

Intensificare il non-umano. Pratiche inclusive nel lavoro di Anicka Yi, Tomás Saraceno e Philippe Parreno

VINCENZO DI ROSA

Università IULM Milano
vincenzo.dirosa@iulm.it

Parole chiave

Bioarte
Non-umano
Intelligenza artificiale
Estetica inclusiva
Post-antropocentrismo

Abstract

Negli ultimi due decenni, diversi artisti hanno iniziato a esplorare il rapporto tra tecnologie mediali, soggettività ed ecosistemi viventi. Seguendo metodi e obiettivi spesso differenti, hanno messo in luce un intreccio radicale tra i linguaggi dell'arte e le problematiche connesse alla crisi ambientale. Questi artisti si sono mossi in direzione di un'estetica "inclusiva", così come l'ha recentemente definita Nicolas Bourriaud, poiché hanno proposto uno sguardo decentrato capace di problematizzare le principali opposizioni che caratterizzano l'*habitus* dell'antropocentrismo. Il saggio mira ad analizzare tre installazioni artistiche in cui l'intensificazione dell'*agency* non-umana ha contribuito a creare dei veri e propri ambienti mediali in cui gli spettatori sono stati invitati a riconsiderare il proprio rapporto con l'alterità. I progetti presi in esame sono *Biologizing the Machine (terra incognita)* (2019) di Anicka Yi; *Sounding The Air* (2018) e *Webs of At-tent(s)ion* (2018) di Tomás Saraceno e la mostra *ANYWHEN* (2016) di Philippe Parreno allestita alla Tate Modern di Londra. La tesi che si intende sostenere in questo saggio è che una delle principali strategie adottate da questi artisti sia stata quella di intensificare, e quindi rendere pienamente visibile, l'*agency* delle entità non-umane – come quella degli elementi vegetali e dei microorganismi – mediante la coazione con le tecnologie dell'automazione e dell'intelligenza artificiale.

Nell'autunno del 2021, entrando negli spazi post-industriali della Turbine Hall della Tate Modern di Londra ci si poteva imbattere in una serie di robot volanti, simili a polipi e a meduse. Questi "aerobi", così come li aveva chiamati l'artista coreana-americana Anicka Yi, erano alimentati da un software di intelligenza artificiale e fluttuavano nell'ambiente espositivo interagendo con il pubblico. Attratti dal calore corporeo, gli aerobi reagivano a ogni cambiamento di temperatura e si raggruppavano sopra le teste dei visitatori quando questi formavano dei piccoli assembramenti. Nello stesso spazio l'artista aveva creato un vero e proprio paesaggio olfattivo, disseminando dei dispositivi che emettevano diversi odori associati a periodi specifici della storia del Bankside – l'area di Londra in cui è collocata la Tate Modern. In particolare, si poteva sentire il profumo di alcune spezie ritenute in grado di combattere la peste nera nel XIV secolo o l'odore del carbone usato per azionare le macchine dalla Turbine Hall agli inizi del Novecento.

Significativamente l'intera installazione si intitolava *In Love with the World* (2021) ed era stata concepita come una sorta di "acquario" (Yi 2021: 47) al cui interno le macchine e gli esseri umani coesistevano nel medesimo spazio: "Volevo che i visitatori avessero la sensazione di condividere l'aria con gli aerobi – ha affermato Yi – e, trasformando l'aria in soggetto, volevo esaminare le questioni correlate all'ingiustizia atmosferica e alla biopolitica dei sensi" (ivi: 51).¹

Negli ultimi due decenni diversi artisti hanno esplorato il rapporto tra tecnologie, soggettività ed ecosistemi viventi. Seguendo metodi e obiettivi spesso differenti, hanno messo in luce un intreccio radicale tra i linguaggi dell'arte e le problematiche connesse alla crisi ambientale. Questi autori si sono mossi in direzione di un'estetica "inclusiva", così come l'ha recentemente definita Nicolas Bourriaud (2020), poiché hanno saputo proporre uno sguardo *decentrato* – finalmente aperto a sistemi e forme di vita non-umane – capace di problematizzare le principali opposizioni che caratterizzano l'*habitus* dell'antropocentrismo.

La crisi della scala umana resa evidente da quelli che Timothy Morton ha definito "iperoggetti" (2018a: 168) – entità non misurabili né controllabili e "incomparabilmente più vaste e potenti di noi", come il riscaldamento globale, le scorie radioattive e lo stesso virus SARS-CoV-2 – ci sta infatti obbligando a una rinegoziazione dei termini che definiscono la nostra presen-

za nel mondo. Siamo chiamati a congedarci da quelle strutture di pensiero che hanno sostenuto la presunta predominanza dell'uomo sugli altri enti, per abbracciare una prospettiva non antropocentrica, che concepisca l'essere umano in costante relazione con l'alterità vivente e/o macchinica.

L'obiettivo di questo saggio è approfondire un aspetto preciso della pratica di tre artisti contemporanei: Anicka Yi, Tomás Saraceno e Philippe Parreno. La principale ipotesi che si intende sostenere è che l'intensificazione dell'agency non-umana promossa dalle opere di questi artisti favorisca un autentico processo di "antropodecentramento" (Marchesini 2014: 34), ovvero un'azione di avvicinamento alle entità non-umane che incoraggia l'assunzione di una "posizionalità meno parziale e più critica" (Ibidem), consapevole dell'essenziale interdipendenza tra le specie viventi.

Alla luce del dibattito su quella che è stata definita la "svolta postumana" (Bignall, Braidotti 2019),² verranno analizzate tre installazioni in cui la coazione tra intelligenza artificiale, tecnologie dell'automazione e microorganismi ha prodotto veri e propri ambienti mediali (talvolta connotati anche a livello olfattivo e sonoro) in cui gli spettatori sono stati invitati a riconsiderare il proprio rapporto con l'alterità.

Anicka Yi: biologizzare la macchina

La pratica artistica di Anicka Yi si è spesso attestata in una zona di confine tra umano e animale, naturale e artificiale, sintetico e organico. Le sue installazioni sono quasi sempre caratterizzate dalla presenza di materiali non convenzionali, come microbi, batteri, alghe, lieviti e persino virus, talvolta assemblati a prodotti industriali (lamette, lenti a contatto, gel per capelli). L'artista adotta un approccio apertamente interdisciplinare – collabora con scienziati, programmatori, profumieri, chimici, neurobiologi – e dà vita a opere che enfatizzano l'aspetto ciclico, metabolico e impermanente dei materiali utilizzati.

Uno dei lavori che permette di analizzare in maniera puntuale la tensione ecologista che informa gran parte delle sue opere, è senza dubbio *Biologizing the Machine (terra incognita)*. Presentato per la prima volta nell'ambito della 58ª edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia nel 2019 e, successivamente ampliato in occasione della mostra *Metaspore* allestita al Pirelli HangarBicocca di Milano

nel febbraio del 2022, questo ciclo di opere è formato da una serie di composizioni colorate che l'artista installa al soffitto, ad altezze diverse, all'interno di vetrine trasparenti. Da lontano, questi lavori assomigliano a dipinti astratti, ma quando ci si avvicina rivelano un piccolo ecosistema che sembra mutare senza soluzione di continuità. Yi ha infatti utilizzato del fango prelevato nei dintorni del sito espositivo e lo ha successivamente mischiato a carbonato di calcio, gusci d'uovo e cellulosa, secondo il principio della colonna di Vinogradskij – un dispositivo microbico artificiale che, esposto alla luce del sole, permette la crescita di una moltitudine di microorganismi (Whitefield 2021: 37). Col passare del tempo, la coltura ha continuato ad evolversi creando strati di colori diversi, sfumature e motivi geometrici a seconda della presenza di batteri aerobi e anaerobi (i primi si trovano in alto poiché necessitano di ossigeno, i secondi, invece, nella parte inferiore, perché non richiedono ossigeno).

L'artista ha inoltre dotato ogni vetrina di un dispositivo di intelligenza artificiale che monitora l'attività dell'ecosistema microbico e che rileva la crescita e il decadimento – o “il battito cardiaco”, come lo definisce Yi (2022) – dell'intera colonia. Le informazioni ottenute vengono quindi tradotte in pattern luminosi visibili dai circuiti stampati installati al centro di ogni composizione.

Oltre ad essere un'opera *site-specific* – sia perché il terreno della coltura è prelevato nelle immediate vicinanze del luogo in cui è esposto, sia perché la crescita dei microorganismi dipende dalla luce, dalla temperatura e dall'umidità dell'ambiente circostante – *Biologizing the Machine* è una sorta di “biofiction” (Jones 2016: 90), ovvero una forma di scrittura biografica *allargata* che, facendo reagire la biologia alle speculazioni del postumanesimo, evidenzia una “relazione perennemente intrecciata” (ivi: 92) tra la dimensione teorica e quella materiale.³ Al contempo, l'opera di Yi intensifica e rende immediatamente visibile l'incessante attività di una moltitudine di entità non-umane, esalta le qualità *involontariamente* estetiche di un universo secondario e nascosto eppure costantemente in azione.

“Catturando i flussi sapidi del suolo e trasformandoli in colori dello spettro visibile”, come ha opportunamente scritto Rachel Lee, l'artista “[...] ci ricorda di non osservare strettamente ciò che è sotto di noi come un passato inanimato – semplici detriti di morti ed estinti

– ma di campionare, ispirare e assaporare la vitalità della terra, tutti i suoi vapori e tutto il nostro divenire” (Lee 2022: 216). D'altronde, lo stesso microbiologo ucraino dal quale Yi riprende la tecnica della coltura considerava la terra che calpestiamo come “un'entità che respira, un ambiente vivente [...] un collettivo [...] che possiede [...] le funzioni caratteristiche di un organismo vivente” (Dworkin, Gutnick 2012: 371).

Questo “adattamento della tela pittorica alla nicchia ecologica” (Lee 2022: 215) si fa inoltre testimone di quella fondamentale “variazione aleatoria” che, come ha sostenuto Jean-Jacques Kupiec (2021: 15-22), rappresenta la proprietà primaria del vivente: un fenomeno intrinsecamente stocastico che non contiene semplicemente delle “fluttuazioni”, ma è esso stesso determinato da qualità aleatorie. Ogni livello, ogni trama, ogni sfumatura delle composizioni di Yi è il risultato di una concatenazione di eventi imprevedibili, non pienamente controllabili, che si verificano in uno stato di metamorfosi costante.

In occasione della Biennale veneziana, assieme a *Biologizing the Machine (Terra incognita)*, Yi ha presentato un'ulteriore installazione, intitolata *Biologizing the Machine (Tentacular Trouble)* (2019), che consiste in sei enormi bozzoli luminosi che, simili a lanterne giapponesi, pendono dal soffitto dello spazio espositivo in corrispondenza di piccoli crateri colmi d'acqua. All'interno di questi involucri – precedentemente trattati con l'alga laminaria kelp – l'artista ha collocato degli insetti animatronici che svolazzano continuamente creando un gioco di luci e ombre. Il terreno sottostante sembra evocare una palude e gli stessi canali della città di Venezia mentre le sculture sospese sembrano rimandare a crisalidi o a organi umani e richiamano l'attenzione sugli usi potenziali delle alghe: organismi mutaforma che compongono la più grande biomassa del pianeta (Griccioli, Todolì 2022: 242).

Se nell'opera analizzata in precedenza, l'atto di “biologizzazione della macchina” è dato dalla creazione di un canale di comunicazione tra l'intelligenza artificiale e le forme organiche, in questo caso è reso dalla presenza degli animali animatronici all'interno delle lanterne di kelp, che sembrano realmente appartenere a quella realtà biologica. “Volevo concentrarmi sugli elementi di *Biologizing the Machine*, considerando la parte sensoriale della macchina e la sua suscettibilità all'infiltrazione biologica e all'ibridazione” (Yi 2019), ha dichiarato l'artista durante una conferenza al Royal

College of Art di Londra. La stessa Yi, ha successivamente aggiunto:

Più in generale quest'opera riguarda la trasformazione evolutiva dell'essere umano e delle sue specie compagne in relazione al radicale cambiamento ambientale e tecnologico. Queste sono le nuove realtà con cui ha a che fare la nostra civiltà ed è per questo che il mio lavoro analizza i modi in cui la biologia sintetica, l'intelligenza artificiale e il rapido cambiamento climatico interferiscono con le nozioni umane convenzionali di autonomia, individualità e persino di sopravvivenza elementare (Ibidem).

Biologizing the Machine (Tentacular Trouble) è in fondo una sorta di paesaggio originario, uno scenario primordiale dove l'acqua rappresenta l'elemento generativo primario e il bozzolo il paradigma dell'essere-nel-mondo. Come ha scritto Emanuele Coccia (2022: 83), infatti, il bozzolo "è la forma trascendentale di ciascun vivente [...] è la prova che la nostra vita non può limitarsi a un solo ambiente, a una sola nicchia, a un solo mondo". Ed è proprio insistendo su questa profonda interconnessione, generando e mostrando le "parentele" (Haraway 2019: 143-149) che esistono tra domini apparentemente differenti, che Yi ribadisce la sua critica all'eccezionalità umana.⁴ Le sue opere definiscono una concezione dell'alterità radicalmente rinnovata, ci riposizionano all'interno di una rete di rapporti in cui non siamo più l'unità metrica principale. Essere contrari all'antropocentrismo, d'altronde, "non significa che detestiamo l'umanità e che vogliamo estinguerci, significa capire come noi umani siamo inseriti nella biosfera in quanto esseri tra gli altri" (Morton 2018b: 57).

Tomás Saraceno: per un'estetica dell'Aerocene

Se Anicka Yi si concentra su un elemento naturale come la terra e sulla commistione tra realtà biologiche e meccaniche, Tomás Saraceno pone l'accento su un'entità altrettanto fondamentale, eppure troppo spesso sottovalutata: l'aria. L'artista argentino ha dedicato gran parte della sua carriera allo studio di quest'elemento, grazie anche al supporto di scienziati e climatologi. A partire dal 2007 ha dato avvio alle attività di *Aerocene*: una comunità artistica interdisciplinare che promuove e organizza azioni di attivismo ambientale, elaborando nuove forme di mobilità

e sperimentando pratiche collaborative che mirano a superare l'approccio estrattivo nei confronti dell'ecosistema e delle specie non-umane. "Vogliamo immaginare una nuova epoca, quella che potrebbe lasciarsi alle spalle l'assoggettamento dell'Antropocene", ha dichiarato Saraceno durante un'intervista condotta da Hans Ulrich Obrist, "l'abbiamo chiamata *Aerocene*: un periodo di consapevolezza ecologica, in cui impariamo a galleggiare insieme, a vivere nell'aria e a raggiungere un impegno etico per l'atmosfera e la terra" (Saraceno 2017: 5).

Da "medium elementale" – dotato di un proprio peso specifico nell'articolazione del nostro rapporto sensibile con il mondo (Durham Peters 2015) – nell'opera di Saraceno l'aria diventa medium artistico e "sociale", poiché se da una parte rappresenta la componente essenziale di molte delle sue installazioni, dall'altra è presa in considerazione come autentico strumento di conoscenza: non più predicato esclusivo della natura, ma anche della cultura.⁵ Le opere e gli ambienti dell'artista, come ha sottolineato Eva Horn (2017: 21), "esplorano proprio questa zona di passaggio, cruciale ma sfocata, tra un approccio scientifico alla natura e una visione ibrida, sperimentale e fenomenologicamente più aperta agli elementi della vita, come il sole, l'aria, la terra, gli spazi in cui viviamo".

In occasione dell'antologica *On Air*, allestita al Palais de Tokyo di Parigi nell'autunno del 2018, Saraceno ha presentato un'installazione intitolata *Sounding The Air* (2018) [Fig. 1] che esemplifica in maniera estremamente chiara la sua metodologia di lavoro. Si tratta di un'opera per la quale l'artista ha letteralmente "collaborato" con l'aria, innescando un complesso meccanismo co-autoriale che ha portato quest'elemento a rivelare un'intrinseca forza espressiva. *Sounding The Air*, infatti, è un vero e proprio strumento eolico composto da cinque fili di seta di ragno lunghi sei metri che, oscillando in continuazione sia grazie al calore delle lampade che li illuminano dal basso sia a quello dei corpi dei visitatori, alle folate e agli spostamenti d'aria generati dai loro movimenti, emettono una serie di suoni che invadono lo spazio espositivo. Un video registrato in tempo reale cattura le oscillazioni dei fili mentre un dispositivo elettronico trasforma le vibrazioni in frequenze e modelli sonici (Saraceno 2020: 75) secondo un principio molto simile a quello che attiva i pattern luminosi nell'opera *Biologizing the Machine (terra incognita)* di Anicka Yi.

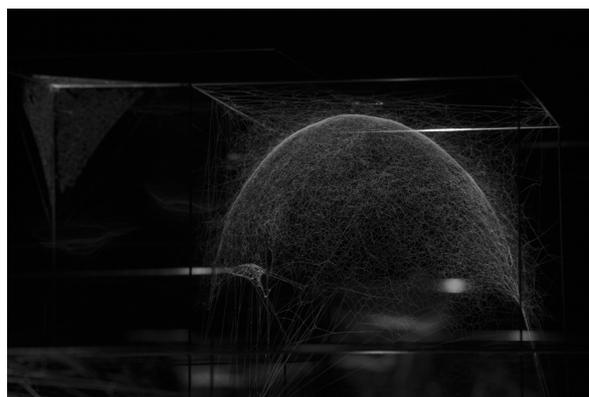


Fig. 1 | Tomás Saraceno, *Sounding the Air* (2018), veduta della mostra On Air. Carte Blanche a Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, Parigi, 2018. Courtesy l'artista. Fotografia di Andrea Rossetti © Tomás Saraceno

In questo ambiente immersivo, ogni gesto, ogni singolo movimento, anche il più lieve e impercettibile fruscio, altera l'intera macchina sonora di Saraceno. Una macchina che è influenzata anche dalle numerose interazioni tra i diversi particolati dell'aria, dalla polvere e dalle forze elettrostatiche. Per questo motivo, l'artista ha parlato del suo lavoro al Palais de Tokyo come di una "jam session" (Saraceno 2018: 10) interpretata da corpi umani e non-umani che, immersi nel medesimo medium, inventano collettivamente una partitura ogni volta diversa, ogni volta unica, irripetibile.⁶

Sounding The Air è ispirata al fenomeno del *ballooning*, ovvero una tecnica tipica di alcune specie di ragni che, dopo aver fatto roteare diverse strisce di seta, sfruttano i campi elettrici o elettromagnetici e riescono a librarsi nell'aria percorrendo distanze relativamente lunghe. Secondo l'artista, la particolarità di questa tecnica – per molto tempo vero e proprio mistero per gli stessi ricercatori⁷ – "ci permette di immaginare la possibilità di un volo aereo collettivo, dell'armonizzazione tra le specie e della collaborazione con le forze dell'atmosfera" (Saraceno 2020: 75).

Sin dal 2007, parallelamente al progetto *Aerocene*, Saraceno porta avanti una ricerca incentrata sulle capacità e l'intelligenza dei ragni e sul potenziale estetico del loro comportamento. Affascinato dalla metafora dell'universo come ragnatela cosmica (Engelmann 2016: 2),⁸ ha ideato – in collaborazione con gli ingegneri dell'Università di Darmstadt – un'originale tecnica di scannerizzazione che gli permette di modellare digitalmente le tele di ragno e di ricostruirle nello spazio



Figg. 2-3 | Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion* (2018), veduta della mostra On Air. Carte Blanche a Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, Parigi, 2018. Courtesy l'artista. Fotografia Studio Tomás Saraceno © Tomás Saraceno

espositivo. Per l'opera *14 Billions (Working Title)* (2010), presentata alla Bonniers Konsthall di Stoccolma e al Baltic Center for Contemporary Art di Gateshead, l'artista ha scansionato la ragnatela di una vedova nera (*Latrodectus mactans*) e l'ha riprodotta in scala 16,7:1 utilizzando un filo di nylon lungo circa 8000 metri, collegato da oltre 23.000 nodi, per un'estensione complessiva di 400 metri cubi.

In occasione della mostra al Palais de Tokyo, invece, Saraceno ha esposto *Webs of At-tent(s)ion* (2018): un'installazione di grandi dimensioni composta da 76 ragnatele "ibride" – realizzate da specie di ragni differenti – amplificate con speciali microfoni che permettono di ascoltare il ritmo delle loro vibrazioni [Figg. 2-3]. Sospese ad altezza uomo all'interno di vetrine trasparenti che ricordano quelle di un museo di storia

naturale, le sculture sono illuminate da numerosi faretto che ne esaltano gli elaborati dettagli.

Per quest'opera, l'artista ha inserito una colonia di "aracnidi sociali" in una struttura di carbonio nella quale i ragni hanno stabilito il proprio habitat. Gli animali hanno quindi iniziato a tessere in maniera collettiva un'unica ragnatela che Saraceno, assieme ai membri del suo studio, ha continuato a modellare e a riorientare prima di scansionarla e ricostruirla in vista dell'esposizione (Enderby 2022: 23). Sul suo sito web, nella pagina dedicata alla documentazione dell'opera, è stata inserita la lista di tutti i ragni che hanno contribuito alla creazione dell'installazione, significativamente rinomati "collaboratori" dell'artista.⁹

Frutto di "un'autorialità multipla" (Groys 2012: 108) alla quale partecipano umani e non-umani, in *Webs of At-tent(s)ion* assistiamo a una "collaborazione interspecifica" (Saraceno et al. 2019: 485) – sia tra specie di ragni diverse, che tra queste ultime e l'artista – che rende molto più fragile anche i confini tra il mondo della scienza e quello dell'arte. Proprio in quanto "mediazioni tra la conoscenza tecnica e l'espressione artistica", le sculture che compongono l'installazione "ricoprono il doppio ruolo di oggetti estetici e agenti epistemici" (Parikka 2020: 311). L'artista le concepisce come dispositivi capaci di promuovere "nuove relazioni simbiotiche con i corpi non umani" (Saraceno 2022: 128), corpi con i quali condividiamo il destino del nostro pianeta e dai quali potremmo apprendere nuove modalità d'esistenza.

Come ha sostenuto Jussi Parikka (2020: 309-332), infatti, i lavori scultorei di Saraceno possono essere definiti degli "oggetti di lavoro", ovvero oggetti che non rappresentano semplicemente delle illustrazioni di concetti preesistenti, "che non cristallizzano una teoria, ma che invece la precedono, la regolano, la abilitano, la attuano e la canalizzano" (ivi: 326). O ancora, per usare le parole degli studiosi Lorraine Dastone e Peter Galison (1992: 85) dai quali Parikka riprende il termine, "materiali da cui si formano i concetti e ai quali questi vengono applicati". L'idea dell'artista, infatti, è che il suo assemblaggio polifonico possa permettere di percepire nuovi "filì di connettività" (Saraceno 2022: 31), inedite reti di relazioni che spostino la nostra attenzione verso ambienti e forme di vita diverse dalla nostra. Del resto, la maggior parte dei suoi lavori, come egli stesso ha dichiarato, "mirano a rendere visibile e tangibile ciò che è latente, che si tratti di una ragnate-

la o delle correnti a getto nella stratosfera" (Saraceno 2017: 13).

Philippe Parreno: la mostra come organismo vivente

Allo stesso modo delle installazioni di Saraceno, le mostre recenti di Philippe Parreno sono tutte caratterizzate da un dialogo costante con le entità non-umane. A differenza di Saraceno, tuttavia, Parreno estende la sua pratica alla totalità dell'ambiente espositivo. Per l'artista francese, infatti, la mostra non rappresenta soltanto un'occasione "dimostrativa" in cui esporre opere da osservare in successione, piuttosto, è un "atto creativo" (Parreno 2013a: 198), un momento in cui in cui "rinegoziare la modalità d'apparizione di lavori prodotti in precedenza, testarne le possibilità narrative e rimetterli in gioco all'interno di scenari differenti" (Di Rosa 2019: 82).

Sin dai primi anni Novanta, Parreno ha iniziato a ripensare radicalmente il concetto di esposizione, lavorando a una vera e propria "coreografizzazione dell'attenzione del pubblico" (Parreno 2013b: 91). Le sue mostre, soprattutto quelle personali, sono degli autentici *scripted space*, ovvero degli spazi progettati per dar vita a uno percorso esperienziale, "da attraversare come narrazioni, in cui il pubblico è il personaggio principale" (Klein 1997: 151).¹⁰

Dal 2002, l'artista ha elaborato un particolare protocollo curatoriale che gli permette di "automatizzare" le sue esposizioni, facendole evolvere in maniera autonoma, sia spazialmente che temporalmente. Il punto di arrivo di questa sperimentazione è la *large scale* organizzata negli spazi della Turbine Hall alla Tate Modern di Londra nell'autunno del 2016: un progetto espositivo nel quale Parreno affida il controllo complessivo della mostra a forme e processi organizzativi non-umani (microorganismi, elementi vegetali, algoritmi).

Intitolata *ANYWHEN*, l'esposizione è animata da un bioreattore che ospita una colonia di lieviti e batteri. Quest'apparecchiatura è connessa a una stazione meteorologica posta all'esterno del museo londinese che, in base ai dati ricevuti dall'ambiente (vento, temperatura, luminosità), trasmette *input* al dispositivo che controlla il processo di alimentazione dei batteri stessi (Saba 2018: 196). La reazione dei microorganismi al processo di alimentazione attiva il software che governa la sequenza di luci, suoni e proiezioni all'interno della mostra (Stilpass 2020: 57).¹¹ Questa com-

plexa catena di relazioni, quindi, innesca l'elaborata drammaturgia di Parreno e funziona come una sorta di "cervello della mostra" (Oberender 2018: 52), poiché determina ogni evento che si verifica negli spazi della Turbine Hall [Figg. 4-5].

L'attività del bioreattore, per esempio, gestisce l'accensione e lo spegnimento delle luci delle *Marquee* (2016) installate nello spazio superiore della Turbine Hall; controlla l'attivazione del film *Anywhen in a Time Colored Space* (2016), una pellicola in cui la ventriloqua Nina Conti introduce i primi piani di alcuni cefalopodi dell'oceano Pacifico che cambiano colore in relazione all'ambiente in cui si trovano. L'intera sequenza espositiva può durare dalle otto alle dodici ore e può cambiare in maniera imprevedibile in base alla reazione dei microorganismi (Searle 2016). Il bioreattore funge quindi da "centro di comando vivente" (Nathan 2016), giacché il funzionamento complessivo della mostra è integralmente determinato dalle reazioni dei microbi e dei batteri coltivati al suo interno, che incidono in maniera sostanziale anche sull'esperienza spettatoriale. Da questo punto di vista *ANYWHEN* sembra un vero e proprio "automa" (Stilpass 2020: 55), un organismo vivente, pulsante, che ospita una concatenazione di eventi in cui i lavori artistici appaiono e scompaiono, si alternano o si sovrappongono, in assoluto dialogo con lo spazio espositivo. Allo stesso tempo, è un ecosistema mediale che dipende intimamente dalle variazioni dell'ambiente circostante, che influenzano il funzionamento del bioreattore e di conseguenza anche la drammaturgia visiva e sonora concepita dall'artista (Saba 2020: 165-168).

ANYWHEN potrebbe essere definita come un sistema "simpoietico", ovvero un apparato dinamico, reattivo, situato, che non possiede confini spaziali e temporali predeterminati e che, al contrario dei sistemi "autopoietici" (autonomi, indipendenti, con un'unità di controllo centralizzata), opera e produce in maniera "collettiva" grazie a un articolato meccanismo di relazioni e interdipendenze (Haraway 2019: 89-92). Il controllo di un sistema simpoietico, infatti, è distribuito tra tutti i componenti del sistema stesso che sono legati a doppio filo tra loro cosicché risulta persino difficile comprendere dove finisce la sfera d'azione dell'uno e inizia quella dell'altro.

Coniata dalla studiosa canadese M. Beth Dempster (2000), la nozione di "simpoiesi" è stata recentemente ripresa da Donna Haraway (2019) che l'ha descritta

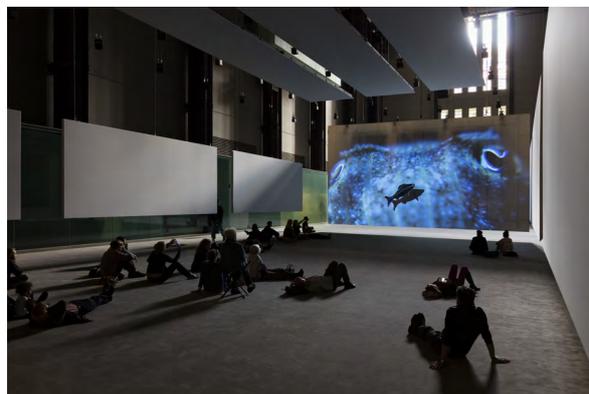
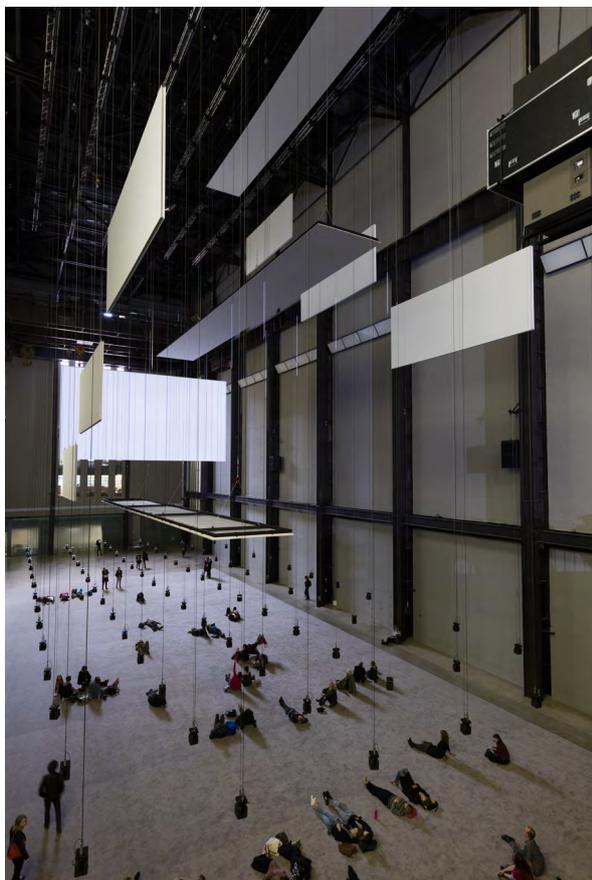
come uno dei concetti essenziali per ripensare la nostra posizione nell'era dello "Chthulucene".¹² Secondo la filosofa statunitense, infatti, per "restare costantemente in contatto con il problema" e per recuperare un rapporto simmetrico con le entità non-umane è necessario spostare l'accento su una responsabilità diffusa, su un "con-fare", dal momento che ogni organismo vivente non è altro che il risultato di un processo dialogico con l'alterità (Haraway 2019: 89).

Le creature si penetrano a vicenda, si riavvolgono l'una attorno all'altra e l'una attraverso l'altra, si mangiano, fanno indigestione, si digeriscono in parte e in parte si assimilano a vicenda, e così definiscono degli ordini simpoietici altrimenti noti come cellule, organismi e assemblaggi ecologici (Ibidem).

La mostra di Parreno sembra mettere in scena proprio questo complesso insieme di relazioni: è una costellazione mobile dove ogni cosa è *compromessa* con l'altra, un reticolo di connessioni dove la componente tecnologica estende e *intensifica* l'attività di elementi che fino ad allora apparivano secondari. Lo spettatore si trova immerso in un organismo vivente che si trasforma e si evolve in maniera non prevedibile, seguendo il ritmo di un cervello "ibrido", fatto di vento, pioggia, lieviti, batteri e algoritmi.

Una svolta molecolare

Pur nella diversità delle loro pratiche, Anicka Yi, Tomás Saraceno e Philippe Parreno si fanno testimoni della "svolta molecolare" (Bourriaud 2020: 141) che, almeno a partire dagli anni Dieci del Duemila, ha investito in maniera decisiva la produzione artistica contemporanea. Consapevoli del ruolo che il "minuscolo" può ricoprire all'interno degli ecosistemi, questi artisti ci spingono a riconsiderare l'importanza di elementi microscopici, quasi invisibili, eppure capaci di influenzare profondamente le nostre economie e le nostre culture. "Anziché focalizzarsi su degli oggetti, delle cose o dei prodotti, osservano la struttura molecolare delle realtà sociali, le relazioni atomiche che compongono l'illusoria stabilità del mondo" (ivi: 142). Prendono in considerazione l'azione di alghe e batteri (Yi), la forza dell'aria e il comportamento dei ragni (Saraceno), l'attività dei lieviti e degli agenti atmosferici (Parreno), e gli attribuiscono un valore singolare e concreto. In questo senso, portano avanti una pratica "inclusiva", che se da



Figg. 4-5 | Philippe Parreno, *Anywhen* (2016-2017), veduta della mostra, Hyundai Commission, Tate Modern, Turbine Hall. Courtesy l'artista; Gladstone Gallery, New York; Pilar Corrias, Londra ed Esther Schipper, Berlino. Fotografia di Andrea Rossetti

una parte comprende l'agency di entità non-umane, dall'altra implica la connessione tra "mondi" apparentemente distanti.

Le loro opere d'arte diventano allora dei dispositivi di conoscenza che, grazie all'apporto di strumenti tecnologici differenti, riescono a captare e a mostrare i segni, le vibrazioni e le trasformazioni dei materiali che le compongono. Allo stesso tempo, sono opere che danno voce a un "reale simbiotico" (Morton 2022: 11) in cui l'elemento antropico ha perso ogni pretesa di centralità e di autonomia¹⁵. Nel "moto di molecularizzazione" che caratterizza il lavoro di questi artisti, la figura umana "è come disciolta in una soluzione (in senso chimico), esiste ormai solo tramite delle connessioni" (Bourriaud 2020: 149). Essa è ripensata e rimessa in gioco in quanto entità sostanzialmente relazionale,

"porosa", che, come ha scritto Rosi Braidotti (2014: 57), si forma "nella e dalla molteplicità" ed è "[...] pienamente immersa in e immanente a una rete di relazioni non umane".

Questo processo di "approssimazione" all'alterità, questo continuo gioco di contaminazioni, apre alla possibilità di nuove forme di cooperazione ma, allo stesso tempo, fa vacillare le nostre convinzioni, le nostre credenze, rende sempre più incerta la nostra posizione nel mondo. Fare esperienza dell'altro, come ha scritto Franco Cassano:

ci mette in discussione a un livello di profondità che non è retorico definire radicale, ci rinvia la terribile sensazione della nostra contingenza, la possibile accidentalità di ciò che siamo, di ciò cui teniamo, ci ricorda nel pieno della nostra vita, anche quando la fine è lontana, la nostra insuperabile finitezza di specie, collettiva e individuale (Cassano 1989: 8).

Note

¹ Con “ingiustizia atmosferica” l’artista fa riferimento al divario sociale ed economico che non permette a una gran parte della popolazione di avere accesso ad aria pulita e a condizioni atmosferiche accettabili (Yi 2021: 56).

² Definita come la “convergenza tra postumanesimo e postantropocentrismo”, la “svolta postumana” è un evento discorsivo e materiale che invita a riflettere oltre “la cornice antropocentrica stabilita” (Bignall, Braidotti 2019: 1).

³ Mutuando il concetto dall’ambito letterario e riformulandolo in relazione al lavoro di Yi, la storica dell’arte statunitense Caroline A. Jones ha parlato della “biofiction” come una forma di scrittura biografica “ibrida” che stabilisce un’omologia tra le filosofie della vita, la metafisica e la biologia. “La biofiction, dal mio punto di vista, fonde la scrittura (la ‘grafia’) con lo studio (la ‘logia’). Parte della “scrittura” della vita ora include l’accettazione delle persone non umane” (Jones 2016: 90).

⁴ “Allargare e ridefinire la parentela è un processo legittimato dal fatto che tutte le creature della Terra sono imparentate nel senso più profondo del termine”, ha scritto Donna Haraway (2019: 148), “e già da tempo avremmo dovuto iniziare a prenderci più cura delle creature affini come assemblaggi e non delle specie una alla volta”.

⁵ Passando in rassegna la genealogia dei termini “aria” e “clima”, Eva Horn (2017: 22-27) ha segnalato che la *medialità* di questo elemento naturale era in fondo già chiara ad autori come Johann Gottlieb Herber e Alexander von Humboldt, sebbene questo aspetto sia stato successivamente “dimenticato e prontamente cancellato”, sia a causa dalla concezione moderna della meteorologia scientifica, sia a causa dalla separazione (altrettanto moderna) tra natura e cultura.

⁶ Il ritmo delle oscillazioni dei fili di ragno, inoltre, determina l’accensione e lo spegnimento delle luci pulsanti dell’opera *Webs of At-tent(s) ion* (2018), installata nella sala espositiva precedente, creando un’armonica risonanza tra i due spazi.

⁷ L’effetto *ballooning* è stato descritto in maniera dettagliata da due scienziati dell’Università di Bristol, Erica Morley e Daniel Robert (2018).

⁸ La scelta di concentrarsi sui ragni, inoltre, è dettata dal fatto che nel contesto dell’attuale crisi ecologica, gli animali invertebrati stanno scomparendo a un ritmo sempre più veloce causando un grosso danno all’ambiente e agli ecosistemi (Saraceno 2022: 128).

⁹ Tra i vari aracnidi selezionati ve ne era anche uno appartenente alla famiglia degli “Holoctenemus pluche” che viveva tra le mura del Palais de Tokyo. Questo ragno è stato prelevato e portato nello studio berlinese dell’artista, dove ha collaborato con gli altri ragni alla costruzione della ragnatela ibrida. Il sito web dell’artista è navigabile all’indirizzo: <https://studiotomasaraceno.org>.

¹⁰ Dalle cattedrali barocche ai teatri rinascimentali, dai parchi divertimento ai videogame, negli “scripted space” (spazi sceneggiati) si ha “la sensazione che qualcosa stia andando avanti autonomamente e che ci siano poteri che controllano e strutturano cosa è visto ed esperito” (Andersen, Ulrik, Pold 2011: 113-114). Il termine è stato coniato dallo studioso statunitense Norman Klein.

¹¹ Il bioreattore è stato realizzato dagli scienziati francesi Jean-Baptiste Boulé e Nicolas Desprat ed è stato esposto in una piccola stanza nel retro della Turbine Hall. Parreno ha utilizzato per la prima volta il bioreattore nel 2016, in occasione della mostra *If This Then Else* alla

Gladstone Gallery di New York e lo ha successivamente riproposto anche per la personale al Gropius Bau di Berlino nel 2018.

¹² Con il termine “Chthulucene” – ripreso dal nome del ragno californiano Pimosa Cthulu – Donna Haraway fa riferimento all’era in cui viviamo, caratterizzata da una profonda crisi climatica e ambientale. La studiosa preferisce questo termine a quello di Antropocene, poiché quest’ultimo risulterebbe incapace di rendere a pieno la complessità eterogenea del mondo. Chthulucene, invece, richiama una dimensione “tentacolare” nella quale sono imbrigliate una miriade di concate-nazioni diverse, come quelle tra umani e non-umani.

¹³ Con l’espressione “reale simbiotico”, Timothy Morton (2022) descrive una concezione ecologica dell’essere-nel-mondo che si basa sulla “solidarietà” tra umani e non-umani.

Bibliografia

- ANDERSEN C. U., ULRİK C., POLD S. (2011), “The Scripted Spaces of Urban Ubiquitous Computing”, in *Fibreculture Journal*, 19, pp. 110-125.
- BIGNALL S., BRAIDOTTI R. (edited by) (2019), *Posthuman Ecologies*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- BRAIDOTTI R. (2014), *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. A. Balzano, DeriveApprodi, Roma.
- BOURRIAUD N. (2020), *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, trad. it. S. Castelli, Postmedia Books, Milano.
- CASSANO F. (1989), *Approssimazioni. Esercizi di esperienza dell’altro*, il Mulino, Bologna.
- COCCIA E. (2022), *Metamorfosi. Siamo un’unica sola vita*, Einaudi, Torino.
- DEMPSTER M. B. (2000), “Sympoietic and Autopoietic Systems: A New Distinction for Self-Organizing Systems”, in ALLEN J.K., WILBY J. (edited by), *Proceedings of the World Congress of the Systems Sciences and ISSS 2000*, International Society for the Systems Sciences, Toronto, pp. 1-15.
- DI ROSA V. (2019), “Time-based Exhibition. Philippe Parreno, *Anywhere, Out of the World*”, in BOCCALI R. (a cura di), *In-trecci mediali*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 81-95.
- DURHAM PETERS J. (2015), *The Marvelous Clouds*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DWORKIN M., GUTNICK D. (2012), “Sergei Winogradsky: A Founder of Modern Microbiology and the First Microbial Ecologist”, in *FEMS Microbiology Reviews*, 2, pp. 364-379.
- ENDERBY E. (2022), “Floating on an Ocean of Air”, in Id. (edited by), *Tomás Saraceno: Particular Matter(s), The Shed e Walther König, New York e Colonia*, catalogo della mostra (New York, The Shed, 11 febbraio-17 aprile 2022).
- ENGELMANN S. (2016), “Social Spiders and Hybrid Webs at Studio Tomás Saraceno”, in *Cultural Geographies in Practice*, pp. 1-9.
- GRICCIOLI F., TODOLÍ V. (a cura di) (2022), *Anicka Yi. Metaspore*, Marsilio e Pirelli HangarBicocca, Venezia e Milano, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 24 febbraio - 24 luglio 2022).
- GROYS B. (2012), *Art Power*, trad. it. A. Simone, Postmedia Books, Milano.
- HARAWAY D. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. C. Durastanti, Nero, Roma.
- HORN E. (2017), “Aesthetics of the Air Tomás Saraceno’s Aerocene”, in Id. (a cura di), *Aerocene. Tomás Saraceno*, Skira, Milano, pp. 18-30.
- JONES C. A. (2016), *Biofiction and the Umwelt: Anicka Yi*, in the Hugo Boss Prize: 20 Years, The Guggenheim Museum, New York.
- KLEIN N. (1997), “The Politics of Scripted Spaces. Las Vegas and Reno”,

- in *Nevada*, 2, pp. 151-159.
- LORRAINE D., GALISON P. (1992), "The Image of Objectivity", in *Representation*, 40, pp. 81-128.
- MARCHESINI R. (2014), "Alle fonti di Epimeteo", in *aut aut*, 361, pp. 34-51.
- MORLEY E., ROBERT D. (2018), "Electric Fields Elicit Ballooning in Spiders", in *Current Biology*, 14, pp. 2324-2330.
- MORTON T. (2018a), *Iperaggetti*, trad. it. V. Santarcangelo, Nero, Roma.
- Id. (2018b), *Noi, esseri ecologici*, trad. it. G. Carlotti, Laterza, Bari-Roma.
- Id. (2022), *Humankind. Solidarietà ai non umani*, trad. it. V. Santarcangelo, Nero, Roma.
- NATHAN E. (2016), "An Art of Loopholes. How the French Artist Philippe Parreno Studiously Avoids Having Ideas", in *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/an-art-of-loopholes-philippe-parreno>.
- OBERENDER T. (2018), "Parreno's Parascapes. The Exhibition as an Immersive Form", in OBERENDER T., PARIKKA J. (2020), "A Recursive Web of Models: Studio Tomás Saraceno's Working Objects", in *Configurations*, 3, pp. 309-332.
- PARRENO P. (2013a), "Philippe Parreno: My Influences", intervista di HIGGIE J., in *Frieze*, 158, pp. 194-198.
- Id. (2013b), "Philippe Parreno", intervista di C. Mooney, in *Art Review*, pp. 88-92.
- SABA C. (2018), "HYPOTHESIS. Il display espositivo come 'processo filmico' e 'macchina celibe' nella pratica artistica di Philippe Parreno", in *Ricerche di sconfini*, 4, pp. 188-200.
- SABA C. (2020), "Self-operating Machines in the Art Practice of Philippe Parreno", in CAROCCI E., D'ALOIA A. (edited by), *Narrative Architectures: Bodies, Spaces, Technologies in Contemporary Media Experience*, in *Imago: studi di cinema e media*, 22, pp. 149-168.
- SARACENO T. (2017), "On Aerocene", intervista di H. U. Obrist, in HORN E. (edited by), *Aerocene. Tomás Saraceno*, Skira, Milano.
- Id. (2018), "On Air", intervista di LAMARCHE-VADEL R., in *Palais*, 28, pp. 10-22.
- Id. (2020), "Soundin the Air", in GALANSINO A. (a cura di), *Tomás Saraceno. Aria*, Marsilio, Venezia, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 febbraio-19 luglio 2020), p. 75.
- SARACENO T., BISSHOP A., KRELL A., MÜHLETHALER R. (2019), "Arachnid Orchestras: Artistic Research in Vibrational Interspecies Communication", in HILL P. S. M. (edited by), *Biotremology: Studying*, Springer Nature, Berlin, pp. 485-509.
- SEARLE A. (2016), "Philippe Parreno's Turbine Hall Review - Mesmerising and Unmissable", in *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/03/philippe-parreno-turbine-hall-anywhen-review-mesmerising-unmissable>.
- YI A. (2019), conferenza al Royal College of Art (RCA), London, 28 settembre.
- Ead. (2021), *Anicka Yi: In Love With the World*, Tate Publishing, London, catalogo della mostra (London, Tate Modern, 12 ottobre 2021-16 gennaio 2022).
- Ead. (2022), "Metaspore | Pirelli HangarBicocca", intervista realizzata in occasione della mostra *Metaspore* al Pirelli HangarBicocca, https://www.youtube.com/watch?v=_Rh3BIQKnM&t=257s.