

Vincenzo Di Rosa

Pratiche della post-esposizione nell'Età dell'Asimmetria, per un'estetica dell'erie

Non voglio esporre qualcosa a qualcuno, ma piuttosto il contrario: qualcuno a qualcosa.

Pierre Huyghe

Gli spazi della Serpentine Gallery di Londra, nei giardini di Kensington, sono invasi da cinquantamila mosche: alcune svolazzano, molte giacciono senza vita sul pavimento bianco. Il pubblico è costretto a calpestarle mentre attraversa le sale umide della galleria. Cinque grandi schermi a led distribuiti negli ambienti mostrano in rapida successione centinaia e centinaia di immagini: Pierre Huyghe ha chiesto a un gruppo di persone di immaginare un “nuovo mondo” in cui gli umani, gli animali e le macchine condividono un possibile orizzonte comune. Assieme al neuroscienziato Yukiyasu Kamitani dell'Università di Kyoto, ha poi effettuato un *imaging* a risonanza magnetica (MRI) alle persone coinvolte e ha quindi trasferito i dati raccolti a una rete neurale artificiale che, agendo su un database contenente milioni di immagini, ha cercato di rintracciare le visioni corrispondenti. I video che si alternano sui cinque schermi a led sono la visualizzazione di un complesso processo che ha visto l'interazione e la cooperazione tra componenti macchiniche, algoritmi e immaginazione umana¹.

La mostra si intitola *UUmwelt*: un programmatico riferimento alle teorie di Jakob von Uexküll. Ma se il biologo e filosofo estone, con il concetto di *Umwelt*, aveva identificato i differenti mondi-ambiente come delle “bolle di sapone” in cui ciascuna specie è rinchiusa all'interno delle pro-

¹ Cfr. B. Eastham, *Pierre Huyghe*, in “Art Review”, october 2018, pp. 50-55 e J. Farago, *Pierre Huyghe Reads Our Minds, and Discovers a New Art Form*, in “The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/pierre-huyghe-serpentine-gallery-london-artist.html>, ultima consultazione 24/02/2019. La mostra “UUmwelt” è stata allestita alla Serpentine Gallery di Londra dal 3 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019.

prie possibilità operative e percettive, Huyghe sembra invece proporre delle possibili connessioni tra le bolle². La “u” prima del termine *Umwelt* sta infatti per *unprecedented, unpredictable, utopian*.

La tesi che si intende sostenere in questo saggio è che le condizioni di possibilità di un’arte postumana siano radicate in un ripensamento della grammatica espositiva che favorisca l’alterazione delle tradizionali coordinate spettatoriali. In che modo è possibile scalzare il costitutivo antropocentrismo del “dispositivo” mostra? Com’è possibile suggerire un modello spettatoriale che contempi una diversa relazione con le entità non-umane?

Procedendo a partire da una riconsiderazione della soggettività, sulla scia delle proposte avanzate da Roberto Marchesini e Rosi Braidotti, l’intervento mira a sottolineare la necessità di ripensare le pratiche espositive adottando una forma di relazionalità pienamente postumana. In particolar modo, l’analisi sarà incentrata su un progetto che ha esplorato questa particolare metodologia: il lavoro realizzato da Huyghe nell’estate del 2017 in occasione della quinta edizione di *Skulptur Projekte, After ALife Ahead*. Prima di affrontare nel dettaglio l’operazione dell’artista francese è quindi opportuno chiarire in che misura la teoria postumana abbia rimesso in discussione la prominenza e la centralità del soggetto nel complesso panorama della contemporaneità.

I differenti approcci che hanno descritto il nostro ingresso nell’era geologica dell’Antropocene – definiti con termini che i teorici culturali e politici vanno via via aggiornando, da Capitalocene a Chthulucene, da Plantationocene a Technocene³ –, ovvero l’epoca in cui il destino del pianeta è irrimediabilmente intrecciato alle decisioni e alle azioni dell’uomo, “hanno in comune la *transizione verso un interessamento più consapevole ai non umani*”⁴. Viviamo infatti in quella che Timothy Morton ha definito l’“Età dell’Asimmetria”: un tempo caratterizzato da “iperoggetti”, entità non misurabili né controllabili e “incomparabilmente più vaste e potenti di noi”⁵, come il riscaldamento globale, le scorie radioattive, l’inquinamento ambientale. La crisi della “scala umana” portata in primo piano da queste particolari entità ci obbliga a una rinegoziazione dei termini che definiscono la nostra presenza nel mondo. Siamo chiamati a con-

² Uexküll concepisce l’*Umwelt* come una “totalità chiusa” comprendente il mondo percettivo (*Merkwelt*) e il mondo operativo (*Wirkwelt*) del soggetto. Cfr. J. v. Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani* (1934), Quodlibet, Macerata 2010.

³ Per un approfondimento su questi termini si rimanda a D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in “Environmental Humanities”, vol. 6, 2015, pp. 159-165 e J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene?* (2016), ombre corte, Verona 2017.

⁴ T. Morton, *Noi, esseri ecologici*, Laterza, Bari-Roma 2018, p. 109.

⁵ T. Morton, *Iperoggetti*, Nero, Roma 2018, p. 168.

gedarci da quelle strutture di pensiero che hanno promosso la presunta predominanza dell'uomo sugli altri enti, per muoverci in direzione di una prospettiva non antropocentrica che concepisca l'elemento antropico in costante relazione con l'alterità vivente e/o macchinica. "Essere contrari all'antropocentrismo non significa che detestiamo l'umanità e che vogliamo estinguerci", ha sintetizzato con brillante chiarezza Morton, "significa capire come noi umani siamo inseriti nella biosfera in quanto esseri tra gli altri"⁶.

È all'interno di questo scenario che sembra acquisire un valore pregnante la "svolta postumana"⁷, attraverso la proposta di una riscrittura dei rapporti tra umani e non-umani e la problematizzazione delle principali opposizioni che hanno caratterizzato quell'*habitus*, o meglio quell'"atmosfera cognitiva"⁸, che è l'antropocentrismo. La messa in mora dell'eccezionalismo umano e l'elaborazione di una continuità ontologica tra le entità aprono infatti a un panorama in cui è innanzitutto in gioco "un processo di ridefinizione del senso di connessione con il mondo comune e l'ambiente: trasformarsi, in questa fase, significa comprendere il nuovo ruolo che l'umanità assume – un ruolo tra i tanti"⁹. La "svolta postumana" inaugura quindi un movimento eteroreferenziale che definisce una rinnovata idea di alterità: l'altro non è più un *altro-da-me*, ma un *altro-con-me*. "Postumanismo", come ha sottolineato Roberto Marchesini, "significa [...] ammettere che l'umano non sia un frutto solipsistico (una sorta di spora o di emanazione plotiniana) dell'uomo ma sia – come per ogni identità – l'esito dialogico con l'alterità"¹⁰.

Nel solco aperto da queste traiettorie teoriche è dunque in discussione un ripensamento radicale dei processi di soggettivazione, che iniziano a determinarsi nell'ibridazione e nella congiunzione con le realtà non-umane: lo spazio dell'identità postumana è uno spazio aperto, non unitario o autoriferito, definito in costante rapporto con ciò che è al di là dei propri confini¹¹. Il soggetto postumano deve allora essere identificato come un'entità relazionale e trasversale che, come ha scritto Rosi Braidotti, si forma "nella e dalla molteplicità" ed è "pienamente immersa *in* e immanente *a* una rete di relazioni non umane"¹².

⁶ T. Morton, *Noi, esseri ecologici*, cit., p. 57.

⁷ Con l'espressione "svolta postumana" si fa riferimento a una "convergenza tra postumanesimo e postantropocentrismo", così come definita da Rosi Braidotti e Simone Bignall. Cfr. R. Braidotti, S. Bignall (a cura di), *Posthuman Ecologies*, Rowman & Littlefield, Lanham 2019.

⁸ L. Caffo, *Fragile umanità*, Einaudi, Torino 2017, VIII Introduzione.

⁹ Ivi, p. 37.

¹⁰ R. Marchesini, *Così parlò il postumano*, Novalogos, Aprilia 2014, p. 111.

¹¹ Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 70.

¹² R. Braidotti, *Il postumano* (2013), DeriveApprodi, Roma 2014, p. 57.

Se nell'ambito della teoria e della critica d'arte – almeno a partire dalla celebre mostra curata da Jeffrey Deitch agli inizi dagli anni Novanta – il termine *Post-Human* ha indicato una serie di pratiche artistiche incentrate sul corpo come scenario di tensioni e contaminazioni – dalle oscillazioni gender di Cindy Sherman alle deformazioni e agli innesti di Orlan e Sterlac fino ai “manichini transgenici” dei fratelli Dinos e Jacke Chapman¹³ –, nelle riflessioni che seguono i concetti sviluppati dalla “svolta postumana” sono messi a lavoro su un territorio progettuale differente: l'ipotesi che si vuole supportare mira infatti a verificare l'operatività delle proposte postumane in quel “dispositivo” che l'*artworld* ha elevato a *sancta-sanctorum*: la mostra.

Questa scelta è radicata nella convinzione che le esposizioni contemporanee non siano semplici e ingenui atti di presentazione, quanto – già e sempre – dei “dispositivi”, che costitutivamente escludono e ammettono e che, allo stesso tempo, direzionano il nostro sguardo veicolando precise visioni del mondo¹⁴. Forme egemoni della contemporaneità nonché strutture dalla natura strategica, *le mostre mostrano innanzitutto se stesse*: “Quando visitiamo una mostra, non guardiamo solo le immagini e gli oggetti esposti, ma riflettiamo anche sulle relazioni spaziali e temporali tra di essi – le gerarchie curatoriali, le strategie che hanno prodotto la mostra e così via”¹⁵.

L'esposizione svolge quindi un ruolo cruciale non solo per la disseminazione e la comunicazione dei lavori artistici, ma soprattutto per la capacità di orientare e modellare l'esperienza spettatoriale. “L'unità elementare dell'arte oggi”, ha scritto Boris Groys, “non è più l'opera d'arte in quanto oggetto, ma uno spazio dell'arte in cui sono esposti alcuni oggetti, lo spazio di una mostra, di un'installazione”¹⁶. Questo netto cambiamento di paradigma non va letto soltanto in riferimento all'indiscusso successo del format espositivo – si pensi all'impressionante aumento di

¹³ Cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Milano 1997 e F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Mondadori, Milano 2008. Per un approfondimento sulla mostra di Deitch si rimanda al catalogo della mostra: J. Deitch (a cura di), *Post-Human*, FAE Musee d'Art Contemporain Pully, Lausanne 1992.

¹⁴ Sull'accezione di dispositivo alla quale si fa riferimento si vedano M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), Einaudi, Torino 1976; G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2010 e G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006. Sul concetto di “mostra come dispositivo”, invece, P. Nicolin, *L'arte delle mostre*, in “Enciclopedia Treccani”, http://www.treccani.it/enciclopedia/l-arte-delle-mostre_%28XXI-Secolo%29/, ultima consultazione 28/02/2019 e J. Myers-Szupinska, *Exhibition as Apparatus*, in J. Hoffmann (a cura di), *The Exhibitionist*, Distributed Art Publishers, New York 2017, pp. 16-23.

¹⁵ B. Groys, *La curatela nell'era Post-Internet* (2018), in G. Romano (a cura di), *Become a Curator*, Postmedia Books, Milano 2019, p. 75.

¹⁶ B. Groys, *Art Power* (2008), Postmedia Books, Milano 2012, p. 106.

biennali e *large scale* in giro per il mondo –, ma soprattutto in relazione al riconoscimento di un vero e proprio “potere” espositivo. Come ha osservato Peter Sloterdijk:

Il moderno apparato di diffusione dell'arte si è installato come una macchina di presentazione che dispone di un potere di gran lunga superiore a ogni singola opera da esporre. Il processo di produzione delle mostre, con il suo cuore mercantile e i suoi fianchi pubblicitari, è diventato autonomo. È volato, per virtù propria, al di sopra dell'intera massa dei suoi pezzi espositivi e non esibisce in un'ultima istanza alcun'altra forza d'opera che non sia la sua.¹⁷

Il rilievo e il peso accordato ai meccanismi di presentazione ci segnalano che l'“alleanza” tra le riflessioni postumane e le pratiche artistiche non può che comportare un'analisi, e una conseguente rifondazione, delle dinamiche espositive. Si tratta allora di capire in quale misura le tradizionali metodologie dell' esporre abbiamo favorito un modello antropocentrico e quali sono le strategie che ci permettono di affrontare un vero “corpo a corpo” con il dispositivo mostra.

I musei pubblici e le mostre, come ha notato Dorothea von Hantelmann, si affermano parallelamente alla transizione verso un nuovo ordine sociale – moderno, democratico e liberale – in cui la figura dell'individuo ricopre una posizione centrale. Possiamo infatti considerare gli spazi espositivi come i primi “spazi rituali pubblici” che hanno preso in considerazione lo spettatore in quanto individuo e non come parte di un'audience collettiva, offrendo “forme individualizzate di percezione” che si differenziano dalle modalità spettatoriali di cinema e teatro¹⁸. Il successo di questo format è dovuto al fatto che stabilisce e coltiva una “mentalità dualistica e antropocentrica”¹⁹, propugnando un insieme di valori che sono stati e restano fondamentali per le società occidentali. Von Hantelmann li sintetizza in quattro punti: (a) l'esemplificazione di una concezione lineare del tempo; (b) la crescente valorizzazione dell'individuo; (c) la centralità attribuita alla produzione materiale di

¹⁷ P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico* (2014), Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 111.

¹⁸ Con la formula “spazio rituale” von Hantelmann fa riferimento a una “forma di assemblea” in cui la società “celebra i propri valori e le proprie categorie fondanti”. L'autrice differenzia le forme di assemblea collettiva – come le chiese, i teatri, le sale da concerto, i comizi – basate sulla modalità dell'appuntamento – un gruppo di persone in un determinato posto a un determinato orario che condividono un'esperienza –, dalle forme di “assemblea individualizzate” che godono di una maggiore flessibilità e non necessitano di essere esperite in gruppo in quanto basate sulla modalità degli orari d'apertura. Cfr. D. von Hantelmann, *What is the New Ritual Space for the 21st Century?*, <https://theshed.org/new-ritual-space-21st-century/>, ultima consultazione 4/09/2018 (tr. it. mia).

¹⁹ *Ibidem*.

oggetti e (d) la loro successiva circolazione nell'ambito commerciale²⁰. I principi veicolati da questo particolare dispositivo sono individuabili anche a partire da elementi che potrebbero apparire marginali, come le didascalie, “che segnalano l'implicita sfida di classificare razionalmente ogni oggetto come un'opera distinta”, e che attraverso l'indicazione del titolo, della data e dell'autore, definiscono l'oggetto d'arte in quanto lavoro autonomo²¹.

Tuttavia, il costitutivo antropocentrismo dell'esposizione è rilevabile soprattutto in quello che l'autrice tedesca ha definito il “regime di separazione”, ovvero il presupposto d'estrazione del lavoro da un originario contesto e la determinazione di una netta opposizione tra soggetti e oggetti all'interno dello spazio mostra²². Epifenomeno di questo regime è il *white-cube* modernista, quell'ambiente ovattato e sospeso che sulle pagine di “Artforum” Brian O'Doherty aveva paragonato alle camere funerarie dell'antico Egitto e alle cattedrali medioevali, in cui a dominare sono il principio di esclusione del mondo esterno e l'annullamento della matrice spazio-temporale – “le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce”²³.

Inoltre, secondo von Hantelmann, non è un caso che le pratiche espositive si siano evolute contemporaneamente al pensiero kantiano e che il “regime di separazione” si sia costituito in termini sostanzialmente “correlazionisti”²⁴. Questa nozione – introdotta e contestata in *Après la finitude* (2006) da Quentin Meillassoux – fa infatti riferimento a una modalità di pensiero – sviluppatasi a partire dalla teoria della conoscenza di Kant – che attribuisce un eccessivo peso alle attività costituenti della soggettività nella messa in forma nel mondo e che subordina l'esistenza degli enti alla percezione di un soggetto²⁵. La decostruzione del “regime

²⁰ Cfr. D. von Hantelmann, *On the Socio-Economic Role of the Art Exhibition*, in J. Gaitán, N. Schafhausen, M. Szweczyk (a cura di), *Cornerstones*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 2011, p. 268.

²¹ D. von Hantelmann, *What is the New Ritual Space for the 21st Century?*, cit., (tr. it. mia).

²² Cfr. *ibidem*. L'etimologia del termine esposizione, dal latino *expōnere* – “metter fuori” –, indica infatti un gesto di rimozione a un originario contesto. Cfr. O. Pianigiani (a cura di), *Il Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1907.

²³ B. O'Doherty, *Inside the White Cube* (2010), Johan & Levi, Monza 2012, p. 22.

²⁴ Cfr. D. von Hantelmann, *What is the New Ritual Space for the 21st Century?*, cit.

²⁵ Secondo Quentin Meillassoux – che ha introdotto il termine individuandolo come la “nozione centrale della filosofia moderna dopo Kant” – il correlazionismo “consiste nel negare ogni credito alla pretesa di considerare le sfere della soggettività e dell'oggettività l'una indipendentemente dall'altra. Non solo occorre dire che non cogliamo mai un oggetto ‘in sé’, isolato dal suo rapporto rispetto al soggetto, ma bisogna anche affermare che non è mai dato di cogliere un soggetto che non sia sempre-già in rapporto con un oggetto”. Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine* (2006), Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 5. Altri attacchi decisivi al circolo correlazionista sono stati sferrati da autori come Maurizio

di separazione” si lega quindi a una concezione “non-correlazionista” – propria del Realismo Speculativo e dell'*object-oriented-ontology* nonché già prevista dal pensiero postumano – nella misura in cui suggerisce un'opposizione non più gerarchizzante tra i vari elementi dell'esposizione e assegna al soggetto-spettatore *solo* un posto tra gli altri²⁶.

L'introduzione del termine “post-esposizione” mira a identificare una serie di pratiche artistiche incentrate sull'emancipazione dal “regime di separazione” e intende segnalare, al contempo, una presa di coscienza della potenzialità strategica dell'atto espositivo. Questa modalità di lavoro è messa a tema da una serie di artisti che, soprattutto a partire dagli anni Novanta, hanno concepito la mostra non come momento “dimostrativo”, ma in quanto *Medium*, naturalizzando e trasfigurando gli espedienti curatoriali²⁷. Si fa riferimento soprattutto ai progetti più recenti di Philippe Parreno e Pierre Huyghe: complesse esperienze spazio-temporali in cui la produzione e l'esposizione dell'opera risultano intimamente intrecciate.

Se, da una parte, questi artisti condividono alcuni principi dell'“estetica relazionale”, in quanto tentano di “decodificare o capire che tipo di relazione l'opera produce sullo spettatore” e immaginano la mostra come

Ferraris, Graham Harman, Ray Brassier e Tristan Garcia. Per una ricostruzione delle differenti posizioni si rimanda a S. De Sanctis (a cura di), *I nuovi realismi*, Bompiani, Milano 2017.

²⁶ Sul Realismo Speculativo e sull'*object-oriented-ontology* si vedano L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman (a cura di), *The Speculative Turn*, re.press, Melbourne 2011; G. Harman, *Object-Oriented-Ontology*, Penguin, London 2018. Sul rapporto tra correlazionismo, Realismo Speculativo e postumano si rimanda a L. Caffo, *op. cit.*, pp. 67-68.

²⁷ La genealogia del concetto di “mostra come medium” è ampia e variegata. Potrebbe infatti comprendere l'attività di artisti molto diversi tra loro che, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta, hanno utilizzato espedienti curatoriali o agito da veri e propri curatori riformulando i principi d'allestimento di musei e collezioni permanenti. La rilevanza del fenomeno in questione è sottolineata dall'importanza degli artisti che hanno lavorato in questo senso: Marcel Duchamp, Andy Warhol, Robert Morris, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dominique Gonzalez-Foerster, Hans Haacke, Peter Greenaway, Francesco Vezzoli, Maurizio Cattelan. Per un approfondimento sull'artista come curatore si vedano J. Bawin, *L'artiste commissaire*, Edition des archives contemporaines, Paris 2014; C. Jeffery (a cura di), *The Artist as Curator*, Intellect Books, Bristol-Chicago 2016; E. Filipovic (a cura di), *The Artist as Curator: An Antology*, Mousse Publishing, Milano 2017; A. Green, *When Artist Curate*, Reaktion Books, London 2018.

^{1a} La nozione di *Medium* presa in considerazione in questa sede è legata all'originaria accezione del termine che, come un'ampia letteratura ha notato, fa riferimento ai concetti di ambiente e *milieu*. Per un approfondimento si vedano J. Rancière, *Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, in “Appareil”, n. 1, 2008, <http://journals.openedition.org/appareil/135>, ultimo accesso 21/01/2019; J. Guillory, *Genesis of the Media Concept*, in “Critical Inquiry”, n. 36, 2010, pp. 321-362; J. Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago 2015 e A. Somaini, *Walter Benjamin's Media Theory: The “Medium” and the “Apparat”*, in “Grey Room”, n. 62, 2016, pp. 6-41.

“una durata da sperimentare”, dall’altra non sembrano soltanto interessati a proporre un’arte che si dia come “stato d’incontro”, così come definita da Nicolas Bourriaud, ovvero “uno spazio di relazioni umane che [...] suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso”²⁸. Più che promuovere un’“intersoggettività” che, come sostiene il critico francese, “nel quadro di una teoria relazionale [...] diventa l’essenza dell’arte”²⁹, le mostre create da questi artisti si presentano come “sistemi interoggettivi”, in cui la programmazione delle interazioni non si limita a contemplare soggetti umani, ma coinvolge agenti inanimati, algoritmi ed elementi vegetali.

“Il fenomeno che chiamiamo intersoggettività”, ha scritto Morton, “è solo un caso locale, antropocentrico, di un fenomeno più diffuso: l’interoggettività [...] L’intersoggettività è solo un esempio particolare, molto familiare per gli esseri umani, che la delimitano per impedirne l’accesso ai non umani”³⁰.

È in particolar modo nelle mostre progettate da Huyghe che si assiste a una “scrittura ecologica” in cui è all’opera un generale principio di coesistenza tra le entità: rivolgendo l’attenzione all’articolazione complessiva dell’evento espositivo, l’artista francese amplia il panorama relazionale bourriaudiano dando forma a un *milieu* in cui emergono e coesistono le differenti *agency* degli attori che lo compongono. *After ALife Ahead* può essere considerata il manifesto di questa metodologia nonché il proseguimento e l’ampliamento degli esiti a cui l’artista era giunto nella Documenta di Kassel del 2012 con l’opera *Untilled* e nella retrospettiva ospitata al Centre Pompidou nel 2013.

Per *After ALife Ahead* Huyghe interviene in una zona periferica della cittadina tedesca di Münster, realizzando una monumentale opera all’interno di un palazzetto del ghiaccio dismesso situato alle spalle di una nota catena di fast-food. L’artista riconfigura in volumi prismatici la pavimentazione della pista di pattinaggio e scava il terreno sottostante fino al raggiungimento della falda freatica, creando così un avvallamento di notevoli dimensioni costellato da diverse pozze d’acqua, dune di sabbia, microrganismi vegetali e forme scultoree argillose³¹. Dal soffitto, gran-

²⁸ N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010, p. 15.

²⁹ Ivi, p. 45.

³⁰ T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 111.

³¹ Abbandonato a causa delle dimensioni ridotte e della mancanza di tecnologie, il palazzetto del ghiaccio era destinato alla distruzione e questo ha permesso all’artista di agire sulla struttura con una libertà pressoché massima. Oltre ai 35.000 euro assegnati ad ogni artista dall’organizzazione di Skulptur Projekte, Huyghe ha ricevuto un ingente sostegno economico dalle gallerie che lo rappresentano: Marian Goodman, Hauser & Wirth, Esther Schipper e Chantal Crousel. L’intera operazione ha avuto un costo complessivo di circa un milione di euro. Durante gli scavi, nel terreno sottostante la pista, sono state

di finestroni neri si aprono e si chiudono a intermittenza, permettendo agli agenti atmosferici di invadere l'ambiente; l'ecosistema complesso di Huyghe ospita anche due esemplari di pavoni "chimera" e una colonia d'api che, a causa del freddo, dopo i primi giorni d'apertura ha creato un alveare all'interno dei cumuli d'argilla³². È proprio in questi ultimi che l'artista ha collocato dei sensori per la misurazione dell'attività di tutte le entità, organiche e non, che partecipano ad *After A Life Ahead*: gocce di pioggia, animali, alghe, batteri, vento, spettatori. I dati raccolti sono successivamente trasferiti, tramite cavi interrati, a un incubatore di cellule tumorali HeLa posizionato all'esterno dell'avvallamento, dove vengono elaborati da un insieme di algoritmi in grado di intervenire sul processo di divisione delle cellule³³. L'intensità agenziale dell'intera area rilevata dai sensori è direttamente proporzionale alla crescita delle cellule: quando lo spazio possiede una "bassa vitalità" la riproduzione cellulare diminuisce, al contrario aumenta. Huyghe, inoltre, sviluppa un'applicazione per smartphone – progettata in collaborazione con lo studio Luxloop e scaricabile gratuitamente – che permette la visualizzazione di forme piramidali in Realtà Aumentata che si muovono in risposta all'attività cellulare: l'applicazione crea un volume piramidale ogni qual volta una cellula dell'incubatore si divide³⁴.

Al centro di questa "Zabrniskie Point postindustriale"³⁵ l'artista posiziona un acquario al cui interno vivono un *GloFish* – un pesce fluorescente geneticamente modificato – e una lumaca di mare velenosa, la *Conus*

trovate tracce degli ultimi ghiacciai della regione. Il modello seguito da Huyghe nella riconfigurazione della pavimentazione del palazzetto è quello dello "Stomachion": uno dei giochi matematici più antichi al mondo, anche noto come *Ioculus Archimedi*, il cui obiettivo era quello di sistemare, senza sovrapposizioni, quattordici poligoni non regolari in modo da formare un quadrato. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Rock Paper Scissors*, in "Artforum", vol. 56, n. 1, settembre 2017, pp. 279-291; A. Russeth, *Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster*, in "Art News", <http://www.artnews.com/2017/06/26/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017/>, (ultima consultazione 23/02/2019).

³² I pavoni chimera sono pavoni che posseggono due differenti genomi di DNA e le cui piume presentano un'insolita colorazione. Dopo i primi giorni di inaugurazione questi animali sono stati rimossi perché troppo spaventati e quindi riportanti alla fattoria dalla quale erano stati prelevati. Cfr. D. Kissick, *The Downward Spiral*, in "Spike Art Magazine" <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/downward-spiral-3>, (ultima consultazione 22/02/2019).

³³ Le cellule tumorali HeLa sono cellule "immortalizzate" capaci di dividersi un numero indefinito di volte, a differenza delle cellule normali che hanno invece un numero limitato di divisioni.

³⁴ Ogni qual volta i finestroni del soffitto si aprono, tutte le forme piramidali scompaiono, mentre si fondono quando sono abbastanza vicine.

³⁵ E. Lequeux, *Pierre Huyghe produit un effet monstre à Münster*, in "Le Monde", 5 giugno 2017, https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/07/05/pierre-huyghe-un-effet-monstre-a-munster_5155747_1655012.html, (ultima consultazione 22/02/2019).

textile. La conchiglia di questo mollusco è coperta da un pattern di triangoli bianchi e marroni che Huyghe scansiona e traduce in una partitura musicale, il cui suono, diffuso nell'ambiente, regola la trasparenza del vetro dell'acquario e l'apertura a intermittenza dei finestrini del soffitto.

After ALife Ahead è un network "situato" retto da regole stabilite dall'artista, ma che approda a esiti che nemmeno quest'ultimo può controllare. "Sono alla ricerca di un rituale diverso da quello dell'esposizione, così com'è stata concepita sin dal diciannovesimo secolo", ha dichiarato Huyghe, "un rituale fatto di autoaffermazioni ritmiche, eventi variabili, accelerazioni. Un organismo in evoluzione, che genera se stesso in una continua e sempre mutevole trasformazione, sia essa biologica [...] o meccanicistica"³⁶. Dalle parole dell'artista francese sembra trapeolare il vero statuto dei suoi progetti più recenti: vere e proprie "macchine autopoietiche" – così come descritte da Humberto Maturana e Francisco Varela –, "la cui organizzazione risulta definita da una speciale concatenazione di processi (relazioni) di produzione di componenti (la concatenazione autopoietica) e non dai componenti stessi o dalle loro relazioni di carattere statico"³⁷.

È in particolar modo la "collaborazione" e la co-azione con entità non-umane ad assicurare l'incessante evoluzione della struttura dinamica e "vivente" di Huyghe, che acquista configurazioni imprevedibili dettate dalla contingenza della situazione e dalle interazioni tra le parti. Tutti gli elementi che entrano in gioco all'interno di quest'ambiente eterogeneo risultano intimamente compromessi e intrecciati nonché definiti dalla categoria della "porosità". Si compenetrano e si modificano a vicenda: il poroso, ha scritto Mario Perniola, "non basta a se stesso e chiede di essere riempito dall'attenzione, dalla cura e dall'aiuto altrui. Un essere poroso ha per base la propria nullità [...] ha la propria essenza entro un altro, esso è per sé in quanto è per altro"³⁸.

La partecipazione dello spettatore al sistema interspecifico e autopoietico di *After ALife Ahead* assume dunque i contorni di un'esperienza "antropodecentrante", che ricolloca il soggetto all'interno di una rete di relazioni in cui non è più l'unità metrica e sussuntiva. È per questa ra-

³⁶ P. Huyghe, *A Conversation with Pierre Huyghe*, intervista di S. Wagstaff, in I. Alteveer, M. Brown, S. Wagstaff (a cura di), *Pierre Huyghe*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2015, p. 33.

³⁷ Una macchina autopoietica, secondo Maturana e Varela, "è una macchina organizzata come un sistema di processi di produzione di componenti; tali processi sono collegati tra loro in modo da produrre dei componenti che a loro volta: 1 generano i processi (relazioni) di produzione che li producono mediante le loro continue interazioni e trasformazioni e 2. Costituiscono la macchina come un'unità nello spazio fisico". H. Maturana, F. Varela, *Macchine ed esseri viventi* (1972), Astrolabio, Roma 1992, p. 32.

³⁸ M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, p. 93.

gione che l'opera di Huyghe possiede una dimensione eterotopica e si configura come un "contro-spazio" *assolutamente* differente: "connesso a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano"³⁹. È uno spazio che disimpegna i nostri legami ordinari col mondo e disvela un carattere "inquietante": come ricorda Foucault, infatti, "le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi»"⁴⁰.

Che tipo di inquietudine disvela il progetto di Huyghe? E quali sono le ragioni che legano questo particolare sentimento alla "condizione postumana"?

Nell'ultimo libro pubblicato in vita, il critico culturale Mark Fisher mette in campo un concetto che intercetta il carattere del progetto di Huyghe e che può aiutarci ad affrontare questi interrogativi: l'*erie*.

Secondo l'autore inglese l'*erie* indica un particolare tipo di esperienza estetica che ci costringe a un faccia a faccia con "l'esterno", con "l'aperto", con una dimensione inafferrabile e inconoscibile, che esiste indipendentemente da noi, e nonostante noi. Lo stato di inquietudine innescato da questa modalità è determinato da un rovesciamento degli ordinari legami col mondo che porta in primo piano un'agentività non-umana⁴¹. Il cortocircuito innescato dall'*erie*, tuttavia, non è riconducibile all'*unheimlich* freudiano: se quest'ultimo, infatti, riguarda "lo strano all'interno del familiare, lo stranamente familiare, il familiare come strano – il modo in cui il mondo domestico non coincide con se stesso", l'*erie* – così come il *weird* – ci permette "di osservare l'interno da una prospettiva esterna"⁴². Ciò significa che in questo tipo di esperienza non è in gioco una mossa "compensativa" che opera leggendo "l'esterno attraverso gli interstizi e le impasse di ciò che si trova all'interno", quanto un andamento rivolto a esternalizzare l'inconscio.

³⁹ M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano-Udine 1994, p. 13.

⁴⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 1970, pp. 7-8.

⁴¹ Secondo Fisher il concetto di *erie* non è legato esclusivamente a mediazioni culturali o artistiche e non è da considerare un'invenzione letteraria o cinematografica. È infatti possibile sperimentare una sensazione dell'*erie* anche "dal vivo", in relazione a certi tipi di paesaggi e spazi fisici.

⁴² "Il ricondurre il weird e l'*erie* all'*unheimlich*", ha scritto Fisher, "è sintomatico di un ripiegamento secolare dall'esterno. La predilezione generale per l'*unheimlich* è commisurata alla compulsione verso un certo tipo di critica, che opera analizzando sempre l'esterno attraverso gli interstizi e le impasse di ciò che si trova all'interno". M. Fisher, *The Weird and the Eerie* (2016), minimum fax, Roma 2018, p. 10.

Secondo Fisher, che inquadra la categoria analizzando la musica di Brian Eno, i romanzi di Margaret Atwood e Daphne du Maurier e il cinema di Andrej Tarkovskij, l'*erie* è “costituito da un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*. La sensazione di *erie* si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa”. Come spiega l'autore, infatti, ogni manifestazione dell'*erie* è sostanzialmente legata a questioni di agentività: “nel caso del fallimento di assenza, il problema riguarda l'esistenza stessa di un'agentività [...] Nel caso del fallimento di presenza, il problema riguarda invece la particolare *natura* dell'agente che opera”⁴³.

Se per chiarire il primo caso Fisher porta come esempio il verso di un uccello quando produce la sensazione che “nel verso (o dietro di esso) vi sia qualcosa di più che un semplice riflesso o meccanismo biologico animale – che ci sia all'opera un qualche tipo di intento che di solito non associamo a un uccello”⁴⁴, nel secondo caso l'esperienza di *erie* ha invece a che fare con “strutture di cui non siamo in grado di analizzare significato e fine”, paesaggi post-apocalittici e rovine, in cui sono (o sono state) all'opera forze non prontamente disponibili alla nostra comprensione.

È proprio a quest'ultima modalità *eriness* che possiamo legare l'operazione di Huyghe: *After A Live Ahead* porta in primo piano le tracce di un potere causale irriducibile e non immediatamente individuabile che opera oltre e indipendentemente da noi, ma che allo stesso tempo manifesta gli effetti delle sue azioni su un piano immediatamente prossimo al nostro – si pensi ai sensori che registrano l'agentività dell'area e agli algoritmi che governano la produzione delle forme che appaiono nell'applicazione. Condizione determinante dell'*erie* è infatti la tensione congetturale tesa a comprendere l'enigma della sua manifestazione: “quando la conoscenza è raggiunta, l'*erie* scompare”⁴⁵.

Il senso dell'*eriness* si dischiude allora nell'incontro con un'“alterità” alla quale scopriamo di partecipare, “l'alterità che siamo”; ribaltando l'idea che “l'esterno” sia sostanzialmente uno sfondo dell'elemento antropico, Huyghe riconfigura l'ambiente mostra da luogo in cui l'oggetto d'arte è offerto al consumo dello spettatore, ad ambiente immersivo in cui il rapporto tra opera e pubblico risulta invertito: “Non voglio esporre qualcosa a qualcuno”, ripete l'artista, “ma piuttosto il contrario: qualcuno a qualcosa”⁴⁶.

⁴³ Ivi, p. 74.

⁴⁴ Ivi, p. 72.

⁴⁵ Ivi, p. 72.

⁴⁶ P. Huyghe, *Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why Is Not Performance Art*, intervista di S. Godden, in “Artinfo Canada”, 30 agosto 2012, <https://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy->

Tali obiettivi sono raggiunti in virtù di un ripensamento della progettualità espositiva e di una conversione del gesto curatoriale, che hanno portato l'artista a concepire la mostra come *Medium*, come regione percettiva in cui l'esperienza sensibile è riarticolata secondo un respiro diverso. La pratica post-espositiva di Huyghe sembra una proposta di *sintonizzazione* a quello che Emanuele Coccia ha definito il "mondo dell'immersione": un mondo in cui "tutto è fluido, tutto esiste in movimento, con, contro o nel soggetto. Tutto si definisce come elemento o flusso che si avvicina, si allontana o accompagna il vivente, a sua volta flusso o parte di un flusso. Si tratta, letteralmente, di un universo *senza cose*, di un enorme campo di eventi a intensità variabile"⁴⁷.



documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art, ultima consultazione 23/02/2019.

⁴⁷ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 45-46.



Per entrambe: Pierre Huyghe, *After A Life Ahead* (2017), exhibition view, Skulptur Projekte, Münster 2017. Courtesy l'artista e Galleria Esther Schipper, Berlino.
Fotografia di Ola Rindal.

Bibliografia

- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006
- Alfano Miglietti F., *Identità mutanti*, Mondadori, Milano, 2008.
- Bawin J., *L'artiste commissaire*, Edition des archives contemporaines, Paris, 2014.
- Braidotti R., *Il postumano* (2013), DeriveApprodi, Roma, 2014.
- Braidotti R., Bignall S. (a cura di), *Posthuman Ecologies*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2019.
- Bryant L., Srnicek N., Harman G. (a cura di), *The Speculative Turn*, re.press, Melbourne, 2011.
- Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano, 2010.
- Buchloh B.H.D., *Rock Paper Scissors*, in "Artforum", vol. 56, n. 1, september 2017, pp. 279-291.
- Caffo L., *Fragile umanità*, Einaudi, Torino, 2017.
- Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna, 2018.
- Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli, 2010.
- De Sanctis S. (a cura di), *I nuovi realismi*, Bompiani, Milano, 2017.
- Durham Peters J., *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago, 2015.
- Eastham B., *Pierre Huyghe*, in "Art Review", october 2018, pp. 50-55.

- Farago J., *Pierre Huyghe Reads Our Minds, and Discovers a New Art Form*, in "The New York Times", <https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/pierre-huyghe-serpentine-gallery-london-artist.html>.
- Filipovic E. (a cura di), *The Artist as Curator: An Antology*, Mousse Publishing, Milano, 2017.
- Fisher M., *The Weird and the Eerie* (2016), minimum fax, Roma, 2018.
- Foucault M., *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano, 1970.
- Foucault M., *Sorvegliare e punire* (1975), Einaudi, Torino, 1976.
- Foucault M., *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano-Udine, 1994.
- Godden S., *Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why Is Not Performance Art*, in "Artinfo Canada", 30 agosto 2012, <https://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art>.
- Green A., *When Artist Curate*, Reaktion Books, London, 2018.
- Groys B., *Art Power* (2008), Postmedia Books, Milano, 2012.
- Groys B., *La curatela nell'era Post-Internet* (2018), in Romano G. (a cura di), *come a Curator*, Postmedia Books, Milano, 2019.
- Guillory J., *Genesis of the Media Concept*, in "Critical Inquiry", n. 36, 2010, pp. 321-362.
- von Hantelmann D., *On the Socio-Economic Role of the Art Exhibition*, in Gaitán J., Schafhausen N., Szweczyk M. (a cura di), *Cornerstones*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2011.
- von Hantelmann D., *What is the new ritual space for the 21st century?* (2018), in <https://theshed.org/new-ritual-space-21st-century/>.
- Haraway D., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in "Environmental Humanities", vol. 6, 2015, pp. 159-165.
- Harman G., *Object-Oriented-Ontology*, Penguin, London, 2018.
- Jeffery C. (a cura di), *The Artist as Curator*, Intellect Books, Bristol- Chicago, 2016.
- Kissick D., *The Downward Spiral*, in "Spike Art Magazine", <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/downward-spiral-3>.
- Lequeux E., *Pierre Huyghe produit un effet monstre à Münster*, in "Le Monde", https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/07/05/pierre-huyghe-un-effet-monstre-a-munster_5155747_1655012.html.
- Macri T., *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Milano, 1997.
- Marchesini R., *Post-Human*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Marchesini R., *Così parlò il postumano*, Novalogos, Aprilia, 2014.
- Maturana H., Varela F., *Macchine ed esseri viventi* (1972), Astrolabio, Roma, 1992.
- Myers-Szupinska J., *Exhibition as Apparatus*, in Hoffmann J. (a cura di), *The Exhibitionist*, Distributed Art Publishers, New York, 2017.
- Moore J.W., *Antropocene o Capitalocene?* (2016), ombre corte, Verona, 2017.
- Morton T., *Noi, esseri ecologici*, Laterza, Bari-Roma, 2018.
- Morton T., *Iperoggetti* (2013), Nero, Roma, 2018.

- Meillassoux Q., *Dopo la finitudine* (2006), Mimesis, Milano-Udine, 2012.
- Nicolin P., *L'arte delle mostre*, in "Enciclopedia Treccani", http://www.treccani.it/enciclopedia/l-arte-delle-mostre_%28XXI-Secolo%29/.
- O'Doherty B., *Inside the White Cube* (2010), Johan & Levi, Monza, 2012.
- Perniola M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.
- Rancière J., *Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, in "Appareil", n. 1, 2008, <http://journals.openedition.org/appareil/135>.
- Russeth A., *Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster*, in "Art News", <http://www.artnews.com/2017/06/26/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017/>.
- Sloterdijk P., *L'imperativo estetico* (2014), Raffaello Cortina, Milano, 2017.
- Somains A., *Walter Benjamin's Media Theory: The "Medium" and the "Apparat"*, in "Grey Room", n. 62, 2016, pp. 6-41.
- v. Uexküll J., *Ambienti animali e ambienti umani* (1934), Quodlibet, Macerata, 2010.
- Wagstaff S., *A Conversation with Pierre Huyghe*, in Alteveer I., Brown M., Wagstaff S. (a cura di), *Pierre Huyghe*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2015.

Post-exhibition Practices in the Age of Asymmetry, for An Eerie Aesthetic

How can the constitutive anthropocentrism of exhibition spaces be undermined? How can we suggest a spectatorial model that offers a different relationship with non-human entities? The thesis that this essay aims to support is that the possibility of a posthuman art is rooted in a rethinking of the “exhibitionary complex” that favors a different relationship with otherness. This choice moves from the conviction that contemporary exhibitions are not just acts of presentation, but apparatus, which direct our gaze by conveying precise visions of the world. The importance and weight given to the exhibitions indicate that the “alliance” between posthuman positions and artistic practices involves an afterthought of exposures strategies. Starting from a reconsideration of subjectivity, as proposed by Roberto Marchesini and Rosi Braidotti, this essay aims to underline how some artists have developed a kind of relationality in line with the “post-human condition”. In particular, the analysis focuses on the project created by Pierre Huyghe in the summer of 2017, titled *After ALife Ahead* and presented at the fifth edition of Skulptur Projekte in Münster. The French artist’s work is related to the concept of *eerie* developed by Mark Fisher: a particular kind of aesthetic experience that forces us to come face to face with an elusive and unknowable dimension, which exists regardless of us, and despite us.

KEYWORDS: exhibition as medium, Pierre Huyghe, *eerie*, apparatus, posthuman.