Attraverso queste parole si può riconoscere il modo attivo e dinamico di operare dell'artista, ma anche l'idea fondante l'intera iniziativa. Non è difficile cogliere ciò a cui Braidotti, così come Barad, Strathern e Haraway, sono giunte. Che sia quel materialismo situato ma relazionale di Braidotti, o l'ontologia relazionale di Strathern, o, ancora, il realismo agenziale di Barad: sono elementi situati in un sistema – mondo – in cui comunicano in un continuo stato di mutamento.

Yi lavora a questo dinamico progetto dal 2019:

*“At that point in my professional life, I started reflecting on the many years that I had been collaborating with scientists and technologists, but I noticed that many of these collaborations were somewhat transactional. And these collaboration seemed like a missed opportunity to develop relationships of thought and creativity, that were more holistic, based on shared values and shared understanding, rather than solely productive. There is much more that can be done outside of our career, and discipline confines.”*⁶⁸

E si domanda, nel tentativo di non perdere quelle occasioni: *“How can we shift or transfer our identification from one worldview to another? (...) How can we foreground our*

⁶⁷ Anna L. Tsing, *Strathern beyond the Human: Testimony of a spore in Theory, Culture & Society*, pp. 221-241, 2014, p. 230.

⁶⁸ *Metaspore, Metaspore Symposium 2023, Opening & Introduction with Anicka Yi*, 11 febbraio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLK2Tns4czU&list=PL2XE42k7g84Wfr6-YO5V3Nm1vpjzwmloZ&index=2>.

relationality?”⁶⁹. L’intero sforzo è teso a trovare un sistema adeguato a rispondere alle criticità poste, che trovi nuove vie e meno sicurezze predeterminate, che sia relazionale, proattivo, ma non produttivo in senso stretto. Si risponde infatti:

*“I began to think, what if we acknowledged that our collaborations occur between whole complex people, (...) who are also themselves always in a state of flux, and transitioning. What we all have in common is our constant evolution and becoming. What if our collaboration and our learning could be based on something more like a model of friendship and all its multi-directional, rather than a linear productivist containment?”*⁷⁰

Quella *friendship* a cui si riferisce Yi, equivale alla *kinship* di Donna Haraway quando scrive: *“Making kin not babies”*⁷¹. La relazione, le relazioni, sono quello che permette di divenire, di costruire insieme possibilità e conoscenze nuove: *“Friendship is the ultimate counter-capitalist model of relation. Friendship is a model for social trust. It isn’t about producing surplus value or reproducing a genetic line. One doesn’t need to look outside of friendship to develop rich potential for world-building.”*⁷²

Da queste basi nasce *Metaspore*, come grande iniziativa di *friendship*, o *kinship*, in cui continuare a mutare come spore, *“a nomadic research initiative, where each chapter of metaspore expands rhizomatically by embedding itself in a region and hybridizing with local collaborators”*⁷³. Una comunità transdisciplinare perché non può essere ingabbiata e sintetizzata in una singola disciplina. I risultati non sono sola conoscenza da sostituire a vecchia conoscenza, ma un modo per raggiungere una nuova prospettiva attiva sulle aree di studio, sull’umano, e su ciò che è *altro*.

Questo progetto è attivo, appena agli albori, è composto attualmente da una mostra – con tutto ciò che ne fa da attività collaterale – e da un simposio tenutosi il 4 novembre 2023 alla Stanford University, che ne conclude idealmente la prima parte. Yi lo definisce come capitolo *“incubation”*⁷⁴, in cui sviluppa il linguaggio e l’approccio, e ha visto la partecipazione di

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Frase che torna più volte nel testo di Haraway *Staying with the Trouble* del 2016. Vuole esaltare l’importanza di creare legami di parentele, forti, coinvolgenti e costruttivi, e non basarsi sulle relazioni precostituite e obbligate socialmente. La scelta di parole è sì provocatoria, ma restituisce la voglia di creare legami nuovi meno soggetti a schemi sociali prestabiliti.

⁷² *Metaspore, Metaspore Symposium 2023, Opening & Introduction with Anicka Yi*, 11 febbraio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLK2Tns4czU&list=PL2XE42k7g84Wfr6-YO5V3Nm1vpjzwmloZ&index=2>.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

dottorandi, biologi, ingegneri e storici dell'arte dell'università. L'intero progetto non ha un'esplicita tesi da confermare, ma, come evidenziato, è un luogo in cui si mette in discussione e si lavora in *con-divenire*. La sfida su cui si basa questo primo capitolo è il tentativo di sfatare una delle nozioni principali della cultura occidentale: “*the autonomous self*”⁷⁵; un concetto che separa dalla natura, e quindi l'esistenza umana da quella non-umana. *Metaspore* è un progetto artistico, ma anche scientifico, una comunità, un laboratorio, mostra e simposi. È tutto questo assieme, ma anche altro, è di difficile collocamento e sarebbe riduttivo, se non controproducente, cercare di incasellarlo. In sintesi: “*Metaspore is not a finished unchanging entity but a process flowing from moment to moment much like each of us*”⁷⁶.

Non ha un programma ancora definito dei passaggi successivi, ma sicuramente vedrà ulteriori tappe nella sua vita. Ciò che è sicuro, inoltre, è il fatto che, sebbene abbia pensato esplicitamente al progetto dal 2019, *Metaspore* è la produzione artistica e teorica di Yi, ne racchiude le diverse traiettorie e permette loro di svilupparsi relazionandosi e ibridandosi.

Si è detto che la prima parte di questa iniziativa prevede anche la messa in opera di una mostra,⁷⁷ dal titolo omonimo, che dimostra quanto questo progetto sia sintesi, ma non riduttiva, della filosofia e produzione di Yi. Questa è la prima personale in Italia per l'artista, curata da Fiammetta Griccioli e Vicente Todolí. Ospitata negli spazi espositivi del Pirelli HangarBicocca a Milano, ha aperto il 24 febbraio del 2022 e ha chiuso il 24 luglio dello stesso anno. La mostra comprende una ventina di opere in un ventaglio temporale che parte dal 2010 fino ad arrivare ad alcune ideate e progettate specificatamente per l'occasione. Questa caratteristica la rende particolarmente rilevante, coprendo quasi per intero l'arco temporale di produzione dell'artista. Anche in questa occasione è stato organizzato un simposio, dal titolo *Sensory Ecologies*, il 28 aprile 2022. Come da prassi, sono intervenute diverse personalità dei più disparati campi, dalla biologia all'intelligenza artificiale, dalla sociologia alla letteratura, e ancora dal design alla poesia. Nella breve introduzione, l'artista spiega come questa operazione sia legata strettamente alla mostra, in modo da ampliare l'apertura e la discussione in direzione – e su – altre specie. L'intera mostra è stata ideata, infatti, portando lavori che indagano quella zona grigia che si trova tra specie diverse, dal contatto tra queste e la conseguente necessità reciproca, non tanto

⁷⁵ ibidem

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Rimando a una breve review uscita durante la mostra: Flavia Annechini, *Anicka Yi. Transform*, Julietartmagazine, 30 marzo 2022: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/anicka-yi-transform/>. E a un articolo più esaustivo: Ludovica Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Multispecies Potentialities in Anicka Yi's Ecoart*, in “Ecological Art Practices and Human-Nonhuman Knowledges”, edizionicafoscari, 14 dicembre 2023: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-757-9/978-88-6969-757-9-ch-08.pdf>.

per un fine produttivo, ma per la vita stessa. Le opere esposte sono anch'esse spore; come visto è caratteristica peculiare dei lavori di Yi la mutazione costante delle stesse opere. Così accade anche in questa occasione: dialogano, comprendono, crescono, si modificano, separatamente e collettivamente, come quell'*action* cui Tsing fa riferimento.

I 24 lavori che compongono la mostra si distinguono per eterogeneità del medium e dei sensi che coinvolgono. Alcuni sono installazioni, altri sculture, altri ancora fotografie. In alcuni vengono coinvolti la vista e l'udito, in altri solo l'olfatto, oppure l'insieme dei sensi. Entrando negli spazi espositivi dell'HangarBicocca è stato posto un piccolo corridoio nel quale si trovano tre opere. Queste, *Orbis Mundi is Yours to Take in Hand* (2015), *Effectively Synergizing Backward Overflow* (2015) e *Ice Water In The Veins* (2015), mettono in chiaro sin da subito alcuni elementi ricorrenti nella mostra, quali lo sfasamento della scala visiva e l'interesse per batteri e altre forme di vita. Le opere, esposte in origine alla Kunsthalle di Basilea nel 2015⁷⁸, sono legate fra loro: *Orbis Mundi is Yours to Take in Hand* è composta da *sticker* di immagini altamente ingrandite di microrganismi, che mostrano quella vita fuori parametri rispetto all'occhio umano, ma estremamente presente in tutte le attività quotidiane e vitali; *Effectively Synergizing Backward Overflow* e *Ice Water In The Veins*, sono strutture bianche sopra le quali sono stampate, anche in questo caso, immagini retroilluminate di batteri al microscopio. L'idea curatoriale di utilizzare queste immagini come prima cosa visibile ha lo scopo di guidare immediatamente lo spettatore verso un insieme di elementi tralasciati, omessi o dati per scontato dalle stesse persone. L'intera esposizione mira a dare nuova luce a questi fattori. Una volta attraversato questo passaggio, lo spazio, dalla tipica planimetria rettangolare e di notevole altezza degli hangar, vede le altre ventuno opere disposte su tutta la superficie.

I temi approfonditi passano dai processi fisiologici quali respirazione e digestione in *Skype Sweater*⁷⁹ del 2010, *Le Pain Symbiotique* del 2014 e *Releasing the Human From the Human* del 2019-20, alla messa in risalto, come detto, di agenti microscopici come in *Shameplex*⁸⁰ del 2015, *Bacteria Photograph*⁸¹ dello stesso anno, e le tre opere che formano la galleria di apertura, ma anche all'uso di elementi tecnologici per evidenziare l'inconsistenza dei confini che

⁷⁸ Mostra dal titolo 7,070,430K of Digital Spit. Per saperne di più rimando alla review di Andrew Russeth: Andrew Russeth, *Unforgettable: Anicka Yi at Kunsthalle Basel*, ARTnews, 15 giugno 2015: <https://www.artnews.com/art-news/market/unforgettable-anicka-yi-at-kunsthalle-basel-4342/>.

⁷⁹ Esposto in origine nel 2010 nella mostra, in cui erano presenti Yi e Josh Kline, *Loveless Marriages* al 179 Canal di New York (spostatasi nel 2011 e cambiando nome in 47 Canal). Per saperne di più: Joanna Fiduccia, *Critics' Picks*, Artforum.com, 20 aprile 2010: <https://www.artforum.com/events/josh-kline-and-anicka-yi-188679/>

⁸⁰ In origine esposto nel 2015 alla Kunsthalle di Basilea nella mostra *7,070,430K of Digital Spit*. Rimando alla nota 78 per saperne di più sulla mostra.

⁸¹ Esibiti alla mostra *You Can Call Me F* al The kitchen, New York 2015. Per saperne di più rimando all'articolo di Joseph Henry: Joseph Henry, *Anicka Yi*, Artnews, 28 maggio 2015: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/anicka-yi-61959/>.

delimitano categorie come in *Biologizing the Machine (spillover zoonotica)* ideata per l'occasione nel 2022. Confine che si manifesta in un'opera dal titolo *Immigrant Caucus*⁸² del 2017, dove la soglia fisica è formata da una griglia metallica da varcare. L'installazione prevede l'utilizzo di un aroma, sviluppato con l'aiuto del profumiere Barnabè Fillion, concepito ibridando le componenti chimiche del sudore di donne asiatico-americane con emissioni delle formiche carpentiere, le quali scavano gallerie nei tronchi d'albero per nidificarvi. Il motivo di questa ibridazione è uno *statement* sull'identità asiatico-americana e lo sfruttamento del lavoro cui questa minoranza, tra le altre, è soggetta - una dinamica molto viva negli USA. Altre opere giocano sfruttando vista e olfatto, così da tradire le aspettative dello spettatore come in *New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*⁸³ del 2014 o in *Auras, Orgams and Nervous Peaches*⁸⁴ del 2011. In quest'ultima, Yi pone all'interno di un ambiente asettico e straniante tre ugelli dai quali cola un liquido. La loro disposizione su muri bianche piastrellati e il colore del liquido, fanno pensare a urina. Si tratta in realtà di olio di oliva che, con il suo caratteristico odore pungente, fa lacrimare gli occhi del visitatore. Yi vuole creare un corpo con i suoi processi fisiologici tramite un'installazione strutturata su diversi livelli di significato. Gli stessi temi sono plurimi nelle singole opere, e le stesse opere, come detto, sono legate e comunicanti come spore. Di seguito verranno analizzate criticamente alcune opere che evidenziano a pieno la produzione di Yi e le riflessioni che porta.

⁸² Esposto alla mostra *Life is Cheap* al Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel 2017. Rimando alla nota 62 per saperne di più sulla mostra.

⁸³ Originariamente esposta alla mostra *Death* al The Cleveland Museum of Art nel 2014.

⁸⁴ In origine esposta alla galleria 47 Canal di New York nel 2011 nella mostra personale *SOUS-VIDE*. Per saperne di più rimando a un articolo di Nicole Demby: Nicole Demby, *Feminine Airs and Awkward Reminders: Alexandra Bircken, Anicka Yi, and Elaine Cameron-Weir*, Bombmagazine, 2 gennaio 2012: <https://bombmagazine.org/articles/2012/01/02/feminine-air-and-awkward-reminders-alexandra-bircken-anicka-yi-and-elaine-cameron-weir/>.

Le Pain Symbiotique



Figura 1 Anicka Yi, *Le Pain Symbiotique*, 2014, PVC, proiettore, video monocolore, glicerina, resina, impasto, polvere pigmentata, plastica, Mylar, perline, pittura a tempera, cellofan, 213.36 × 396.24 cm. Veduta dell'installazione, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2019 Courtesy l'artista, Gladstone Gallery, New York e Bruxelles, e 47 Canal, New York.

Le Pain Symbiotique (figura 1) è un'installazione originariamente esposta alla Biennale di Taipei del 2014.⁸⁵ È composta da cinque sculture in resina e glicerina sulle quali sono proiettate immagini di microrganismi. Queste sculture retroilluminate dalle forme rettangolari poggiano su altrettanti piedistalli di diversa altezza. Ai piedi di quest'ultimi, la superficie del pavimento è coperta da una mistura di pane e pigmento ocra; il tutto è posto all'interno di una grande struttura trasparente in PVC.

Il titolo dell'opera richiama due tematiche: la parola *pain* e il termine *symbiotique*. *Pain* ha una doppia lettura: in francese chiama in causa proprio il pane che è steso sul pavimento, in inglese,

⁸⁵ Per saperne di più: Caroline Busta, *Taipei Biennial 2014: "The Great Acceleration"*, ArtForum, 1 settembre 2014: <https://www.artforum.com/events/taipei-biennial-2014-the-great-acceleration-206957/>; oppure: Aimee Lin, *Taipei Biennial: The Great Acceleration*, ArtReview, 6 marzo 2015: <https://artreview.com/jan-feb-2015-review-taipei-biennial/>.

invece, fa riferimento al dolore.⁸⁶ Entrambe le definizioni sono qua interconnesse da un terzo elemento che le lega simbioticamente: le piante del genere *Nepenthes*. Si tratta di piante carnivore che si nutrono grazie a una complessa cooperazione e il cui nome, tradotto dal greco, significa “senza dolore”. Alle estremità, le foglie di queste piante presentano delle cavità nelle quali diverse specie si rifugiano. Quando una formica cade in queste sacche ripiene di liquido, alcuni batteri si cibano dell’insetto e lo digeriscono, trasformandolo in nutrienti necessari alla pianta. Quegli stessi microrganismi sono quelli proiettati sulle sculture poste sui piedistalli. Così l’artista lega il nome con cui sono identificate tali piante, al nutrimento, e, in particolare, Yi fa riferimento a quello ottenuto da specie compagne. Termine, compagne, che deriva dal latino *cum-panis*, letteralmente “mangiare pane con qualcun altro”. Nel complesso l’opera è un esempio di simbiosi, di vita in *con-divenire*, in cui agenti di specie diverse si trovano a collaborare, come il *worlding* cui Haraway si riferisce.

La scelta di collocare queste immagini su piedistalli mira a restituire una nuova rilevanza e consapevolezza verso batteri e microrganismi, che, come monumenti, vengono posti in una posizione privilegiata. Essi sono fondamentali sia per la fase digerente all’interno dello stomaco, sia per far lievitare il pane, oltre che per innumerevoli altri processi che coinvolgono gli esseri umani. Yi vuole quindi far riflettere sulla definizione stessa di umano, su cosa e come viene definito e distinto dall’*altro*. All’interno del corpo umano, sopra la sua pelle, nei suoi organi e dovunque si possa guardare, si trovano batteri, senza i quali l’essere umano non sopravviverebbe. Definendo ciò che è umano si è passati, nella cultura dominante occidentale, dal considerare come dato distintivo l’anima, o il cervello razionale, a considerare il corpo come confine fisico.⁸⁷ Ma lo stesso corpo è un sistema complesso di elementi, le specie attraversano quel confine fisico e lo modificano, aiutano, contribuiscono e progrediscono. La distinzione tra ciò che è umano e ciò che non lo è si fa più sottile, è permeabile e permeata di continuo.

L’intera installazione è concepita dall’artista come un “*giant, synthetic stomach*”⁸⁸ al cui interno è in divenire, idealmente, un processo di digestione e fermentazione azionato dall’insieme degli elementi che la compongono. Alla luce delle riflessioni fatte nel capitolo *Fare Mondi*

⁸⁶ Griccioli, Todolì, *Op. Cit.*, p. 15.

⁸⁷ Per la religione cristiana l’umano è composto da anima e corpo, la seconda considerata come guscio mortale e soggetto a peccare. Per l’umanesimo, e più in generale per l’età della ragione, è il cervello la parte più rilevante, il quale deve seguire la ragione e allontanarsi dalle passioni tipiche degli altri esseri viventi. Infine, è il corpo fisico ad essere visto come spazio che nel suo insieme permette di individuare il soggetto umano. Questi esempi sono alcuni tra i più radicati, anche se tipici dell’occidente anche in oriente in vie alternative la dicotomia corpo/mente ha sviluppato simili teorie. Seppur non si può negare l’esistenza di definizioni del soggetto umano non antropocentriche, non sono state prese in considerazione per cercare di minare le più dominanti, quelle che influenzano la vita quotidiana e fanno scelte, culturali e politiche.

⁸⁸ Laura McLean-Ferris, *The Great Acceleration: Art in the Anthropocene*, e-flux, 15 settembre 2014: <https://www.e-flux.com/criticism/236270/the-great-acceleration-art-in-the-anthropocene>.

quest'opera non è solo uno stomaco, un corpo, bensì è un mondo contenente e costruito da più elementi e piani legati fra loro.

Anche in questo caso viene messo in scena dall'artista uno sfasamento visivo, posto in risalto da ciò che è fuori scala rispetto alla visione umana. In questo modo si incrina l'eccezionalismo umano, mettendo in atto processi vitali dati per scontato. Katie Paterson (1981), artista scozzese, lavora registrando suoni emessi dai ghiacciai o costruendo lampadine che simulano la luce riflessa dalla luna, generando quella riduzione e sintesi spaziale tra lo spettatore e gli eventi. Sintetizza, in una certa misura, ciò che Yi fa utilizzando gli odori o, come in questo caso, utilizzando questo sfasamento: "*her work (Katie Paterson N.d.A.) collapse the distance between the viewer and the most distant edges of time and the cosmos*"⁸⁹. Così fa Yi creando questo mondo. Mette in risalto elementi distanti non-umani per farne un processo attivo che rimanda a ciò che succede quotidianamente e in maniera costante: una simbiosi, una collaborazione per vivere.

⁸⁹ Katie Paterson: <https://katiepaterson.org/about/>.

When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology)



Figura 2 Anicka Yi, *When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology)*, 2016. Veduta dell'installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio

When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology) (figura 2), è stata esposta per la prima volta nel 2016 al Fredericianum di Kassel per *Jungle Stripe*⁹⁰, insieme alle altre due opere che ne compongono la serie: *When Species Meet Part 1 (Shine or go crazy)* e *When Species Meet Part 3 (Sessile)*. Tutte e tre hanno come protagonisti i funghi e la serie, infatti, è chiamata *Mushroom Cages*. Il titolo che le accomuna è preso in prestito dall'omonimo testo di Donna Haraway del 2008⁹¹, e il tema centrale è proprio il punto di contatto tra le varie specie. L'installazione esposta

⁹⁰ La prima esibizione personale in un'istituzione tedesca per Anicka Yi, avvenuta nel 2016 tra maggio e settembre. La mostra conteneva poco meno di 20 opere prodotte dall'artista quell'anno e il tema base era l'*hybrid*. Più specificatamente indagava l'ibrido tra ciò che è sintetico, animale e vegetale. Per saperne di più: Fridericianum: <https://archiv3.fridericianum.org/files/pdfs/1635/anicka-yi-booklet-en.pdf>

⁹¹ Donna Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2008.

a Milano è una gabbia di due metri quadrati ricoperta di una finta peluria animale e aperta sulla sommità. All'interno si trova una scultura che rappresenta il fungo del bambù, caratterizzato da una struttura reticolare che sotto il capello del fungo discende fino a terra. Appesa alle sbarre della gabbia, inoltre, si trova un'ampolla contenente un liquido trasparente.

Yi con la pelliccia inserisce una dimensione animale all'interno del lavoro, e richiama il famoso *oggetto a funzionamento simbolico* di Meret Oppenheim (1913-85): *Le Déjeuner en fourrure* del 1936. Questo legame non è fine a sé stesso, ma, lontano dalle speculazioni surrealiste sull'inconscio e il mondo onirico, l'artista coreano-statunitense ne sfrutta il potenziale immaginifico per riferirsi a un'altra dimensione tipico degli oggetti del movimento d'avanguardia.

Il fungo presente all'interno è inserito dall'artista per via del suo nome. In cinese viene chiamato 竹蓐 (Zhù sūn) che tradotto significa fungo del bambù, e così è chiamato in gran parte dell'Asia. In occidente, invece, il nome di riferimento è in latino *Phallus Indusiatus*, letteralmente “pene vestito”. Yi apre così ad una interessante riflessione sulla nomenclatura scelta per definire ciò che circonda l'umano. Goodman poneva grande enfasi su questa dinamica come mezzo di costruzione del mondo, e così anche di costruzione di cultura. Durante l'illuminismo, in occidente si è sviluppato il sistema di nomenclatura che tutt'ora viene utilizzato e questo ha restituito proprio il meccanismo cui Goodman fa riferimento. Le scelte optate in tal senso hanno costruito un sistema di saperi che riportano a dinamiche tutt'ora utilizzate, in un processo che lega significato, definizione dell'*altro* e azioni intraprese. Haraway lo dimostra, riferendosi agli studi di Strathern, dicendo:

*“It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories”*⁹²

Il nome *Phallus Indusiatus* è stato coniato dal botanico francese Étienne Pierre Ventenat, che può essere considerato uno dei maggiori del periodo. Tra i primi e più rilevanti botanici che hanno fatto di quel tempo l'età della ragione si può facilmente individuare Carl Nilsson Linnaeus, conosciuto in Italia come Carlo Linneo. Questo medico, botanico e naturalista svedese è stato il promotore di una pratica che è diventata comune e scientifica: nominare le

⁹² Haraway, *Op. Cit.* 2016, p. 12.

parti delle piante, inclusi i fiori, basandosi sulla distinzione binomiale tra maschile e femminile, con particolare rilevanza alla riproduzione sessuata umana. Questo sistema ha, di fatto, creato un gioco di specchi tra ciò che è considerato naturale e ciò che è considerato umano, umanizzando la “natura” e, di riflesso, ha consolidato l’idea di dimorfismo sessuale⁹³. Dinamica che restituisce però due categorie separate nettamente in livelli distinti. La lingua ha questo potere peculiare che ha portato studiosi come il già citato Guattari a esortare l’attiva pratica opposta: “*All things considered, though, I think it’s better to biologize things that to turn everything into linguistics*”⁹⁴. Yi ha posto in una gabbia un fungo comune e molto utilizzato nella cucina asiatica, ma chiamato in quella particolare maniera in occidente, proprio per mettere in risalto questa differenza. Lo stesso fungo, inoltre, si riproduce attraverso spore. L’artista, attraverso il suo utilizzo nell’opera, vuole sottolineare quella pratica umana di specchiatura, oltre che, con la scelta di mettere l’ampolla appesa alla gabbia - strumento iconico del laboratorio scientifico - evidenziare come l’umano utilizzi una dinamica di dominio e di studio dell’*altro*.

Complessivamente l’installazione è un modo di rendere evidente l’antropocentrismo e la dinamica di potere che l’umano ha reiterato su ciò che non è considerato umano, rendendo la natura un contenitore di oggetti da utilizzare e dominare. Yi pone il fungo nella gabbia, ma lo rende soggetto, *agency* delle azioni umane e, antitetivamente, propone una via opposta, in cui la contaminazione e il contatto sono le possibilità:

*“Consider, instead, the pleasures of the woodland. There are many useful products there, from berries and mushrooms to firewood, wild vegetables, medicinal herbs, and even timber. A forager can choose what to gather and can make use of the woodland’s patches of unexpected bounty. But the woodland requires continuing work, not to make it a garden but rather to keep it open and available for an array of species”*⁹⁵

⁹³ Su questo tema gli studi di Anne Fauste-Sterling hanno evidenziato il legame tra la nomenclatura del contesto vegetale e la restituzione e costruzione di un sapere basato sul dimorfismo sessuale: Anne Fauste-Sterling, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of the Sexuality*, Basic Books, New York, 2000.

⁹⁴ Felix Guattari, *The Anti-Œdipus Papers*, Semiotext(e), 2006, p. 76.

⁹⁵ Tsing, *Op. Cit.*, 2015, p. 286.

Releasing the Human From the Human

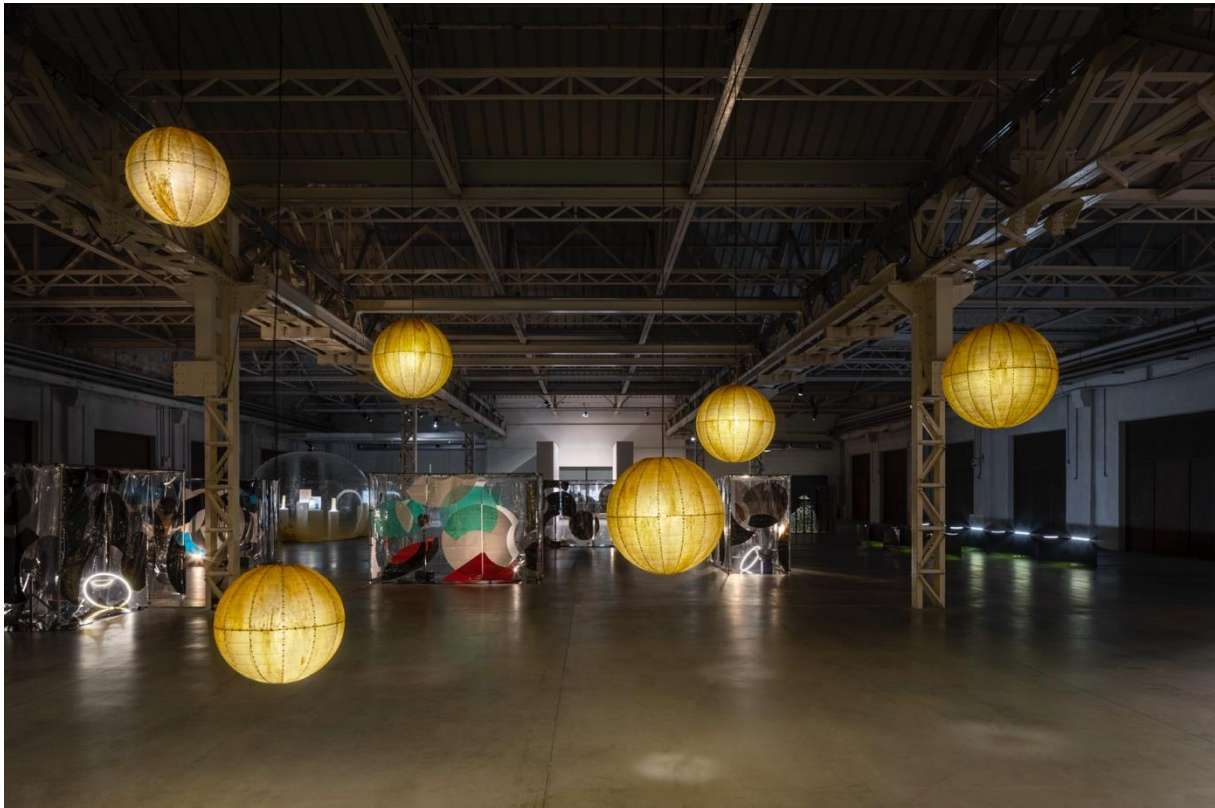


Figure 3 Anicka Yi, *Releasing the Human From the Human*, Veduta dell'installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

Releasing The Human From The Human (figure 3) è composta da sei sculture sferiche primariamente esibite alla Gladstone Gallery di New York nel 2019.⁹⁶ In quella occasione il titolo della mostra era *We Have Never Been Individual*, titolo che dimostra nuovamente il forte posizionamento in direzione di relazioni intraspecie⁹⁷, dove i legami non sono solo tra più elementi, ma contribuiscono e sono imprescindibili per l'esistenza stessa. Come detto, la prima parte, o capitolo, del progetto *Metaspore* si è basata sul tentativo di dibattere sul tema dell'*autonomous self*. È facile individuare in questa mostra del 2019 le stesse idee.

⁹⁶ Per sapere di più su questa mostra: Pierre-Yves Desaiwe, *Anicka Yi. Gladstone Gallery/Brussels*, FlashArt, 24 June 2019: <https://flash---art.com/2019/06/anicka-yi-gladstone-gallery-brussels/>. Nella recensione Desaiwe coglie l'elemento caratteristico di Yi: "*Anicka Yi's first exhibition at Gladstone Gallery presents evidence of hybridization and symbiosis between different forms of life, whether animal or plant, and challenges the border between the natural and the synthetic. Here, the boundaries between categories are blurred*".

⁹⁷ Termine utilizzato da Anna L. Tsing per esplorare le vie nelle quali le relazioni tra specie diverse possono trascendere i tradizionali confini biologici e culturali. Si può notare una certa assonanza con il termine intrazione di Barad.

Le sei sculture sono di colore verde oliva e illuminate dall'interno, la loro struttura è porosa e permette alla luce di pervadere lo spazio circostante. All'interno si intravede un piccolo oggetto che si muove volando ed emettendo un ronzio che fa immediatamente pensare a mosche chiuse nelle sfere. Non sono insetti vivi, ma animatronici⁹⁸, *cyborg*⁹⁹ che sfidano i limiti imposti alla definizione di animale in accordo con ciò che Haraway ha concepito. Si muovono creando ombre sulla superficie semi-trasparente delle sculture, dando loro una dimensione cinetica e viva che le avvicina a creature fluttuanti in aria o negli oceani. Yi le ha pensate come lampade giapponesi che, al posto della tradizionale carta di riso, a comporre è un'alga chiamata *kelp*. Lei stessa aggiunge: “*are a mutating play off of the iconic Akari lamp by Isamu Noguchi, while the scratches resemble the work of abstract expressionist artists such as Cy Twombly*”¹⁰⁰. Un'estetica che ricorda i lavori dell'artista espressionista come *Leda and the Swan* del 1962, ma lascia spazio a diversi livelli di significato che Yi cerca di trasmettere con questa installazione.

La connessione tra i lavori esposti si esplicita nei temi della riproduzione e digestione, viste rispettivamente in *When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology)* e in *Le Pain Symbiotique*: “*for what are cocoons if not hybrids of stomachs and wombs?*”¹⁰¹. Le alghe (*kelp*) sono utilizzate da Yi nel tentativo di coglierne il potenziale di produzione energetica. Questo particolare tipo di alga, chiamata volgarmente alga bruna, è una macroalga che, come studi filogenetici¹⁰² testimoniano, in origine era un organismo unicellulare incapace di generare la fotosintesi, ma che ha acquisito questa capacità tramite l'endosimbiosi secondaria. Un processo nel quale un organismo ne incorpora un altro, in questo caso è stata inglobata un'alga rossa capace di fare la fotosintesi. Sono esplicitati in questi termini i legami che permettono di pensare a riproduzione e digestione, ma in un modo meno definito e caratterizzabile. Nello stesso processo che ha portato alla formazione del *kelp* si può cogliere una sorta di azione predatoria che sosterebbe la tesi di una gerarchia tra specie in cui il parametro *forza* è la variabile che

⁹⁸ Tecnologia che utilizza componenti elettronici e robotici per dare autonomia di movimento a soggetti quali pupazzi meccanici o automi.

⁹⁹ Termine celeberrimo utilizzato nel testo femminista di Donna Haraway: Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in “Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature”, New York, Routledge, 1991, pp.149-181. Con questo termine Haraway rifiuta i limiti dei dualismi fondanti la società.

¹⁰⁰ Aspesi, Griccioli, Leuzzi, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁰¹ Griccioli, Todolí, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁰² Branca della scienza che investiga le origini e l'evoluzione di un sistema di organismi. Per saperne di più in merito agli studi legati all'alga bruna, è utile consultare la ricerca condotta dall'Alfred Wegener Institute in Germania che ha sequenziato l'eredità genetica dell'*Ectocarpus Siliculosus* (un tipo di *kelp*) per la prima volta: Cock, J., Sterck, L., Rouzé, P. *et al.*, *The Ectocarpus genome and the independent evolution of multicellularity in brown algae*, Nature, 465, 617-621, 3 giugno 2010: <https://www.nature.com/articles/nature09016#citeas>.

rende dominanti. Ponendo così l'umano e i suoi strumenti in cima alla piramide e sostenendone l'eccezionalismo. Tale azione, però, non ha nulla di predatorio, pensare che lo sia è una scelta condizionata da una concezione antropocentrica. Il titolo *Releasing The Human From The Human* fa riferimento proprio a questo. Yi sostiene la necessità di svincolare l'umano da sé stesso, da tutto ciò che significa fino a ora, perché: “*it matters (...) what thoughts think thoughts, what description describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories*”.

L'insieme di elementi e storie a essi legate, che costituiscono l'opera, ne fanno un vero e proprio mondo a sé, concepito dall'artista come un possibile mondo caratteristico di una visione post-antropocentrica. La scelta del titolo porta a riconsiderare ciò che viene considerato umano e i suoi confini categorici. In occidente a contribuire a formare tali confini ha avuto forte impatto la religione cristiana che ha anche concorso alla separazione concettuale tra umano (cultura) e natura:

“Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra. (...) Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra; soggiogatela e dominate sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e su ogni essere vivente, che striscia sulla terra”¹⁰³

Una visione che ha giustificato e alimentato la separazione e il dominio sull'altro, tutto ciò che non è umano e la natura. Nella traduzione italiana, inoltre, si può notare un'ulteriore dinamica, l'utilizzo del termine uomo come caratteristica universale, una scelta che contribuisce a sostenere la visione maschile e patriarcale. Yi, con l'opera in esame, vuole far riflettere sulla costruzione della categoria umana e su quanto sia basata su determinati criteri. Che sia necessario rinegoziare tali considerazioni e ridefinire ciò che è umano, lasciando più spazio ad altre specie che sono co-implicate quotidianamente in processi vitali e interni all'umano stesso. In questa misura è utile considerare il titolo scelto per la mostra che ha ospitato in prima battuta quest'opera: *we have never been individual*; la specie umana al suo interno non lo è, ma non lo è neanche come specie.

¹⁰³ Bibbia CEI, Genesi 1, 26-28: https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_P1.HTM.

Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica)



Figure 4 Anicka Yi, *Biologizing the Machine (spillover zoonotica)*, 2022, Veduta dell'installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Commissionata e prodotta da Pirelli HangarBicocca, Milano. Courtesy l'artista e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

Sette strutture rettangolari sospese da terra a diverse altezze compongono *Biologizing The Machine (Spillover Zoonotica)* (figura 4). Diversamente da quanto visto finora, quest'opera non è stata esposta in altre mostre. Fa parte di una serie dal titolo omonimo¹⁰⁴, tra le quali la più vicina in termini temporali e tipologici è *Biologizing The Machine (Terra Incognita)*¹⁰⁵ esposta nel 2019 alla Biennale di Venezia. In entrambi i casi le strutture viste da distante hanno una qualità visiva che rammenta opere astratte. Si tratta in realtà di culture di Winogradsky (1856-1953), dal nome del microbiologo russo che ne ha ideato la struttura. Queste sono normalmente colonne al cui interno si trova un piccolo ecosistema di acqua, fango, componenti organici e

¹⁰⁴ Oltre alle due opere citate nel testo, fa parte della serie *Biologizing the Machine (Tentacular Trouble)*. Per saperne di più: Stuart Jeffries, *'I sculpt the air' – what does scent artist Anicka Yi have in store for Tate's Turbine Hall?*, theguardian, 6 ottobre 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/06/anicka-yi-tate-modern-turbine-hall-commission>.

¹⁰⁵ Per saperne di più: Adela Smejkal, *Anicka Yi 'The Art of Smell'*, xbitmagazine, Agosto 2018: <https://www.xbitmagazine.com/2019/08/anicka-yi/>. Nel testo Adela Smejkal sintetizza così la pratica di Yi: "Again with her untraditional use of materials, Yi references the origins of human life and creates a connection to the sea. The artist describes her versatile creations as *Biopolitics of the senses*". Rimarcando come gli sforzi dell'artista coreano statunitense siano diretti a eliminare le distinzioni tra forme organiche e sintetiche.

altri agenti che fanno sì che proliferino microrganismi. Nel 2019, in *Terra Incognita*, Yi ha colmato le teche con il letto fangoso dei canali veneziani, in un'operazione simile a quelle fatte da Mark Dion (1961) quando ha esposto i rifiuti trovati sul fondo degli stessi canali.¹⁰⁶ Yi però non vuole esporre lo spettatore e le spettatrici ai danni, la sovrapproduzione e l'inquinamento, provocati dagli umani, così come è per Dion, ma vuole esporre la città stessa, quel luogo umano e non-umano. Per *Spillover Zoonotica*, agendo in maniera analoga, ha utilizzato il terreno dell'hinterland milanese. In entrambi i casi si può parlare di opere site-specific non solo per gli spazi espositivi, ma in relazione alla città stessa.

Sia in *Terra Incognita* che in *Spillover Zoonotica* si trovano anche elementi tecnologici, computer che hanno differenti funzioni nei due casi. A Venezia erano responsabili di gestire la crescita e il cambiamento dei microrganismi. A Milano, invece, posti sulla sommità di ogni pannello, hanno il compito di registrare tali cambiamenti e i vari stati di crescita, morte ed equilibrio di questi ecosistemi viventi. Yi, come detto in precedenza, concepisce opere che mutano, e questo ne è un caso esemplare, le culture sono vive e variano di forma, colori e temperatura per tutta la durata della mostra, e ciò è visibile per le persone che si accingono a vederla. Non a caso, il computer, a Milano, è connesso con un display che restituisce visivamente il cambiamento attivo, segnalando le differenze delle variabili in un delta di tempo che va da una settimana a poche ore di distanza, dimostrando la vita di questa fragile simbiosi in atto.

Il concepimento e la costruzione dell'installazione sono stati possibili, nella loro complessità strutturale, grazie alla collaborazione dell'artista con il Dipartimento Ambientale e di Scienze della Terra dell'Università Bicocca di Milano. Yi utilizza un medium tecnologico, come nel caso delle mosche animatroniche di *Releasing The Human From The Human*, per rompere il confine concettuale che si è posto tra umano e non-umano. Il titolo stesso fa riferimento all'ormai noto processo, a causa della pandemia da Covid-19, di *zoonotic spillover* per cui si trasferisce un virus da una specie all'altra. Percorso che, come spiega David Quammen nel saggio *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*¹⁰⁷ del 2012, trova condizioni favorevoli per via di pratiche umane di deforestazione e urbanizzazione. Ne risultano connessioni e relazioni molto complesse tra le specie, che non appartengono a piani differenti, ma sono intrinsecamente legate. Inoltre, lo stesso titolo *Biologizing The Machine*, fa

¹⁰⁶ Mi riferisco qui a opere come *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoons of Venice* del 1997/98, esposta al Mudec di Milano.

¹⁰⁷ David Quammen, *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*, W. W. Norton & Company, New York, 2012.

nuovamente riferimento a quanto scritto da Guattari: “*All things considered, though, I think it’s better to biologize things that turn everything into linguistics*”; ovvero biologizzare le macchine, confondere e ibridare quei confini che distinguono le categorie.

Le considerazioni che quest’opera porta con sé non sono comunque terminate. Come specificato l’opera contiene la città stessa. Nella definizione di città viene considerato solo ciò che è umano, fisico e per sua estensione; si inseriscono al suo interno le strade, i palazzi, i monumenti, le persone che vi vivono e qualche altro elemento. Ciò che viene omesso è tutto un lungo elenco di altre specie che vi camminano, strisciano o muovono sulle stesse strade, volano sugli stessi edifici, o riempiono il terreno sul quale gli stessi palazzi sono eretti. Mangiano, digeriscono, modificano, muovono e co-costruiscono la città. Il fatto stesso di non considerare tutti questi altri agenti è espressione di una separazione, non tanto fisica, per quanto si sia generata, ma concettuale.

Una divisione radicata al punto da rendere difficile individuare la sua genesi. Jared Diamond ha tentato nella sua lunga riflessione nel testo *Guns, Germs and Steel*¹⁰⁸ del 1997 di ricercare una data in cui questo processo di distanziamento tra l’umano e la natura si è originato. Giunge a considerare il momento in cui da cacciatori-raccoglitori, gli umani del tempo (circa 10000 anni fa), sono passati all’agricoltura e all’allevamento. Quel momento, la separazione fisica tra un terreno coltivato e il resto, è il punto di inizio per la separazione concettuale tra natura e cultura, tra la natura e l’umano. In termini simili, se si vuole in prosecuzione, Tsing e Haraway hanno coniato il termine *Plantationocene*¹⁰⁹, esaltando il ruolo delle piantagioni nella dinamica di subordinazione di altre specie e di minoranze umane¹¹⁰ – e su quest’ultime gli studi di Povinelli ne hanno esplicitato le articolazioni. L’agricoltura intensiva e a monocoltura ha generato enormi danni di biodiversità nella flora e nella fauna. Le pratiche di disboscamento e di utilizzo di materiali inquinanti per migliorare la resa dei prodotti – termine scelto proprio per sottolineare il legame con il sistema capitalistico – hanno decimato specie e tolto loro terreno¹¹¹.

¹⁰⁸ Jared Diamond, *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*, W. W. Norton, New York, 1997.

¹⁰⁹ Termine coniato dalla due studiose durante l’incontro all’Aarhus University in Danimarca, nel 2014.

¹¹⁰ Sul tema è utile consultare la storia del United Fruit Company (Chiquita), grande azienda statunitense produttrice di banane in centroamerica la cui storia intreccia dinamiche coloniali, schiavismo, utilizzo di gruppi paramilitari, oltre che, dal punto di vista ambientale, la distruzione di enormi habitat e buona parte della loro biodiversità. Per saperne di più: sentenza ai danni della compagnia per aver assoldato paramilitari colombiani per uccidere diverse decine di operai e le loro famiglie: il manifesto, <https://ilmanifesto.it/la-dittatura-delle-banane>; panoramica sulla storia della compagnia: Lindsey Morey, *Blood For Bananas: United Fruit’s Central American Empire*, Washington State University, 2014: <https://history.wsu.edu/rci/sample-research-project/>. Oppure: Mark Moberg, *Crown Colony as Banana Republic: The United Fruit Company in British Honduras, 1900-1920*, Journal of Latin American Studies Vol. 28, No. 2 (May, 1996), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 357-381: <https://history.wsu.edu/rci/sample-research-project/>.

¹¹¹ A riguardo è utile consultare lo studio pubblicato su Nature Sustainability nel dicembre 2020 scritto da un gruppo di ricerca internazionale. La ricerca sostiene che nel prossimo futuro (entro il 2050), se si continua ad

La presunzione umana di superiorità e dominio, originata da questa separazione, ha portato allo stato attuale, forte di un aspetto mentale dato per scontato.

L'installazione è un ecosistema complesso i cui elementi non si fermano al singolo umano, ma compongono un ritratto di Milano in cui sono presenti anche specie altre. Yi permette la visione di un mondo che l'umano non considera e le parole di Viveiros de Castro sono utili a dimostrarne l'esistenza: "*all beings see (represent) the world in the same way – what changes is the world they see*". L'umano è abituato a guardare il suo mondo, in maniera antropocentrica. Yi invita invece a esserne coscienti e considerare le relazioni con elementi altri.

utilizzare un sistema agricolo intensivo a monocoltura si toglierà habitat a circa 20000 specie terrestri vertebrate. Williams, D.R., Clark, M., Buchanan, G.M. et al. *Proactive conservation to prevent habitat losses to agricultural expansion*. Nat Sustain 4, 314–322 (2021). <https://doi.org/10.1038/s41893-020-00656-5>.

2.2 After ALife Ahead

2.2.1 Pierre Huyghe

*“Pierre Huyghe organizes his work as a critique of the narrative models offered us by society”*¹¹²

La carriera artistica di Pierre Huyghe (n. Parigi, Francia 1962), attiva da diversi decenni, è ormai consolidata, rendendolo a tutti gli effetti uno degli artisti più noti del panorama internazionale. Da sempre interessato ad ambienti caratteristici della controcultura, la sua vena eversiva si mostra anche in campo artistico, dove la sua ricerca si interessa al Situazionismo e agli interventi in aree urbane, nelle quali individua un luogo cruciale per aprire domande e modificare le convenzioni sistemiche. L’attitudine allo studio dello spazio e la sua messa in discussione è rimasta presente negli anni di produzione artistica di Huyghe. Una propensione distintiva, indipendentemente dal contesto: che si tratti di un museo, dello stesso spazio urbano, di una galleria o di un edificio destinato ad altri scopi.

Negli anni Ottanta e Novanta, agli inizi della carriera, la sua attività è caratterizzata per lo più da performance, molte delle quali lo vedono affiancato da altri artisti francesi emergenti della stessa generazione come Dominique Gonzales-Foerster e Philippe Parreno. Con quest’ultimo ha stretto un legame duraturo nel tempo, il quale ha generato diverse opere importanti. Tra le più riuscite si può citare *No ghost just a shell*, progetto durato dal 1999 al 2003.¹¹³ Un momento fondamentale in cui i due hanno indagato il tema dei diritti, dell’identità e il suo annullamento provocato dall’industria dello spettacolo. La coppia nel 1999 ha acquistato i diritti di riproduzione sul personaggio *Annlee* dell’agenzia giapponese *Kworks*, rendendola protagonista di una serie di video in 3D¹¹⁴. La figura femminile è stata messa a disposizione di altri artisti per cimentarsi nella costruzione di una propria storia, trasformandola in un bacino di possibilità creative: *“There were paintings (by Barande and Phillips), videos (by, for instance, Huyghe, Gonzalez-Foerster, Curlet, and Gillick), toys for Annlee (Bulloch and Wagener), wallpaper (M/M Paris), music (Vaney), and even a coffin for Annlee by Joe Scanlan”*¹¹⁵. Il titolo è un riferimento diretto al famoso

¹¹² Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002, p. 50.

¹¹³ Per saperne di più rimando a: Philip Nobel, *Annlee: Sign of the Times*, Artforum, gennaio 2003, vol. 41, no. 5: <https://www.artforum.com/features/annlee-sign-of-the-times-165355/>.

¹¹⁴ Per saperne di più consultare il sito di M/Paris: <http://www.mmparis.com/noghost.html>.

¹¹⁵ Nicolas Bourriaud, *From Object to Collective, from Artists to Actants: Ownership Reframed*, in “Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks”, 2013, pp. 143-180, p.151. Un testo che apre a sperimentazioni non oggettuali e a opere che hanno una vita, che si modifica fisicamente nel tempo. Un altro esempio sono le opere analizzate di Yi, ma sono nuovamente sperimentazioni collegabili agli anni Sessanta

manga giapponese, e successivamente anche *anime* e film live action, *Ghost in the shell* uscito dal 1989 al 1991, la cui storia vedeva come protagonista una *cyborg* composta da cervello umano e un corpo artificiale estremamente sofisticato e potente. Il richiamo era a quei temi legati a una visione che iniziava a mettere in discussione i confini della categoria umana, un tema fondamentale per Huyghe. Argomento che nel corso degli anni diventa centrale, si elabora e matura.

Dai primi anni duemila la sua attività include anche installazioni e creazioni di ambienti, nei quali vuole soverchiare un altro paradigma, il rapporto con lo spettatore: “*I don’t want to exhibit something to someone, but rather the reverse: to exhibit someone to something*”¹¹⁶. Nei contesti che crea, lo spettatore e le spettatrici sono parte integrante; si aggiungono agli elementi che li compongono, li modificano e, a loro volta, ne vengono modificati. Per usare le parole dello stesso artista francese in riferimento a *Liminal*¹¹⁷, mostra in atto a Venezia: “*The exhibition is not interactive, the spectator it’s a participating witness*”¹¹⁸. Gli esempi di questa tendenza sono molteplici negli anni, tra i più interessanti si può individuare la mostra *Influants*¹¹⁹ tenutasi alla galleria Esther Schipper di Berlino nel 2011. In questa occasione erano presenti quattro opere dell’artista. Alla porta, un uomo annunciava nome e cognome del visitatore (*Name Announcer*). Una volta entrato, quest’ultimo si trovava in una stanza all’apparenza vuota, ma sulle cui pareti, sul soffitto e sul pavimento si muovevano liberamente diecimila formiche (*Umwelt*) e cinquanta ragni (*C. C. Spider*). La quarta opera, invece, era realmente invisibile all’occhio umano e rappresentava un’espressione caratteristica del modo di operare di Huyghe: disperso nell’aria della galleria, infatti, era presente il virus dell’influenza (*Influenced*). L’artista ha esposto lo spettatore e le spettatrici a qualcosa, di invisibile, che può entrare nel loro corpo, nel loro confine fisico, che può essere da essi portato nelle loro vite, al di fuori della stessa galleria. In questa mostra sono percepibili diverse caratteristiche peculiari della pratica di Huyghe: oltre alla volontà di rendere partecipe lo spettatore e le spettatrici, si può notare la relazione attiva tra le

e Settanta. Rimando nuovamente alla lettura: Jack Burnham, *Systems Esthetics*, Artforum 7, no.1, September 1968, pp 30-35.

¹¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Coactivity: Between Human and Non-human*, Flash Art, 9 September 2019: <https://flash---art.com/article/coactivity-between-the-human-and-nonhuman/>.

¹¹⁷ Per saperne di più rimando a: Eleanor Heartney, *Pierre Huyghe Takes on AI and Nonhuman Evolution in Venice*, artnews, 15 aprile 2024: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/pierre-huyghe-ai-venice-1234701938/>. Oppure a: Elisa Carollo, *Pierre Huyghe’s Show in Venice Presages Inhuman Perspectives*, observer, 26 luglio 2024: <https://observer.com/2024/07/art-review-pierre-huyghes-show-in-venice-liminal-punta-della-dogana-video/>.

¹¹⁸ Palazzo Grassi – Punta della Dogana, “*Liminal*” a Punta della Dogana: intervista a Pierre Huyghe, 22 luglio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sX1tk-6xsWE>.

¹¹⁹ Per saperne di più rimando a: Jens Asthoff, *Pierre Huyghe*, Artforum, dicembre 2011, vol.50, no.4: <https://www.artforum.com/events/pierre-huyghe-6-191525/>.

opere e l'inserimento e utilizzo di elementi *altri* all'interno dell'ambiente creato, che in questo caso sono formiche, ragni e virus, ma possono essere vegetali, minerali e macchine. Si nota inoltre la volontà da parte di Huyghe di lasciare un notevole grado di autonomia. Concetto che lo pone sensibilmente vicino alle considerazioni che Cheng, con cui ha collaborato per diversi anni, ha scritto: *“Worlding is firstly the act of creating a life, then secondly letting that life live itself. The first part is about achieving Aliveness. The second part is about granting Autonomy”*. L'artista francese mette insieme agenti senza sapere cosa comporrà. Lascia loro il potere di modificarsi, l'autonomia di azione. Dice infatti Huyghe:

*“There is a set of rules or postulates at the beginning and then things unfold through different formats. In the course of the process, as things grow, the project changes. The set of rules are subjective but the relations between the facts that occurred during the process are real. I am interested in this auto-construction.”*¹²⁰

Le formiche e i ragni possono muoversi e uscire, possono anche andarsene tutti - come scrive Cheng: *“A World can grow. A World can collapse”* - possono moltiplicarsi, competere, creare nidi o quanto le loro scelte gli faranno fare. Un'altra occasione emblematica in cui sono evidenti queste attitudini è *UUmwelt*¹²¹, mostra alla Serpentine Gallery di Londra tenutasi a cavallo tra il 2018 e il 2019, nella quale, tra le diverse opere, ha sistemato 50000 larve di *Calliphora vomitoria* - il noto moscone blu della carne - pronte a schiudersi durante il periodo della mostra. L'eterogeneità dei media utilizzati risulta elemento peculiare del lavoro dell'artista. Medium che si sovrappongono e uniscono all'interno della stessa opera/ambiente/mostra¹²². Sono teche, sculture, installazioni e video che diventano elementi utili per la generazione dell'opera e la sua vita autonoma. Ne è esempio calzante la serie di acquari - che sarà la protagonista dell'analisi del prossimo sottocapitolo. Strutture con all'interno animali, sculture e altri elementi, tutti o parzialmente comunicanti con altri esterni. Complessivamente questi fattori ne compongono i molteplici livelli di significato e rendono inconsistenti i confini di vetro che li separano. Huyghe realizza anche video che in alcuni casi sono film isolati che costituiscono mondi a sé, in altri casi partecipano alla costruzione delle caratteristiche di un ambiente. Come visto già a fine anni

¹²⁰ Allard van Hoorn, *Pierre Huyghe: the moment of suspension*, domus, 18 october 2011:

<https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>.

¹²¹ Per saperne di più rimando a: Flora Katz, *Pierre Huyghe's "UUmwelt"*, e-flux, 19 dicembre 2018:

<https://www.e-flux.com/criticism/250281/pierre-huyghe-s-uumwelt>.

¹²² Utilizzo questi tre termini per sottolineare come i lavori di Huyghe siano difficili da definire con i termini usualmente utilizzati. Non sono solo opere fisiche ma costituiscono ambienti, e le stesse opere all'interno di una mostra compongono un progetto criticamente concepito come legato, unico. Nel corso del capitolo si alterneranno, cercando di dimostrare come sia caratteristica della sua produzione.

Novanta - ma anche in precedenza - ha creato video animati per *No ghost just a shell*. Nei primi duemila ne ha girati altri tra cui *Les Grands Ensembles* nel 2001 in occasione della Biennale di Venezia¹²³ e per il quale ha vinto il Premio Speciale. Di recente altre due fortunate opere quali *De-extinction* nel 2014 e *Untitled (Human Musk)* nello stesso anno, sino ad arrivare a *Camata* nel 2024 prodotto per la mostra in corso a Venezia *Liminal*¹²⁴.

Si è fatto notare più volte come le opere di Huyghe siano un sistema di elementi eterogenei che istituiscono relazioni complesse, e alla luce di quanto emerso nel capitolo *Worlding* possono essere considerate dei mondi co-costruiti. La collaborazione con Cheng è la chiave che ha permesso a quest'ultimo di generare le sue tesi, esemplificate, infatti, dalla produzione dell'artista francese. Lavori quali *A Forest of Lines* del 2008¹²⁵ (figura 5), in cui Huyghe ha riempito la *concert hall* del teatro dell'opera di Sidney con più di cento alberi, sono esempi particolarmente riusciti di questa attitudine. L'artista ha usato queste parole per descrivere l'opera:

*“The forest or a jungle is something you can't easily define. It is a blurry image, because it's a multitude, heterogeneous and complex that keeps changing. It is an organism. It is a place where you can lose yourself, so it has mystery. (...) The Forest of Lines is a science fiction experiment in a way. When you enter inside the Opera House you encounter an image. You are standing at the top of the space; you are looking down at a canopy covered with mist where the light is like dawn. You are above a valley obscured by clouds. There is a state of calm and confusion at the same time. This blurry image is made of a maze of paths. As you come down the paths, through the maze of trees, you enter the mist and you start to get lost in the forest that seems to have grown over night and still growing ...”*¹²⁶

¹²³ Per saperne di più rimando a: Daniel Birnbaum, *Venice Biennale*, artforum, maggio 2001, vol. 39, no. 9: <https://www.artforum.com/events/venice-biennale-176516/>.

¹²⁴ Per saperne di più rimando alla nota 117 e a: Jordan Richman, *Pierre Huyghe “Liminal” Punta della Dogana/Venice*, FlashArt, 29 luglio 2024: <https://flash--art.com/article/pierre-huyghe/>.

¹²⁵ L'installazione fa parte della biennale di Sydney del 2008, per saperne di più su questa manifestazione: Anthony Gardner, *Biennale of Sydney 2008*, Artforum, ottobre 2008, vol. 47, no. 2: <https://www.artforum.com/events/biennale-of-sydney-2008-198978/>.

¹²⁶ Amelia Douglas, *A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe*, *Electronic Melbourne Art Journal* 1 (3), 2008.



Figura 5 Pierre Huyghe, *A Forest of Lines*, Sydney Concert Hall, Sydney, 2008

La foresta, l'opera stessa, è un mondo, un sistema, un esperimento di *science fiction*, che cresce e si sviluppa. Oltre a *science fiction*, ha utilizzato e sono stati utilizzati altri modi per definire le sue opere nel tempo. Nella guida digitale che accompagna la sua ultima mostra a Venezia *Liminal* si legge: "(Huyghe N.d.A) *concepisce le sue opere come finzioni speculative da cui emergono altre forme di mondo possibili*"¹²⁷. Parole che esprimono in maniera significativa il legame tra l'opera e un mondo: possibile, di finzione, non finto, ma che risponde di relazioni ed elementi nuovi, una rappresentazione operata dall'immaginazione, dalle idee di chi la opera, un futuro in cui credere. *Finzione speculativa* è un concetto interessante, ha il potere di restituire quelle possibilità che nel capitolo *worlding* si sono espresse, ma anche di dar credito a tutte le possibili scelte che chi crea questa finzione può optare: specula, si immerge, indaga in forma attiva, crea una realtà con risultati, che è dinamica e viva. La finzione speculativa è un perfetto sinonimo di *worldmaking* (o *worlding*), Haraway ne è perfettamente conscia e le chiama *speculative fabulations*:

¹²⁷ Pinault Collection: <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/media/dl/pierre-huyghe.-liminal-it.pdf>.

“And so I look for real stories that are also speculative fabulations and speculative realisms. These are stories in which multispecies players, who are enmeshed in partial and flawed translations across difference, redo ways of living and dying attuned to still possible finite flourishing, still possible recuperation.

SF is a sign for science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, and also, string figures.”¹²⁸

Nella citazione torna *science fiction* e Huyghe con i suoi lavori fa espressamente questo tipo di azione. Dice infatti: “(le finzioni N.d.A.) sono mezzi per accedere al possibile o all'impossibile – a ciò che potrebbe essere o non potrebbe essere”¹²⁹. Gli elementi multispecie che ne fanno parte, una volta inseriti, ne costruiscono le possibilità.

Attraverso le opere - finzioni, mondi - l'artista gioca con la percezione della realtà, sulla percezione che l'umano ha di questa, sino a diventarne estranea, non irreale, ma *altra*. In questo senso studia e produce i suoi ambienti e le sue esposizioni:

“An exhibition can be a situation that have is own will, language, ability to learn, be sensible, in which you are witnessing something you might not be able to comprehend but, somehow, you see that there is something there. It is an escape from that one plane of reality we are trapped or limited by”¹³⁰

Leggendo quest'estratto non può che tornare alla mente ciò che Viveiros de Castro e Tim Ingold hanno espresso: l'esistenza di più prospettive, nature e percezioni, “*what changes is the world that they see*” scriveva appunto de Castro. Huyghe con le sue opere e mostre vuole mettere in discussione il proprio sé, la convinzione egocentrica (antropocentrica) della realtà. Vuole far vedere un'altra prospettiva; una forma di realismo speculativo, basato su possibili realtà altre. Esposizioni e mostre che sono decine tra personali e collettive nella sua carriera. Le più importanti possono essere considerate: la personale per il Hugo Boss Prize del 2002 al Solomon R. Guggenheim di New York, *The Host and the Cloud* alla Galerie Marian Goodman di Parigi nel 2010, la stessa *A Forest of Lines* durante la Biennale di Sydney del 2008 e *Influants* a Berlino nel 2011, ma anche *Le Saison des Fêtes* al Palacio de Cristal del Museo Reina Sofia di Madrid nel 2010, *Umwelt* alla Serpentine Gallery di Londra nel 2018 e la mostra in corso, nella data

¹²⁸ Donna Haraway, *Op. Cit.* 2016, p. 10.

¹²⁹ Pinault Collection, *Op. Cit.*

¹³⁰ Palazzo Grassi – Punta della Dogana, “*Liminal*” a Punta della Dogana: intervista a Pierre Huyghe, 22 luglio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sX1tk-6xsWE>

in cui questa tesi viene scritta, a Palazzo Grassi-Punta della Dogana *Liminal*, per quanto riguarda le personali. *Manifesta 2*¹³¹ nel 1998, *Documenta 11*¹³² nel 2002, la cinquantesima Biennale di Venezia del 2003, *You Have Been There* alla Marian Goodman Gallery di New York nel 2011, *Documenta 13*¹³³ del 2012 e *Art and Space* nel 2017 al Guggenheim di Bilbao, tra le molteplici collettive e grandi manifestazioni internazionali a cui ha partecipato. Molte delle sue mostre, inoltre, sono state attivate in più luoghi e date, come nel caso di *Umwelt* stessa che nel 2021 ha avuto modo di essere vista ad Arles in Francia alla galleria Luma, o *Human Mask* organizzata nel 2015 al The Metropolitan Museum of Art di New York e nel 2017 sia al Guggenheim di Bilbao che al Copenhagen Contemporary, solo per fare qualche esempio. La scelta di fare comunicare opere con altre diverse e in spazi diversi è voluta. È un espediente ricercato per generare nuovi piani di significato, per creare insieme nuovi. Opere che diventano altro grazie ai legami che si creano, cogliendo dalle altre e dall'ambiente differenti denominatori.

I lavori e la pratica di Huyghe contengono un alto grado di complessità per gli elementi che le compongono e per i legami che essi generano di continuo. L'autonomia che hanno e la relazione con lo spazio e le persone sono un fattore determinante. La volontà dell'artista è di generare domande, confondere e intimidire in taluni casi, così da mettere in discussione la percezione della realtà, delle categorie paradigmatiche di umano e non-umano:

*“Huyghe’s works often present themselves as complex systems characterized by a wide range of life forms, inanimate things and technologies. (...) the exhibition ritual is an encounter with a sentient milieu that generates new possibilities of co-dependence between events or elements that unfold. The exhibition is an entity whose time and space, in which it appears, are constituents of its manifestation.”*¹³⁴

Un sistema complesso, rizomatico, la cui semplice somma di elementi non coincide con ciò che realmente restituisce. Un impatto, un'idea di quanto siano importanti le relazioni e quanto determinino futuri, mondi possibili: *“una grammatica vivente che ingloba in un unico moto la*

¹³¹ Manifesta 2 non aveva un tema predefinito ma voleva essere il risultato di un campo di ricerca esteso nelle contemporanee pratiche artistiche europee.

¹³² Il tema di quest'edizione era legato a *“la marginalità al centro”*, un tema che risuona nella pratica di Huyghe. Per saperne di più sulla manifestazione rimando a: Gregory Williams, *Documenta 11*, artforum, marzo 2001, vol. 39, no. 7: <https://www.artforum.com/columns/documenta-11-200651/>.

¹³³ Tema che voleva mettere in discussione la presunzione di una persistente crescita economica e delle dinamiche a essa sottese. Per saperne di più sulla manifestazione rimando a: Daniel Birbaum, *Documenta 13*, artforum, ottobre 2012, vol. 51, no. 2: <https://www.artforum.com/events/documenta-13-194227/>.

¹³⁴ Marina Goodman Gallery, *Pierre Huyghe*: <https://www.mariangoodman.com/artists/pierre-huyghe/>.

memoria individuale e il comportamento animale, il clima e la storia dell'arte, gli oggetti e i fenomeni"¹³⁵.

2.2.2 Place of separation

Tra le longeve serie di Huyghe, gli acquari hanno un peso specifico notevole, racchiudono, senza ricerca di semplificazioni, i diversi punti d'interesse dell'artista. Sollecitano domande relative al rapporto con lo spazio e con lo spettatore, che è parte attiva. Inseriscono elementi animali, vegetali, tecnologici e *altri*, anche distanti tra loro e sono lasciati liberi di relazionarsi e agire come vogliono, creando nuove possibilità. Mettono in discussione le percezioni di ciò che si considera realtà oggettiva e il rapporto che l'umano ha con ciò che viene definito natura:

*"The aquarium is a place of separation, normally a collection of different species of different places around the world that are gathered together in a system supposed to be in nature, similar to a museum. I am interested in the strange relationship and separation between the human and a world. They are not encountering each other."*¹³⁶

Sono rappresentazioni - e di questa sono anche il superamento, come sarà spiegato - di una dinamica quotidiana, una separazione, un incontro che concettualmente non avviene tra l'umano e il non-umano. Tornando alla definizione che lo stesso Huyghe ha utilizzato per le sue opere, ovvero *finzioni speculative*, gli acquari ne rispecchiano le caratteristiche. Sono "*specie differenti di luoghi differenti*" come concetti differenti di filosofie differenti, distanti, messe insieme come si fa con le opere in un museo, come si fa con le *fabule speculative*, che sono storie immaginate, futuri possibili. Le caratteristiche di autonomia che sono appositamente lasciate permettono la riuscita di questi mondi, sono possibilità di convivenza, di *becoming-with*.

La serie è iniziata formalmente nel 2010, ma le radici si devono ricercare nei lavori precedenti di Huyghe. Allard van Hoorn in un articolo datato 18 ottobre 2011¹³⁷, faceva notare come sia necessario guardare *A Forest of Lines* (2008), *The Host and the Cloud* (2009/2010) e *La saison de fêtes* (2010) per capirne l'origine e il percorso che ha generato questa serie. Se la prima è

¹³⁵ Nicolas Bourriaud, *Op. Cit.* 2020, p. 89.

¹³⁶ Allard van Hoorn, *Op. Cit.*

¹³⁷ Ibidem.

stata già descritta, le altre due necessitano una rapida analisi. *La saison de fêtes*, creata al Palacio de Cristal del Museo Reina Sofia di Madrid, era un ambiente - all'interno di un edificio dedito all'esposizione di piante esotiche in pieno stile coloniale - che componeva un calendario naturale/culturale attraverso piante, alberi e il significato che gli è stato applicato: zucca per *Halloween*, rose per San Valentino, fiori di ciliegio per la festa di inizio primavera, abeti per Natale e via discorrendo. Le idee di fondo erano: restituire le nuove possibili corruzioni che nel globo si verificano normalmente attraverso il trasporto e la diffusione di informazioni da parte di api, farfalle e persone, anche se distanti, ma attraverso un ambiente contenente specie che normalmente non hanno gli stessi ritmi; e con altrettanta attenzione, insistere sul processo con cui si applicano informazioni culturali a elementi naturali. Le due situazioni erano legate, generando elementi naturali/culturali nuovi dovuti alle circostanze nate nell'ambiente.¹³⁸ *The Host and the Cloud* è nato, invece, come una sorta di esperimento negli spazi del Musée des Arts et Traditions Populaires di Parigi - chiuso dal 2005. Huyghe ha coinvolto un gruppo di persone, le ha fatte circolare all'interno del museo con il viso coperto da una maschera di luci. Gli ha fatto eseguire semplici operazioni e li ha sottoposti a stimoli esterni e a situazioni casuali, a volte simultanee nell'edificio. Il tutto è stato ripreso da videocamere e dal girato è stato ricavato un film della durata di 2 ore, 1 minuto e 30 secondi. Un lungometraggio nel quale è stato inserito un coniglio bianco animato in 3D che vaga negli spazi e rappresenta la traccia continua nel filmato.¹³⁹ Tutte e tre le opere (quattro se si vuole differenziare il filmato dall'esperimento) hanno le caratteristiche base che si possono riscontrare negli acquari: l'uso di elementi lontani, come piante, animali, persone o anche produzioni animate che, con il consueto grado di autonomia, hanno la possibilità di corrompersi e di creare, nonché il complesso rapporto con il contesto. Gli acquari rappresentano, tra i vari piani di significato che li compongono, la sublimazione di questa visione, ma, ed è da questo che il legame si vede in maniera ancor più netta ed evidente, sia le opere precedenti che in modo più marcato gli acquari sono ciò che lo stesso Huyghe ha deciso di chiamare "*biosemiotic environments*"¹⁴⁰: un luogo in cui elementi naturali e culturali si fondono, in cui la separazione di questi due concetti si incrina, diventa inconsistente e finisce di esistere, in ragione dell'idea di continuum naturalculturale. Tutto negli acquari tende a questo risultato, la struttura stessa che separa

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Per avere un quadro generale più completo dell'opera rimando a un articolo del 2019 che, sebbene sia stato scritto a qualche anno di distanza, coglie a pieno le caratteristiche del lavoro di Huyghe: Robert O'Connell, *Pierre Huyghe's Filmic Fantasia About Preparing for Life*, Hyperallergic, 8 novembre 2019: <https://hyperallergic.com/527353/the-host-and-the-cloud-review-crossing-the-line/>.

¹⁴⁰ Allard van Hoorn, *Op. Cit.*

fisicamente un ecosistema, creato artificialmente, gli agenti non-umani, il rapporto con gli spettatori e con l'intero spazio, anch'esso culturale o naturale, e/o entrambe le cose. La branca scientifica a cui fa riferimento Huyghe, la *biosemiotica*, si occupa di indagare i segni e le relazioni di significato nella sfera biologica. Siccome gli umani - spettatori partecipi in Huyghe - fanno parte di questa sfera e di queste opere, quest'ultime sono ambienti in cui la comunicazione, il promiscuo scambio di informazioni, è visibile, concreto e osservabile.

I primi tre acquari sono stati ideati nel 2010 ed esposti in occasione della mostra *The Host and the Cloud* tenutasi alla Marian Goodman Gallery di New York dal 28 gennaio al 12 marzo del 2011. Il titolo è preso dal film dell'opera sopra descritta, esposto in quest'occasione, insieme ai tre acquari, alla fotografia in 3D *Crystal Cave* e alle maschere di luci indossate dalle persone presenti nel film. Gli acquari sono stati chiamati anche *Zoodram*, in questo caso 1, 2 e 3 e rappresentano i primi esempi di questi ecosistemi marini viventi, in cui le condizioni di partenza come temperatura, salinità e ossigeno sono studiate, ma nulla più, il resto è “*letting that life live itself*”. Le specie marine al loro interno sono sia entità viventi che associate ad un contesto immaginario, ogni acquario corrisponde ad uno stato psicologico ed emozionale, specchio di altrettanti stati che l'umano può percepire. Emblematico il caso del polpo, presente all'interno di una delle strutture, che condivide il suo spazio con un banco di pesci troppo piccoli perché il cefalopode possa nutrirsene. Un'impossibilità che si riflette, coinvolgendo lo spettatore, sia nello stato d'animo, sia perché quest'ultimo è causa di cambiamenti interni all'acquario, i cui vetri si possono oscurare in base alla presenza o meno di corpi nel contesto. Le attività sono nelle due direzioni e permettono l'attivazione di quel momento di comprensione dell'equivalenza “*between the encounter and the thing that is in front of you*”¹⁴¹: l'intra-azione di cui scrive Barad, ciò che sta in mezzo – in altri termini la relazione costituisce un piano importante dell'opera.

La serie di acquari è proseguita con una nuova struttura, ideata per la Frieze Art Fair del 2011: *Recollection*. Il titolo dell'opera non è unico, essendo ricordata anche come *Zoodram 4* in questa occasione, ma anche *Zoodram 5* quando è stata esibita al Los Angeles County Museum of Art (LACMA) a cavallo tra il 2014 e il 2015 nella grande retrospettiva dell'artista¹⁴², e *Zoodram 6* esposta nella mostra a Punta della Dogana nel 2024 *Liminal* – questa sarà soggetta a un'analisi più approfondita in seguito. A renderle differenti sono il luogo in cui vengono poste, il rapporto

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Prima grande retrospettiva dell'artista negli Stati Uniti, contenente sessanta lavori dei 25 anni precedenti. Mostra aperta il 23 novembre 2014 e chiusa il 22 febbraio 2015. Per saperne di più rimando a: Jason Farago, *Pierre Huyghe at Lacma – a sometimes baffling but always engaging retrospective*, theguardian, 4 dicembre 2014: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/pierre-huyghe-lacma-retrospective>.

con l'ambiente e le altre opere che si trovano intorno, seppur siano la stessa opera con elementi concettualmente uguali. In altri termini le relazioni che possono tessere. Caratteristica che si manifesta con ancor più efficacia e chiarezza in alcuni degli acquari che Huyghe ha ideato negli anni successivi *Zoodram 4*, quali *After ALife Ahead* del 2017 e l'installazione *Rite Passage* del 2015 – il cui acquario è chiamato *Cambrian Pulse*, a dimostrare il legame con opere come *Cambrian Explosion 19* di *Liminal* e *Precambrian Explosion* del 2014, legame che sarà chiarito meglio in seguito. Lo spazio intorno all'acquario viene fisicamente modificato, ampliando concretamente l'influenza fisica di queste strutture. Gli elementi partecipi all'installazione sono molteplici, nel primo caso sono parte dell'opera anche api e pavoni, oltre che altre variabili tecnologiche, che costituiscono, nell'insieme, un ambiente unico. Nel secondo, invece, a espandere i confini spaziali fisici dell'acquario ideato per il *The Roof Garden* del Metropolitan Museum of Art di New York sono le piastre di granito rimosse e alcune opere della collezione museale. L'architettura diventa parte dell'ambiente creato, è espressione di un pensiero volto ad uno scopo. Possono essere musei o, come è stato nel caso di *After ALife Ahead*, edifici dediti ad altre attività che rimandano a dinamiche peculiari. Il rapporto con essi è volto a restituire un parallelismo con i processi umani ai danni del resto delle specie viventi e al modo in cui la specie umana gestisce e occupa gli spazi.

A sottolineare in maniera precisa questa caratteristica della serie è Nicolas Bourriaud, che sintetizza con queste parole:

*“Abbiamo creduto di vivere in un museo del quale eravamo gli unici conservatori (tra l'altro poco attenti allo stato delle collezioni): ecco che ci troviamo invece sul palcoscenico di una pièce teatrale scritta da un collettivo misterioso, ci troviamo ad essere spettatori (testimoni partecipi N.d.A) di un racconto fatto di sparizioni e apparizioni, di lente erosioni e di improvvise estinzioni”*¹⁴³

La “*pièce teatrale*” di questa metafora sull'antropocene è l'equivalente diretto degli acquari di Huyghe. Opere in cui lo spettatore partecipa diventano SF, *science fictions*, finzioni speculative. Il museo non si fa solo metafora, ma parte dell'opera. Come un museo è composto, tra le altre cose, di opere, così il mondo è composto di una pluralità di fattori. Come il museo risponde di una dinamica di costruzione di fatti, così lo fanno gli acquari:

¹⁴³ Nicolas Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, postmedia books, Milano, 2020, p. 26.

“un museo produce una separazione, nell’ordine culturale, tra il vivente e l’immoto: qui le fuoriuscite di vapore, i flussi d’acqua, le emersioni di animali apportano quella dose di incontrollabile che rappresenta uno spunto fondamentale”¹⁴⁴

Queste vasche si trovano a relazionarsi con il museo, o con edifici con le stesse potenzialità, generando nuove possibilità per quegli ambienti e restituendo una nuova percezione per chi si trova a osservare/partecipare.

Per rendere il quadro generale più completo, tra le altre opere parte della serie si possono citare *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)* del 2017, legata ad un progetto portato a termine dall’artista al Museo Tamayo di Città del Messico nel 2012, e *Abyssal Plane* del 2015, anch’essa legata ad un progetto, non effettivamente realizzato in questo caso, per la Biennale di Istanbul dello stesso anno. In ognuno degli acquari citati è stato reso evidente come diversi elementi concettuali siano ricorrenti: ogni opera ha subito più esposizioni e il nome può cambiare per segnalare come a ogni attivazione dell’opera *fabula speculativa* il risultato sia mutevole, si costruisca insieme, in base al luogo, agli spettatori e quindi alle risposte che gli agenti mettono in pratica; in secondo luogo, ogni acquario rappresenta un ecosistema vivente artificialmente messo in atto, che restituisce parametri “naturali” e “culturali” dei quali è difficile cogliere confini e separazioni, risultando ciò che Latour ha definito “ibridi”. In questo senso si avvicinano notevolmente alla definizione di *hyperobjects*, coniata da Timothy Morton. Nel testo del 2013 *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*¹⁴⁵, Morton delinea le caratteristiche principali di queste entità, che sfidano i modi tradizionali di pensare e percepire il mondo. In primo luogo, non possono essere confinate in un luogo o momento specifico, poiché non hanno una temporalità su scala umana e ne superano la durata della vita. In secondo luogo, sono difficili da comprendere nella loro totalità data la complessità e vastità degli elementi che li compongono. Infine, generano effetti imprevedibili. Se Morton con *iperoggetti* si riferisce a entità come il cambiamento climatico, gli ambienti che Huyghe compone con gli acquari hanno le medesime caratteristiche. Le relazioni che si creano nelle opere di Huyghe e gli elementi in causa generano eventi non prevedibili e tantomeno premeditati. I confini fisici dell’opera spesso non sono percepibili. Sebbene si possa pensare che siano delimitati dalle strutture degli edifici in cui vengono create, le connessioni rizomatiche concettuali e percettive che esse innescano li trascendono, proseguendo idealmente

¹⁴⁴ Ivi, p. 88.

¹⁴⁵ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

senza fine.¹⁴⁶ Inoltre, la continua riattivazioni delle opere in contesti e relazioni sempre diversi altera i loro confini temporali e fisici. Oltre al fatto che la totalità degli attori e dei fenomeni che le compongono non è sempre visibile e, talvolta, risulta persino non percepibile. Seguendo nuovamente quello che ha scritto Cheng: i mondi creati sopravvivono al momento, o ai momenti, di esposizione, continuando a vivere all'infinito.

Alla luce di tali considerazioni è necessaria l'analisi di alcuni esempi. Ne seguono quattro che sono altamente esplicitivi delle caratteristiche espresse.

Zoodram 6



Figura 6 Zoodram 4, 2011, Live Marine Ecosystem, Photo: Guillaume Ziccarelli, Courtesy of the artist; Esther Schipper, Berlin © Pierre Huyghe

Zoodram 6 (109x135x76cm) è un acquario contenente al suo interno rocce magmatiche rosse, un granchio eremita e granchi freccia. Ha avuto modo di essere esposto in più occasioni; come

¹⁴⁶ Un tema non nuovo se pensiamo ancora alle teorie di Burnham: “*The systems approach goes beyond a concern with staged environments and happenings; it deals in a revolutionary fashion with the larger problem of boundary concepts. In systems perspective there are no contrived confines such as the theater proscenium or picture frame. Conceptual focus rather than material limits define the system*”. Jack Burnham, *Op. Cit.*, p. 32.

si è fatto notare in precedenza è una versione diversa di *Zoodram 4* (figura 6) del 2011, chiamata anche *Recollection*, per la Frieze Art Fair del 2011¹⁴⁷, e di *Zoodram 5* del 2014 esposto al Los Angeles County Museum of Art (LACMA)¹⁴⁸. *Zoodram 6* è invece la struttura esposta nella sala 3 della mostra *Liminal* a Venezia nel 2024 e protagonista di questa analisi. Nell'insieme hanno in comune pressoché tutte le caratteristiche, la sostanziale differenza sta nel luogo in cui sono esibite e nelle relazioni che così possono attivare, caratteristica fondamentale, come visto, della pratica di Huyghe.

Gli animali all'interno sono liberi di muoversi e gli unici denominatori per i quali vi è un intervento diretto dell'artista sono quelli per garantirne la vita: temperatura, salinità e ossigeno. Tra gli elementi che compongono l'opera è presente una copia della *Musa dormiente* di Costantin Brâncusi del 1910, utilizzata come conchiglia da parte del granchio eremita, appartenente alla famiglia dei *Paguridae*¹⁴⁹.¹⁵⁰ Valva che rappresenta un dato fondamentale per l'analisi di questo acquario simboleggiando l'ibridazione tra due specie, una non-umana e una rappresentazione umana. L'ibridazione multispecie ha ragione di esistere poiché risponde sia di aspetti strettamente fisici, quali il granchio eremita e la conchiglia *musa dormiente* che rappresenta un artefatto umano; sia di aspetti dovuti ad attività umana, come i rifiuti abitati da specie marine su spiagge o nei quali muoiono o si incagliano. Fenomeno sempre più comune, come il ritrovamento di plastiche nei pesci o in altri animali e di conseguenza ingerite dagli umani. Un processo antropico che si ripercuote, anche, sull'umano. Questa dinamica restituisce l'interdipendenza reciproca e la relazione molto stretta e fragile tra la specie umana e le specie non-umane.

La versione *Zoodram 6* è inserita in una sala che contiene altri tre acquari: *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)*, *Abyssal Plane* e *Cambrian Explosion 19*. Le quattro teche, scelte da Huyghe e Anne Stenne - curatrice che lavora con l'artista dal 2014 – formano un ambiente unico, del tutto nuovo per tutte le opere: “Un insieme di acquari appare come un corpo diffratto nello spazio. Ognuno di essi è un ambiente popolato da entità diverse”¹⁵¹; diventano così elementi

¹⁴⁷ Per saperne di più su questa fiera: Miranda Sawyer, *Frieze 2011*, TheGuardian, 16 ottobre 2011:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/16/frieze-art-fair-2011-review>.

¹⁴⁸ Rimando alla nota 142, ma anche a: Janelle Zara, *Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe's LACMA Survey*, Observer, 28 novembre 2014: <https://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/>.

¹⁴⁹ Famiglia di crostacei diffusi in tutti gli oceani. Hanno la peculiarità di utilizzare conchiglie vuote di gasteropodi per mimetizzarsi e difendersi, spesso queste vengono anche ornate da spugne o attinie velenose per migliorarne la resa mimetica o di difesa.

¹⁵⁰ Sean Burns, *Inside the Dark Vision of Pierre Huyghe*, Frieze, 25 aprile 2024:

<https://www.frieze.com/article/pierre-huyghe-liminal-2024-review>.

¹⁵¹ Pinault collection, *Op. Cit.*

di un sistema più grande, ecosistemi di un più ampio ecosistema, elementi complessi di un'opera. Tutte e quattro, inoltre, possiedono vetri commutabili; la presenza dei corpi dei visitatori, tra le altre possibili variazioni nei contesti esterni le vasche, attiva un processo che oscura completamente i vetri, ribaltando in continuazione i rapporti di forza tra le specie. Gli *ambienti biosemiotici* naturali/culturali sono in un continuo mutamento e rovesciamento di stato tra ciò che è esposto e visto, ciò che può percepirsi come osservatore e osservato. Le strutture sono composte, nel complesso, da elementi naturali come gli animali e culturali come l'artificialità degli acquari, la struttura della conchiglia, nonché la presenza dell'umano. Il sistema è complesso, tende a risultare incoerente se si ricerca una separazione netta dei due dati componenti il binomio. Gli elementi sono attori di una rete di interazioni che ne decide il futuro.¹⁵² La percezione della realtà e le credenze sistemiche con cui si entra in contatto vacillano, il mondo costruito da Huyghe è meno decifrabile, gerarchico e dominabile. Il vetro che simboleggia il confine tra umano e non-umano, e in ugual misura tra cultura e natura, è talvolta trasparente, seppur presente, talvolta un muro evidente. Gli obiettivi dell'artista sono quelli di suscitare perplessità, domande e nuove formulazioni una volta resi del tutto espliciti i vetri che separano ciò che sta dentro da ciò che sta fuori. Huyghe creando ambienti in cui la percezione della realtà veicolata dalla cultura di riferimento entri in crisi, vuole lasciare spazio a una visione più relazionale.

La concezione di *speculative fiction* diventa chiave di lettura, le opere sono possibilità imprevedibili, non predisposte per raggiungere un prodotto finale, ma per vivere, creare legami e confondere, suscitare emozioni e domande negli spettatori che rispondono modificando la vita stessa dell'opera, il suo futuro e la propria percezione.¹⁵³

¹⁵² Christopher Mooney, *Pierre Huyghe*, ArtReview, 17 febbraio 2015: <https://artreview.com/october-2013-feature-pierre-huyghe/>.

¹⁵³ Così Emanuela Zanon nel suo pezzo dedicato alla mostra *Liminal* su "Finestre sull'Arte" ha infatti descritto la stanza dedicate agli acquari: "*Such works are emblematic of the artist's interest in arranging situations with no beginning, end or consequentiality of development, in which the instinctive behavior common to each species, prevailing over the individuality of a single entity, creates a narrative that is always unpredictable, while recurring as a general pattern, from contingencies destined never to be repeated. In these gray environments, alluding to a lost original unity, the animals become the protagonists of a plotless play*". Emanuela Zanon, *Rethinking Otherness. Liminal, Pierre Huyghe's monumental undertaking in Venice*, finestresullarte, 21 marzo 2024: <https://www.finestresullarte.info/en/exhibition-reviews/rethinking-otherness-liminal-pierre-huyghe-s-monumental-undertaking-in-venice>.

Circadian Dilemma (El Día del Ojo)



Figura 7 *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)*, 2017 Aquarium, *Astyanax Mexicanus (eyeless and with eyes)*, algae, cave scan cast in concrete, black switchable glass, geo-localized program ©Pierre Huyghe

Circadian Dilemma (El Día del Ojo) (figura 7) è un acquario realizzato nel 2017 e deriva da *El Día del Ojo*, opera costituita da una serie di operazioni presentate al Museo Tamayo a Città del Messico nel 2012,¹⁵⁴ il cui allestimento è stato studiato da Huyghe e la curatrice Sofia Hernández Chong Cuy.¹⁵⁵ In questa particolare occasione l'artista ha progettato l'acquario - con

¹⁵⁴ Per saperne di più: Catalina Lozano, *Pierre Huyghe: El Día del Ojo*, domus, 9 ottobre 2012: <https://www.domusweb.it/it/arte/2012/10/09/pierre-huyghe--i-el-dia-del-ojo-i-.html>.

¹⁵⁵ Rimando al sito del museo per ulteriori informazioni. Museo Tamayo: http://old.museotamayo.org/uploads/publicaciones/04-EL-DIA-DEL-OJO_exhibit-information.pdf.

alcune differenze che saranno a breve esplicitate – una mostra di manufatti e sculture provenienti dalle collezioni del Museo Tamayo e del Museo de Arte Prehispánico di Oaxaca, e una pubblicazione sui viaggi e gli incontri di Huyghe in Messico, che include un testo con immagini tratte dal rullino dell’artista francese della mostra del 1987 avvenuta negli stessi spazi.¹⁵⁶ La mostra della fine degli anni Ottanta è stata richiamata nell’allestimento, ma solo come elemento di innesco del processo ideativo. Le opere di scultura e i manufatti preispanici sono stati posizionati nello spazio espositivo senza dare alcuna informazione sulla loro provenienza né significato, in modo, però, da coincidere con i luoghi in cui la luce, entrando dai lucernai, illumina il pavimento a determinate ore del giorno. L’idea era quella di annullare ogni classificazione storicista o considerazione stilistica, riattualizzando il valore degli artefatti nel nuovo contesto, come avviene ogni volta che Huyghe presenta un’opera in una nuova occasione. L’acquario in questo caso è stato costruito in loco, sotto il pavimento del museo, così da non essere percepibile se non da molto vicini. Il consueto legame tra gli elementi esiste anche in questa occasione e l’atto del vedere, in tutte le sue sfaccettature, insieme al ritmo del tempo è stato il cardine centrale dell’opera.¹⁵⁷

Elementi che si ritrovano nell’acquario del 2017 esposto, come già detto, alla mostra *Liminal*. La vasca contiene rocce vulcaniche e due specie diverse di pesce Caracide, al contrario della versione del 2012 che ne conteneva solo una. La volontà dell’artista è di riprodurre l’ambiente di alcune grotte sottomarine messicane presenti nella regione dello Yucatán. Una delle due versioni del pesce è tipica di questi luoghi – ed è quella presente anche nell’opera del 2012 – e ha una caratteristica peculiare: dopo essersi spinta in queste caverne milioni di anni fa, ha perso la capacità di vedere e i suoi membri vengono infatti chiamati “pesci ciechi delle caverne”^{158, 159}. L’altra versione, nonostante sia lo stesso tipo di pesce, fa parte del ramo che non si è introdotto nell’habitat oscuro delle grotte e quindi non ha perso la capacità di vedere. Il titolo e tema dell’opera deriva da questa contrapposizione, il dilemma circadiano, il ritmo del giorno dovuto alla luce solare, che si modifica in un luogo peculiare come le grotte sottomarine dello Yucatán. Ancora una volta, percezioni diverse diventano una condizione che le opere dell’artista francese sollecitano. L’incapacità di vedere del particolare pesce Caracide non gli impedisce di vivere,

¹⁵⁶ Catalina Lozano, *Op. Cit.*

¹⁵⁷ Sintetizza in maniera efficace Catalina Lozano nel suo articolo: “*I diversi riferimenti che articolano gli elementi di questo lavoro vanno controcorrente rispetto a una classificazione troppo antropocentrica o gerarchizzata dell’informazione. Fenomeni naturali e culturali, che restano invisibili, acquisiscono particolare rilevanza per la loro condizione sotterranea, inaccessibile, mitica o ignorata, e questo crea forse la possibilità di far crollare un’inutile distinzione tra realtà e fantasia, le quali, in questo caso, hanno pari valore nel processo di conoscenza e di creazione del mondo*”. Catalina Lozano, *Op. Cit.*

¹⁵⁸ *Astyanax jordani* è il nome latino che identifica questa particolare specie di *Characidae*, o pesce Caracide.

Evoluzione piuttosto recente del *Astyanax mexicanus* che è la specie che possiede la capacità di vedere.

¹⁵⁹ Sean Burns, *Op. Cit.*

anzi lo pone nelle condizioni migliori per la sopravvivenza sua e della sua specie. Un tema delicato come il concetto, e processo, di evoluzione è da Huyghe chiamato in causa. Evoluzione, ma non progresso; è dinamismo e mutazione di caratteristiche che fanno vivere e percepire realtà differenti, non migliori l'una dell'altra. In questo caso sono due ritmi circadiani differenti come due realtà differenti. Rappresentano, così facendo, il *multinaturalismo* definito da Viveiros de Castro.

Anche per quanto riguarda questa struttura, nella versione del 2017, i vetri possono oscurarsi in base alle informazioni ricevute da un algoritmo, come la luce esterna, le precipitazioni e la temperatura. Questo cambiamento introduce un nuovo livello: quando il vetro si oscura, impedisce alla luce di entrare, creando le condizioni ideali per una delle due specie. Il buio favorisce i membri delle grotte, mentre la luce favorisce gli altri. Al tempo stesso, li colloca in un sistema in cui una variabile differisce da quella del loro ambiente di origine.

In maniera evidente lo spettatore, sia nel caso del 2012 che nelle successive presentazioni dell'acquario, si trova esposto ad una concezione in cui non esiste una superiorità di una specie, esistono altresì due mondi e realtà percepibili. Un metodo al quale Huyghe ricorre frequentemente: certezze legate a credenze, cultura e percezioni vengono messe in discussione e crollano quando immerse negli ambienti creati dall'artista che, coinvolgendo persone, le pone al centro di realtà *altre*.

Rite Passage



Figura 8 Matter Leak, 2015 Roof Garden Commission, The Metropolitan Museum of Art, New York Installation view Courtesy the artist and The Metropolitan Museum of Art Photo credit: Hyla Skopitz, The Photograph Studio ©Pierre Huyghe

Rite Passage (figura 8) è un ambiente creato per il *The Roof Garden Commission* del Metropolitan Museum of Art di New York nel 2015. La sua ideazione ha richiesto diversi anni di studi e ricerche in campo forense, metallurgico e tecnologico, prima di essere concretamente realizzata. Senza considerare tali indagini non si può apprezzare la complessità e le infinite sfaccettature che questo progetto possiede.

Il luogo in cui è stata ideata l'opera è il tetto del Met, come dice il nome della commissione, nel cuore di Central Park. Contesto che ha un ruolo non solo geografico, ma, come si vedrà, anche per il legame sfaccettato che c'è tra l'opera e lo stesso museo. All'installazione appartiene un acquario, chiamato *Cambrian Pulse*, al cui interno si trovano alcuni *Triops cancriformis*, ovvero dei crostacei presenti in Europa, Asia e Africa, e anche *Lethenteron appendix*, chiamati lamprede, pesci di ruscello del continente americano. Si tratta di due specie tra le più antiche viventi sul pianeta, risalenti a circa 200 milioni di anni fa, i cui membri attuali presentano un

genoma pressoché identico a quello dei fossili ritrovati.¹⁶⁰ Oltre a questi, all'interno della vasca si trova un letto di sabbia e rocce, costantemente mosso e scavato dagli animali, e, galleggiante, un'enorme roccia che richiama il dipinto surrealista *Le Château des Pyrénées* del 1959 di René Magritte. All'interno di questa roccia si trovano fossili delle specie viventi nell'acquario. La sua peculiare capacità di galleggiamento è dovuta alla particolare densità che la caratterizza. Come spesso capita negli acquari di Huyghe, i vetri della struttura vengono oscurati dall'impulso di elementi esterni, attivati dalle relazioni che questi mettono in atto con altri fattori. Nella fattispecie, ad attivare il meccanismo è un programma che gestisce il cambiamento dei cristalli liquidi in base al ritmo del polso umano. Il nome *Cambrian Pulse* deriva da questo fattore e dall'evento noto come "l'esplosione cambriana", un momento cruciale nella storia della Terra, caratterizzato dall'improvvisa comparsa della maggior parte degli animali complessi. L'acquario fa eco a una serie di altri realizzati dall'artista i cui nomi ed elementi si legano all'era cambriana: *Precambrian Explosion* del 2014 che conteneva piccoli limulidi (*Limulidae Størmer*), artropodi considerati anch'essi fossili viventi e cugini dei *trilobiti*; e *Cambrian Explosion* del 2014, esposto in più occasioni, l'ultima delle quali alla mostra *Liminal* con il titolo *Cambrian Explosion 19*, le cui caratteristiche sono le stesse dell'acquario di *Rite Passage*. Il tema comune è rappresentato dall'idea che i fossili viventi, le cui forme rimangono inalterate dal loro stato primordiale originale, abbiano comportamenti che vanno oltre la durata della vita individuale, ridimensionando il peso e l'importanza della specie umana. Uno sfasamento della scala che ricorda quello visivo optato da Yi, ma che in questo caso si basa su aspetti temporali.

Come detto *Rite Passage* è un ambiente che contiene molti componenti e legami. La struttura di *Cambrian Pulse* perde acqua, espandendo verso l'esterno la materia vivente. Acqua che si infila sotto le piastrelle, che permea l'edificio e ne raggiunge il basamento, fino alle fognature, rilasciando vita biologica. Se non fosse continuamente immessa acqua, la struttura si svuoterebbe e non sarebbe altro, secondo l'artista, che un vetrino con attaccato un meccanismo tecnologico inutile, alla stregua dell'apparato che compone la parte inferiore de *Le Grand Verre* di Marcel Duchamp (1915-1923)¹⁶¹. Si crea, invece, un flusso continuo, un ciclo che vede acqua ed energia che dal Met va all'acquario e da questo ripassa al Met. Un legame tra l'opera e il

¹⁶⁰ Chris Chang, *Pierre Huyghe's Rite Passage and Human Mask*, Bombmagazine, 15 settembre 2015: <https://bombmagazine.org/articles/2015/09/15/pierre-huyghes-rite-passage-and-human-mask/>.

¹⁶¹ Ian Alteveer, Meredith Brown e Sheena Wagstaff, *The Roof Garden Commission. Pierre Huyghe*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 maggio – 1 novembre 2015), Yale University Press, New Haven and London, 2015.

museo che non si conclude all'interno di questo scambio, ma che è ben più profondo e articolato.

All'esterno della vasca sono stati posti altri elementi a comporne l'ambiente: strumenti di pietra usati nel Paleolitico presenti nelle collezioni del Met e un pezzo di *Plastiglomerato* – termine che deriva da conglomerato e si riferisce a una roccia sedimentaria clastica i cui granuli sono tenuti insieme da plastica – che, insieme alle specie animali, rappresentano vari periodi temporali, geologicamente e storicamente. Inoltre, la pavimentazione in granito del tetto è stata alterata, togliendo o spostando alcune delle piastrelle che lo compongono in modo da mostrare lo strato di calcestruzzo, sabbia e altri materiali sottostanti. L'acqua si deposita in questi vuoti, creando così pozze che con il tempo fanno germinare nuove strutture vegetali.

Gli ultimi elementi facente parte l'ambiente vanno ricercati nell'intensa fase che ha preceduto la concretizzazione dell'opera, che ha visto diversi fattori convergere, garantendone l'ideazione. Un punto di partenza è stato il cosiddetto *Copper Man*, una figura mummificata di un minatore di rame presente nel Museo Americano di Storia Naturale, vicino Central Park. Quest'uomo si è fossilizzato nella miniera in cui lavorava a Chuquicamata, nell'odierno Cile, dopo il crollo della galleria nella quale cercava rame. Il suo corpo è stato trasformato da reazioni chimiche nel materiale del suo lavoro, da qui *copper man*, uomo di rame: “*the miner was mineralized by his context and also recorded it, in a kind of pseudomorphism*”¹⁶². Questa figura ha azionato diversi interessi in Huyghe, biologici, chimici e geologici, oltre che archeologici. Nelle intenzioni primarie, infatti, lo stesso uomo/fossile avrebbe dovuto fare parte fisicamente dell'opera. La *pseudomorfosi* che ha subito il corpo lo rende resistente a ogni classificazione, un ibrido biologico-minerale, oltre che un caso straordinario in cui l'operazione attiva che un'agente compie lo trasforma in ciò che cerca. La stessa azione mineraria è fonte di ispirazione, facendo avvicinare l'artista all'ideazione e al luogo in cui avrebbe creato l'ambiente, come fosse una miniera, non in una trasformazione attiva che è metafora, ma in una condizione:

*“not only am I looking at the resources, material or not, that are already present here and how the museum itself is a mine of natural matter and of epistemic, cultural material, but also how it is a site of influence on behavior or even at a cellular level”*¹⁶³

¹⁶² Ivi, p. 23.

¹⁶³ Ibidem.

Ricercando nel museo non solo elementi da cogliere e inserire, ma, in funzione della sua attitudine a creare mondi in divenire, utilizzare il potere dell'istituzione museale di influenzare comportamenti e costruire significati. Il museo è un luogo in cui vengono esposti non solo artefatti, ma le narrazioni di essi, che non sono neutrali. Ne risulta un sistema culturale che condiziona i saperi di chi vi si interfaccia. Lo stesso modo in cui vengono esposte le cose diventa un fatto: *"The mediation is, at the same time, the construction of the object and the subject. In exhibiting the Copper Man, the exhibition device operates like the copper in the mine"*¹⁶⁴; comporre un'opera, un mondo, attraverso scelte e un insieme di elementi, non è altro che creare una realtà speculativa, un sistema per costruire una *fiction*. L'artista ha, infatti, preso diversi strumenti in pietra antichi e di periodi diversi presenti nel museo e li ha resi parte dell'ambiente, ma ha anche utilizzato le conoscenze e tecnologie dei dipartimenti di conservazione e restauro del Met, per indagare e ricercare quali fossero le reazioni chimiche che hanno trasformato il corpo dell'uomo di rame. Non si tratta solo di fattori concreti quelli colti dal museo, ma concetti, dinamiche e possibilità. Attitudine che lo ha portato a pensare di utilizzare anche un'opera contenuta nelle collezioni, l'Anubi disteso (644-630 A.C.) ritrovato a Saqqara, in Egitto, e conservato nel dipartimento egizio del museo. Questa statuetta di modeste dimensioni rappresenta un simbolo che rimanda nuovamente ad uno stato di soglia, ibrido:

*"not a fixed object but a transitional one, a passeur in the present, somewhere between presence and absence. It's a notion current in science fiction, literature, and movies that mineral figures can become biological living beings again"*¹⁶⁵

Un tema ricorrente, tra biologizzazione e mineralizzazione, come avvenuto per *Copper man*, ma che è attivo anche nella vasca. La roccia sospesa contiene infatti fossili che sono antenati degli animali che agiscono sotto di lei. Il legame con l'istituzione che ospita l'opera non termina ancora qui; da una parte intorno all'acquario si trovano tracce delle precedenti commissioni del The Roof Garden, come l'edera sempre verde utilizzata da Dan Graham per *Hedge Two-Way Mirror Walkabout* del 2014¹⁶⁶, o schizzi rossi di pittura di Imran Qureshi del 2013, resti di *And How Many Rains Must Fall before the Stains Are Washed Clean*¹⁶⁷. Dall'altra, in una sala di

¹⁶⁴ Ivi, p. 24.

¹⁶⁵ Ivi, p. 27.

¹⁶⁶ Per maggiori informazioni su quest'opera rimando a: David Frankel, *Dan Graham*, artforum, novembre 2014, vol. 53, no. 3: <https://www.artforum.com/events/dan-graham-6-207680/>.

¹⁶⁷ Per saperne di più su questa commissione rimando a: Robin Cembalest, *Let It Bleed: The Frightening Scene on the Met's Roof*, ARTnews, 16 maggio 2013: <https://www.artnews.com/art-news/news/imran-qureshi-on-metropolitan-museum-roof-2232/>.

un'inutilizzata galleria, Huyghe ha realizzato una versione di *Timekeeper*¹⁶⁸, opera in cui raschia la superficie di una parete lasciando emergere la moltitudine di strati di colore applicato l'uno sull'altro ogni qual volta si è organizzata una mostra differente, segnalando così il tempo in una maniera simile a quella degli anelli che si vedono nei tronchi d'albero.

Emerge da questa moltitudine di elementi finora analizzati cioè l'artista ricerca con questo complesso intreccio di significati: la manifestazione della vita, un rito di passaggio – e da qui il titolo – che torna circolarmente. Il ciclo attivato dall'acquario genera nuova vita, può farlo e, in questo senso all'apertura della mostra *avrebbe potuto* farlo; nulla era certo perché un copione degli eventi non è stato volutamente pensato. Il legame con il museo si manifesta anche nelle attività che hanno preceduto l'esibizione, come la ricerca, l'utilizzo di alcune opere della collezione, la creazione di *Timekeeper* e il lasciare una traccia delle passate opere. Il ritmo, come fattore temporale, è determinante, così come il ritmo con cui si oscura o si svela l'interno della vasca: il battito del polso umano. Inoltre, viene sottolineato il decentramento dell'essere umano nella storia della Terra, mostrando l'esistenza della specie come infinitesimale rispetto a quella di altre specie, tutte nate dall'esplosione cambriana. La quasi impossibilità di cogliere ogni livello che questa operazione artistica possiede non ne compromette la validità, né tanto meno la credibilità. Huyghe è consapevole di questa difficoltà e la ricerca¹⁶⁹:

*“As with an animal's furrow, you sense its presence only through what's visible on the surface. From the aquarium, you follow the cause of the leak, under the tiles, through the roof to the drain and its circulation through the building. (...) A situation that you have to navigate, that you cannot see or encounter all at once, that exists, yet is not always visible.”*¹⁷⁰

Il contesto si deve scoprire, seguendo la condizione di testimone partecipe. Lo spettatore è parte degli eventi, ma anche in balia degli stessi. Agenti che si possono definire naturali, culturali e

¹⁶⁸ Serie di opere dal titolo omonimo e dalla procedura uguale, che ha avuto inizio nel 1999 al Centre Pompidou di Parigi. Per saperne di più rimando al sito di Adrastus Collection: arastuscollection.org/pierre-huyghe-archeology-exhibition-space/.

¹⁶⁹ Scriveva appunto Ken Johnson sul The New York Times: *“There's a play between the natural and the artificial, too, and the installation involves more artifice than is immediately apparent”*. Ken Johnson, *Review: Pierre Huyghe Mixes Stones and Water for Roof Garden at the Met*, nytimes, 12 maggio 2015: <https://www.nytimes.com/2015/05/13/arts/design/review-pierre-huyghe-mixes-stones-and-water-for-roof-garden-at-the-met.html>. Anche Chris Chang scrive qualcosa di simile e riporta le frustrazioni dei visitatori: *“Everything's connected (by ooze). This can be frustrating. More than once, strolling amidst Rite Passage, I heard a museum visitor exclaim, “I don't get it.” More than once, like an existential non sequitur, I heard a museum guard say, “Please don't stand on the art!”*”. Chris Chang, *Op. Cit.*

¹⁷⁰ Alteveer, Brown and Wagstaff, *Op. Cit.*, p. 30.

medium artificiali si mescolano, perdono confini come le distinzioni da cui sono presi: “*A moment where things can no longer be measured: the medium is leaking, it’s diffused, processed like material in a compost, a moment where there is no clear limit or adequacy*”¹⁷¹.

L’ambiente creato ne risulta, usando le parole dell’artista:

*“A situated network of both heterogeneous and porous elements in coactivity—a space, a garden, a set of coordinates rather than a monolithic object. (...) The plastiglomerate is as important as the rain, the stream under the tiles, the aquarium, the lamprey, or the oxidized animal. Walking through Central Park, you realize that all events there—the stone, the frozen lake, the plane overhead, the maintenance worker—are equally necessary. The important thing is not necessarily the big event. There is an ecology in the broadest sense of the word; different states of life, each element playing a role—even sometimes antagonistically. (...) But mainly it is the complexity made out of these particular modes of organization, the cohabitation of multiple intensities. (...) a ritual made out of the rhythmic of autoemergences, events with variations, accelerations. It is an evolving organism, generating itself in a continuous, ever-changing transformation, whether biological (with instinctive behavior) or mechanistic (driven by algorithms, with encoded living presence and process). (...) Life as it could be, as a speculative process.”*¹⁷²

Un mondo, un “ibrido”, un iperoggetto per definizione, un sistema complesso, intrecciato, antagonista, vivo e in divenire.

¹⁷¹ Ivi, p. 32.

¹⁷² Ivi, p. 32-33.

After ALife Ahead



Figura 9 *After ALife Ahead*, 2017, *Skulptur Projekte Münster*, June 10–October 1, 2017 Exhibition view Photo credit: Ola Rindal © Pierre Huyghe

After ALife Ahead (figura 9) è un ambiente creato da Huyghe in occasione del *Münster Skulptur Projekte* del 2017¹⁷³, manifestazione decennale di arte pubblica che si svolge in contemporanea con Documenta Kassel, che ha cadenza quinquennale. L'opera è stata ideata e costruita all'interno dell'ex palazzetto del ghiaccio della città, chiuso nel 2016, in cui sono stati necessari interventi architettonici, per i quali si è distrutto e ricostruito il pavimento e parte del soffitto.¹⁷⁴ Caratteristiche che la rendono un'installazione *site-specific*, dato che è reso ancora più particolare per il fatto che il palazzetto, come programmato dal 2016, è stato distrutto non

¹⁷³ Per avere maggiori informazioni sulla manifestazione del 2017 rimando a: Sarah Douglas & Andrew Russeth, *Münster Notebook: An Annotated Tour of Skulptur Projekte 2017*, ARTnews, 11 giugno 2017:

<https://www.artnews.com/art-news/artists/munster-notebook-an-annotated-tour-of-skulptur-projekte-2017-8502/>.

Oppure a: Sam Korman, *Skulptur Projekte Münster 2017 Review: Earth Will Tell You*, ArtReview, 19 settembre 2017: <https://artreview.com/ar-september-2017-review-skulptur-projekte-munster/>.

¹⁷⁴ Luxloop: <http://www.luxloop.com/projects/afteralifeahead>.

appena è terminata la manifestazione. Come ormai più volte specificato, all'opera partecipa lo spazio, lo spettatore e un insieme di elementi non-umani, nonché tecnologici.¹⁷⁵

Al centro della struttura si trova un acquario nel quale si muove liberamente un gasteropode dall'aculeo velenoso, spesso mortale per l'umano, detto *conus textile*. Sul guscio della lumaca di mare è presente un particolare pattern caratteristico dell'animale che è generato da automi cellulari naturali¹⁷⁶. All'interno, oltre l'animale, sono presenti alcuni calcinacci distrutti durante i lavori. La vasca si trova su uno dei pochi punti risparmiati dall'artista, che ha tutto attorno scavato il pavimento, in maniera disomogenea, creando piccole dune – alcune la cui sommità è ancora lo strato artificiale piatto, altre solo terra e detriti – intervallate da numerosi canyon percorribili e pozze d'acqua piovana. All'inizio della manifestazione non erano presenti le pozzanghere, ma le aperture nel soffitto create da Huyghe hanno lasciato che l'acqua entrasse e riempisse parzialmente i canali. A lato si trova un incubatore, contenente cellule tumorali *Hela*,¹⁷⁷ la cui crescita è dovuta al variare di dati colti da sensori non visibili, ma presenti nel contesto, che registrano il movimento di persone, batteri, la quantità di CO2 nell'aria e altri elementi nello spazio.¹⁷⁸ Gli stessi elementi informatici inviano allo smartphone dello spettatore input che, se il telefono viene mosso nello spazio, mostra in realtà aumentata forme nere in movimento, che si ingrandiscono o rimpiccioliscono in base alla crescita o diminuzione delle cellule tumorali. Le aperture nel soffitto sono di forma rettangolare e costituite da quattro triangoli meccanizzati che si aprono e chiudono in base a determinati input, gli stessi che oscurano i vetri della vasca. La discriminante è la possibilità di osservare la lumaca dall'esterno. Se delle telecamere inquadrano il particolare pattern sulla conchiglia, l'apertura sul soffitto si attiva e i vetri diventano trasparenti; altrimenti, la vasca rimane oscurata e il soffitto si richiude. Gli altri elementi che contribuiscono alla totalità dell'ambiente sono api e alcuni pavoni, lasciati liberi nell'edificio.

All'apertura della manifestazione, inseriti tutti gli attori, è stata lasciata libertà assoluta, a dimostrazione vi sono sia le api che i pavoni, che molti dei visitatori non hanno visto. Le api,

¹⁷⁵ Andrew Russeth, *Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster*, ARTnews, 26 June 2017: <https://www.artnews.com/art-news/artists/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017-8602/>.

¹⁷⁶ Viene definito automa cellulare un modello matematico utilizzato per descrivere l'evoluzione di sistemi complessi discreti. È una griglia costituita da celle che può avere una qualunque dimensione finita, nella quale sono studiati i cambiamenti di stato delle singole celle e dei rapporti tra le stesse. L'aggiunta del termine naturale viene utilizzata per identificare quelli in cui la struttura è fatta da un essere vivente.

¹⁷⁷ Hela sta per Henrietta Lacks, donna statunitense morta nel 1951 a causa di un tumore. Il suo nome è legato a questa particolare linea cellulare che sopravvive in vitro.

¹⁷⁸ Pascal Lièvre, *After ALife Ahead. Pierre Huyghe*, Transverse, 17 settembre 2017: <https://www.transverse-art.com/oeuvre/after-alife-ahead>.

dopo aver costruito dei nidi tra le dune, sono uscite dalla struttura non appena il clima è diventato più rigido; i pavoni, invece, una volta manifestata insofferenza verso l'ambiente, sono stati portati via. Considerazioni che possono sembrare irrilevanti, ma denotano la libertà e la voluta impossibilità di prevedere come sarà il mondo costruito.

L'altra caratteristica fondamentale dell'opera è la relazionalità tra gli elementi che la compongono: generano un cambiamento, che a sua volta ne genera altri.¹⁷⁹ Dal soffitto, per esempio, entra la pioggia che crea pozze, nelle quali proliferano alghe. Nello stesso tempo lo spettatore è messo nelle condizioni di impossibilità nel vedere ciò che è dentro l'acquario in vetro, così come la realtà aumentata permette di vedere elementi altri nello spazio, generati dalle cellule tumorali.¹⁸⁰ Un'esistenza del tutto relazionale costituisce l'opera, è calzante di nuovo ciò che ha scritto Haraway su Strathern e l'ontologia relazione: l'esistenza è data dalle dinamiche dei legami che si creano. Lo stesso rapporto con lo spazio tende in questa direzione - l'esterno non esiste perché non esiste un interno. La struttura è aperta, e in questa misura lascia entrare, come specificato, acqua, pulviscolo, sole, insetti e qualsiasi cosa ne abbia la possibilità, e in direzione opposta far uscire ciò che può e vuole farlo. Non ha, di fatto, un confine spaziale. L'inserimento di calcinacci del pavimento nella vasca aggiunge un ulteriore grado di complessità nel tentare di distinguere ciò che è esterno da ciò che è interno, trasformando l'intero ambiente in una serie di contenitori che contengono sé stessi. Ritorna la definizione di *iperoggetti* data da Morton, se non che in questo caso, un confine temporale l'opera lo possiede: la chiusura del primo ottobre 2017. Lo stesso palazzetto non esiste più, ciò che rimane sono gli elementi che hanno scelto di non rimanere, come le api, i pavoni e l'acquario, oltre che le esperienze attive dei visitatori.

La struttura architettonica lavorata costituisce un livello concettuale ulteriore nell'analisi, Huyghe ha scelto il luogo per poter intervenire liberamente in maniera invasiva. Lui stesso ha detto: "*The museum is a place of separation, in a certain way, and I need a place of continuity*"¹⁸¹. Per poter creare questa continuità viene riportata alla luce la terra, in misura simile a *Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica)* di Yi, sottolineando però in maniera più significativa l'architettura come strumento di separazione da ciò che non è umano. Il processo

¹⁷⁹ Ha scritto Ben Eastham: "*the experience of immersion in this ecosystem was bewildering is part of the point: as the artist relinquishes a degree of control over the scenarios he has created, so the viewer is encouraged to give up any illusion of fully understanding her place within and influence upon them.*" Ben Eastham, *Pierre Huyghe*, artreview, 18 gennaio 2019: <https://artreview.com/ar-october-2018-feature-pierre-huyghe/>.

¹⁸⁰ È calzante la breve descrizione che Sam Korman dà all'esperienza di essere spettatore dell'opera di Huyghe: "*The notion of the public has morphed into an ecology, and Huyghe's landscape vibrates with the subtle horror of a posthuman sublime*". Sam Korman, *Op. Cit.*

¹⁸¹ Andrew Russeth, *Op. Cit.*

di costruzione di edifici, così come altri elementi antropici, crea concettualmente e fisicamente una distinzione tra una zona interna, libera da ogni contaminazione, da una esterna. Questa dinamica ricalca il processo descritto da Diamond e citato durante l'analisi dell'opera di Yi. Far riemergere il suolo e aprire il soffitto sono un modo non solo di eliminare un confine spaziale per l'ambiente/opera, ma anche di rompere i confini concettuali di divisione tra mondo naturale non-umano e mondo culturale umano.

L'installazione risulta nuovamente un particolare esempio di *iperoggetto*, di *ibrido*, di mondo. Un sistema dall'alto grado di complessità, difficile da riuscire a comprendere nella sua totalità, ma allo stesso tempo un esempio di realismo speculativo, di una percezione della realtà diversa in cui tutti gli elementi umani, non-umani e tecnologici cooperano per la costruzione e riuscita del mondo.

2.3 Our Product

2.3.1 Pamela Rosenkranz

“Rosenkranz thereby once more muddies the waters of pristine aspiration and the celebration of difference, confronting us with their earthly provenance, and implicitly noting that the brain that craves to define itself with these colors must also be sated by glucose synthetically produced alongside them by the same industrial complex.”¹⁸²

La convinzione di essere parte di una comunità terrestre e, al contempo, di essere influenzati dalle dinamiche e dalle forze dell'economia di mercato sono concetti centrali nella pratica artistica di Pamela Rosenkranz (n. Uri, Svizzera 1979).

I primi interessi dell'artista svizzera si concentrano sull'efficacia comunicativa¹⁸³. Con il tempo, ha sviluppato una prospettiva più orientata alla complessità, lasciando emergere lo studio del colore. Colore e complessità sono due aspetti distintivi del suo lavoro: il colore è usato dall'artista sia per il potere comunicativo, sia per i legami che intreccia con elementi evolutivi. La complessità, che è legata a questa ricerca cromatica, è esplorata per esprimere la visione del mondo dell'artista: una relazione rizomatica di un'infinità di elementi visibili e invisibili.

Peculiare è il grande lavoro di analisi sull'*International Klein Blue* e sull'indagine artistica fatta dal suo ideatore Yves Klein.¹⁸⁴ Rosenkranz inizia una serie legata a questo tema con *Death of Yves Klein* nel 2011, un video in cui viene mostrato uno sfondo blu ceruleo immobile.¹⁸⁵ Dalla traccia audio si sente una voce che elenca diversi elementi chimici, quelli che si crede possano aver portato alla morte di Klein a trentaquattro anni. Serie che prosegue con i dipinti del 2015 *My Yves Klein Blue* e *Blue Runs* del 2016, passa per l'installazione al GAMeC di Bergamo del 2017 *Alien Culture*¹⁸⁶, in cui il blu è dato da LED posizionati sotto le arcate dell'edificio, per

¹⁸² Alex Kitnick, Reza Negarestani, Robin Mackay, *Pamela Rosenkranz. No Core*, JRP, Geneva, 2012, p. 53.

¹⁸³ Lei stessa dice: “when I started doing art everything was black and white (...) for me clarity was very important”. Louisiana Channel, “Humans Are Mammals Too.” | Artist Pamela Rosenkranz | Louisiana Channel, 1 marzo 2022, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4tNIXhnaEPU>.

¹⁸⁴ Per saperne di più rimando a: Aude Launay, *L'aléatoire nécessaire, d'Yves Klein à Pamela Rosenkranz*, Zero Deux, 28 giugno 2011: <https://www.zerodeux.fr/guests/pamela-rosenkranz-jessica-warboys-et-les-autres/>.

¹⁸⁵ Mitchell Anderson, *Keep Your Splendid, Silent Sun*, Flash Art, maggio/giugno 2015, pp 84-91: <https://flash---art.com/article/keep-your-splendid-silent-sun/>.

¹⁸⁶ Rimando al comunicato stampa consultabile su Artribune: Artribune: <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/pamela-rosenkranz-alien-culture/>.

finire con la recente mostra *Alien Blue*¹⁸⁷ alla galleria Sprüth Magers di Berlino del 2023, in cui riflette sugli effetti dannosi sul ritmo circadiano della luce blu dei dispositivi tecnologici. In tutte l'attenzione è mossa dall'interesse di Rosenkranz per l'artista concettuale francese, per svilupparsi e svincolarsi dalle implicazioni mistiche sottese nelle ricerche di Klein, in direzione di un'indagine sulla formazione biologica dei recettori oculari del blu, avvenuta in una fase pre-evoluzionistica, in cui le forme di vita esistevano esclusivamente sott'acqua. L'umano ha ereditato da tali forme di vita la capacità di vedere il colore blu. L'interesse dell'artista svizzera è riferito a questa dinamica, che rende chiara la connessione tra diverse specie. Processo che delinea, inoltre, una differente attenzione nei confronti della categoria umana, che diventa dinamica, senza confini precisi e stazionari. Per Rosenkranz il colore blu è chiave per aprire a una percezione di moto, che rende l'umano alieno di sé stesso, come le ultime due mostre citate esplicitano dal titolo. L'essere umano, per l'artista svizzera, non può essere mai uguale alla sua definizione, alla narrazione che fa della sua categoria, ma è figlio di una lunga serie di incontri multispecie, precedenti alla nascita stessa dell'umano.¹⁸⁸ Inoltre, l'evoluzione dei recettori, così come l'influenza e l'utilizzo fatto del colore – nell'industria commerciale per esempio – influisce sulla visione, in senso esteso, che ha l'umano. Una percezione che continua a mutare. I risultati che l'artista vuole evidenziare sono legati a due considerazioni: da una parte sottolineare come gli aspetti biologici (naturali) della percezione dell'umano, siano legati a elementi al di fuori della specie umana; dall'altra come gli aspetti culturali continuino a modificarli e indirizzarli. Ne risulta una condizione relazionale aperta e dinamica dell'artista e dell'essere umano:

“Rosenkranz’s engagement (...) marks a decisive moment, in that she moves toward a conception of contemporary art in which the synthesis of art and concept is no longer conceived in the privatized sphere of the artist or human experience, but on the ever-expansive and nested domains uncovered by modern science. Since culture cannot be fully detached from the continuum of nature, the omnipresent import of science for nature cannot be fully contained and prevented from having any bearing on culture either. (...) Whereas for Klein, the blue paint tints the private link between the idea—conceived in the inner sanctuaries of the artist—and color, for Rosenkranz both the color blue and Klein’s blue

¹⁸⁷ Rimando al sito della galleria per maggiori informazioni: Sprüth Magers: <https://spruehmagers.com/exhibitions/pamela-rosenkranz-berlin/>.

¹⁸⁸ Pamela Rosenkranz, *Deathlessness or Jen, Jeans, and the Genes*, in “Société Populaire”, Halmos, New York, 2012, pp.59-66.

paint highlight twists and intrusions of the open into the work of art and, in doing so, illuminate unbound relations of the open.”¹⁸⁹

Dall’estratto si evince la ricerca della complessità da parte dell’artista, in tutte le prospettive di indagine sul mondo e sui mondi. Caratteristiche che pervadono l’intero linguaggio artistico di Rosenkranz:

*“So I am interested in discovering new ways in which to challenge the way I see the world. I believe that everything is so much more complicated than we imagine. We are part of very complex intertwined systems and can only grasp certain aspects of this complexity through our current means of perception”*¹⁹⁰

La visione del mondo è sviluppata e indirizzata dalla cultura. Dalla citazione si deduce come la pratica dell’artista svizzera si muova, come è stato evidenziato in precedenza con Huyghe, nella ricerca di opere complesse per evidenziare quanto lo sia il contesto in cui l’essere umano vive. Il *worlding* pensato da Donna Haraway è, nuovamente, ciò che viene messo in risalto dall’artista. Il colore è un mezzo artistico di ambivalenza culturale/naturale con il quale Rosenkranz si immerge in un insieme di relazioni e contraddizioni, tangibili e intangibili, che si manifestano nelle sue opere.¹⁹¹

A rendere più evidente queste considerazioni, le opere dell’artista svizzera sono ciò che Bourriaud ha definito operazioni di “*molecular relativism*”¹⁹²:

“Rosenkranz produces works that obey the same rules as the creation of a living organism. (...) she was one of the first to use molecules as compositional materials. (...) These molecular art practices are altering the way we look at the world: the artist’s action on states of matter is overtaking the use of labels and classifications whereby the capitalist

¹⁸⁹ Kitnick, Negarestani, Mackay, *Op. Cit.*, pp. 128-130.

¹⁹⁰ Nicolas Bourriaud, *Artistic Bacteriology: Pamela Rosenkranz*, L’Officiel, Giugno 2015.

¹⁹¹ Il tema delle relazioni che superano il confine oggettuale dell’opera ritorna per tutti e tre gli artisti presi in esame, ma è anche un concetto che ciclicamente pare tornare nella storia dell’arte contemporanea. Le parole con cui Jack Burnham riprende una famosa citazione di Duchamp dimostrano questo ritorno: “*The specific function of modern didactic art has been to show that art does not reside in material entities, but in relations between people and between people and the components of their environment. This accounts for the radicality of Duchamp and his enduring influence. It throws light on Picasso’s lesser position as a seminal force. As with all succeeding formalist art, Cubism followed the tradition of circumscribing art value wholly within finite objects*”. Burnham non solo rende evidente come Duchamp avesse chiaro che l’opera non si concludesse nei propri confini fisici, ma lo utilizza per rimarcare le sue teorie sulla *Systems Art*. Jack Burnham, *Op. Cit.*, p. 31.

¹⁹² Nicolas Bourriaud, *Materialist Invisibility: Art As Organic Development In Pamela Rosenkranz’s Work*, Flash Art, 14 September 2021: <https://flash---art.com/article/pamela-rosenkranz/>.

*system distributes objects in the social space. With the help of visible elements, Rosenkranz constructs points of passage with this molecular level of reality, which, today, might quite simply be that of the real. And Rosenkranz teaches us not only to perceive this real, that of the Anthropocene, but also to live in it*¹⁹³

I lavori dell'artista insistono sull'importanza di ciò che è fuori scala rispetto la vista umana, ma che è comunque reale e incide con la stessa rilevanza nella costruzione dei mondi. La pratica di Rosenkranz è per questo vicina alle teorie espresse da Barad¹⁹⁴, in particolar modo all'intra-azione di cui si è parlato nel capitolo *Worlding*.

Dalle parole di Bourriaud emergono i fattori caratteristici dei lavori dell'artista svizzera sopracitati: l'interesse e la critica al sistema consumistico industriale e la sua impronta sullo spazio, i corpi umani e non-umani e la stessa messa in discussione del modo in cui percepiamo e guardiamo il mondo. Elementi che caratterizzano la serie in cui ha utilizzato bottiglie d'acqua di plastica: *Firm Being* (figura 10);¹⁹⁵ iniziata nel 2009 e ancora in corso, nella quale sono state utilizzate alcune delle marche più famose in campo internazionale corrispondenti a un'immagine di lusso: *Evian, Fiji, SmartWater*. All'interno di queste, svuotate dall'acqua, Rosenkranz ha inserito un liquido viscoso del colore della pelle del target di riferimento del marketing delle aziende che le vendono, sostanza definita *Dragon Skin*.¹⁹⁶ Nel caso delle bottiglie Evian, per esempio, è stato inserito un prodotto che viene utilizzato sulla pelle di attori bianchi in modo da renderla più omogenea e accattivante per il pubblico. I livelli di significato di queste opere sono diversi: la domesticazione della natura da parte dell'economia capitalista, che prende l'acqua e la rende oggetto, prodotto; l'utilizzo delle aziende di astute strategie di marketing che fanno leva sulla presunta purezza dell'acqua, che in realtà è composta anche da minerali; lo sfruttamento del corpo umano da parte delle pubblicità che si rendono responsabili della sua costruzione culturale; e la struttura stessa della bottiglietta che ricorda la sagoma stilizzata di un umano¹⁹⁷ e, se riempita di un liquido color pelle, ne diventa un fantoccio, un ritratto. Ancora una volta si può parlare di *ibridi* latouriani: Rosenkranz con questa serie utilizza elementi industriali e li miscela, creando un composto che rappresenta il corpo umano. Il

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Utile, oltre il testo già citato nel primo capitolo, consultare il testo Karen Barad, *No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of SpaceTimeMattering*, in *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts of The Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2017, pp. G103-G120.

¹⁹⁵ Mitchell Anderson, *Op. Cit.*

¹⁹⁶ Con "Dragon Skin" si intende generalmente la sostanza a base di silicone che viene utilizzata per le protesi nel cinema.

¹⁹⁷ Kitnick, Negarestani, Mackay, *Op. Cit.*, p. 16.

prodotto e il mondo vivo, l'oggetto e il soggetto, diventano indistinguibili nell'idea di corpo umano, attraversato dall'industria e dai suoi messaggi, ma anche fisicamente da plastiche, farmaci, liquidi, profumi e via scorrendo: *“The human body is ubiquitous, but as a membrane it is a place of passage for flows”*¹⁹⁸.



Figura 10 Pamela Rosenkranz, *Firm Being*, FRAC des Pays de la Loire (Nantes) 2011.

Lo stesso corpo umano, mai visibile fisicamente nelle opere dell'artista, è dato dal liquido, ma anche da tutti gli altri elementi, come nel caso della mostra *This is Not My Color*¹⁹⁹ tenutasi nel 2011 al *Swiss Institute* di New York in dialogo tra Rosenkranz e Nikolas Gambaroff²⁰⁰ nella quale:

*“While none of the pieces presented by the two artists actually presented the human figure, the size, proportion, and posture of their works reflected a common concern for the bodily, utilizing strategies borrowed from consumer culture and its marketing of an idealized self.”*²⁰¹

¹⁹⁸ Bourriaud, *Op. Cit.* 2021.

¹⁹⁹ Per saperne di più rimando a: Karen Rosenberg, *Pamela Rosenkranz and Nikolas Gambaroff: 'This Is Not My Color/The Seven Habits of Highly Effective People'*, nytimes, 13 ottobre 2011: <https://www.nytimes.com/2011/10/14/arts/design/pamela-rosenkranz-nikolas-gambaroff-this-is-not-my-color-the-seven-habits-of-highlyeffective-people.html>.

²⁰⁰ La mostra di Gambaroff aveva il titolo di *The Seven Habits of Highly Effective People*. Rimando alla nota precedente per maggiori informazioni.

²⁰¹ Kitnick, Negarestani, Mackay, *Op. Cit.*, p. 16.

Risulta evidente, alla luce di queste considerazioni, come un punto cardine della produzione artistica di Rosenkranz sia la messa in discussione del concetto di umano. Ne analizza le relazioni e definizioni attraverso i processi chimici, gli elementi invisibili e coinvolgendo la cultura visiva che co-costruisce questo elenco. Si è citato, in questo senso, il testo recente di Madani e Martinon, *Visual Culture as World-forming* del 2024, ma fondamentale è *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*²⁰² in cui Stuart Hall evidenzia come la rappresentazione non sia un riflesso neutrale della realtà, ma processo attivo in cui immagini, simboli e media aiutano a creare narrazioni culturali. L'artista svizzera, infatti, amplia la critica a tutte le categorie costruite: “*Male, female, dark, pale, nice, mean, etc.—it is all relative within our psychological and physiological structure. I think there are much more interesting and important aspects that define us*”²⁰³; quel qualcosa di più importante e interessante cui fa riferimento Rosenkranz, è il legame con altre forme biologiche e tecnologiche, in continuo rivalutate e ridefinite.

Il processo attuato dall'artista è affine a quell'area sperimentale che, già menzionata nel caso di Huyghe, viene chiamata realismo speculativo. A testimoniare l'interesse di Rosenkranz per le possibilità offerte in ambito artistico da questa corrente filosofica è la sua collaborazione con Reza Negarestani²⁰⁴ e Robin Mackay²⁰⁵. Legame che ha dato luce alla monografia del 2012 *No Core*²⁰⁶ in occasione della prima personale di Rosenkranz - una tripla mostra che ha avuto luogo, in maniera indipendente l'una dall'altra, in Svizzera al *Centre d'Art Contemporain Genève*, Germania alla *Kunstveiren Braunschweig* e USA alla *Swiss Institute* - e per *Our Sun*²⁰⁷ del 2010 per la mostra omonima. Dal lavoro e dalle teorie di questi filosofi cerca di cogliere le implicazioni applicabili nella sua arte, ma anche il metodo che, come detto, pone l'artista in una condizione relazionale aperta.

²⁰² Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, New York, 1997. È utile consultare i testi di altri studiosi sul tema: Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999 e Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, Basic Books, New York, 2016, sono due testi chiave. bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992 e Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978, mostrano gli effetti che la cultura visiva ha negli sguardi sui marginalizzati; Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Editions Galilee, Paris, 1981, nel quale l'autore ha tentato di mostrare come le rappresentazioni possano sostituirsi alla realtà.

²⁰³ Aoife Rosenmeyer, *In the Studio: Pamela Rosenkranz*, ArtNews, 5 January 2015:

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-pamela-rosenkranz-63054/>

²⁰⁴ Filosofo noto per aver aperto la strada della *theory fiction* con: Reza Negarestani, *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, Re.Press, Melbourne, 2008. Utile anche: Reza Negarestani, *Intelligent and Spirit*, MIT Press, Cambridge, 2018.

²⁰⁵ Filosofo noto per aver scritto, tra le altre cose, *Chronosis*, con Reza Negarestani e Keith Tilford, una fusione tra un testo di filosofia speculativa e un fumetto: Reza Negarestani, Keith Tilford, Robin Mackay, *Chronosis*, Urbanomic, Cambridge, 2021.

²⁰⁶ Kitnick, Negarestani, Mackay, *Op. Cit.*

²⁰⁷ Salvatore Lacagnina, Reza Negarestani, Pamela Rosenkranz, *Our Sun*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Svizzero, 29 ottobre 2009 – 6 marzo 2010), Mousse Magazine & Publishing, Milano, 2010.

L'analisi del sé, sia artistico che no, è centrale nelle intenzioni di Rosenkranz. La sua indagine sulla cultura visuale commerciale e sulle sue implicazioni sui corpi, sulla biologia e sulla mente umana solleva interrogativi su queste dinamiche e, come già accennato, sulla percezione e sulla definizione di ciò che è umano e non-umano. Per quanto riguarda specificamente l'indagine del sé, come osserva Mackay, l'artista svizzera si ispira alle teorie di Thomas Metzinger, filosofo tedesco che, nel suo libro *The Ego Tunnel*²⁰⁸ del 2009, definisce il sé come un modello dinamico²⁰⁹:

*“Conscious experience is like a tunnel. Modern neuroscience has demonstrated that the content of our conscious experience is not only an internal construct but also an extremely selective way of representing information. This is why it is a tunnel: What we see and hear, or what we feel and smell and taste, is only a small fraction of what actually exists out there. Our conscious model of reality is a low-dimensional projection of the inconceivably richer physical reality surrounding and sustaining us. Our sensory organs are limited: They evolved for reasons of survival, not for depicting the enormous wealth and richness of reality in all its unfathomable depth. Therefore, the on-going process of conscious experience is not so much an image of reality as a tunnel through reality.”*²¹⁰

Risulta per Rosenkranz che la percezione del mondo da parte dell'essere umano – ciò che Metzinger definisce coscienza – è influenzata da una cultura che gli ha fornito la convinzione di possedere un dominio conoscitivo su tutto. L'artista attraverso le sue opere vuole dimostrare l'inesattezza di questa presunzione. Come Yi e Huyghe, utilizza nella sua pratica un diverso numero di media, non prediligendone nessuno in particolare. La multimedialità è uno strumento che permette di avere maggiori possibilità nella costruzione di opere, che sono, come visto, una speculazione di percezioni e realtà differenti.

Si è detto, menzionando *Death of Yves Klein*, dell'attenzione di Rosenkranz per gli elementi chimici. Sono tema fondamentale strettamente legato alle dinamiche della cultura commerciale consumistica criticata e indagata dall'artista. Le sostanze chimiche contenute in medicinali, ma anche in cibi e altri prodotti, sono di interesse per Rosenkranz perché sono elementi che entrano quotidianamente nel corpo umano e alcuni, come nel caso dei medicinali, sono considerabili fattori culturali che entrano nel suo confine fisico. Esempio interessante è l'opera del 2014

²⁰⁸ Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel. The Science of The Mind and The Myth of The Self*, Basic Books, New York, 2009.

²⁰⁹ Kitnick, Negarestani, Mackay, *Op. Cit.*, pp. 45-46.

²¹⁰ Metzinger p. 6.

*Sexual Power (Viagra Paintings)*²¹¹ in cui, dopo aver assunto l'omonimo medicinale, ha dipinto grandi pannelli di alluminio con pennellate rosa. Un forte legame è con le esplorazioni di Louise Bourgeois, fonte di ispirazione relativa agli interessi sul corpo, sessualità, subconscio e morte. Rosenkranz si concentra maggiormente sulle reazioni neurologiche e i fenomeni psicotropi che influiscono sulle percezioni. Come avviene per la critica al sistema pubblicitario anche questi elementi chimici e medicinali sono indagati per l'influenza che hanno sulle persone, sia biologica sia mentale e culturale. L'indagine ricerca ancora la relazionalità, oltre che un superamento della distinzione natura/cultura: gli esseri umani sono costantemente contaminati, attraversati e modificati da altre specie, da elementi tecnologici, visivi e prodotti dell'umano stesso. Rosenkranz sostiene l'importanza di rivalutare la distinzione tra questi fattori; dice infatti: *"I think it is important to collapse the notion of "culture" into a very large term for "nature" "*²¹². Per l'artista i prodotti dell'industria e la cultura visiva, sono fattori naturali che appartengono allo stesso sistema co-costruito. Gli spazi espositivi creati dall'artista svizzera rappresentano questo grande insieme:

*"That is turned into a giant vivarium, a place of biological exchanges, in which "cultural" elements (if this word cultural still has any meaning) take part in a general contamination, an experience of radiation"*²¹³

Mostre personali quali la già nominata *Our Sun* del 2009 al Swiss Institute di Venezia, *No Core* del 2010, *This Is Not My Color* del 2011, *My Sexuality* del 2014 al Karma Internation di Zurigo, *Our Product* del 2015 alla cinquantaseiesima biennale di Venezia, *Alien Culture* nel 2017, *Healer* del 2021 presso gli spazi della galleria Sprüth Magers di Londra e *Old Tree* del 2023 sull'High Line Plinth di New York – a cui sarà dedicata maggiore attenzione in seguito. Collettive quali *When Attitude Became Form Become Attitudes*²¹⁴ del 2012 al CCA Wattis Institute for Contemporary Arts di San Francisco, *Speculations on Anonymous Materials*²¹⁵ al

²¹¹ Per maggiori indicazioni sull'opera rimando a: Simon Baier, *Pamela Rosenkranz*, Artforum, ottobre 2014, vol. 53, no. 2: <https://www.artforum.com/events/pamela-rosenkranz-3-207206/>; e a Mitchell Anderson, *Pamela Rosenkranz's My Sexuality*, e-flux, 23 luglio 2014: <https://www.e-flux.com/criticism/236171/pamela-rosenkranz-s-my-sexuality>.

²¹² Ruba Katrib, *Post- i- Meta- Hyper- Materiality*, Kaleidoscope, Issue 18 (Summer 2013): <https://kaleidoscope-press.com/issue-contents/hyper-materialityinterview-by-ruba-katrib/>.

²¹³ Bourriaud, *Op. Cit.* 2021.

²¹⁴ Per avere più informazioni sulla mostra rimando a: Artmap: <https://artmap.com/wattis/exhibition/when-attitudes-became-form-become-attitudes-2012>.

²¹⁵ Rimando all'articolo di Noemi Smolik per maggiori informazioni sulla mostra: Noemi Smolik, *Speculations on Anonymous Materials*, Artforum, Maggio 2014, vol. 52, no. 9: <https://www.artforum.com/events/speculations-on-anonymous-materials-205175/>.

Fredericianum di Kassel nel 2013, *The Great Acceleration* Biennale di Taipei del 2014, *Multispecies Clouds* del 2022 al Macalline Art Center di Pechino e *Art and Nature. A Century of Biomorphism* del 2023 a La Caixa di Barcellona.

Le sue mostre riflettono chiaramente gli interessi principali delineati finora: elementi non visibili e il colore, che diventano materia relazionale, insieme alla messa in discussione della categoria umana e del binomio natura-cultura. Aspetti non visibili nella loro fisicità che includono anche due fattori finora non menzionati: la luce e gli odori. Denominatori che si ritrovano in quasi tutte le opere dell'artista, che così coinvolge e crea un ulteriore piano significativo. La luce si lega indissolubilmente al colore, sia come visto nel caso dei LED di *Alien Culture*, sia quando è colore complementare del tono principale dell'opera, esemplare il verde dei LED presenti in *Our Product* complementare del rosa viscoso della vasca – opera analizzata con più attenzione in seguito. Aromi e profumi che la accostano sensibilmente all'utilizzo che ne fa Yi: utilizza particolari sostanze repellenti o eccitanti, o ancora attraenti, che collaborano a creare complessi legami di relazioni intraspecie, ricercate dall'artista svizzera per sollecitare quelle domande che sono cardine nel suo lavoro.

Sono queste le caratteristiche della produzione artistica di Rosenkranz: colori, luci e aromi. Materia non fisica che permette di speculare sulla realtà, di restituire percezioni diverse sia del mondo sia delle categorie che lo compongono, su tutte quella umana. La cultura, indagata negli aspetti visibili e invisibili, è inserita e studiata così da poter essere legata senza distinzione a ciò che si considera natura, diventando parte di un più grande insieme. Elementi artificiali, il corpo umano – anche se mai fisicamente visibile – dati tecnologici e sostanze che rifuggono a categorizzazioni, compongono opere, *vivarium*, come scritto da Bourriaud.

2.3.2 Light, color and aromas

“Pamela Rosenkranz deciding to organize her visual arts activity around the invisible: on the contrary, this is probably the only possible way of reinstating the reality of our day and age within the framework of representation. (...) Pamela Rosenkranz does not regard the invisible as a place of ideas, or as an immaterial element: on the contrary, she presents its material quality, clout, and effects. For her, the invisible is a very concrete reality, a reality whose outlines art must grasp. First and foremost, however, she starts out from a physiological reality: the invisible is what exists beyond the eye. (...) Rosenkranz strives to expand the chord of artistic activity while at the same time clinging to basic elements: color,

light, and aromas. And all three represent wavelengths, based on which she puts her exhibitions together like chemical operas."²¹⁶

La citazione è parte di un articolo di Bourriaud e descrive, in breve, le caratteristiche peculiari dell'artista svizzera. Lei indaga l'invisibile, ma non il metafisico, fattori non immateriali, ma che operano e hanno effetti. Una realtà che si sviluppa su un piano non visibile, ma non per questo non connesso a quello della specie umana.

Le opere, installazioni, ambienti o mondi di Rosenkranz sono composti di legami chimici tra gli elementi interni le opere, in un'ottica sovrapponibile a quella espressa da Deleuze e Guattari quando hanno definito il rizoma. I rapporti ne fanno un insieme cooperante, lavori che diventano possibili processi di *worlding*. L'obiettivo finale dell'artista svizzera è ridefinire il concetto di umano, decentrandolo e valorizzando le relazioni che lo vedono interagire con ciò che definiamo naturale, insieme all'influenza biologica esercitata su di esso dall'industria e dal commercio.

Per meglio comprendere, di seguito saranno analizzate criticamente alcune opere che mettono in evidenza questi aspetti e tutti i denominatori sopra descritti.

²¹⁶ Bourriaud, *Op. Cit.* 2021.

Anamazon (Into the Land)



Figure 11 Pamela Rosenkranz, *Anamazon (Into the Land)*, 2017, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebæk.

Anamazon (Into the Land) (figura 11) è un'installazione multimediale esposta nella mostra collettiva *Being There* del 2017 presso il Louisiana Museum of Modern Art di Humblebæk.²¹⁷ Un'occasione rilevante il cui tema principale, come si legge nella rassegna stampa, tocca la condizione umana contemporanea e l'impossibilità di trovare una chiara definizione e distinzione dei sé dovuta alla simultanea presenza e assenza, che il titolo richiama, dell'umano contemporaneo pervaso dal mondo digitale. Tra i dieci artisti non è un caso ritrovare Ian Cheng, ma anche vedere Dora Budor, artista capace di creare, anche lei, complessi sistemi di elementi interdipendenti.

Con il titolo *Anamazon* sono indicate una serie di opere dell'artista svizzera, tutte legate al colosso industriale *Amazon*, nel tentativo di evidenziare le idiosincrasie e le criticità dell'azienda. Si ricordano dipinti come *Anamazon (Wild Life)*, *Anamazon (Get Digit)* e *Anamazon (Shine Through)* del 2021, ma anche *Healer (Anamazon)* dello stesso anno, opera

²¹⁷ Rimando al sito ufficiale del museo: louisiana: <https://louisiana.dk/en/exhibition/being-there/>.

che consiste in un robot a forma di serpente. Tutte presenti nella mostra *Healer* del 2021 alla galleria Sprüth Magers di Londra.²¹⁸

Anamazon (Into the Land) è collocata in una stanza caratterizzata dalla presenza di diverse colonne, al centro delle quali si erge un cumulo di terriccio, abbastanza alto da sfiorare la sommità della sala. Una forte luce verde illumina ogni angolo dello spazio e parte da un grande quantitativo di LED verdi e blu posizionati sulla superficie del soffitto. A formare un semiperimetro intorno alla montagnola di materiale terroso si trovano una serie di *Amazon Echo* contenenti *Amazon Alexa*²¹⁹. Dagli speaker di questi dispositivi elettronici si sentono sia il rumore bianco dei suoni della foresta amazzonica, sia un lungo elenco alfabetico di prodotti in commercio sul portale online di *Amazon*. Questo elenco ogni mattina riparte da *Aaliyah The Princess of R&B*, film biografico sulla cantante R&B Aaliyah Dana Haughton, primo prodotto in ordine alfabetico del catalogo. Lo sforzo non ha mai fine in quanto i prodotti sono in numero tale da coprire le ore di attivazione di *Alexa* durante la giornata. La luce richiama il colore principale della foresta sudamericana, ed è pervasiva, al pari del complesso sistema che tenta di riprodurre. La terra che forma il cumulo è, invece, *Terra Preta*²²⁰, un fertilizzante dall'odore distintivo utilizzato dagli antichi abitanti dell'amazzonia, ora venduto comodamente su *Amazon*. Questo suolo artificiale è composto da carbone, frammenti di vasellame, residui di ossa e di lische, nonché altra materia organica e terra tropicale. Il risultato è un compost nero – da qui il nome che è traducibile proprio in *terra nera* – capace di autogenerarsi e che trattiene molti nutrienti che rendono ricco il terreno.

L'artista ha studiato il contesto cercando nel risultato complessivo un continuo gioco di rimandi da una parte all'amazzonia in quanto ecosistema ambientale, composto di umani, vegetali, terra, aria, acqua e un lungo elenco di altri elementi; dall'altra all'azienda leader capitalista esempio di un sistema che si appropria, sfrutta e vende, fisicamente e concettualmente. Lo stesso colosso dell'*e-commerce* ha avuto come logo una grossa "A" attraversata dal fiume omonimo e, ancor prima di scegliere il nome attuale, Jeff Bezos aveva optato per *Relentless*, vocabolo che si addice alla dinamica di infiltrazione globale inarrestabile della piattaforma, anche nei termini

²¹⁸ Per maggiori informazioni sulla mostra rimando all'articolo di Tom Morton: Tom Morton, *Pamela Rosenkranz Searches for Ancient Wisdom in Modern Technology*, Frieze, 25 ottobre 2021: <https://www.frieze.com/article/pamela-rosenkranz-healer-2021>.

²¹⁹ Amazon Echo è un altoparlante intelligente controllabile vocalmente. Amazon Alexa è un'intelligenza artificiale integrata in Echo.

²²⁰ Terra Petra è un concime realizzato dalle comunità native del luogo in epoca precolombiana. Si pensa che la foresta amazzonica si sia sviluppata tanto anche grazie a questo fertilizzante che è capace di rigenerarsi automaticamente nel contesto complesso della foresta.

di domesticazione della “natura”. Operazione messa in risalto dall’artista svizzera come nel caso della serie già menzionata *Firm Being*.

Questo lavoro di Rosenkranz indaga elementi di una cultura *altra*, quella dei popoli indigeni dei bassipiani della Bolivia. Popolazione che vive e ha vissuto in quella foresta, primi creatori di terra preta: gli *Tsimane*. Come ogni cultura possiede un proprio linguaggio e un proprio sistema di significati, e con questo, come spiegato nei capitoli precedenti, costruisce il proprio mondo:

“*The Tsimane people live in the Amazon; they say “yushnus” for blue and “shandyes” for green, but at the same time they call both the sky and leaves “yushnyes” them again all the green and blue things “shandyes”*”²²¹

L’artista ne riporta la costruzione nella pratica dell’installazione, i LED blu e verdi generano un ambiente che è quello che si trova sotto la foresta amazzonica, in cui filtra il verde, il blu, l’aria, l’acqua e gli odori di questo ecosistema, un ambiente *yushnus/shandyes*. La stessa struttura architettonica aiuta a creare un particolare gioco di rimandi, colonne che sembrano alberi, una trasposizione di una foresta naturale in una foresta culturale. Risulta utile a questa analisi affiancare il libro di una scrittrice di *speculative fabulation*: Ursula Kroeber Le Guin. Il suo romanzo breve *The Word for World Is Forest*²²² del 1972, coglie a pieno gli elementi che fanno di questa installazione un’opera riuscita. La popolazione protagonista del libro considera il mondo un grande ecosistema connesso da legami intraspecifici, una foresta multispecie, e così lo definisce – il titolo del romanzo è infatti significativo. La costruzione delle definizioni degli *Tsimane* e la loro co-costruzione della foresta induce agli stessi risultati: legami di più fattori che producono quell’invisibile coesione totale. Il tentativo di Rosenkranz è quello di mostrare due vie opposte, una che sviluppa attività di dominio e prelievo forzato, l’altra co-partecipe.

Allo stesso modo luce, odore, colore, il commercio e i suoi sistemi, elementi tecnologici e naturali, sono l’insieme che compone questa installazione. La foresta pluviale e le dinamiche dell’azienda Amazon sono i soggetti nei temi, ma sono anche le due rappresentazioni intrecciate in questo ambiente. Se è vero che nell’opera sono presenti queste due rappresentazioni distinte,

²²¹ Nicholas Carr, Lærke Jørgensen, Mathias Seeberg, Poul Erik Tøjner, *Being There*, catalogo della mostra (Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 10 ottobre 2017 – 25 febbraio 2018), Louisiana Museum of Modern Art, 2017, p.111.

²²² Ursula Kroeber Le Guin, *The Word for World Is Forest*, Berkley Books, New York, 1976. La traduzione italiana riporta un titolo che ne distorce il significato: *Il mondo della foresta*.

la luce verde e il fertilizzante – la terra stessa di quei territori – evocano l’amazzonia, mentre i dispositivi tecnologici, inclusi i LED, rimandano ad *Amazon* e-commerce. Il risultato è la rappresentazione di un ecosistema più ampio, composto non solo dalla somma degli elementi elencati, ma anche delle relazioni che essi generano. Una foresta sia digitale che naturale, una realtà che mostra la stessa affermazione dell’artista: *“I think it is important to collapse the notion of “culture” into a very large term for “nature””*.

Old Tree



Figura 12 Pamela Rosenkranz, *Old Tree*, 2023, High Line Plinth, New York.

Old Tree (figura 12) è una scultura presentata nel 2023 per la High Line Plinth Commission, uno spazio dedicato a opere d’arte contemporanee nella città di New York. Il luogo chiamato *Spur*²²³ è una delle ultime sezioni della struttura originale dei binari cittadini localizzata tra la trentesima e la decima. Nella fattispecie questa è la terza commissione, avendo lo spazio aperto nel solo giugno 2019. La prima è stata *Brick House*²²⁴ di Simone Leigh nel 2019, la seconda

²²³ High Line: <https://www.thehighline.org/design/spur/>

²²⁴ Per saperne di più su questa commissione rimando a: Victoria Valentine, *She’s a ‘Brick House’: Simone Leigh’s Monumental Vision of a Black Woman is Inaugural Commission for High Line Plinth*, culturetype, 30 agosto 2018: <https://www.culturetype.com/2018/08/30/shes-a-brick-house-simone-leighs-monumental-vision-of-a-black-woman-is-inaugural-commission-for-high-line-plinth/>.

*Untitled (drone)*²²⁵ di Sam Durant nel 2021. Scelta tra ottanta progetti, *Old Tree* rimarrà installata fino ad autunno 2024 e ha visto ispirarsi ad essa una lettura di poesia *Trees, Blood and Circulatory Systems*, il 30 settembre 2023, una performance di Chang Yuchen *Tree Hole (your secret is safe with me)* 树洞 (我会保守你的秘密) il 17 agosto 2024, ma anche una programmazione pubblica dedicata a botanica e antropologia.

L'opera è una scultura che si erge sopra l'incrocio stradale percorso da veicoli e pedoni, non solo su *Spur*, ma anche su di un piedistallo. Rappresenta un grande albero di 25 piedi (7,62 metri), costruito in un'anima di metallo alla quale sono stati sovrapposti strati di materiale schiumoso e resina che restituiscono una sensazione tattile morbida, quasi carnosa. Sull'albero è stata applicata una vernice traslucida di colore rosso e rosa. Le fronde, composte in un totale di 140²²⁶, ricordano le aree periferiche del sistema circolatorio e nervoso e le sue forme sono levigate e smussate per restituire, nelle parti più grandi, la sensazione di essere muscoli vivi.²²⁷ Il colore, invece, sangue che vi circola e pelle che contiene muscoli e vasi sanguigni. Nella fase preparatoria l'artista svizzera ha scannerizzato la struttura di alberi e del sistema nervoso e circolatorio per paragonarli e restituirne le complesse strutture nella scultura finale, in modo da evidenziare le similitudini. Risultato che nelle forme riporta a opere di Louise Bourgeois, grande fonte di ispirazione per Rosenkranz. Sculture come *Spider* del 1996, in cui il grande ragno rimanda a una serie di altri significati, legati alla madre dell'artista che era tessitrice, ma anche alla libertà e al movimento. Le radici così articolate e dinamiche ricordano, infatti, le zampe dei ragni dell'artista francese.²²⁸

L'albero è visibile dalla strada sottostante, dal percorso pedonale dell'ormai ex *High Line* e dagli edifici che lo circondano. Il contrasto con quest'ultimi è netto: la superficie specchiante, dai toni freddi e asettici dei vetri e degli altri materiali che compongono i grattacieli, ne esalta il colore acceso, rendendolo ancor più evidente. Le strutture architettoniche spigolose, inoltre, stridono in rapporto con l'immagine organica e complessa della scultura. La scelta dell'artista è ricaduta su un simbolo presente in numerose culture e che porta con sé un numero di archetipi non indifferente. Per molti l'albero è associato alla vita, per altri a un legame con un altro

²²⁵ Per saperne di più rimando a: Helen Holmes, *A Drone Sculpture by Sam Durant Will Soon Hover Over New York's High Line*, observer, 15 aprile 2021: <https://observer.com/2021/04/sam-durant-drone-sculpture-high-line/>.

²²⁶ High Line: <https://www.thehighline.org/art/projects/pamela-rosenkranz/>

²²⁷ Sarah Cascone, *See Artist Pamela Rosenkranz's New High Line Plinth Commission: a Hot Pink Tree Planted Amid New York's Skyscrapers*, artnet, 8 maggio 2023: <https://news.artnet.com/art-world/pamela-rosenkranz-old-tree-high-line-plinth-2296356>.

²²⁸ Hilarie Sheets, *Pamela Rosenkranz Wins the High Line Plinth's Third Commission*, The New York Times, 30 Novembre 2022: <https://www.nytimes.com/2022/11/30/arts/design/high-line-pamela-rosenkranz.html>.

mondo, altri ancora al paradiso, alla fertilità, all'immortalità, alla conoscenza.²²⁹ Per Rosenkranz è un elemento che stabilisce e trasmette connessioni.

Con quest'opera l'artista invita i visitatori e le visitatrici a prendere in considerazione l'invisibile connessione che c'è tra l'umano e la vita vegetale. Quella connessione che porta al *worlding*, fatto attraverso un rapporto con una natura che in questo caso è sintetica. L'albero è artificiale, ricorda organi umano/animali ed è posto su un'architettura industriale all'interno di un ambiente dominato da grattacieli. Al contempo è un'immagine simbolo della "natura". Solleva questioni sul rapporto dell'essere umano con essa, immaginando una realtà in cui non si considera l'umano come apice di una piramide, ma appartenente ad un *humus* naturale.

Il rapporto con lo spazio è un tema fondamentale, così come la messa in discussione di una distinzione tra ciò che è artificiale (sintetico) e ciò che è "naturale". Rosenkranz crea qualcosa che è nuovamente considerabile un ibrido, per restituire una natura composta di tutto ciò che è sintetico, artificiale e tecnologico. Questa considerazione è assente perché l'umano ha costruito un'immagine della natura come qualcosa di separato da sé, collocandola su un piano esistenziale distinto. La luce modifica la struttura dell'opera in base a come ne colpisce la figura. Insieme al colore e alle forme permette di ricreare una "natura" viva, che si scontra con la sua alternativa principale idealizzata e incontaminata costruita dall'umano occidentale contemporaneo.

Gli ulteriori punti toccati dalla scultura sono i temi centrali per Rosenkranz, ovvero l'idea di corpo umano e la percezione di sé. L'albero ricorda muscoli, sistema circolatorio e nervoso, lo stesso colore sembra pelle e sangue "*as liquid formulas of the human*"²³⁰. Come di consueto, il corpo umano non è presente fisicamente, è il suo concetto a esserlo. Quest'ultimo è restituito dall'artista in maniera volutamente fumosa e poco leggibile perché lo è la percezione del corpo, del sé, della coscienza e della categoria stessa. L'idea di Rosenkranz è che questi concetti siano malleabili, dinamici e non richiudibili in confini fisici e di significato.

L'opera solleva questioni sulla centralità dell'umano, sulla sua presunta superiorità, sulla sua difficile definizione e sul continuo tentativo di domesticare la natura e i corpi umani. Si sofferma sulla concezione di natura creata dall'umano, ma anche sulla continua ricerca di

²²⁹ Significativo ciò che scrive Emily McDermott nel suo articolo su Rosenkranz: "*The symbol of the tree itself can allude to the ancient concept of the tree of life, a representation of life, fertility, and immortality; of a connection between humans and celestial beings, between Earth and other realms. It also points toward a potential future, positing the human-made as nature*". Scrive appunto che l'artista svizzera, attraverso l'utilizzo dell'albero apre a potenziali futuri. Emily McDermott, Artist Pamela Rosenkranz: '*The color pink does not exist*'. *Via sneaker and water bottles, she mines the relationship between organic and synthetic worlds*, Art Basel, 29 November 2023: <https://www.artbasel.com/stories/pamela-rosenkranz-the-color-pink-does-not-exist>

²³⁰ Ibidem.

antropomorfizzazione dell'alterità, in una dinamica che lo pone sempre in una posizione di forza. Un'installazione che costruisce un'idea di cooperazione, di invisibili legami che costruiscono possibilità e un insieme di elementi artificiali che compongono, anch'essi, la natura.

Infection



Figure 13 Pamela Rosenkranz, *Infection*, 2017, particolare, Cisterna Fondazione Prada, Milano.

Infection (figura 13) è un'installazione del 2017 facente parte del programma di *Slight Agitation*, ciclo annuale in quattro parti curato dal Thought Council della Fondazione Prada. Quest'opera segue il lavoro di Tobias Putrih dedicato al gioco, politica ed emancipazione, e precede *POKALYPSEA-APOKALYPSE-OKALYPSEAP* del collettivo austriaco Gelitin prima, tre installazioni di diverso materiale che sono tese ad indagare i fondamenti della scultura, e *Horse Takes King* di Laura Lima dopo, un ambiente che vuole alterare i sensi e le percezioni dello spettatore. Le quattro commissioni *site-specific* si sono succedute negli spazi della

Cisterna della sede di Milano della fondazione e il dialogo con questo spazio è il tema fondamentale del ciclo. Il titolo del progetto richiama “*une légère agitation*” formula poetica utilizzata dallo storico francese Fernand Braudel per descrivere la marea del mediterraneo²³¹. Il Thought Council coglie gli aspetti metaforici della formula di Braudel e li mutua per indicare gli interventi di artisti diversi tra loro, chiamati a scontrarsi e/o dialogare con lo spazio della Cisterna. Un luogo originariamente dedicato ad ospitare serbatoi per la fermentazione alcolica. Il contesto possiede delle caratteristiche peculiari: sono grandi aree con spessi muri di cemento armato, le stanze molto alte e schematizzate su volumi fortemente geometrici. Uno spazio grigio e formale, che risulta estraneo e privo di ogni interesse nel fornire input all’osservatore, un luogo che si avvicina al concetto di neutralità e di *white cube*²³², se non fosse per le finestre che permettono alla luce di entrare.

L’ambiente ideato da Rosenkranz risulta a primo impatto simile, negli aspetti visivi, ad *Anamazon (Into The Land)* descritta in precedenza. Si presenta come una montagna di materiale colpita da una forte luce verde prodotta da LED. Le implicazioni di significati le rendono, però, differenti e di interesse nell’analisi dell’artista svizzera. Il cumulo in *Infection* è composto di sabbia e la sua base riempie per intero il pavimento di una stanza della Cisterna, sino a uscire da una porta e invadere la stanza accanto. La luce dei LED è totalmente verde RGB e non presenta il blu utilizzato in *Anamazon (Into The Land)*. Un ulteriore elemento di difformità è lo strumento primario inserito nell’opera da Rosenkranz: l’odore; in dialogo, in questa misura, con la storia dello spazio in cui si trova, in cui il miasma della fermentazione alcolica doveva essere estremamente potente. Nell’opera la sabbia è impregnata di feromoni felini sintetizzati in laboratorio e la luce dei LED aiuta a farne evaporare l’essenza.²³³ L’odore può avere, nelle persone che vi si imbattono, un effetto sgradevole o, in maniera antitetica, attraente. Una volta aperte le porte della Cisterna questi feromoni sono potuti fuoriuscire dai confini dell’edificio e hanno modificato i movimenti nello spazio delle visitatrici e visitatori. Alcuni, attratti, hanno cercato di raggiungere il cumulo di sabbia, altri hanno dovuto lottare con un senso di repulsione per avvicinarsi all’installazione. Nessuno ha potuto avere coscienza di cosa sia stato a generare in loro questa spinta e così, i visitatori, sono diventati parte dell’ambiente. La reazione

²³¹ Fondazione Prada: <https://www.fondazioneprada.org/project/slight-agitation-24-pamela-rosenkranz/>

²³² Il riferimento è al *white cube* utilizzato dal modernismo come strumento espositivo e allestitivo. Con questi termini si intende una stanza bianca priva di ogni elemento che possa dare informazioni, diventando così un luogo neutro nel quale creare allestimenti. Per saperne di più: Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica & San Francisco, 1986.

²³³ Charlotte Jansen, *Common scents: Pamela Rosenkranz’s latest exhibition is right on the nose*, Wallpaper, 12 maggio 2017: <https://www.wallpaper.com/art/pamela-rosenkranz-she-has-no-mouth-sprueth-magers-berlin>.

inconsapevole delle persone è dunque parte integrante dell'opera. Un risultato che confonde la percezione e le sicurezze dell'essere umano, che perde controllo delle azioni e delle scelte.

Sono evidenti i tre elementi principali utilizzati dall'artista: luce, colore e aromi; fattori che creano un ambiente e comportano una serie di piani di significato. L'installazione, come detto sviluppata *site-specific* e in dialogo con l'architettura, cerca di indagare le dinamiche del comportamento umano influenzate da fattori *altri*, che biologicamente cambiano percezioni e azioni. L'analisi svela, inoltre, processi tipici del commercio e dell'industria cosmetica, che utilizza quegli stessi meccanismi e contribuisce a modificare di continuo l'umano. I feromoni che permeano l'aria della sala hanno generato effetti antitetici per via della presenza o meno, a livello neurologico, del *Toxoplasma gondii*, parassita che causa la *toxoplasmosi*²³⁴. Questa malattia che compie il fenomeno di *spillover* – processo visto in occasione dell'analisi di *Biologizing The Machine (Spillover Zoonotica)* di Anicka Yi – è presente in quasi la metà della popolazione umana mondiale²³⁵. Il fenomeno non si conclude soltanto nel provare una forma di attrazione, o meno, nei confronti dell'odore felino, ma riporta il processo di alterazione e di attraversamento dei corpi umani utilizzato e generato dall'economia capitalista. Parte di quella essenza viene utilizzata nei prodotti dell'industria cosmetica, come nel caso di profumi, sfruttandone il potenziale attrattivo. In questa maniera si può trovare una correlazione tra chi è infetto e l'acquisto di determinati prodotti. Un legame interessante che dimostra quanto elementi considerabili meramente culturali, come i cosmetici, siano strettamente intrecciati con fattori che niente li potrebbe far considerare culturali, come parassiti e malattie.

Un processo che continua ad attraversare i corpi umani, fisicamente con il parassita, ma anche sul piano mentale. Meccanismo che ha superato il limite dovuto alla presenza della malattia, dimostrando le possibilità del sistema capitalista. Si è infatti attratti da quella sostanza anche se entrati in contatto con figure che utilizzavano profumi che lo contenevano e a cui si associa un ruolo positivo. Se un genitore lo ha utilizzato è molto facile che si senta attrazione per quell'odore anche senza avere il parassita. Questo processo partito da un'infezione *transspecie* è diventato uno strumento del mercato, una dinamica che ha creato cambiamenti biologici, fisici e mentali nell'umano.²³⁶ I fattori naturali/culturali si intrecciano in maniera imprevedibile sino

²³⁴ Malattia che può essere pericolosa per le donne in gravidanza. Può causare aborti o problemi di sviluppo mentale.

²³⁵ Jaroslav Flegr, Joseph Prandota, Michaela Sovičková, Zafar Israili, *Toxoplasmosis--a global threat. Correlation of latent toxoplasmosis with specific disease burden in a set of 88 countries*, in PLoS ONE, vol. 9, n. 3, 24 marzo 2014: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0090203>

²³⁶ Martina Lollì, *Pamela Rosenkranz alla Fondazione Prada*, Artribune, 13 aprile 2017: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/linstallazione-di-pamela-rosenkranz-alla-fondazione-prada/>.

a diventare indistinguibili, facendo della categoria umana e anche delle stesse categorie cultura e natura, biologico e artificiale, forme permeabili, attraversabili e modificabili. Rosenkranz evidenzia come l'umano sia una specie che va ridefinita di continuo, dinamica e senza un confine spaziale. Un'installazione che solleva domande su ciò che è effettivamente un comportamento umano, animale o altro, e allo stesso tempo pone l'attenzione sulla modifica continua dei corpi umani, sino al livello biologico, operata dalle attività del commercio e del capitalismo.

Our Product

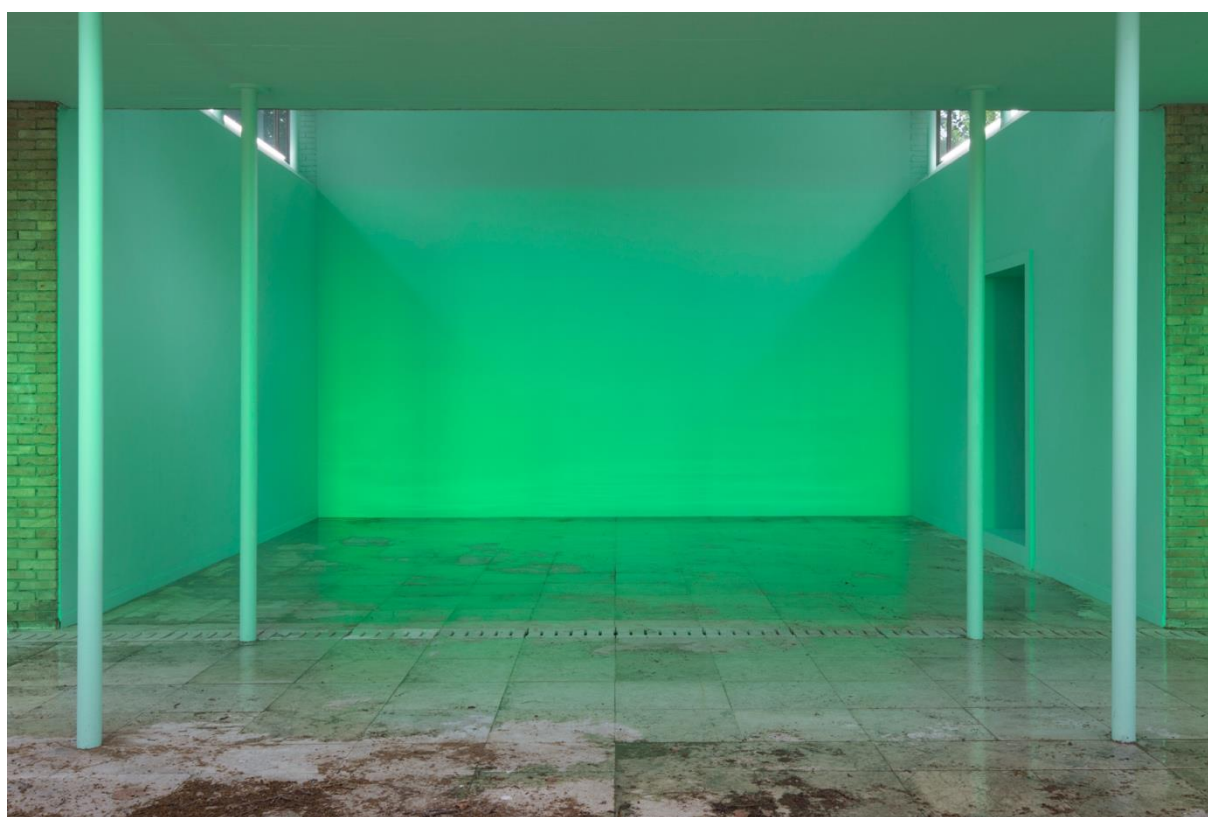


Figura 14 Pamela Rosenkranz, *Our Product*, 2015, particolare della stanza esterna, Biennale di Venezia.

Our product è l'opera con cui Rosenkranz ha partecipato alla cinquantaseiesima Biennale di Venezia, tenutasi nel 2015, chiamata *All The World's Futures* e diretta da Okwui Enwezor.²³⁷ Il titolo della manifestazione rimanda alle possibilità di costruzione di possibili futuri e non fa che

²³⁷ Per saperne di più sulla biennale del 2015: Jennifer Piejko, *National Pavillions/56th Venice Biennale*, FlashArt, 28 maggio 2015: <https://flash---art.com/2015/05/national-pavilions-56th-venice-biennale/>.

rinsaldare le dinamiche fino a ora osservate. L'artista ha potuto lavorare nel padiglione svizzero creando un ambiente che coglie a pieno ogni caratteristica della sua produzione artistica.

Rosenkranz ha studiato un contesto altamente complesso in legame con Venezia attraverso alcuni dei suoi elementi più caratteristici. La città è stata per secoli snodo cruciale, punto di incontro tra mondi distanti, porto commerciale culla del capitalismo, bacino artistico importante, luogo di culto, e ora meta del turismo di massa. Proprio l'intersezione tra culto e arte è un fattore dal quale l'artista svizzera ha mosso i primi passi nell'ideazione di quest'opera, attraverso lo studio del dipinto di Gentile Bellini *Il Miracolo della Reliquia della Croce al Ponte di San Lorenzo* del 1500. La tela del Bellini raffigura l'episodio in cui un frammento della Vera Croce, appena caduto nel canale, viene salvato da Andrea Vendramin, Gran Guardiano della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Rappresenta a pieno quel culto per le reliquie molto diffuso in quel periodo storico. Rosenkranz con quest'opera esalta il concetto per cui l'acquisto consumista di prodotti abbia sostituito e ricalchi le dinamiche culturali e la creazione di feticci della religione. Una dinamica già espressa da Walter Benjamin nel famoso testo "*Capitalismo come religione*"²³⁸.

Il legame con il dipinto cinquecentesco si concretizza anche nell'uso del colore. L'artista svizzera ha sezionato i colori della tela del Bellini inventando una serie di sostanze colorate e associando loro definizioni, sensazioni e utilizzi che possiedono. I colori che compongono il dipinto sono tendenti al rosa e al verde, gli stessi utilizzati dall'artista svizzera per creare l'ambiente dello Swiss Pavillion. Da questi due toni principali Rosenkranz ha creato: *Neotene* (verde maculato di piccole campiture rosa sullo sfondo), un concentrato di attività biotiche che è una sorta di seconda pelle, una membrana che permette lo scambio di sostanze; *Evion* (verde molto chiaro), elemento foto protettivo e nutriente; *Bionin* (rosa molto chiaro), una soluzione poco viscosa utile nelle terapie; *Umbrotene* (una scacchiera per tre quarti rosa poi verde), una sospensione di particelle che svela profonde conoscenze sulla storia umana; *Albulis* (rosa che in parte viene miscelato con il verde e diventa quasi marrone), la luce più brillante che svela l'esistenza chimica umana; *Soolod* (una raggiera sfumata dal rosa al verde), una materia di pura sanità; *Bactis* (un pantone che da un angolo verde passa all'angolo opposto rosa), sostanza che svela; *Refleine* (due cerchi uno rosa e uno verde), miscela che riempie il vuoto interno; *Isolon* (verde cristallino), un ambiente di crescita; *Necrion* (verde al centro che sfuma in rosa ai lati), una miscela degli ingredienti più eccezionali; *Imersa* (un cerchio rosa centrale che sfuma nel verde), un mondo di possibilità; *Selentis* (opposto di *Imersa*), esplora ciò che sta tra

²³⁸ Frammenti, appunti di lavoro datati 1921. Pubblicati postumi, in Italia, tra le altre: Walter Benjamin (curato da Carlo Salzani), *Capitalismo come religione*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013.

impressione e espressione; *Vertinel* (due sfere di sfumature rosa e verde), permette grande concentrazione e forza; *Holeana* (speculare di *Vertinel*), immutabile sostanza; *Rilin* (opposto di *Necrion*), sfida le descrizioni; *Carneam* (una griglia bianca con al centro longitudinalmente verde e latitudinalmente rosa), il più profondo portainnesto della vita umana; *Melisone* (una griglia di sfumature delle ombre e luci verde/rosa del dipinto), qualcosa di molto vicino al *tu*.²³⁹ Questo insieme di particolari sostanze, secondo Rosenkranz, vanno a comporre, insieme a Viagra, batteri e il *Dragon Skin* utilizzato per *Firm Being* – e anche nel 2019 per *Skin Pool*²⁴⁰ - , il viscoso liquido che si trova in una delle sale che compongono l'installazione dell'artista svizzera, quella più interna. In totale gli spazi sono tre: una stanza vuota, illuminata da un'intensa luce verde (figura 14); una seconda sala, ricolma di liquido rosa viscoso (figura 15) e un corridoio che le collega, alla fine del quale è posizionata una barriera che contribuisce a creare la grande vasca che risulta essere la seconda stanza.



Figura 15 Pamela Rosenkranz, *Our Product*, 2015, particolare della vasca interna, Biennale di Venezia.

²³⁹ Per meglio comprendere questo elenco si rimanda a: *Our Product*: <http://ourproduct.net>

²⁴⁰ *Skin Pool* è un'opera del 2019 di Rosenkranz, ideata per l'Okoyama Art Summit dello stesso anno.

L'installazione consiste in una piscina ricolma dello stesso liquido rosa presente nella serie *Firm Being* e in *Our Product*.

Dal composto si dipanano suono e odore, restituendo nuovamente i tre strumenti principali utilizzati dall'artista: luce, colore e aromi.

La luce verde è utilizzata perché elemento dei colori della tavolozza dell'opera del Bellini, ma anche perché complementare del rosa della vasca interna. Una soluzione attuata per preparare lo spettatore alla visione del cuore dell'installazione e per aprire idealmente lo spazio dell'ambiente all'esterno.²⁴¹ Il confine spaziale dell'ambiente è intangibile, tende a inglobare la stessa città che, come spiegato, ritorna nei suoi più importanti riferimenti. Il colore rosa del composto non solo è preso dal quadro cinquecentesco, ma è utilizzato per rappresentare l'umano, la sua pelle e più in generale il suo corpo. Rosenkranz sceglie questa tonalità per porre l'attenzione sul meccanismo di costruzione culturale quotidiano operato dalla cultura visuale commerciale:

“When I work with skin color in a monochrome form, it is to present an element from daily experience—both from advertising and from our interactions with real people—as an abstraction. Successful marketing is mastering how people react to things automatically. It’s been said that the more skin that is in an advertisement, the more people will look at it. I am interested in how this trigger works on us biologically”²⁴²

Un meccanismo nel quale la presentazione costante di determinati stimoli porta a reazioni biologiche automatiche. Una dinamica che è stata resa manifesta in maniera diretta dall'artista anche con *Infection*.

All'interno della sostanza rosa sono presenti diversi componenti. Alcuni organici come i batteri e ormoni, altri sintetici come amplificatori - dai quali viene generato un suono costante - e macchine capaci di far ribollire il liquido. Altri ancora sono invece non classificabili in una delle due categorie. Sono quelli creati dall'artista, come il *Necrion*, ma anche *Viagra*, un medicinale sintetico utilizzato per funzioni organiche, e il *muschio*, una secrezione delle ghiandole sotto l'ombelico di un mosco maschio, un piccolo cervide chiamato *Moschus moschiferus*. Una sostanza conosciuta e ottenuta sin dai tempi dell'antica Persia, che si reperisce anche sinteticamente, ed è largamente utilizzato dalle case produttrici di profumi per le sue capacità stabilizzanti oltre che, se utilizzata con un giusto dosaggio, per la capacità di attrarre,

²⁴¹ Kevin McGarry, *Kevin McGarry Picks the Winners at the Venice Biennale's Swiss, German, and British Pavilions*, artnet, 8 maggio 2015: <https://news.artnet.com/art-world/kevin-mcgarry-venice-biennale-296263>.

²⁴² Rosenmeyer, *Op. Cit.*

repellendo invece se usata in dosi massicce. Un fattore organico/sintetico prelevato dall'industria profumiera per farne prodotto, oggetto plasmabile.

Rosenkranz ha studiato, insieme alla curatrice Susanne Pfeffer, l'intero contesto del padiglione in modo da mettere in risalto da una parte la costruzione culturale di ciò che si pensa sia umano, dall'altra le connessioni biologiche che ne minano la definizione.²⁴³ Elementi immateriali e artificiali come luci, colore e suoni si alternano a componenti organici come ormoni e batteri. Il rosa della pelle nordeuropea, dal punto di vista biologico, è il risultato di migliaia di anni di riproduzione umana, migrazioni, esposizione al sole, nutrimento e centinaia di altre variabili. Dal punto di vista culturale Rosenkranz ne esalta il processo di costruzione che lo ha fatto diventare il parametro norma. Nel contesto commerciale, che sia un prodotto cinematografico, televisivo, pubblicitario, di cosmetica, vengono scelte persone con l'incarnato "bianco", trascurando tutto un ampio spettro considerato *altro*. Rosenkranz attraverso questo ambiente vuole evidenziare come sia un metodo che contribuisce in maniera sostanziale alla costruzione dei comportamenti umani, come questa dinamica culturale diventi una dinamica naturale. L'artista coscientemente mescola gli elementi, ne confonde la provenienza, proprio come si confondono e mescolano le categorie nel mondo, sono porose e instabili. Il muschio che viene utilizzato per la sua qualità attrattiva viene sempre più largamente creato sinteticamente e le sue componenti non sono biodegradabili. Si disperdono nell'atmosfera, sulle piante o in mare, una volta che un profumo viene applicato. Come le microplastiche ritrovate all'interno del corpo umano, in vegetali e animali, questo sistema restituisce una volta di più il contatto stretto che l'umano stringe con ciò che non è umano.

L'ambiente creato da Rosenkranz e Pfeffer contiene una serie di elementi che mettono in luce l'inconsistenza dei binomi naturale/culturale e interno/esterno. Da una parte sono inseriti nel composto fattori che sfuggono alle definizioni di sintetico e organico, oltre che batteri e odori che generano reazioni automatiche. Dall'altra la stessa struttura dell'opera non possiede un confine spaziale dal quale allontanarsi per avere uno sguardo esterno. La luce collega lo spazio fuori dalle stanze a quello dentro, la fase preparativa e i concetti che ne derivano anche, poiché anche ciò che non è visibile è strumento reale che condiziona e costituisce l'opera.

²⁴³ “An entry foyer of spearmint green leads into a tepid pink grand space; the undeniable artificiality of both rooms hints at the unsatisfying placation we experience via nonstop consumption, and the attainment of wellness and satisfaction that targeted marketing promises us. Together, triumphs in chemistry, sophisticated engineering and market research hold us in their plastic glaze, suggesting that we are as fluid and malleable as her blush pool of Evian water, silicone and diluted pharmaceutical drugs”. Nell'estratto scritto da Jennifer Piejko nella sua recensione della biennale del 2015 viene chiaramente espresso il pensiero di Rosenkranz sulla categoria umana, esplicitato attraverso l'opera. Jennifer Piejko, *Op. Cit.*

Nel suo complesso *Our Product* rappresenta la specie umana, per come la vede l'artista. Corpi liquidi naturalculturali, attraversati dall'economia di commercio, dinamici e indefinibili, composti di altri, non visibili, batteri e parassiti o secrezioni animali, che sono implicati nelle decisioni e nelle azioni:

“The idea that we are more rational than other species because of the evolution of our brain is common sense, but the idea that, for example, the gut is very closely intertwined with our brain, and that a very complicated community of microbes, parasites and viruses influences the way we feel – and think! – is only just finding acceptance. (...) ‘Microbiome’”²⁴⁴

²⁴⁴ Bourriaud, Op. Cit. 2015.

Conclusioni

*“A polarity is presently developing between the finite, unique work of high art, that is, painting or sculpture, and conceptions that can loosely be termed unobjects, these being either environments or artifacts that resist prevailing critical analysis”*²⁴⁵

L'incipit del saggio *Systems Esthetics* di Jack Burnham del 1968 mette in evidenza come la condizione non oggettiva dell'opera d'arte sia una condizione rilevante già a partire dagli anni Sessanta. Lo scrittore statunitense è stato uno dei maggiori teorici dell'emergenza, in quegli stessi anni, della cosiddetta *systems art*. Una corrente artistica che si muove dall'arte concettuale e minimalista influenzata dalla cibernetica e dalla teoria dei sistemi, studi molto sviluppati in quella decade. Con questo testo Burnham tentava di evidenziare come i movimenti artistici che si facevano strada in quegli anni stessero superando definitivamente il concetto tradizionale di arte come oggetto fisico, in direzione di un'attenzione a opere legate a processi e a sistemi dinamici, che sono complessi di elementi che interagiscono e sono interconnessi all'ambiente e allo spettatore in maniera relazionale. Risulta evidente come queste considerazioni siano le stesse emerse dall'analisi di questa ricerca. Il processo che ha portato alle produzioni artistiche di Huyghe, Rosenkranz e Yi si può dire sia nato in quel fremente contesto artistico, storico, politico e sociale che è stato la fine degli anni Sessanta. Come più volte ripetuto e sottolineato le opere degli artisti in esame sono complessi sistemi connessi rizomaticamente tra loro, l'ambiente e le persone che vi entrano in contatto. Ciò che risulta peculiare, rispetto agli artisti presi in analisi da Burnham, quali Hans Haacke, Robert Smithson e Edward Kienholz, è la presenza e la rilevanza di elementi animali, vegetali o ancora batteri o virus, che Huyghe, Rosenkranz e Yi includono nei loro lavori. Esistono altri aspetti che accomunano le riflessioni del teorico statunitense con le considerazioni fatte in questa tesi: Burnham sottolinea come l'arte non sia un prodotto finito, ma un processo in corso, spesso aperto e incompiuto. Gli spettatori non sono più semplici osservatori passivi, ma parte attiva nel completamento dell'opera, che diventa un ambiente fluido, soggetto a cambiamenti in base a diversi fattori. Sono evidenti i riferimenti agli *happening* di Allan Kaprow, per esempio, ma anche le affinità e le analogie con i lavori degli artisti presi in esame, come *After A Life Ahead* di Huyghe o *Our Product* di Rosenkranz, e le affermazioni di Ian Cheng analizzate nel capitolo

²⁴⁵ Jack Burnham, *Op. Cit.*, p. 31.

uno. Allo stesso tempo rimane una certa distanza se consideriamo l'idea di artista che ha Burnham: per lui l'artista è un progettista di sistemi, che ne organizza processi e relazioni. In parte è una descrizione calzante, se pensiamo ai lavori di Yi, che compone ambienti meno dinamici, ma è una definizione che pone un potere decisionale nelle mani dell'artista più forte di quanto sia in Huyghe o Rosenkranz. Il primo è esempio contrario, in una certa misura, della visione del teorico statunitense, l'autonomia che lascia negli ambienti toglie gran parte del potere da sé, distribuendolo ai denominatori che compongono l'opera. Nella seconda invece sono le peculiarità degli spettatori a poter generare esiti diversi, non potendo sapere il risultato a priori, come in *Infection*.

Sono quindi diversi gli elementi di contatto tra ciò che ha scritto Burnham e le considerazioni di questa ricerca, ma allo stesso tempo sono importanti le differenze. Ciò che muove le intenzioni di Huyghe, Rosenkranz e Yi è l'interesse per la definizione della categoria umana, tutti e tre sono inclini a cercare una ridefinizione costante della stessa, in funzione dell'impossibilità di trovarne una certa e monolitica. Tutti evidenziano il contatto necessario e perpetuo tra l'umano e le altre specie, che siano feromoni felini come in *Infection* di Rosenkranz, batteri e altri microrganismi che co-costruiscono gli spazi come in *Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica)* di Yi, o ancora la presenza stessa dello spettatore negli ambienti di Huyghe. Allo stesso tempo sono messe in risalto da ogni artista percezioni diverse dalla norma, per Rosenkranz e Huyghe la percezione del sé è elemento cardine, viene alterata, messa in crisi per lasciare spazio a nuove possibilità altre, dove elementi non-umani sono evidentemente partecipi. Per Yi la percezione è incrinata dalla scala di riferimento adottata, sono ingranditi elementi invisibili per l'occhio umano e per questo non calcolati, ma il cui ruolo è fondamentale, come in *Le Pain Symbiotique*. L'utilizzo di questi elementi non visibili è un altro punto che accomuna gli artisti, seppur con alcune difformità: nei lavori di Yi, come appena descritto, sono mostrati microrganismi o viene inserito l'odore come parte dell'ambiente; nelle opere di Rosenkranz, sono luci, odore o legami "chimici", come lei stessa sostiene, a farne parte. Bourriaud ha giustamente definito la produzione dell'artista svizzera "*molecular relativism*", restituendo quell'importanza data a ciò che è invisibile. Per Huyghe, infine, questo dato è fornito da tutti quegli elementi che compongono il suo ambiente ma che non possono essere visti, a volte possono essere percepiti, ma in ogni caso costituiscono parte delle forze che danno vita autonoma al sistema. Un esempio è *Rite Passage* dove il legame ciclico tra il Met e la vasca non è del tutto visibile. È di nuovo attraverso le parole di Bourriaud che si può contestualizzare storicamente allo stretto contemporaneo questa visione, superando le considerazioni di Burnham:

*“In the nineteenth century, Karl Marx declared that the “engine of history” was the working class, ushering in revolutions. In these early years of the twenty-first century, the climate crisis, followed by a lethal COVID pandemic, show us that the engine of contemporary history is no longer a human group, and that it partly sidesteps the order of the visible: what makes our history is the increasingly chaotic interactions between human activities and living matter. We are in fact living inside the direct and indirect effects of these interactions.”*²⁴⁶

Una considerazione che rende evidente come si sia compiuto un passaggio ulteriore rispetto alle teorie degli anni Sessanta. In funzione di aspetti legati a legami multiscala, la relazione con lo spazio, come detto, è altro elemento comune: per Huyghe il contesto è un elemento fondamentale, *Rite Passage* ne è sicuramente un esempio lampante, ma tutta la serie di acquari che vengono esposti in luoghi e tempi diversi dimostrano come il legame con lo spazio ne alteri la vita, la modifichi e ne costituisca un fattore, come per *Zoodram 6* o *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)*. Per Yi lo spazio ha un ruolo meno preponderante, ma è alterato dallo sfasamento della scala di riferimento e dalle considerazioni sui luoghi considerati umani come le città, mi riferisco nuovamente a *Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica)*. Infine, per Rosenkranz lo spazio è attraversato e composto dai tre elementi menzionati, che sono luce, colore e aromi; per mezzo di essi si eliminano i confini fisici delle opere che, come per Huyghe, si allargano a tal punto da non essere percepibili e, come scritto in precedenza, questo elemento proprio dell’artista francese permette di considerare le sue opere come *iperoggetti*, termine coniato da Morton. L’uso consapevole del medium tecnologico è sfruttato da tutti e tre gli artisti, come le mosche animatroniche in *Releasing The Human From The Human* o i sensori computerizzati in *Biologizing the Machine (Spillover Zoonotica)* di Yi, i dispositivi Amazon in *Anamazon (Into The Land)* o la struttura dell’albero di *Old Tree* di Rosenkranz, o ancora la struttura degli acquari con i loro vetri commutabili in *Zoodram 6* (così come gli altri della serie) o l’incubatrice di cellule tumorali di *After A Life Ahead* di Huyghe. Questa caratteristica, insieme agli elementi non-umani - animali, vegetali e minerali – li rende esempi perfetti di *ibridi*, secondo la definizione di Latour, portandoli oltre la concezione di “*unobject*” cui fa riferimento Burnham. Questo permette di entrare nel cuore del tema della tesi: il binomio natura-cultura. Gli artisti esaminati si muovono, con le caratteristiche comuni e le differenze sopra descritte, in direzione di un superamento di questa distinzione binomiale. Le opere indagate permettono di indugiare

²⁴⁶ Bourriard, *Op. Cit.* 2021.

sull'artificialità di tale dualismo, costruito dalla stessa cultura occidentale. Rosenkranz in maniera esplicita ha detto: "*I think it is important to collapse the notion of "culture" into a very large term for "nature"*"; e in questa direzione si è mossa insistendo sull'evocazione del corpo umano, senza mai mostrarlo nella sua fisicità, per evidenziare come sia costantemente attraversato e modificato da elementi naturali e culturali. Il corpo umano viene mostrato in formato liquido, perché fluida è la considerazione dell'essere umano da parte di Rosenkranz. Quest'azione è una metonimia che mostra l'impossibilità di trovare una netta distinzione tra ciò che è naturale e culturale, essendo tutto prodotto della natura. Huyghe affronta la questione parlando di *biosemiotic environments* in riferimento alla propria serie dedicata agli acquari. Con questa formula evidenzia come questi siano ambienti costituiti da un continuum naturalculturale, in cui le categorie sono intrecciate e indistinguibili. Le sue opere diventano così un modo per sperimentare una percezione diversa, in cui la distinzione binomiale non esiste, permettendo alle persone di sperimentare fisicamente questa realtà. Yi, invece, pone sotto i riflettori la dinamica di dominio reiterata dall'umano nei confronti della "natura", che è sia motore che permette la divisione della natura dalla cultura (umano), sia causa dalla stessa. In opere come *Releasing The Human From The Human* o *When Species Meet Part 2 (Vegetable Psychology)* è reso evidente il processo violento dell'umano ai danni dell'altro. L'intero progetto *Metaspore*, inoltre, si basa sul superamento del dualismo, in funzione di legami rizomatici in divenire. In tutti e tre è quindi chiara l'intenzione di creare dei sistemi complessi di elementi legati fra loro che permettano di prendere coscienza della co-dipendenza delle specie, in cui l'umano non è staccato dal sistema natura, ma calato nell'*humus* di elementi che lo compone.

Alla luce di quanto scritto i legami con le asserzioni di Donna Haraway si fanno espliciti; la visione dello *Chthulucene* della filosofa statunitense viene espressa nelle opere degli artisti analizzati. Più volte è stata utilizzata la formula *speculative fiction* per riferirsi alle pratiche di Huyghe e Rosenkranz, un termine utilizzato dalla stessa Haraway. Formula che riporta la possibilità di restituire visioni futuribili, nient'affatto false, ma opera dell'immaginazione del creatore. In questo senso restituisce l'approccio con cui si è affrontata l'analisi della pratica degli artisti, il *worldmaking*. Le opere d'arte sono viste non solo come rappresentazione del mondo, ma come strumenti per costruirlo e di conseguenza, come esse stesse mondi, poiché sono la condensazione di più fattori, della cultura, le idee, le scelte e le possibilità dell'artista. Viveiros de Castro scriveva appunto che vediamo, noi umani ma anche gli animali, mondi differenti, aprendo appunto al *multinaturalismo*. Le opere sono quindi mondi speculativi; se si guarda ai lavori analizzati di Huyghe e Rosenkranz è evidente che l'autonomia e le possibilità

non determinate a priori fanno sì che siano considerabili proprio finzioni speculative, o *fabule speculative* come le ha, tra gli altri modi, definite Haraway. Questo genere ha un forte potere persuasivo, restituendo concrete e possibili visioni di mondi. Questi sono composti da elementi umani, non-umani, artificiali e organici e restituiscono il complesso insieme che permette di con-divenire: “*holobionts*”²⁴⁷ (olobionti); ovvero un organismo caratterizzato dalla convivenza simbiotica di agenti che non condividono lo stesso DNA. Lo stesso termine “complesso” è tornato ripetutamente nel corso della ricerca ed è inteso con l’accezione che deriva dallo studio dei sistemi: caratteristica di un aggregato organico di parti interagenti che gli fa assumere proprietà non derivanti dalla semplice giustapposizione delle parti. In questo senso i mondi creati dagli artisti sono complessi, restituiscono più della singola somma degli elementi.

In sintesi, la seguente tesi ha mostrato l’utilità di indagare fenomeni artistici sotto la lente del *worldmaking*, evidenziando come Huyghe, Rosenkranz e Yi siano interessati al binomio natura-cultura nel tentativo di superarlo e rendere evidente come l’umano, essere culturale, sia strettamente connesso e legato alla cosiddetta natura, con tutti gli elementi che ne fanno parte. Gli artisti tentano quindi di darne una visione differente, un modo per risignificare la categoria, renderla più relazionale: *kinship* direbbe appunto Donna Haraway. Dall’indagine risulta la stretta contemporaneità del tema. Sebbene si siano mostrati i legami con le teorie di Burnham, si sono resi evidenti i motivi dell’emancipazione e ampliamento dei concetti espressi dal teorico statunitense. Gli artisti in esame in questa tesi insistono sul campo dell’invisibile all’occhio umano, del molecolare. In questo senso la grande peculiarità e la chiave di volta si trova in quella scala, che decentra e depotenzia lo sguardo umano, coinvolgendo forze altre. Karen Barad, la citata fisica statunitense, con la formula *intra-action* permette di dare valore a quello spazio pensato vuoto che sta *in mezzo* ai soggetti. Questa tesi ha evidenziato come la caratteristica fondamentale di questi artisti sia nelle connessioni, nelle relazioni, nei legami chimici direbbe Rosenkranz, nel vetro commutabile delle vasche di Huyghe, nel sentire gli odori o vedere microrganismi scelti da Yi. Questi fattori permettono di svelare gli elementi, e dimostrarne l’esistenza relazionale multispecie e multiscala, che insieme costruisce i mondi:

“No way was clear, no light unbroken, in the forest. Into wind, water, sunlight, starlight, there always entered leaf and branch, bole and root, the shadowy, the complex. Little paths ran under the branches, around the boles, over the roots; they did not go straight, but yielded to every obstacle, devious as nerves. The ground was not dry and solid but damp

²⁴⁷ Haraway, *Op. Cit.*, 2016, p. 60.

and rather springy, product of the collaboration of living things with the long, elaborate death of leaves and trees; and from that rich graveyard grew ninety-foot trees, and tiny mushrooms that sprouted in circles half an inch across”²⁴⁸

²⁴⁸ Ursula K. Le Guin, *Op. Cit.*, p. 17.

Ringraziamenti

Giunto in fondo allo sforzo rappresentato dalla ricerca e stesura della tesi ho il grato compito di scrivere i ringraziamenti. Dovrebbe risultare una sfida piuttosto semplice rispetto a ciò che ho appena terminato, ma ringraziare adeguatamente le persone che lo meritano non mi riesce facile. Non per imbarazzo, ma per la difficoltà di trovare le parole adeguate.

La prima persona che voglio ringraziare è la professoressa Paola Valenti. Ho trovato in lei un punto di riferimento all'interno dell'università, che mi ha sostenuto e fornito gli strumenti per essere non solo uno studente migliore, ma anche una persona più consapevole. Per questo il ringraziamento è sentito e va oltre la figura di professoressa come ruolo, ma diretto alla persona. Ringrazio il professore Enrico Terrone per aver dedicato tempo e interesse alla mia ricerca e ci tengo a ringraziare Alessandro Ferraro, ormai professore, per l'interesse che ha mostrato e l'aiuto che mi ha fornito, oltre che per avermi stimolato a fare meglio.

Proseguo ora con il ringraziare le figure a me vicine, le amiche e gli amici che mi fanno sentire amato e hanno scelto di condividere con me parte delle loro vite, delle loro gioie e dei loro insuccessi. Voglio qui elencare i loro nomi, un modo per abbracciarle: Cippo, Sam, Gio, Matti, Richi, Matte, Demma, Gabri. Cippo amico di una vita e, spero, per la vita. So di avere in te una spalla costante, per non pensare ai momenti brutti, per esplorare gli angoli che improvvisamente ti ispirano – rivelandosi prontamente dei luoghi orribili –, per farmi innervosire, ma anche per ridere senza paura. Sam e Gio, le amiche più care di Alessia, sono contento di potervi chiamare amiche e sono felice di avervi nella mia vita. Richi, Demma, Matte, amici di scuola che mi hanno visto crescere e cambiare, ma che non hanno mai smesso di voler passare momenti con me. Matti grazie per vedere in me più di quanto spesso io veda. Gabri, fratello di Alessia, ma che ho il grande piacere di chiamare amico, grazie per quanto fai per lei e per avere sempre tempo per noi e farci divertire.

Grazie a mio fratello Leonardo, come ho scritto nei ringraziamenti della tesi triennale rimani il mio punto di riferimento. Nell'ultimo anno e mezzo hai preso decisioni importanti che mi rendono orgoglioso, hai iniziato un percorso che sono sicuro ti riempirà di soddisfazioni. Ti ringrazio per i dialoghi che abbiamo, per rendermi sempre una persona migliore, per essere la persona che sei.

Grazie quindi alla mia famiglia, alle persone che ne fanno parte allargandola e rendendo felici i miei genitori. Grazie ai nonni: Bruna, Cosetta e Franco. Bruna, per vedere in me una bella persona. Franco, per essere il nonno che tutti vorrebbero, con un cuore enorme, sempre pronto

ad aiutare, per la tua premura, gentilezza e sorriso. Per vederci ancora bambini, tra le tue braccia lo saremo sempre. Cosetta, per essere la persona che vorrei diventare. Incredibilmente buona, sensibile e amorevole, per dedicare il tuo tempo a noi nipoti, cucinando piatti con cui vuoi trasmetterci il tuo amore. Per la tua rabbia nei confronti delle ingiustizie, per la tua curiosità e la tua onestà. Grazie.

Grazie a mamma e papà: Antonella e Fabrizio. Comprendo con il tempo la difficoltà di essere genitore e non posso che essere felice e privilegiato nell'aver avuto voi due come genitori. Siete sempre pronti a sostenermi, condividete con me le vostre agitazioni, mi insegnate ancora oggi a essere migliore. Mamma, grazie per le giornate insieme, per ascoltarmi e per l'entusiasmo con cui affronti ogni mio passo. Papà, grazie per essere sempre pronto a mollare tutto per me, per la voglia che hai di scoprirmi sempre e per le attenzioni che hai. Mamma e papà grazie per il vostro amore, spero di rendervi orgoglioso, non per i miei traguardi o successi, ma per la persona che sono. Vi voglio bene, so che lo sapete e so anche che non lo dico abbastanza, ma sappiate che non passa giorno senza che lo pensi.

Infine, grazie ad Alessia, volutamente lasciata per ultima. Se sono quello che sono, se sono contento di come sono, lo devo molto a te. Grazie per il nostro tempo, grazie per insegnarmi ogni giorno ad essere migliore, grazie per ogni discussione, grazie per ogni volta che mi sostieni o mi fai sentire capace. Grazie per la volontà, la forza e la tenacia che metti nelle cose che fai e nelle cose che pensi. Grazie per la tua rabbia e la tua voglia di cambiare il mondo. Grazie per quello che sei ogni giorno, la persona che fa la differenza. In questa tesi c'è molto di te e in me lo stesso.

Giuntò fino a qui, spero di essere riuscito a trasmettere almeno una piccola parte dei miei sentimenti. Ho cercato di nominare ogni persona che ha contribuito, anche a sua insaputa, a plasmare me stesso e di conseguenza questa tesi. Ancora una volta, grazie.

Bibliografia

RENE DESCARTES, *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Meteores, et la Geometrie qui sont des essais de cette Methode*, Joannes Maire, Leyde, 1637.

JOHN LANGSHAW AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.

JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1967.

FRANCOISE D'EAUBONNE, *Le féminisme ou la mort*, Pierre Horay, Parigi, 1974.

URSULA KROEBER LE GUIN, *The Word for World Is Forest*, Berkley Books, New York, 1976.

NELSON GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Harvester Press, Hassocks, 1978.

EDWARD SAID, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.

JEAN-FRANCOIS LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les éditions de Minuit, Parigi, 1979.

RICHARD RORTY, *Philosophy and the mirror of the nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Editions Galilee, Paris, 1981.

BRIAN O'DOHERTY, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica & San Francisco, 1986.

BRUNO LATOUR, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.

NELSON GOODMAN, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1988.

LINDA HUTCHEON, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York, 1988.

MARILYN STRATHERN, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society Melanesia*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988.

HOMI KHARSHEDI BHABHA, *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990.

BRUNO LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in "Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature", New York, Routledge, 1991, pp.149-181.

BELL HOOKS, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992.

MARIA MIES, VANDANA SHIVA, *Ecofeminism*, Zed Books, London and New York, 1993.

HOMI KHARSHEDI BHABHA, *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

JARED DIAMOND, *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*, W. W. Norton, New York, 1997.

STUART HALL, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, New York, 1997.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO, *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, in “The Journal of the Royal Anthropological Institute”, Settembre 1998, Vol. 4, No. 3, pp. 469-488, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Cambridge.

NICHOLAS MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999.

ANNE FAUSTE-STERLING, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of the Sexuality*, Basic Books, New York, 2000.

NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.

BRUNO LATOUR, *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

FELIX GUATTARI, *The Anti-Œdipus Papers*, Semiotext(e), 2006.

KAREN BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham and London, 2007.

AMELIA DOUGLAS, *A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe*, Electronic Melbourne Art Journal 1 (3), 2008.

DONNA HARAWAY, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2008.

REZA NEGARESTANI, *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, Re.Press, Melbourne, 2008.

DANIEL BIRNBAUM, *Fare Mondi Making Worlds*, catalogo della Biennale di Venezia (Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia, 2009.

THOMAS METZINGER, *The Ego Tunnel. The Science of The Mind and The Myth of The Self*, Basic Books, New York, 2009.

SALVATORE LACAGNINA, REZA NEGARESTANI, PAMELA ROSENKRANZ, *Our Sun*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Svizzero, 29 ottobre 2009 – 6 marzo 2010), Mousse Magazine & Publishing, Milano, 2010.

ALEX KITNICK, REZA NEGARESTANI, ROBIN MACKAY, *Pamela Rosenkranz. No Core*, JRP, Geneva, 2012.

DAVID QUAMMEN, *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*, W. W. Norton & Company, New York, 2012.

PAMELA ROSENKRANZ, *Deathlessness or Jen, Jeans, and the Genes*, in “Società Popolare”, Halmos, New York, 2012, pp.59-66.

WALTER BENJAMIN (curato da Carlo Salzani), *Capitalismo come religione*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013.

NICOLAS BOURRIAUD, *From Object to Collective, from Artists to Actants: Ownership Reframed*, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, 2013, pp. 143-180.

TIM INGOLD, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge, London and New York, 2013.

TIMOTHY MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

ROSI BRAIDOTTI, *Il Postumano. Saperi e soggettività*, Vol. II, Derive Approdi, Roma, 2014.

ANNA LOWENHAUPT TSING, *Strathern beyond the Human: Testimony of a spore in Theory, Culture & Society*, pp. 221-241, 2014.

IAN ALTEVEER, MEREDITH BROWN, SHEENA WAGSTAFF, *The Roof Garden Commission. Pierre Huyghe*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 maggio – 1 novembre 2015), Yale University Press, New Haven and London, 2015.

NICOLAS BOURRIAUD, *Artistic Bacteriology: Pamela Rosenkranz*, L'Officiel, Giugno 2015.

ANNA LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2015

DONNA HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London, 2016.

NICHOLAS MIRZOEFF, *How to See the World*, Basic Books, New York, 2016.

KAREN BARAD, *No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of SpaceTimeMattering*, in *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts of The Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2017, pp. G103-G120.

NICHOLAS CARR, LAERKE JORGENSEN, MATHIAS SEEBERG, POUL ERIK TOJNER, *Being There*, catalogo della mostra (Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 10 ottobre 2017 – 25 febbraio 2018), Louisiana Museum of Modern Art, 2017.

GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO (traduzione di Mario Galzigna e Laura Liberale), *Metafisiche Cannibali: Elementi di antropologia post-strutturale*, Nottetempo, Milano, 2017.

IAN CHENG, *Emissary's Guide to Worlding*, Metis Suns, New York, 2018.

REZA NEGARESTANI, *Intelligent and Spirit*, MIT Press, Cambridge, 2018.

BENJAMIN H. BRATTON, *The Terraforming*, Strelka Press, Mosca, 2019.

NICOLAS BOURRIAUD, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, postmedia books, Milano, 2020, p. 89.

PHILIPPE DESCOLA, *Oltre Natura e Cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021.

ROBIN MACKAY, REZA NEGARESTANI, KEITH TILFORD, *Chronosis*, Urbanomic, Cambridge, 2021.

ELIZABETH POVINELLI, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Duke University Press, Durham and London, 2021.

FIAMMETTA GRICCIOLI, VICENTE TODOLI, *Anicka Yi. Metaspore*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022), Marsilio Arte, Venezia, 2022.

ADNAN MADANI, JEAN-PAUL MARTINON, *Visual Culture as World-forming*, Sternberg Press, London, 2024.

Sitografia

JACK BURNHAM, *Systems Esthetics*, Artforum 7, no.1, September 1968, pp 30-35:

<https://www.artforum.com/features/systems-esthetics-201372/>.

MARK MOBERG, *Crown Colony as Banana Republic: The United Fruit Company in British Honduras, 1900-1920*, Journal of Latin American Studies Vol. 28, No. 2 (May, 1996), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 357-381: <https://history.wsu.edu/rci/sample-research-project/>.

GREGORY WILLIAMS, *Documenta 11*, artforum, marzo 2001, vol. 39, no. 7: <https://www.artforum.com/columns/documenta-11-200651/>.

DANIEL BIRNBAUM, *Venice Biennale*, artforum, maggio 2001, vol. 39, no. 9: <https://www.artforum.com/events/venice-biennale-176516/>.

PHILIP NOBEL, *Annlee: Sign of the Times*, Artforum, gennaio 2003, vol. 41, no. 5: <https://www.artforum.com/features/annlee-sign-of-the-times-165355/>.

ANTHONY GARDNER, *Biennale of Sydney 2008*, Artforum, ottobre 2008, vol. 47, no. 2: <https://www.artforum.com/events/biennale-of-sydney-2008-198978/>.

JOANNA FIDUCCIA, *Critics' Picks*, Artforum.com, 20 aprile 2010:

<https://www.artforum.com/events/josh-kline-and-anicka-yi-188679/>.

MARK COCK., LIEVEN STERCK, PERRE ROUZE *et al.*, *The Ectocarpus genome and the independent evolution of multicellularity in brown algae*, Nature, 465, 617-621, 3 giugno 2010:

<https://www.nature.com/articles/nature09016#citeas>.

AUDE LAUNAY, *L'aléatoire nécessaire, d'Yves Klein à Pamela Rosenkranz*, Zero Deux, 28 giugno 2011: <https://www.zerodeux.fr/guests/pamela-rosenkranz-jessica-warboys-et-les-autres/>.

KAREN ROSENBERG, *Pamela Rosenkranz and Nikolas Gambaroff: 'This Is Not My Color/The Seven Habits of Highly Effective People'*, nytimes, 13 ottobre 2011:

<https://www.nytimes.com/2011/10/14/arts/design/pamela-rosenkranz-nikolas-gambaroff-this-is-not-my-color-the-seven-habits-of-highlyeffective-people.html>.

MIRANDA SAWYER, *Frieze 2011*, TheGuardian, 16 ottobre 2011:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/16/frieze-art-fair-2011-review>.

ALLARD VAN HOORN, *Pierre Huyghe: the moment of suspension*, domus, 18 ottobre 2011:
<https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>.

NICOLE DEMBY, *Feminine Airst and Awkward Reminders: Alexandra Bircken, Anicka Yi, and Elaine Cameron-Weir*, Bombmagazine, 2 gennaio 2012:
<https://bombmagazine.org/articles/2012/01/02/feminine-airst-and-awkward-reminders-alexandra-bircken-anicka-yi-and-elaine-cameron-weir/>

CATALINA LOZANO, *Pierre Huyghe: El Día del Ojo*, domus, 9 ottobre 2012:
<https://www.domusweb.it/it/arte/2012/10/09/pierre-huyghe-i-el-dia-del-ojo-i.html>.

DANIEL BIRNBAUM, *Documenta 13*, artforum, ottobre 2012, vol. 51, no. 2:
<https://www.artforum.com/events/documenta-13-194227/>.

ROBIN CEMBALEST, *Let It Bleed: The Frightening Scene on the Met's Roof*, ARTnews, 16 maggio 2013: <https://www.artnews.com/art-news/news/imran-qureshi-on-metropolitan-museum-roof-2232/>.

RUBA KATRIB, *Post- i- Meta- Hyper- Materiality*, Kaleidoscope, Issue 18, Summer 2013:
<https://kaleidoscope-press.com/issue-contents/hyper-materialityinterview-by-ruba-katrib/>.

LINDSEY MOREY, *Blood For Bananas: United Fruit's Central American Empire*, Washington State University, 2014: <https://history.wsu.edu/rci/sample-research-project/>.

JAROSLAV FLEGR, JOSEPH PRANDOTA, MICHAELA SOVICKOVA, ZAFAR ISRAILI, *Toxoplasmosis--a global threat. Correlation of latent toxoplasmosis with specific disease burden in a set of 88 countries*, in PLoS ONE, vol. 9, n. 3, 24 marzo 2014:
<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0090203>.

NOEMI SMOLIK, *Speculations on Anonymous Materials*, Artforum, Maggio 2014, vol. 52, no. 9:
<https://www.artforum.com/events/speculations-on-anonymous-materials-205175/>.

MITCHELL ANDERSON, *Pamela Rosenkranz's My Sexuality*, e-flux , 23 luglio 2014: <https://www.e-flux.com/criticism/236171/pamela-rosenkranz-s-my-sexuality>.

CAROLINE BUSTA, *Taipei Biennial 2014: "The Great Acceleration"*, ArtForum, 1 settembre 2014:
<https://www.artforum.com/events/taipei-biennial-2014-the-great-acceleration-206957/>.

LAURA MCLEAN-FERRIS, *The Great Acceleration: Art in the Anthropocene*, e-flux, 15 settembre 2014: <https://www.e-flux.com/criticism/236270/the-great-acceleration-art-in-the-anthropocene>

SIMON BAIER, *Pamela Rosenkranz*, Artforum, ottobre 2014, vol. 53, no. 2:
<https://www.artforum.com/events/pamela-rosenkranz-3-207206/>

DAVID FRANKEL, *Dan Graham*, artforum, novembre 2014, vol. 53, no. 3:
<https://www.artforum.com/events/dan-graham-6-207680/>.

JANELLE ZARA, *Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe's LACMA Survey*, Observer, 28 novembre 2014: <https://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/>.

JASON FARAGO, *Pierre Huyghe at Lacma – a sometimes baffling but always engaging retrospective*, *theguardian*, 4 dicembre 2014:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/pierre-huyghe-lacma-retrospective>.

AOIFE ROSENMEYER, *In the Studio: Pamela Rosenkranz*, *ArtNews*, 5 January 2015:
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-pamela-rosenkranz-63054/>.

CHRISTOPHER MOONEY, *Pierre Huyghe*, *ArtReview*, 17 febbraio 2015:
<https://artreview.com/october-2013-feature-pierre-huyghe/>.

AIMEE LIN, *Taipei Biennial: The Great Acceleration*, *ArtReview*, 6 marzo 2015:
<https://artreview.com/jan-feb-2015-review-taipei-biennial/>.

KEVIN MCGARRY, *Kevin McGarry Picks the Winners at the Venice Biennale’s Swiss, German, and British Pavilions*, *artnet*, 8 maggio 2015: <https://news.artnet.com/art-world/kevin-mcgarry-venice-biennale-296263>.

KEN JOHNSON, *Review: Pierre Huyghe Mixes Stones and Water for Roof Garden at the Met*, *nytimes*, 12 maggio 2015: <https://www.nytimes.com/2015/05/13/arts/design/review-pierre-huyghe-mixes-stones-and-water-for-roof-garden-at-the-met.html>.

MITCHELL ANDERSON, *Keep Your Splendid, Silent Sun*, *Flash Art*, maggio/giugno 2015, pp 84-91:
<https://flash---art.com/article/keep-your-splendid-silent-sun/>.

JOSEPH HENRY, *Anicka Yi*, *Artnews*, 28 maggio 2015: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/anicka-yi-61959/>.

JENNIFER PIEJKO, *National Pavillions/56th Venice Biennale*, *FlashArt*, 28 maggio 2015:
<https://flash---art.com/2015/05/national-pavillions-56th-venice-biennale/>.

ANDREW RUSSETH, *Unforgettable: Anicka Yi at Kunsthalle Basel*, *ARTnews*, 15 giugno 2015:
<https://www.artnews.com/art-news/market/unforgettable-anicka-yi-at-kunsthalle-basel-4342/>.

CHRIS CHANG, *Pierre Huyghe’s Rite Passage and Human Mask*, *Bombmagazine*, 15 settembre 2015: <https://bombmagazine.org/articles/2015/09/15/pierre-huyghes-rite-passage-and-human-mask/>.

ROSS SIMONINI, *In the Studio: Anicka Yi*, *Art in America*, 24 marzo 2017:
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-anicka-yi-63254/>.

MARTINA LOLLI, *Pamela Rosenkranz alla Fondazione Prada*, *Artribune*, 13 aprile 2017:
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/linstallazione-di-pamela-rosenkranz-alla-fondazione-prada/>.

BEN DAVIS, *Anicka Yi’s Art Is an Enigma Wrapped in an Ant Farm*, *artnet*, 2 maggio 2017:
<https://news.artnet.com/art-world/anicka-yi-guggenheim-935012>.

CHARLOTTE JANSEN, *Common scents: Pamela Rosenkranz’s latest exhibition is right on the nose*, *Wallpaper*, 12 maggio 2017: <https://www.wallpaper.com/art/pamela-rosenkranz-she-has-no-mouth-sprueth-magers-berlin>.

SARAH DOUGLAS & ANDREW RUSSETH, *Münster Notebook: An Annotated Tour of Skulptur Projekte 2017*, ARTnews, 11 giugno 2017: <https://www.artnews.com/art-news/artists/munster-notebook-an-annotated-tour-of-skulptur-projekte-2017-8502/>.

ANDREW RUSSETH, *Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster*, ARTnews, 26 June 2017: <https://www.artnews.com/art-news/artists/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017-8602/>.

CLAIRE VOON, *A Display of Sweat, Ants, and Bacteria at the Guggenheim*, Hyperallergic, 27 giugno 2017: <https://hyperallergic.com/384804/a-display-of-sweat-ants-and-bacteria-at-the-guggenheim/>.

PASCAL LIEVRE, *After ALife Ahead. Pierre Huyghe*, Transverse, 17 settembre 2017: <https://www.transverse-art.com/oeuvre/after-alife-ahead>.

SAM KORMAN, *Skulptur Projekte Münster 2017 Review: Earth Will Tell You*, ArtReview, 19 settembre 2017: <https://artreview.com/ar-september-2017-review-skulptur-projekte-munster/>.

JACOPO RASMI, *Tim Ingold – Conversazione con Martin Givors e Jacopo Rasmi*, Philosophy Kitchen, Maggio 2018: <https://philosophykitchen.com/2018/05/tim-ingold-conversazione-con-martin-givors-e-jacopo-rasmi/>.

ADELA SMEJKAL, *Anicka Yi 'The Art of Smell'*, xbitmagazine, Agosto 2018: <https://www.xbitmagazine.com/2019/08/anicka-yi/>.

VICTORIA VALENTINE, *She's a 'Brick House': Simone Leigh's Monumental Vision of a Black Woman is Inaugural Commission for High Line Plinth*, culturetype, 30 agosto 2018: <https://www.culturetype.com/2018/08/30/shes-a-brick-house-simone-leighs-monumental-vision-of-a-black-woman-is-inaugural-commission-for-high-line-plinth/>.

SHANNON LEE, *Smelling A.I.: Anicka Yi On the Future of Olfaction, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, Doingsts, 27 ottobre 2018: [http://doingsts.com/smellworlds/pdf/Shannon%20Lee---Smelling%20AI_%20Anicka%20Yi%20On%20the%20Future%20of%20Olfaction,%20Death,%20and%20How%20Science%20Can%20Benefit%20From%20Working%20With%20Artists\(smell%20and%20AI--perfume%20as%20art\).pdf](http://doingsts.com/smellworlds/pdf/Shannon%20Lee---Smelling%20AI_%20Anicka%20Yi%20On%20the%20Future%20of%20Olfaction,%20Death,%20and%20How%20Science%20Can%20Benefit%20From%20Working%20With%20Artists(smell%20and%20AI--perfume%20as%20art).pdf).

FLORA KATZ, *Pierre Huyghe's "Umwelt"*, e-flux, 19 dicembre 2018: <https://www.e-flux.com/criticism/250281/pierre-huyghe-s-uumwelt>.

BEN EASTHAM, *Pierre Huyghe*, artreview, 18 gennaio 2019: <https://artreview.com/ar-october-2018-feature-pierre-huyghe/>.

PIERRE-YVES DESAIVE, *Anicka Yi. Gladstone Gallery/Brussels*, FlashArt, 24 June 2019: <https://flash---art.com/2019/06/anicka-yi-gladstone-gallery-brussels/>.

NICOLAS BOURRIAUD, *Coactivity: Between Human and Non-human*, Flash Art, 9 September 2019: <https://flash---art.com/article/coactivity-between-the-human-and-nonhuman/>.

ROBERT O'CONNELL, *Pierre Huyghe's Filmic Fantasia About Preparing for Life*, Hyperallergic, 8 novembre 2019: <https://hyperallergic.com/527353/the-host-and-the-cloud-review-crossing-the-line/>.

BEN EASTHAM, *May You Live in Interesting Times*, ArtReview, 22 novembre 2019: <https://artreview.com/ar-summer-2019-review-venice-biennale/>.

CRISTINA PRINCIPALE, *Biennale yes, Biennale no: in Venice, the value is in the conversation*, Finestresullarte, 24 novembre 2019: <https://www.finestresullarte.info/en/exhibition-reviews/biennale-yes-biennale-no-in-venice-the-value-is-in-the-conversation>.

NATASHA STAGG, *Eau de New York*, artforum, novembre 2019, vol. 58, no. 3: <https://www.artforum.com/columns/natasha-stagg-on-anicka-yis-biography-245050/>.

NIRMANA DEVI, *Work of the Week: Anicka Yi*, ArtReview, 4 maggio 2020: <https://artreview.com/work-of-the-week-anicka-yi/>.

HELEN HOLMES, *A Drone Sculpture by Sam Durant Will Soon Hover Over New York's High Line*, observer, 15 aprile 2021: <https://observer.com/2021/04/sam-durant-drone-sculpture-high-line/>.

NICOLAS BOURRIAUD, *Materialist Invisibility: Art As Organic Development In Pamela Rosenkranz's Work*, Flash Art, 14 September 2021: <https://flash--art.com/article/pamela-rosenkranz/>.

DAVID WILLIAMS., MICHAEL CLARK, GRAEME BUCHANAN. et al. *Proactive conservation to prevent habitat losses to agricultural expansion*. Nat Sustain 4, 314–322 (2021). <https://doi.org/10.1038/s41893-020-00656-5>.

STUART JEFFRIES, *'I sculpt the air' – what does scent artist Anicka Yi have in store for Tate's Turbine Hall?*, theguardian, 6 ottobre 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/06/anicka-yi-tate-modern-turbine-hall-commission>.

GARY ZHEXI ZHANG, *Anicka Yi: I'm Very, Very Squeamish With Culture*, ArtReview, 11 ottobre 2021: <https://artreview.com/anicka-yi-i-am-very-squeamish-with-culture-interview-tate-turbine/>.

LAURA CUMMING, *Anicka Yi's Turbin Hall; Sutapa Biswas: Lumen*, TheGuardian, 17 ottobre 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/17/anicka-yi-in-love-with-the-world-turbine-hall-tate-modern-hyundai-commission-review-sutapa-biswas-lumen-review>.

TOM MORTON, *Pamela Rosenkranz Searches for Ancient Wisdom in Modern Technology*, Frieze, 25 ottobre 2021: <https://www.frieze.com/article/pamela-rosenkranz-healer-2021>.

ELIZABETH FULLERTON, *Anicka Yi*, sculpturemagazine, 19 gennaio 2022: <https://sculpturemagazine.art/anicka-yi/>.

Louisiana Channel, *"Humans Are Mammals Too." | Artist Pamela Rosenkranz | Louisiana Channel*, 1 marzo 2022, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4tNIXhnaEPU>.

FLAVIA ANNECHINI, *Anicka Yi. Transform*, Julietartmagazine, 30 marzo 2022: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/anicka-yi-transform/>.

Pirelli Hangar Bicocca, *001 | Sensory Ecologies | Anicka Yi | Spatial Saudade*, 28 giugno 2022, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=8txrP0UxvD8&list=PL0qihzyvZtB4hTmgrKfBfZ_RdzSsFBXr&index=1&t=7s.

HILARIE SHEETS, *Pamela Rosenkranz Wins the High Line Plinth's Third Commission*, The New York Times, 30 Novembre 2022: <https://www.nytimes.com/2022/11/30/arts/design/high-line-pamela-rosenkranz.html>.

SARAH CASCONI, *See Artist Pamela Rosenkranz's New High Line Plinth Commission: a Hot Pink Tree Planted Amid New York's Skyscrapers*, artnet, 8 maggio 2023: <https://news.artnet.com/art-world/pamela-rosenkranz-old-tree-high-line-plinth-2296356>.

EMILY MCDERMOTT, *Artist Pamela Rosenkranz: 'The color pink does not exist'. Via sneaker and water bottles, she mines the relationship between organic and synthetic worlds*, Art Basel, 29 November 2023: <https://www.artbasel.com/stories/pamela-rosenkranz-the-color-pink-does-not-exist>.

LUDOVICA MONTECCHIO, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Multispecies Potentialities in Anicka Yi's Ecoart*, in "Ecological Art Practices and Human-Nonhuman Knowledges", edizionicafoscari, 14 dicembre 2023: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-757-9/978-88-6969-757-9-ch-08.pdf>.

Metaspore, *Metaspore Symposium 2023, Opening & Introduction with Anicka Yi*, 11 febbraio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLK2Tns4czU&list=PL2XE42k7g84Wfr6-YO5V3Nm1vpjzwmloZ&index=2>.

EMANUELA ZANON, *Rethinking Otherness. Liminal, Pierre Huyghe's monumental undertaking in Venice*, finestresullarte, 21 marzo 2024: <https://www.finestresullarte.info/en/exhibition-reviews/rethinking-otherness-liminal-pierre-huyghe-s-monumental-undertaking-in-venice>.

ELEANOR HEARTNEY, *Pierre Huyghe Takes on AI and Nonhuman Evolution in Venice*, artnews, 15 aprile 2024: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/pierre-huyghe-ai-venice-1234701938/>.

SEAN BURNS, *Inside the Dark Vision of Pierre Huyghe*, Frieze, 25 aprile 2024: <https://www.frieze.com/article/pierre-huyghe-liminal-2024-review>.

Palazzo Grassi – Punta della Dogana, *"Liminal" a Punta della Dogana: intervista a Pierre Huyghe*, 22 luglio 2024, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sX1tk-6xsWE>.

ELISA CAROLLO, *Pierre Huyghe's Show in Venice Presages Inhuman Perspectives*, observer, 26 luglio 2024: <https://observer.com/2024/07/art-review-pierre-huyghes-show-in-venice-liminal-punta-della-dogana-video/>.

JORDAN RICHMAN, *Pierre Huyghe "Liminal" Punta della Dogana/Venice*, FlashArt, 29 luglio 2024: <https://flash---art.com/article/pierre-huyghe/>.

Katie Paterson: <https://katiepaterson.org/about/>.

Bibbia CEI, https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_P1.HTM.

Il Manifesto: <https://ilmanifesto.it/la-dittatura-delle-banane>.

MMParis: <http://www.mmparis.com/noghost.html>.

Pinault Collection: <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/media/dl/pierre-huyghe.-liminal-it.pdf>.

Marina Goodman Gallery, *Pierre Huyghe*: <https://www.mariangoodman.com/artists/pierre-huyghe/>.
Museo Tamayo: http://old.museotamayo.org/uploads/publicaciones/04-EL-DIA-DEL-OJO_exhibit-information.pdf.
arastuscollection: <https://adrastuscollection.org/pierre-huyghe-archeology-exhibition-space/>.
Luxloop: <http://www.luxloop.com/projects/afteralifeahead>.
Artribune: <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/pamela-rosenkranz-alien-culture/>.
Sprüth Magers: <https://spruethmagers.com/exhibitions/pamela-rosenkranz-berlin/>.
Artmap: <https://artmap.com/wattis/exhibition/when-attitudes-became-form-become-attitudes-2012>.
louisiana: <https://louisiana.dk/en/exhibition/being-there/>.
High Line: <https://www.thehighline.org/design/spur/>.
High Line: <https://www.thehighline.org/art/projects/pamela-rosenkranz/>.
Fondazione Prada: <https://www.fondazioneprada.org/project/slight-agitation-24-pamela-rosenkranz/>.
OUR PRODUCT, <http://ourproduct.net>.
Fridericianum: <https://archiv3.fridericianum.org/files/pdfs/1635/anicka-yi-booklet-en.pdf>.