

Topologie dal network planetario. Note sulle “mostre di pensiero” di Peter Weibel e Bruno Latour

PAOLO BERTI

Università Ca' Foscari Venezia
paolo.berti@unive.it

Parole chiave

Arte contemporanea
Nuovi media
Antropocene
Cartografia
Gaia

Abstract

Quattro mostre, nell'arco di un ventennio, presso lo ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe hanno segnato la storia di una suggestiva collaborazione tra il curatore e teorico dei media Peter Weibel e il sociologo Bruno Latour, per quelle che sono state definite le loro Gedanken-ausstellungen (“mostre di pensiero”): *Iconoclash* (2002), *Making Things Public* (2005), *Reset Modernity!* (2016) e *Critical Zones* (2020). La scelta delle opere costituisce strumento di analisi, partecipando – nell’ottica dei curatori – a quel contesto ontologico di convivenza antigerarchica di entità di natura completamente differente, che siano esseri umani, animali, enti inanimati, elementi chimici, geologici, costrutti sociali o, appunto, esposizioni; ma anche a un più largo ordine di pensiero che in anni recenti ha tentato di descrivere la complessità delle “nuove politiche terrestri” trovando volentieri fianco nella rappresentazione artistica.

Zone di ipotesi

L *conoclash* (2002), *Making Things Public* (2005), *Reset Modernity!* (2016) e *Critical Zones* (2020) sono le quattro mostre che hanno segnato la collaborazione tra Peter Weibel, artista e direttore dello ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) di Karlsruhe – che le ospiterà – e il sociologo Bruno Latour. Per definirle, i due scelgono un termine ben preciso, *Gedankenexperimente* (“mostre di pensiero”), e pertanto di situarsi in un orizzonte interdisciplinare che apparenti la cultura visiva al metodo sperimentale del *Gedankenexperiment*, tipico delle scienze dure. Se in tale pratica si applicano le leggi della fisica su modelli impossibili da ricostruire in laboratorio per provarne la tenuta concettuale – come nel celebre dibattito tra Einstein e Bohr sulla meccanica quantistica (cfr. Dorato 2009) –, Latour e Weibel tentano di applicare all’ambito della curatela una simile “occasione di verificare idee impossibili da testare in scala” (Latour 2020b: 16). Prima di concentrarci sull’ultima della serie, in cui matura una precisa attenzione ecologica, vedremo come l’impianto teorico dell’intera operazione abbia sfruttato quella tipica “sospensione del tempo, dello spazio, del realismo” (Latour, Weibel 2006) prodotta dall’istituto espositivo per farne un metacampo di sperimentazione museologica.

Per prima cosa, la strategia di Weibel e Latour abbandona l’urgenza del “cosa esporre” preferendo sviluppare una sorta di scientificizzazione dell’ipotesi di mostra, sottolineando la natura dell’esperimento mentale come collaudo. La possibilità del suo fallimento è compresa quindi nel processo (al contrario dell’idea classica di mostra d’arte, il cui insuccesso coincide quasi sempre con la mortificazione) attraverso una larga concertazione disciplinare che permette di distribuire i punti di pressione sui vari aspetti della teoria iniziale. Per chiarire:

Le mostre possono essere sfruttate come assemblaggi di elementi totalmente improbabili per sollevare ipotesi che possono dimostrarsi giuste o sbagliate. Il successo di tali esperimenti espositivi dipende da un’attenta pianificazione e dal *debriefing* (ibidem).¹

I passi di metodo sono essenzialmente rispettati: la formulazione dell’ipotesi (giocando velatamente col concetto di abduzione, in una convergenza tra “il primo

passo del ragionamento scientifico”, nei termini in cui lo intende Charles Sanders Peirce, e l’impatto sociale dell’opera d’arte nella definizione di Alfred Gell – 1998: 14), la verifica, la raccolta, addirittura la pubblicazione dei risultati nelle forme del catalogo di mostra. E dunque il ribadimento di un’alterità rispetto all’esposizione tradizionale, dominio invece del gusto, della coerenza e della messa in mostra di ricerche “già avvenute”. Anche nell’ottica di un rapporto con chi espone, la collaborazione è piuttosto espressa nei termini – azzardando un termine dal vocabolario operaista – di una “conricerca”, tanto che i due si rivolgono agli artisti coinvolti come “sperimentatori”.² D’altra parte, la definizione dell’artista in quanto tale non è mai macchina celibe ma connessa – come ricorda Henk Borgdorff (2012: 133) – via via a diverse costituenti: al propriamente detto sistema dell’arte nel caso si segua la lezione di Arthur Danto o Howard Becker, alla produzione culturale secondo Pierre Bourdieu, ai network dell’attore-rete per Latour. Proprio nel campo della curatela, l’ipotesi di quest’ultimo prevede un preciso incontro-scontro tra le discipline (in cui la storia dell’arte non gode di privilegio) e un approccio produttivo alle scienze, le quali possono essere comprese solamente per mezzo di quelle reti composite che collegano in maniera equivalente entità, singoli, comunità, oggetti, tecnologie, composti chimici, organismi animali o vegetali (Latour 2005b). La vocazione “antidualista” della Actor-Network Theory (ANT) latouriana non ammette alcuna origine esterna al network: umani (attanti sociali) e non-umani (attanti tecnici o naturali) saranno classificabili solo a posteriori (eventualmente chiarificati dal processo scientifico stesso), dal momento che la costruzione viene attribuita esclusivamente ad assemblaggi non gerarchici – definiti da John Law “ingegneria eterogenea” (1987) –, a cui l’autore si riferisce componendo “la vicenda dell’emergenza, costituzione e stabilizzazione di oggetti teorici in quanto attori reticolari” (Mattozzi 2006: 10).

All’inizio del millennio, quando le mostre di pensiero prendono avvio, la ANT è un criterio metodologico molto popolare. È largamente usato nei campi più disparati e sta vivendo una fase di (talvolta controversi) tentativi di superamento (cfr. Law, Hassard 1999). La riaffermazione di Latour e Weibel “nel campo dell’eteronomia”³ documenta da una parte un’alternativa applicazione della ANT messa in atto da uno dei suoi fondatori, dall’altra un approccio costruttivista all’e-

sibizione dell'eterogeneo, in cui si cerca di rispondere a domande specifiche della mediazione curatoriale (il rapporto col pubblico è un design connettivo? La derubricazione dell'artista ad attante è funzionale?). Le mostre dello ZKM vanno intese innanzitutto come la traduzione di tali reti in un processo sfidante come quello della propria esposizione e dei luoghi che la accolgono. Se in questo senso si volesse darne rappresentazione, il paragone più prossimo non sarebbe tanto quello – spesso abusato – del laboratorio, quanto probabilmente quello del “teatro anatomico”, nato in seno alla scienza rinascimentale come luogo dedicato alla dissezione dei corpi e alle necessità di esibizione della ricerca, nei modi funzionalmente meglio fruibili per gli studenti di medicina (o per il pubblico nel nostro caso). In sostanza, allo ZKM si dissezionano spettacolarmente ipotesi, e la “sociologia della traduzione” che la ANT rappresenta è uno dei modelli posti sul tavolo.

Se i metodi giocano con teoria, lo sfondo museografico è tutt'altro che astratto, in continuità con quella specifica tipologia di esposizione d'arte curata da filosofi o scienziati che, in un rinnovato *curatorial turn* del pensiero radicale – come lo definisce Hans Ulrich Obrist (2014) –, propongono forme di ricerca speculativa non didattica: *Les Immatériaux* (1985) di Jean-François Lyotard, ospitata dal Centre Pompidou, è stata la prima di questa varietà, seguita da altre in cui è noto almeno lo sforzo del Louvre per *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines* (1990) di Jacques Derrida e *Visions capitales* (1998) di Julia Kristeva. Per l'ingresso di Bruno Latour nella categoria il volano sarà proprio Obrist, che nel 1999 chiama il francese a partecipare a una grande mostra al Provinciaal Fotografie Museum di Anversa dal titolo *Laboratorium*. Curata assieme a Barbara Vanderlinden, la teorica sovrapposizione tra lo studio dell'artista e il laboratorio dello scienziato si apriva al “tessuto e alla realtà topografica” per mezzo del coinvolgimento di cittadini, artisti, danzatori, scrittori e, appunto, scienziati, i quali potevano sperimentare liberamente oltre i canoni della consueta “curatela estetica”. Accanto ad artisti di varia estrazione come Carsten Höller, Matt Mullican, Jan Fabre o Marko Peljhan, Latour partecipa in prima persona con una curiosa forma di rappresentazione tra performance e rievocazione storica dettata dal contesto ibrido, proponendo un *reenactment* della conferenza-esperimento di Louis Pasteur del 1864 sulla confutazione della generazione spontanea a favore della biogenesi,

dove lo scienziato dimostrava la contaminazione con microrganismi dei matracci del rivale Félix-Archimède Pouchet.⁴ Il peso simbolico dei microbi appariva funzionale in più di una direzione: nel decentralizzare l'attore umano⁵ e nella proposizione di una *laboratory life* esteticamente connotata (Latour, Woolgar 1979).

La ANT aveva già dimostrato di funzionare per le mostre di tipo scientifico, relazionando l'addomesticamento dell'oggetto con l'educazione alla materia (Waller 2016), ma non nel mondo dell'arte, che necessitava di un prospetto differente. Le mostre di pensiero cercano di dare una risposta a questa traduzione, presentandosi come un modulo di connessione tra due estremi: da una parte l'impossibilità naturalistica dell'apparato su cui dimostrare empiricamente l'ipotesi espositiva (che attiva la condizione teorica del *Gedanke*), dall'altra gli effettivi limiti – spaziali, sociali, istituzionali – della galleria come luogo dell'esperimento. Ognuna delle quattro mostre si produce dunque così, tra la possibilità dell'ipotesi e l'impossibilità di razionalizzazione espositiva, che tuttavia serve a operare uno sfondamento in territori più larghi, tipici dell'arte.⁶

Questo approccio, che mette in discussione il modo in cui la ricerca esprime se stessa e come è valutata da un pubblico di non addetti ai lavori, le consente di impegnarsi in diversi tipi di ragionamento e di porsi domande che andrebbero altrimenti persi nella pratica scientifica più convenzionale. Quello che spesso viene considerato il problema intrinseco delle mostre d'arte – e cioè che siano interpretate dal pubblico in modi sempre diversi rispetto alle intenzioni dei curatori, e che si esprimano attraverso mezzi meno precisi del semplice testo – può essere trasformato in un elemento costruttivo in grado di far entrare in questo tipo di esposizioni nuove prospettive e idee (Bjerregaard 2019: 7).

La problematizzazione è ovunque simile. Nella prima *Iconoclash*, il tema è quello dello scontro di rappresentazione tra i fondamenti dell'iconoclastia e dell'iconofilia nei campi larghi della scienza, dell'arte e della religione; lo statuto di un'immagine “che muove passioni” e che attraversa le necessità storiche dell'umanità (Latour 2009). In questo caso l'ipotesi di studio è: “esiste un modo per sospendere temporaneamente il gesto iconoclasta, in modo da indagarlo?” (Latour, Weibel 2006: 95-96), a cui segue la messa in opera del *display*, dove l'irreale spazio museale si popola di reali immagini, sommate come in un'arena-rete di confron-

to, tra *readymade* di Duchamp e quadri suprematisti di Malevič, documenti scientifici e idoli religiosi (Latour, Weibel 2002). Sulla scelta:

Non c'è laboratorio migliore dell'arte contemporanea per far emergere e per testare la "resistenza" di qualsiasi oggetto che comprenda il culto dell'immagine, della bellezza, dei media, del genio. Da nessun'altra parte si sono ottenuti così tanti effetti paradossali sul pubblico con lo scopo di rendere più complessa la sua reazione alle immagini. Da nessun'altra parte sono stati elaborati tanti tentativi di rallentare, modificare, turbare o eliminare lo sguardo ingenuo e il "regime scopico" dell'*amateur d'art* [...]. Più l'arte è diventata sinonimo di distruzione dell'arte e più ne è stata prodotta, valutata, discussa, comprata, venduta e, sì, venerata. Si sono prodotte nuove immagini così potenti che è diventato difficile comperarle, toccarle, bruciarle, ripararle e addirittura trasportarle, generando in questo modo persino dei nuovi casi di *iconoclash*. Un tipo di "distruzione creativa" che Schumpeter non aveva considerato (Latour 2009: 298-299).

Nella più ambiziosa *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* si scivola dalla questione visiva della rappresentazione a quella politica della rappresentanza. La congettura avvia stavolta dal concetto di *dingpolitik*, una politica degli oggetti dai tratti heideggeriani – compresa delle sue forme assembleari – in cui si forzano le esistenze di una *things democracy* e di affascinanti enti teorici come il "Parlamento delle cose" (Latour 2005a).⁷ Il *Gedankenexperiment* su cui si fonda la mostra seguente sarà altrettanto radicale: "resettare la modernità". Secondo Latour infatti, il "progetto modernista" necessita di essere riavviato, come una bussola digitale impazzita o un computer la cui memoria sia appesantita da un *overload* di processi, una ricalibrazione che permetterebbe ai cosiddetti "moderni" di difendersi dalla propria materia (Latour, Leclercq 2016). In *Reset Modernity!* le mappature, le carte topografiche, sono elementi privilegiati nel rendere quel senso di misura che continuamente si rilancia tra "modi di esistenza" (Latour 2013) e uno spazio espositivo chiuso che tenta di affermare il suo esatto contrario: il rapporto tra locale e globale riferisce infatti argomentazioni sul territorio, su spazi contesi e confini permeabilizzati dagli effetti del cambiamento climatico, annunciando il tema della mostra successiva. L'installazione *Nymphéas Transplant* di Pierre Huyghe esemplifica l'avvicendamento, esponendo sotto una

teca di vetro "intelligente" che simula una turnazione meteorologica, un pezzo del primo strato del suolo sottostante lo stagno di Giverny, il luogo dei celebri dipinti impressionisti di Claude Monet, concentrandosi su quel sottile segmento di membrana terrestre dove la vita organica si è sviluppata, e che gli scienziati chiamano "zona critica" (Houser, Giardino 2015).⁸

Esporre Gaia

In *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (Latour, Weibel 2020), la centralità del verbo "atterrare" (*to land*) gioca una sfida multiprospettica. Il planare su terre incognite è certamente un'immagine di allargamento esplorativo, ma funge qui soprattutto come richiamo a rimanere all'interno dell'habitat terrestre, definito in limiti che evidentemente non sono stati attenzionati a sufficienza. Per Latour, i destinatari principali di questo messaggio sono innanzitutto quelle forze moderne e secolari che più di chiunque altro si sono definite "coi piedi per terra" (*down to earth*), che hanno partecipato alle età delle grandi scoperte, alle spedizioni di mappatura del globo, chiamandosi via via razionali, oggettive o realiste. La corresponsabilità davanti alla sorpresa di una Terra in crisi (ecologica, climatica, esistenziale) reclama dunque un nuovo definitivo atterraggio, se non una terraformazione dall'interno:

Sembra che il globo che si aspettavano di catalogare, registrare, localizzare, contenere e divorare non fosse altro che una resa molto provvisoria di ciò che resta da scoprire; che il mondo che sostengono di attraversare con tanta disinvoltura non sia altro che la visione superficiale di una totalità che deve ancora essere assemblata; che persino il materialismo che promuovevano con tanto entusiasmo potesse essere in realtà una versione troppo idealizzata di ciò che la materialità realmente implica. All'inizio del XXI secolo, la Terra appare ancora una volta – per lo stupore della parte più illuminata della razza umana – come una terra sconosciuta (Latour 2020b: 11).

Il sapore anti-escapista si collega alla volontà di Weibel e Latour di sperimentare proprio con le strette pareti dello spazio espositivo, richiamando alla consapevolezza di un'inevitabile coesistenza tra reti di organismi. Il confinamento è ricercato funzionalmente nel raffronto tra il *claustrum* espositivo del *white cube* e quello del pianeta come l'unico habitat che ci è con-

cesso, così come alle opere la loro misurata spettacolarità.⁹ L'ipotesi gira ancora attorno al vulnus della modernità, avvicinando sostanzialmente attuale e virtuale di un "divenire terrestre" che i curatori spiegano nel *fieldbook* con un'analogia medica: "Quando un malato entra in terapia intensiva, la prima cosa che il personale fa è attaccare al corpo una serie di strumenti in modo da avere una buona lettura dei valori e di quelle variabili che possono aiutare a monitorare lo stato di salute" (Latour, Weibel 2020). L'impossibilità del traslato è dunque sperimentata mediante laboratori interdisciplinari come i Critical Zone Observatories (CZO), di cui uno situato proprio fuori Karlsruhe, che costantemente monitorano, "contano i battiti" del dominio critico, e da una serie di moduli dove coesistono strumenti tecnici di controllo come gravimetri, rocce minerali dai musei di storia naturale, piattaforme di discussione e opere d'arte contemporanea: il *Timekeeper* di Sarah Sze, dove la frammentarietà biomeccanica del tempo globalizzato rimanda fino agli urobori autodistruttivi di Tinguely, l'impatto climatico sulle foreste di conifere alpine nella VR immersiva di Rasa Smite e Raitis Smits (*Atmospheric Forest*), i conflitti tra le comunità locali del sud della Groenlandia e le neoeconomie estrattive in Lise Autogena e Joshua Portway (*Kuannersuit/Kvannefeld*), che fanno da contraltare al realismo perturbante di Courbet (il daino e le rocce dipinti in *Chevreuils à la source*), o all'altrettanto sgomento prodotto delle forze naturali in Friedrich (la scogliera della Staatliche Kunsthalle datata 1825). La materia testuale entra pure nell'esposizione: i testi di fine Settanta a opera di James Lovelock e Lynn Margulis sull'ipotesi Gaia delineano il pianeta come "entità finalista" in costante stato di autoregolazione (Lovelock 1981; Margulis 1998).

Scrive Jussi Parikka recensendo la mostra:

Seppur Gaia non sia mai fuori dal discorso, la parte più interessante del progetto non è la terminologia, bensì l'attenzione a uno specifico strato della superficie terrestre come zona dinamica, e le sue diverse manifestazioni (Parikka 2021).

In effetti, ciò che interessa le *earthly politics* non è tanto definire cosa sia Gaia, quanto il suo apparato rappresentativo. Continua Parikka:

La mostra argomenta la zona critica come spazio prospettico (e persino struttura materiale) epistemologicamente significativo. Viene presentata come un modo per abbattere "la vi-

sione cartografica del pianeta Terra", ma anche per interrompere "l'unità giuridica e politica di qualsiasi visione globale" (Ibidem).

Ciò è particolarmente evidente in tutta una serie di riflessioni che Latour imposta già negli anni precedenti, parlando non semplicemente di Gaia ma di "Gaiografie" (Arènes et al. 2018). La raffigurazione planimetrica tra assi latitudinali e longitudinali manifesterebbe la stasi di un pianeta morto "come Marte o Venere", mentre il dinamismo della zona critica parla di un principio di proiezione opposto, fatto di cicli geochimici che denotano tutt'altro che inerzia (Latour 2020a). Dunque, se il tema della percezione visiva diventa centrale, è facilmente intuibile come il *display* museografico possa essere utilizzato da campo di sperimentazione. Inoltre, il luogo specifico dell'arte permette un commercio privilegiato con l'immaginazione, supporto per la stessa materia scientifica: le Gaiografie sarebbero esercizi di immagini (Arènes et al. 2018: 3) paralleli a come, ad esempio, la rappresentazione artistica ha aiutato la rivoluzione copernicana costruendo visivamente una sorta di *fiction* delle misure cosmografiche (Ait-Touati 2011), rendendo comprensibili co-dipendenze altrimenti assai complesse (cfr. Maniglier 2016). Un rapporto biunivoco – che chiarisce anche l'avvio delle mostre di pensiero con *Iconoclash* –, tra immagini che producono una collettivizzazione della scienza, e la scienza che si autoproduce in immaginari, così come è successo con la prima fotografia della Terra dallo spazio, il "pianeta blu" (Solnick 2020) che ha messo in prospettiva l'urgenza di un adattamento e di un monitoraggio.

Del resto, la singolarità dell'approccio latouriano all'ecologia sta proprio nell'essersi legato fin dal principio allo statuto dell'arte, riconoscendogli la capacità di negoziare concetti pubblici tra rappresentazione e politica. Lo conferma intervistato nel pieno dei lavori della mostra:

Ho iniziato a interessarmi di Gaia studiando Lovelock, e scrivendo *Facing Gaia* mi sono immediatamente relazionato con il lavoro degli artisti. Il caso richiedeva una certa concertazione tra scienza e arte [...]. Mi sono reso conto che la mia idea iniziale, cioè forzare l'ecologia nella teoria politica, era completamente sbagliata: servivano altre forme di sensibilità. Questo mi ha portato a pensare *Reset Modernity!*, che in un certo senso era una prima elaborazione di questa nuova mostra sulla zona critica [...]. Ci sto lavorando perché il tema è

estremamente urgente, e ha continuato a crescere mentre la percezione delle persone non l'ha seguito. A questo serve una mostra: per modificare il vocabolario con cui si diventa consapevoli di tale urgenza (Suzuki 2018).

Non è un caso che le emanazioni del contatto tra Latour e la zona critica siano contenute non tanto in pubblicazioni, come è d'uso nella sociologia e nell'antropologia della scienza, quanto in altre mostre, e dunque in altre immagini e in altri prodotti artistici: nel 2014, appena dopo il ciclo di lezioni all'Università di Edimburgo che aprirà la stagione dell'interesse per Gaia (*Facing Gaia: A New Enquiry into Natural Religion*), inaugura la mostra *Anthropocène Monument* a Tolosa con un "simposio performativo" sulla definizione tecnica di Antropocene e le sue controversie, incrociando un gruppo di artisti che lo seguiranno fino a *Critical Zones*, tra cui Armin Linke, Lise Autogena e Joshua Portway, e avviando un sostanzioso rapporto dialogico con l'opera di Tomás Saraceno. Nel 2020 dei lockdown globali, mentre la mostra allo ZKM è già avviata, Latour cura assieme a Martin Guinard la direzione artistica della Biennale di Taipei, quell'anno intitolata *You and I Don't Live on the Same Planet*, sottolineando la volontà di stare in una continuità tematica. Una certa naturalezza ormai acquisita nella gestione di materiali artistici si riscontra nella complessità della struttura, costruita a partire da un "planetario finzionale" – già teorizzato in una lezione del 2018 ad Harvard intitolata *A Tale of Seven Planets: An Exercise in Gaipolitics* (Latour 2019) – dove la figurazione di un sistema solare alternativo racchiude i moduli-planeti espositivi, ognuno dei quali approfondisce un diverso aspetto critico (la globalizzazione, la sicurezza, la fuga, la condizione terrestre, la gravità alternativa).¹⁰

Impossibile che a questo punto *Critical Zones* sfugga al dibattito su una possibile "arte dell'Antropocene" (in realtà, un fatto sostanzialmente già risolto in forme che hanno senza troppo affanno convinto i grandi enti internazionali, poggiandosi spesso sulle solide spalle della Land art, dell'arte povera e relazionale – si veda Davis, Turpin 2015), scegliendo tuttavia, ancora una volta, la strada dell'analisi strutturale. Un termine di grande fortuna, da almeno due decenni usato per definire l'attuale era geologica post-olocenica caratterizzata dall'alterazione umana (Crutzen, Stoermer 2000), e altrettanto discusso, specie alla luce della presenza ingombrante di quell'*anthropos* che ne determina un connotato di centralizzazione e astrazione, e perciò rigettato da parte della critica, come in Donna Haraway, Anna Tsing o T. J. Demos (cfr. 2017). In Latour la parola Antropocene campeggia senza remore ma esclusivamente per quella stessa ragione di ricerca per cui na-

scono le mostre di pensiero: intesa come una problematizzazione del materialismo storico, e dunque di un istituto che, anche proprio grazie alle dispute, aiuta a far luce sul mestiere degli scienziati. Tecniche, dati, parole, immagini; sono tutti elementi relazionali che partecipano alla strutturazione di assemblaggi, concreti (la zona critica) o meno (gli strumenti del linguaggio che servono per identificarla).

Non sono quindi arrivato all'ecologia politica, come invece è capitato a molti miei amici, perché fossi un naturalista, o perché amassi la natura, o perché collezionassi farfalle, ecc. – ci sono arrivato dalla sociologia delle scienze, attraverso le controversie. [...] Queste questioni si traducono, se si proviene dal mondo naturalista (naturalista nel senso della "storia naturale"), in problemi di "difesa", "protezione", "conservazione", ecc., mentre la questione ecologica per come la vedevo io, provenendo dalle scienze sociali, era una questione di sociologia delle scienze, di comprensione dell'attività degli scienziati. [...] Quando il comunismo e il socialismo, o meglio, i comunismi e i socialismi hanno cominciato a insistere sulla questione sociale, essi non ne hanno fatto unicamente una questione sociologica: ne hanno fatto una questione di filosofia della storia, una questione artistica estremamente importante, una questione giuridica e, chiaramente, una questione politica (Manghi 2018).

La consapevolezza – ma anche la sottile scaltrezza – con cui Latour utilizza il termine Antropocene chiarisce un orizzonte che non è di "sensibilizzazione" verso un ente astratto e supermorale, ma quello di un costruito interno alla storia, esattamente come lo è il luogo espositivo, fatto di professionalità, giurisdizioni e linguaggi. E lo stesso accade con la definizione di Gaia, cosciente delle problematicità dell'ipotesi di Lovelock (Bondi 2006), eppure grandemente sostenuta dalle *taglines* di *Critical Zones*, evidentemente ritenuta necessaria per spiegare il meccanismo di analisi delle scienze umane. Certamente Gaia non è più la divinità mitologica che personifica la Terra ("non è il Globo, né la Madre Terra; non è una dea pagana e neppure la Natura così come l'abbiamo immaginata finora" Latour 2020a) ma il solo fatto di usarne la denominazione costringe il lettore a porsi il dubbio della rappresentazione, sfruttando il pubblico dello ZKM come dato-vettore di un esperimento. Esistono solo questioni contingenti, tanto più che nell'idea latouriana di Natura non troviamo niente di salvifico, né tantomeno tracce di pacificazione tra umani davanti all'emergenza: restano semmai le rotte di relazione tra i suoi nodi interni, monitorati dalle macchine e riprodotti da scienze in conflitto – tra cui l'arte e la museologia.¹¹

Note

¹ Dove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni all'italiano di citazioni da testi in lingua sono del sottoscritto.

² Una modulazione che non è tuttavia una novità nell'ambito della curatela d'arte. Enrico Crispolti, ad esempio, nei suoi presupposti di *Ambiente come sociale* culminati alla Biennale veneziana del 1976, identificava gli artisti come "operatori estetici", sottolineandone i caratteri di autogestione – soprattutto terminologica, in uscita dalle consuetudini del "chi definisce artista" – e di efficacia sul "territorio in quanto tessuto sociale e non soltanto [...] realtà topografica" (Crispolti 1977: 27).

³ "Nel processo di esposizione sperimentale tutti si sottomettono ai rischi e agli interessi dell'eteronomia" (Latour, Weibel 2006: 95).

⁴ Il format fu ideato dallo stesso Latour con il nome di *theatre of proof*, un ciclo di rievocazioni storiche sull'idea di "esperimento". All'interno del progetto Latour iniziò a confrontarsi anche con il *Gedankenexperiment* nel contesto delle mostre d'arte, principalmente da due angolazioni che torneranno nell'elaborazione delle mostre di pensiero: la difficoltà nel reperire materiali utili alla ricostruzione e la traduzione pubblica di un ambiente laboratoriale (Obirst 2014).

⁵ La connessione tra la figura di Pasteur e i microbi era già stata utilizzata da Latour negli anni Ottanta in *I microbi: trattato scientifico-politico*, dove il "prodotto epistemologico" di tali microrganismi, seguendo il sistema dei quasi-oggetti, era da considerarsi tanto naturale quanto culturale: inesistenti prima degli esperimenti di Pasteur, artefatto collettivo da lì in poi (Latour 1991).

⁶ Anche i rispettivi cataloghi, spesso mastodontici (*Making Things Public* supera le mille pagine), sono pensati come ulteriori *Gedankenexperiment*, dove le modularità espositive sono sostituite dai differenti mezzi della scrittura, della tipografia, delle immagini stampate. La redazione di un catalogo come macchina a sé stante è anch'essa – o almeno in parte – un retaggio tipico di mostre come *Les Immatériaux* o *Laboratorium* dove la pubblicazione segue prospettive comuni all'esposizione ma non sovrapponibili. Sul caso specifico, e a proposito di una "artisticità" della critica letteraria in Latour si veda Matei 2021.

⁷ Anche qui l'ipotesi concettuale è sostenuta da una quantità imponente di opere e documenti, a cui si tenta di dare relazione. Ad esempio, le rotte extraurbane della politica territoriale de *Il buono e cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) si troveranno a dialogare con altre di differente fattura ma simile logica, come quelle mostrate nell'installazione *MILKproject* (2004-2005) di Esther Polak e leva Auzina, in cui si seguono i tracciati economici prodotti dal movimento caseario dalle campagne lettoni ai mercati iper-regolamentati dell'Europa centrale.

⁸ Seppure con un'impostazione teorica più tradizionale, Latour inizia a interessarsi alla questione ecologica a partire dalla metà degli anni Novanta con *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* (2000), giungendo successivamente alla convinzione di dover affidare al tema una "capacità rivoluzionaria" che trascendesse la struttura del ragionamento politico in senso stretto. Da qui la rielaborazione di una serie di conferenze tenute attorno al 2013 e il recupero dell'idea secolare di Gaia (Latour 2020a).

⁹ "Vogliamo comprimere i visitatori all'interno del museo, per far loro sperimentare la zona critica, senza possibilità di fuga e senza facilitare il loro rapporto con gli altri esseri" (Latour 2020b: 12), richia-

ma a un certo atto di realismo, usando il gancio sulla coesistenza tra esseri offerto dal saggio-lettera di Donna Haraway presente nello stesso catalogo di mostra (Haraway 2020), dedicato a sua volta al racconto di Ursula K. Le Guin *Sempre la valle* (1986) come modello fanta-etnografico e contestualmente atto d'accusa alle rigidità della civiltà contemporanea, descritta dall'antropologo che documenta le abitudini della popolazione post-apocalittica dei Kesh, come "la malattia dell'uomo", causa di un collasso di cui ormai non se ne ricordano neanche i contorni.

¹⁰ Molti elementi di *Critical Zones* e della mostra taiwanese si sovrappongono, specie nella sezione- pianeta dedicata ai "terrestri", dove si parla proprio di zona critica e Gaia, mostrando la documentazione di Lovelock sui sistemi di *feedback loops* di omeostasi planetaria, di ispirazione cibernetica. Sul tema specifico si veda anche Schrape 2014.

¹¹ I tumulti delle politiche terrestri evidenziano proprio l'assenza di una conciliazione rispetto all'ecologia, che è tale a causa di una precisa formulazione storica. La stessa definizione di zona critica è usata da Latour per l'aggettivo che rimanda al campo semantico della pericolosità e della contesa. O ancora più chiaramente: "In quanto progenitrice di ciò che esiste, Gaia è inequivocabilmente attiva e pericolosa. James Lovelock ha infatti resuscitato il concetto di Gaia per raffigurare, contrariamente al mito originario, non un organismo gigantesco o una divinità compassionevole, ma piuttosto un sistema autoregolante composto da una molteplicità di elementi indivisibili che si evolvono per via di una manipolazione reciproca. La Terra, trasformata dalla mente umana, come ha sottolineato Paul Valéry, non è certo un'incubatrice passiva per le fantasie tecnologiche dell'intelletto umano, anzi "ci ripaga in natura". Ci consegna una catastrofe" (Leksanich 2017).

Bibliografia

- AIT-TOUATI F. (2011), *Fictions of the Cosmos: Science and Literature in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago.
- ARÈNES A., LATOUR B., GAILLARDET J. (2018), "Giving Depth to the Surface: An Exercise in the Gaia-graphy of Critical Zones", in *The Anthropocene Review*, 2, pp. 120-135.
- BJERREGAARD P. (edited by) (2019), *Exhibitions as Research: Experimental Methods in Museums*, Routledge, London.
- BONDÌ R. (2006), *Blu come un'arancia. Gaia tra mito e scienza*, UTET, Milano.
- BORGdorff H. (2012), *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden.
- BROWN J. R. (1991), *The Laboratory of the Mind: Thought Experiments in the Natural Sciences*, Routledge, London.
- CRISPOLTI E. (1977), *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari.
- CRUTZEN P. J., STOERMER E. F. (2000), "The 'Anthropocene'", in *Global Change Newsletter*, 41, pp. 17-18.
- DAVIS H., TURPIN E. (2015), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London.
- DEMOS T. J. (2017), *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, London.
- DORATO M. (2009), "Dalla freccia di Lucrezio all'ascensore di Einstein: alcune considerazioni sul ruolo degli esperimenti mentali nella scienza", in *Rivista di estetica*, 42, pp. 21-37.
- GELL A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford.

- HARAWAY D. J. (2020), "Carrier Bags for Critical Zones", in LATOUR B., WEIBEL P. (edited by), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, The MIT Press, Cambridge MA, pp. 440-447.
- HOUSER C., GIARDINO J. R. (edited by) (2015), *Principles and Dynamics of the Critical Zone*, Elsevier, Amsterdam.
- LATOUR B. (1991), *I microbi: trattato scientifico-politico*, Editori riuniti, Roma.
- Id. (2000), *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, Raffaello Cortina, Milano.
- Id. (2005a), "From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public", in WEIBEL P., LATOUR B. (edited by), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, ZKM, Karlsruhe, pp. 4-31.
- Id. (2005b), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- Id. (2009), "Che cos'è Iconoclash?", in PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 287-330.
- Id. (2013), *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, Harvard University Press, Cambridge.
- Id. (2019), "We Don't Seem to Live on the Same Planet... - A Fictional Planetarium", in HIESINGER K. B. et al. (edited by), *Designs for Different Futures*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, pp. 193-199.
- Id. (2020a), *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano.
- Id. (2020b), "Seven Objections Against Landing on Earth", in LATOUR B., WEIBEL P. (edited by), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, The MIT Press, Cambridge MA, pp. 10-17.
- LATOUR B., LECLERCQ C. (edited by) (2016), *Reset Modernity!*, The MIT Press, Cambridge MA.
- LATOUR B., WEIBEL P. (edited by) (2002), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Idd. (2006), "Experimenting with Representation: Iconoclash and Making Things Public", in MACDONALD S., BASU P. (edited by), *Exhibition Experiments: New Interventions in Art History*, Blackwell, Oxford, pp. 94-108.
- Idd. (edited by) (2020), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, The MIT Press, Cambridge MA.
- LATOUR B., WOOLGAR S. (1979), *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Sage, Los Angeles.
- LAW J., HASSARD J. (edited by) (1999), *Actor Network Theory and After*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- LE GUIN U. K. (1986), *Sempre la valle*, Mondadori, Milano.
- LEKSANICH A. (2017), "Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime by Bruno Latour", in *LSE Review of Books*, <https://blogs.lse.ac.uk/lsereviewofbooks/2017/08/24/book-review-facing-gaia-eight-lectures-on-the-new-climatic-regime-by-bruno-latour>.
- LOVELOCK J. E. (1981), *Gaia. Nuove idee sull'ecologia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MANGHI N. (2018), "Intervista a Bruno Latour", in *Quaderni di Sociologia*, 77, pp. 107-128.
- MANIGLIER P. (2016), "Art as Fiction: Can Latour's Ontology of Art be Ratified by Art Lovers? An Exercise in Anthropological Diplomacy", in *New Literary History*, 2-3, pp. 419-438.
- MARGULIS L. (1998), *The Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- MATEI A. (2021), "Literature, Ontology, and Criticism as Diplomacy", in MORARYM C., A. TERIAN, A. MATEI (edited by), *Theory in the "Post" Era: A Vocabulary for the 21st-Century Conceptual Commons*, Bloomsbury, New York, pp. 56-69.
- MATTOZZI A. (a cura di) (2006), *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi, Roma.
- OBRIST H. U. (2014), *Ways of Curating*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- PARIKKA J. (2021), "Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth", in *Leonardo*, 6, pp. 696-698.
- SCHRAPE N. (2014), "Gaia's Game", in *communication+* 1, 1, pp. 1-24.
- SOLNICK S. (2020), "Criticism: Bruno Latour and Peter Weibel, Critical Zones", in *Art Agenda*, <https://www.art-agenda.com/criticism/367892/bruno-latour-and-peter-weibel-eds-critical-zones>.
- SUZUKI Y. (2018), "Booting up the Critical Zone. Interview with Bruno Latour", in *Tokyo University: Graduate School of Global Arts*, <http://ga.geidai.ac.jp/en/indepth/bruno2018en>.
- WALLER L. (2016), "Curating Actor-Network Theory: Testing Object-Oriented Sociology in the Science Museum", in *Museum and Society*, 1, pp. 193-206.