

*Davide Tolfo*

## **A Forest of Machines: gli ambienti biosemiotici di Pierre Huyghe**

### **1. Umanità e identità, visitatori e spazi espositivi**

Immaginate di entrare in una stanza in cui grandi schermi LED proiettano immagini a prima vista incomprensibili. A intervalli irregolari, l'immagine sugli schermi sembra assumere forme conosciute: un arto animale, qualche elemento antropomorfo, potenziali simboli. Ben presto iniziate a notare di non essere soli: un numero indefinito di mosche sembra irrevocabilmente attratto dalla luce intensa emanata dai LED. Come se non bastasse, il pavimento è polveroso e ogni movimento non fa che sollevare la polvere in tutta la stanza. Lo spazio che vi circonda sono le Serpentine Galleries di Londra e l'insieme di schermi, immagini, insetti e polvere descritti sono gli elementi che costituiscono *Umwelt*, l'ultimo lavoro dell'artista francese Pierre Huyghe.

Come viene spiegato dalla stessa curatrice<sup>1</sup>, i video riprodotti sono la traduzione, da parte di un programma di intelligenza artificiale, di immagini di risonanza magnetica funzionale, ottenute mentre i soggetti sottoposti allo *scan* guardano una serie di immagini scelte dall'artista. La velocità e le pause del video dipendono, invece, dai mutamenti di luce, temperatura e umidità nelle stanze. In questo senso, ogni nuovo visitatore – non umani compresi – porta, con il suo ingresso nella galleria, una serie di variazioni che influiscono sull'opera stessa<sup>2</sup>. Non bisogna tuttavia pensare che questo coincida con l'esposizione di un'opera d'arte concepita in funzione del protagonismo degli spettatori. Al contrario, ciò che viene esposto è una serie di condizioni tali da decostruire l'immagine e la posizione soggettiva che i visitatori abitualmente occupano. Questa im-

<sup>1</sup> R. Lewin, *Pierre Huyghe: Umwelt*, in <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/pierre-huyghe-umwelt>.

<sup>2</sup> V. Tanni, *Pierre Huyghe alle Serpentine Galleries mostra il funzionamento del cervello umano*, in <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/10/pierre-huyghe-serpentine-galleries/>.

portante caratteristica non è costitutiva solamente di *Umwelt*, ma rappresenta uno degli elementi portanti dell'approccio artistico di Huyghe.

Per introdurre questo tema vale la pena seguire una prima serie di ipotesi astratte che ci consentiranno di approcciare tale argomento da diverse prospettive. Confrontiamo l'opera appena descritta con due macro elementi abitualmente ritenuti imprescindibili per il darsi stesso di una fruizione artistica. Il primo elemento è lo *spazio espositivo*, definito da confini spaziali e da alcune scansioni temporali. Pensiamo, per quest'ultimo aspetto, alla successione di esposizioni che contribuiscono, di volta in volta, a ridefinire uno spazio espositivo tanto in senso sincronico – ogni serie di nuove opere ospitate produce una nuova immagine dello stesso luogo – quanto in senso diacronico – la successione di esposizioni produce una stratificazione storica e ne modifica l'identità. Il secondo elemento è la figura dello *spettatore* inteso come un aggregato di conoscenze, informazioni e abitudini, funzionali a riconoscere uno spazio espositivo come luogo artistico. L'insieme di conoscenze, studi e convenzioni formano, in altri termini, dei pattern. È sulla base di questi pattern che un luogo viene riconosciuto come uno spazio all'interno del quale l'opera d'arte può essere fruita o può prendere forma, come nel caso delle performance. Questi due poli, che solo astrattamente possono essere considerati come separati, non smettono di intersecarsi e influenzarsi a vicenda: così come i pattern dei visitatori si costituiscono grazie ai diversi mutamenti che gli spazi espositivi hanno subito, allo stesso tempo i pattern possono disconoscere, riconfigurare o ampliare la definizione di spazio espositivo.

*Umwelt*, in questo senso, presenta una modalità inusuale di occupare le zone che uniscono questi poli. Inserendosi in questa terra di scambio molto trafficata, i lavori di Huyghe non si limitano a mutare i rapporti che intercorrono fra gli spettatori e gli spazi espositivi, ma attirano entrambi questi elementi all'interno di un campo magnetico in grado di ripensarli radicalmente. Un primo esempio di questo movimento, che precede *Umwelt* di dieci anni, può essere riscontrato in *A forest of Lines*, opera realizzata da Huyghe nel 2008 in occasione della sedicesima biennale di Sydney. Per ventiquattro ore, la concert hall del teatro dell'opera di Sydney fu trasformata in una foresta composta da più di cento alberi. L'uscita, non immediatamente visibile dall'ingresso, era suggerita mediante una canzone trasmessa all'interno del teatro<sup>3</sup>. Pur rimanendo circoscritti alla struttura dell'edificio che li ospitava, i confini materiali che definiscono uno spazio espositivo vengono decostruiti in questo lavoro mediante un

<sup>3</sup> e-flux, *Pierre Huyghe's A Forest of Lines*, in <https://www.e-flux.com/announcements/39127/pierre-huyghe-s-a-forest-of-lines/>; Public delivery, *Pierre Huyghe Fills World's Most Famous Opera House With 1000 Real Trees*, in <https://publicdelivery.org/pierre-huyghe-a-forest-of-lines-2008-sydney/>.

processo di allargamento. La foresta di alberi satura, infatti, lo spazio dell'opera eliminando la distanza che la separa da chi vi entra. Dalla parte degli spettatori il carattere inclusivo, fagocitante, di questo lavoro induce un senso di smarrimento rispetto alla posizione soggettiva che erano soliti occupare all'interno di uno spazio espositivo.

Attraverso una modalità differente, uno spostamento analogo è rintracciabile anche nella retrospettiva *Let the light in* ospitata al Los Angeles County Museum of Art nel 2015<sup>4</sup>. La retrospettiva non si limitava, infatti, a presentare una selezione dei migliori lavori dell'artista, ma aveva come finalità quella di creare nuove connessioni fra le opere esposte. Durante la visione del film *The Host and the Cloud* – diretto da Huyghe nel 2010 – era possibile incrociare un attore che indossava la stessa maschera a LED visibile nel lungometraggio. Il performer era a sua volta parte di *Players*, opera nomade senza una collocazione fisica prestabilita – gli attori entravano nelle diverse stanze, scomparendo e riapparendo – né una durata temporale sincronizzata con l'apertura del museo, dal momento che la presenza degli artisti non era sempre garantita. Lo stesso avviene per *Human*, un esemplare femmina di Podenco ibicenco che, con la sua zampa dipinta di rosa fluorescente, si muoveva liberamente nelle varie stanze creando differenti interazioni con le opere presenti. Se nell'esempio di *A forest of line* gli spettatori si confrontavano con uno spazio espositivo che incrinava la concezione di limiti spaziali abitualmente condivisa, nella retrospettiva a Los Angeles è la concezione di spettatore a venire a tal punto presa alla lettera da trasformare i visitatori in puri testimoni del continuo darsi e ritrarsi delle opere. Con queste operazioni Huyghe esplicita i limiti che costituiscono i due poli rivelandone, contemporaneamente, la reversibilità e la contingenza<sup>5</sup>.

Per quanto importanti siano questi spostamenti, essi si limitano a descrivere una pratica artistica in grado di torcere su se stessa i poli descritti senza uscire completamente dai loro continui rimandi. Pur sconfinando virtualmente dalla sua gabbia spaziale, lo spazio espositivo permane, infatti, nella sua identità e nella sua funzione, mentre lo spettatore, reso passivo nel divenire completamente testimone, resta la fonte di riconoscimento per le opere. Ciò nonostante, un campo problematico di più vasta portata sembra emergere dai confini resi visibili da queste tensioni. Trasversalmente all'operazione critica interna ai due termini si intravede, infatti, lo sfondo su cui entrambi i poli sembrano poggiare, ossia la posizione soggettiva moderna e la sua incessante produzione di dualismi al

<sup>4</sup> L. Theung, *Human*, Pierre Huyghe's *Dog-in-Residence*, in <https://unframed.lacma.org/2014/11/26/human-pierre-huyghe%E2%80%99s-dog-residence>.

<sup>5</sup> A. Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, MIT Press, Cambridge 2012, p. 168.

singolare: identità e alterità, soggetto e oggetto, io e non-io, natura e cultura. Che cosa sostiene, infatti, la distinzione dello *spazio espositivo* come luogo altro rispetto a dei soggetti, gli *spettatori*, se non la fondazione di un'identità sulla base della quale categorizzare e oggettificare ciò che da essa si differenzia concettualmente ed estensivamente? In altri termini, l'operazione di espansione, di allargamento, non deve essere osservata solo dal punto di vista *quantitativo*, ma anche a partire dai suoi risultati *qualitativi*. Gli effetti dell'operazione artistica di Huyghe non si verificano solamente su una dimensione *estensiva*, ma anche su una scala *intensiva*, la quale permette di passare da una critica interna ai termini ad una variazione dello stesso sfondo che rende possibile questi ultimi.

Nel film *The Host and the Cloud* tale aspetto è particolarmente evidente. Questo esperimento vide la partecipazione di alcuni attori e degli impiegati del Musée des Arts et Tradition Populaires di Parigi per interpretare azioni legate alle tradizioni popolari. Girato negli spazi chiusi del museo, i movimenti, le relazioni e gli atteggiamenti del personale coinvolto erano l'effetto dell'intrecciarsi di un copione iniziale e dell'emergere di situazioni imprevedute<sup>6</sup>. Ciò che ne risulta è una raffigurazione dell'insieme eterogeneo di mimiche, abitudini e azioni attraverso le quali definiamo il nostro ruolo soggettivo e la nostra identità. Lo scambio continuo di ruoli e interpretazioni presentato in questo lavoro dà forma a una concezione di identità intesa come punto di appoggio contingente per queste variazioni continue. Come afferma Tristian Garcia,

*Cloud and host are two contemporary images taken over by Pierre Huyghe to construct a model of personal identity. The host is the spirit of the artist outsourced to a disused museum where actors or player exchange roles, imitating each other; the cloud is an unlimited collection of memories, images, music and figures.*<sup>7</sup>

La nuvola costituisce, dunque, la virtualità potenzialmente infinita di parti e ruoli che gli ospiti, i soggetti, incarnano con modalità sempre differenti. È nell'interstizio che lega e, allo stesso tempo, differenzia questi due piani che emerge la concezione dell'identità attraverso cui un soggetto si rappresenta.

Questa tesi viene ulteriormente rafforzata attraverso un secondo e recente lavoro, l'opera video *Human Mask*. L'inquadratura della telecamera ci accompagna nelle strade e negli edifici abbandonati di un paese

<sup>6</sup> Xing, *The Host and The Cloud. Pierre Huyghe*, in [http://www.xing.it/opera/735/the\\_host\\_and\\_the\\_cloud](http://www.xing.it/opera/735/the_host_and_the_cloud).

<sup>7</sup> T. Garcia, *What is it to be Intense?*, in "Pierre Huyghe. 25 September 2013 – 6 January 2014", Centre Pompidou, Paris 2013.

vicino a Fukushima, dopo il noto disastro nucleare avvenuto nel 2011. In questo scenario post apocalittico veniamo introdotti in una tradizionale *sake house* giapponese dove una figura dalle caratteristiche femminili, con un grembiule nero e una maschera bianca, sembra continuare imperterrita a svolgere le sue mansioni da cameriera<sup>8</sup>. Ben presto, tuttavia, la figura femminile si rivela non essere un umano, ma un esemplare di macaco. Con le sue movenze antropomorfe e i suoi finti capelli neri, la protagonista di questo video crea un forte senso di disagio negli spettatori. Huyghe aveva conosciuto Fukuchan attraverso un video pubblicato su internet<sup>9</sup> nel quale quest'ultima porta gli ordini che i clienti le richiedono. In entrambi i casi Fukuchan indossa una maschera bianca, ma quella presente in *Human Mask* è stata realizzata in resina dallo stesso artista, su ispirazione delle maschere indossate dagli attori del teatro giapponese Noh. Se in quest'ultimo, tuttavia, la maschera è impiegata per esprimere il carattere di un personaggio mediante l'enfatizzazione di alcune espressioni facciali, nel lavoro di Huyghe essa funge da filtro tra il corpo animale di Fukuchan e l'insieme di atteggiamenti antropomorfi a cui è sottoposta<sup>10</sup>. Parafrasando Lévi-Strauss si potrebbe dire che la maschera, in questo caso, funziona più per ciò che trasforma che non per quello che rappresenta<sup>11</sup>. I movimenti, la postura e la maschera riflettono una concezione di umanità aleatoria, fondata non su distinzioni biologiche o evuzionistiche, ma sulle capacità di eseguire specifiche performance. Se l'identità – come mostra *The Host and the Cloud* – si dà nell'iterazione di una serie di azioni, abitudini e movimenti, l'umanità, a sua volta, sembra derivare dalle modalità con cui queste attività vengono compiute. È dunque soprattutto in relazione a un criterio performativo che l'umanità può essere attribuita<sup>12</sup>.

Al di là, o meglio, al di sotto, della distinzione fra spettatori e spazio espositivo, i concetti di identità e umanità rivelano, dunque, la loro natura fluttuante e contingente. Da un punto di vista dicotomico, volto a ritrovare ovunque parametri ben marcati in grado di dividere con certezza ciò che è umano e ciò che possiede una propria identità o, in altre parole, per definire chi abitualmente viene interpellato in quanto soggetto, questo spostamento conduce verso un relativismo fine a se stesso. Facendo tuttavia prevalere le domande scaturite da tali lavori sulla logica binaria

<sup>8</sup> The Met, *Untitled (Human Mask)*, in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684796>.

<sup>9</sup> Il filmato è disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>.

<sup>10</sup> J. Higgin, *One Take: Human Mask*, in <https://frieze.com/article/one-take-human-mask>.

<sup>11</sup> C. Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Plon, Paris 1979; tr. it. di P. Levi, *La via delle maschere*, Einaudi, Torino 1985, pp. 99-100.

<sup>12</sup> A. Teixeira Pinto, *The Post-Human Animal*, in Ramos F. (a cura di), *Animals*, MIT Press, Cambridge 2016, p. 108.

in cui possono venire racchiuse, è possibile scorgere il profilo di un differente paradigma teorico in grado di liberare una pluralità di prospettive eterogenee. La traiettoria che ci ha portati da *Umwelt* a *Human mask*, in altri termini, ci conduce verso nuovi scenari all'interno dei quali la distinzione fra spettatori e spazi espositivi, pur rimanendo ancora possibile, si rivela inutilizzabile per comprendere i concatenamenti di idee, simboli, esseri animati e inanimati che li abitano.

## 2. Quattro configurazioni

Ci avviciniamo, in questo modo, a una più ampia questione, che ha portato Pierre Huyghe a essere incluso nel *Posthuman Glossary* – testo curato da Rosi Braidotti e Maria Hlavajova che raccoglie numerosi interventi di ricercatrici, studiosi e artisti sui differenti campi di studi inerenti al postumano – sotto la voce *Otherwise Embodied Others*<sup>13</sup>, ossia il suo creare degli ambienti *biosemiotici*<sup>14</sup> che rimettono in discussione la divisione fra natura e cultura.

In particolare, è possibile rintracciare nella carriera artistica di Huyghe quattro differenti modalità di far reagire fra loro elementi naturali e culturali per creare composizioni che sfidano la tenuta oggettiva di tali categorie. Per brevità, chiamiamo questi composti eterogenei *configurazioni*. La definizione di tale termine emergerà attraverso gli esempi che analizzeremo.

La prima configurazione può essere mostrata attraverso l'opera *La Saison des Fêtes*, realizzata nel 2010 per il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a Madrid. L'opera consiste in un giardino ovale composto da piante e fiori legati alle festività o a eventi tradizionali: abeti che simboleggiano il Natale si alternano con zucche che rimandano ad Halloween; fiori di ciliegio, come segni dell'inizio della primavera in Giappone, si mescolano a rose legate a San Valentino<sup>15</sup>. Vista dall'alto la circolarità del giardino rimanda a un calendario, nel quale l'alternarsi dei mesi viene richiamato attraverso l'intensificarsi di alcune specie vegetali in determinati quadranti<sup>16</sup>. Suddividendo in dodici parti l'opera si potrà notare,

<sup>13</sup> P. Huyghe, *Otherwise Embodied Others*, in Braidotti R. e Hlavajova M. (a cura di), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Publishing, London-New York 2018, pp. 308-309.

<sup>14</sup> Il termine "ambienti biosemiotici" è impiegato dallo stesso Huyghe per descrivere i suoi lavori in un'intervista con Allard van Hoorn uscita per Domus; A. Van Hoorn, *Pierre Huyghe: the moment of suspension*, in <https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>.

<sup>15</sup> e-flux, *Pierre Huyghe*, in <https://www.e-flux.com/announcements/37075/pierre-huyghe/>.

<sup>16</sup> S. Horne, *A Car Full Of Fragrant Roses, Marigolds And Cornflowers*, in <https://krollermuller.nl/a-car-full-of-fragrant-roses-marigolds-cornflowers>.

ad esempio, che il maggior numero di zucche presenti nel giardino si trovano tra il quadrante dieci e undici, ossia ottobre e novembre. Huyghe impiega come suoi strumenti per questo lavoro elementi naturali evidenziando, tuttavia, il loro carattere ibrido di simboli naturali-culturali<sup>17</sup>. Elevati a simboli, questi enti assumono una diversa funzione ed entrano in una differente rete di relazioni irriducibile al solo piano naturale: un abete rimane certamente un albero anche durante le festività natalizie, ma il suo ruolo e la sua differenza da altri alberi di specie differenti muta durante una specifica parantesi temporale.

Da una prospettiva opposta, il lavoro *Influants* presenta un secondo prototipo di configurazione. Ospitato negli spazi della galleria berlinese Esther Schipper, quest'opera si presenta come un trittico di elementi autonomi. Ad accompagnare l'ingresso degli spettatori è un attore che annuncia il loro nome e cognome – *Name announces* – introducendoli in una stanza apparentemente vuota a occhio nudo, ma contenente virus dell'influenza – *influenced* –, una colonia di formiche e una cinquantina di ragni che si muovono tra gli angoli del soffitto – *Umwelt*<sup>18</sup>. A differenza di *La Saison des Fêtes*, in questa configurazione è un ambiente, uno sfondo culturale, a mettere in luce una pluralità di variazioni tra elementi naturali e culturali. Tanto il virus dell'influenza, quanto gli insetti che abitano questo spazio, pur mantenendo una propria indipendenza nei movimenti, danno vita a variazioni legate a chi e a che cosa viene introdotto nella galleria. In questo senso, gli spazi espositivi divengono il terreno circoscritto per la continua proliferazione di nuovi rapporti fra elementi culturali e naturali che condividono il luogo. Spingendo questa visione ai suoi limiti, si potrebbe affermare che il nome dei visitatori, annunciato a gran voce, funge da titolo per la specifica connessione che si crea fra il corpo degli spettatori e gli agenti a cui esso è esposto all'interno dell'opera<sup>19</sup>.

A partire da questi primi due modelli è possibile specificare con più concretezza il termine configurazione. Chiamiamo, infatti, *configurazione* un gruppo definito di elementi *naturali o culturali* in grado di generare degli ibridi *naturali e culturali* all'interno di un ambiente *culturale o naturale* circoscritto. I casi esaminati sono dunque speculari: se in *La Saison des Fêtes* è uno sfondo *naturale* a produrre, tramite impieghi simbolici-

<sup>17</sup> Come afferma lo stesso Huyghe a proposito di questo lavoro: “Bees or butterflies as travelers around the globe are carrying, spreading information from one place to another. What happens with the space, as with the sphere of the world, happens with the year cycle; people circulate around it, exporting goods and ideas, affecting or influencing a context, with no moral issue about that, as this is the nature of a closed world” A. Van Hoorn, *Pierre Huyghe: the moment of suspension*, in <https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>.

<sup>18</sup> E. Schipper, *Influants*, in <https://www.estherschipper.com/exhibitions/46/>.

<sup>19</sup> D. Horn, *Reviews/Pierre Huyghe*, in <https://frieze.com/article/pierre-huyghe-1>.

*culturali*, degli ibridi *naturali e culturali*, in *Influants* è, invece, la galleria – in quanto luogo *culturale* – a ospitare degli elementi *naturali* che generano delle relazioni tanto *culturali* che *naturali*.

Oltre a queste prime modalità è possibile ritrovare nelle opere di Huyghe altre due differenti configurazioni. La prima, in particolare, può essere rintracciata nel video *De-Extinction*. Questo lavoro visuale consiste nell'esplorazione di una pietra d'ambra contenente insetti rimasti intatti per più di trenta milioni di anni<sup>20</sup>. Realizzato con una motion control camera, il video permette di vedere gli elementi microscopici contenuti in questo fossile, rivelando un vero e proprio cosmo abitato da organismi viventi cristallizzati in coaguli di resina<sup>21</sup>. Quest'ultimo dettaglio ci permette di introdurre una terza configurazione: l'esplorazione dell'ambra in *De-Extinction* non sarebbe possibile senza l'utilizzo di specifici strumenti in grado di introdursi visivamente al suo interno, ingrandirne il contenuto e riprodurre l'intera operazione su una scala adatta a mostrarne i dettagli con precisione. Sarebbe riduttivo pensare che l'opera si limiti a mostrare ciò che è già presente nel fossile. Diversamente, è l'insieme delle operazioni che hanno portato alla realizzazione dell'opera a *creare* la visione del suo interno. I mezzi impiegati – le telecamere, il laboratorio dove la pietra viene preservata, lo schermo sul quale viene proiettato il video – non sono elementi neutrali rispetto all'intera operazione, ma sono essi stessi parte integrante di quel processo conoscitivo e pratico che ci permette di analizzare l'ambra e il suo contenuto. In questo caso, dunque, strumenti *culturali* – telecamere, supporto video, laboratori – creano un ibrido *naturale e culturale* all'interno di un ambiente *culturale*.

Una quarta e ultima configurazione può essere riscontrata, infine, negli acquari che costituiscono *Nymphéas Transplant*. In questo lavoro Huyghe ha utilizzato elementi appartenenti alla flora e alla fauna dello stagno personale di Monet, situato a Giverny, per realizzare un acquario che riprende le condizioni climatiche presenti tra il 1914 e il 1918, anni in cui l'artista francese dipinse parte della sua celebre serie dedicate alle ninfee<sup>22</sup>. Per mezzo, infatti, di un sistema d'illuminazione interno, l'acquario accelera il variare di luci intercorso tra il 1914 e il 1918 in modo da poter adattare le innumerevoli variazioni ottiche agli orari di apertura del museo. Rifacendosi al carattere seriale, che connota una parte importante della carriera artistica di Monet, *Nymphéas Transplant* rinvia a quell'i-

<sup>20</sup> E. Schipper, *Incerteza Viva with Pierre Huyghe*, in <https://www.estherschipper.com/exhibitions/394/>.

<sup>21</sup> 32<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, *Pierre Huyghe*, in <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2677>.

<sup>22</sup> J. Keats, *A New Version of Monet's 'Water Lilies' Comes in an Aquarium with Water from Giverny Ponds*, in <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2016/05/31/gamtorino/#2af791df330e>.



deale impressionista volto a rendere i colori, le pennellate e le luci degli strumenti in grado di catturare il mutamento continuo di forze che un paesaggio presenta<sup>23</sup>. Nell'operazione di Huyghe questo compito viene svolto creando un microclima che rimanda alla temporalità e al mondo di Monet. Ciò nonostante, la citazione implicita non si limita a tendere verso il passato, ma è rivolta, parallelamente, alla nostra contemporaneità. Separati e racchiusi in uno spazio delimitato dai vetri dell'acquario, gli elementi della flora e della fauna formano una *zona* di convivenza fra esseri di natura differente<sup>24</sup>. Come spiega Timothy Morton in *Iperoggetti*, gli oggetti – da intendersi tuttavia in senso ampio, includendo anche esseri animati e inanimati come artefatti, animali, virus e piante<sup>25</sup> – propagano una zona, un vero e proprio campo di forze, nella quale gli attori inclusi si trovano ad agire:

La zona è uno spazio non concettuale, eppure non è puro nullo [...]. La zona è indicibile proprio perché è “sulla mia faccia”. Non devo tendere nessuna mano per toccarla: è l'oggetto stesso a mostrarmela. Le zone sono reali ma non sono oggettivamente “da qualche parte”.<sup>26</sup>

Il concetto di zona<sup>27</sup> è particolarmente importante per Morton, perché gli consente di mostrare l'inefficacia di quelle posizioni etiche formali incapaci di cogliere il residuo materiale irriducibile che gli oggetti – e con essi gli iperoggetti, come l'effetto serra o il riscaldamento globale – impongono alle nostre decisioni. Essendo sempre collocati all'interno

<sup>23</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981; tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 117-120.

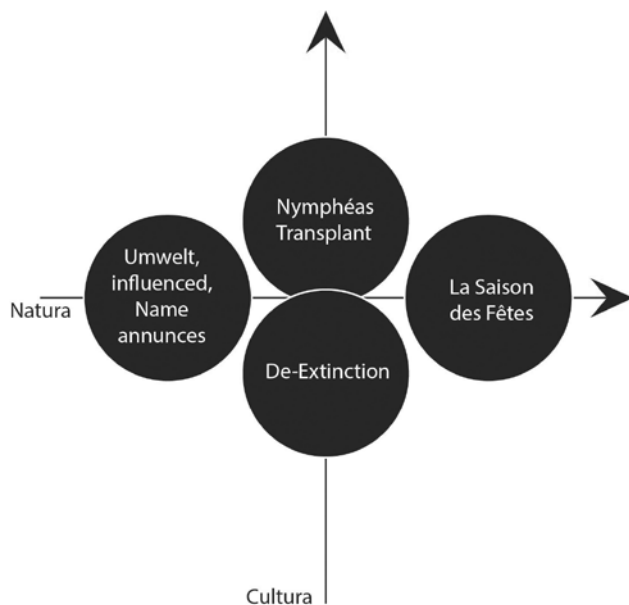
<sup>24</sup> B. Latour, *Reset modernity!*, ZKM Publications, Karlsruhe, p. 47.

<sup>25</sup> Questo utilizzo del termine oggetto è centrale nella Object-Oriented ontology (OOO), corrente filosofica in cui si riconosce lo stesso Morton, cfr. T. Morton, *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; tr. it. di V. Santarcangelo, *Iperoggetti*, NERO, Roma 2018, p. 26. Come spiega Graman Harman, teorico della OOO, “In everyday language, the word ‘object’ often has the connotations of something physical, solid, durable, inhuman or utterly inanimate. In OOO, by contrast, ‘object’ simply means anything that cannot be reduced either downward or upward, which means anything that has a surplus beyond its constituent pieces and beneath its sum total of effects on the world” G. Harman, *Object Oriented Ontologies: A New Theory of Everything*, Penguin Books, London 2017, p. 51. Per un'introduzione alla OOO si veda anche G. Harman *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court Publishing Company, Peru 2002 e L.R. Bryant, G. Harman, N. Srnicek, (a cura di) *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Re.Press, Melbourne 2011. Su Huyghe e l'OOO cfr. D. Kerr, *What Is Object-Oriented Ontology? A Quick-and-Dirty Guide to the Philosophical Movement Sweeping the Art World*, in [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/the\\_big\\_idea/a-guide-to-object-oriented-ontology-art-53690](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the_big_idea/a-guide-to-object-oriented-ontology-art-53690).

<sup>26</sup> T. Morton, *op. cit.*, p. 188.

<sup>27</sup> Sul concetto di zona cfr. T. Guariento, *La Zona*, in <http://www.prismomag.com/la-zona/>.

di zone emanate da oggetti, i nostri ragionamenti e le nostre scelte sono sempre indirette rispetto ai segnali e alle direttive che gli stessi oggetti emanano<sup>28</sup>. In questo senso, l'instabile equilibrio fra ninfee, pesci di varie specie, così come tra il livello dell'acqua, la sua temperatura e il mutamento di luce di *Nymphéas Transplant*, dà origine a una zona. Confinata in una teca di vetro, tuttavia, essa presenta la peculiarità di essere protetta dall'introduzione di altri agenti – come lo stesso intervento umano – che potrebbero cambiarne radicalmente la struttura. Nel tentativo di Huyghe di far coesistere gli enti che compongono quello specifico stagno nelle differenti variazioni di luce si scorge, dunque, l'intento di presentare fenomenologicamente agli spettatori una zona senza che questi ne possano essere inclusi come agenti. L'impiego di elementi *naturali*, che formano fra loro un ambiente *naturale*, è volto a creare un distacco artificiale, al fine di posizionare localmente una zona, *culturale e naturale*. Le quattro configurazioni che si ottengono in questo modo si fondano, dunque, sull'impiegare i concetti di natura e cultura in modo tale da mostrarne i limiti concettuali e applicativi intrinseci.



<sup>28</sup> T. Morton, *op. cit.*, p. 183.

Tuttavia, emerge fin da subito che questa distinzione è possibile solo se le opere di Huyghe vengono presentate, come è stato fatto, da una prospettiva statica. Considerate, infatti, nel loro carattere dinamico e nel loro incessante movimento, le configurazioni derivate dai lavori tendono a sconfinare l'una nell'altra e a mostrarsi come ambienti, forme di vita dotate di propria autonomia. Se le configurazioni mostrano il carattere contingente dell'impiego delle categorie di natura e cultura, ne consegue che queste ultime perdono la loro funzione esplicativa, richiedendo una spiegazione congiunta<sup>29</sup>. Come stabilire, ad esempio, i confini di un lavoro come *Influants*, dal momento in cui gli effetti e i suoi stessi protagonisti – formiche, virus, ragni – sono liberi di circolare al di fuori degli stessi limiti della galleria e di intervenire su chi entra in questo spazio? Come reagiscono fra loro le piante e i fiori che compongono *La Saison des Fêtes* una volta che condividono lo stesso terreno e che sono lasciate crescere per la durata della mostra? Quali altri organismi – umani compresi – non previsti dallo stesso Huyghe saranno in grado di attirare? Queste domande ci spingono a esplorare ciò che l'impiego classificatorio dei paradigmi di natura e cultura mette in ombra, ossia le reti e i rapporti che intrecciano e involuppano le diverse entità, così come le modalità con cui esse si stabiliscono<sup>30</sup>.

Uno spostamento teorico di questo tipo è particolarmente importante per il momento storico in cui viviamo, dato che è funzionale a sottolineare i fragili legami e le dipendenze reciproche su cui si fonda tanto la nostra sopravvivenza, quanto quella di miliardi di esseri viventi sul baratro dell'estinzione<sup>31</sup>. Le operazioni artistiche di Huyghe possono, infatti, essere intese come tentativi di dare una risposta alla necessità di elaborare nuove teorie e modalità di agire che la formulazione del problema Antropocene ha inevitabilmente portato con sé<sup>32</sup>. Se nella prima parte

<sup>29</sup> B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, Paris 1991; tr. it. di G. Lagomarsino e C. Milani, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009, p. 107.

<sup>30</sup> P. Descola, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Éditions Quæ, Versailles 2011; tr. it. di P. Mussano, *L'ecologia degli altri. L'antropologia e la questione della natura*, Linaria, Roma 2013, p. 103.

<sup>31</sup> D. Haraway, *Staying With The Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016, p. 38.

<sup>32</sup> Il termine Antropocene è stato coniato dal biologo Stoermer e impiegato assieme al chimico Crutzen per indicare l'inizio di un'epoca geologica contraddistinta dall'impatto delle attività umane sull'ambiente, P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, in "Global Change Newsletter", n. 41, 2000, pp. 17-18. Sui limiti e sulla portata dell'ampio dibattito filosofico nato attorno al concetto di Antropocene ci limitiamo a rinviare a J.W. Moore, *The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis*, *The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy*, in "The Journal of Peasant Studies", Volume 44-45, n. 2-3, 2017-2018, pp. 594-

di questo lavoro le opere prese in esame sottolineavano, svincolandosi dalla distinzione fra spettatori e zone espositive, la difficoltà di assegnare aprioristicamente a uno specifico tipo di soggetto gli attributi dell'umanità e dell'identità, questo ulteriore mutamento ci consente di scorgere un ambiente in divenire, al cui centro non vi è più un solo soggetto dominante. In *Nymphéas Transplant*, così come in *Umwelt* e in *La Saison des Fêtes*, agenti umani e inumani formano un concatenamento, una rete di interdipendenza all'interno della quale, come in un caleidoscopio, ogni singola posizione presenta un diverso modello dell'ambiente. Non si tratta, tuttavia, di differenti modelli di un unico ambiente, ma di una diversità di ambienti avviluppati in ogni singolo modello<sup>33</sup>.

Chi abita, dunque, questi spazi? O, per essere più precisi: chi sono i protagonisti delle opere di Huyghe, una volta giunti a questo punto di sospensione dove gli stessi concetti inizialmente impiegati sembrano inutilizzabili? Fuoriuscendo dalle maglie troppo larghe di una categoria come quella di umano e della sua opposizione speculare di inumano, i soggetti dei lavori di Huyghe si presentano come degli agenti postantropocentrici marcati dall'interdipendenza con il loro ambiente<sup>34</sup>. Dei soggetti, in altre parole, particolarmente adatti a sopravvivere nelle terre affollate di ciò che Donna Haraway – per contrapporsi al carattere troppo drammatico e disfattista del concetto di Antropocene<sup>35</sup> – ha definito come Chthulucene:

Recall that the Greek *chthonios* means “of, in, or under the earth and the seas” – a rich terran muddle for SF, science fact, science fiction, speculative feminism, and speculative fabulation. The chthonic ones are precisely not sky gods, not a foundation for the Olympiad, not friends to the Anthropocene or Capitalocene, and definitely not finished. [...] Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is reknitted: human beings are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story.<sup>36</sup>

630, 237-279; tr. it. di E. Leonardi, A. Barbero (a cura di), *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre corte, Verona 2017; Haraway, *op. cit.*; M. Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, Verso, London 2016; S. Baranzoni, A. Lucci e P. Vignola (a cura di), *Antropocene: Fine, medium o sintomo dell'uomo?*, in <http://www.losguardo.net/it/antropocene/>.

<sup>33</sup> E.V. De Castro, *Métaphisiques cannibale. Lignes d'antropologie post-structurale*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. di M. Galzigna, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-structurale*, ombre corte, Verona 2017, pp. 42-44.

<sup>34</sup> R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge; tr. it. di A. Balzano, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 148.

<sup>35</sup> Haraway, *op. cit.*, p. 50.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 53-55.

### 3. Making machines, not babies!

Una struttura abbandonata adibita a palazzetto del ghiaccio nella periferia di Monaco si presenta priva di pavimento. Nella zona centrale dell'edificio, sulla pista dove prima si potevano osservare i pattinatori sfrecciare sul ghiaccio, ora si trovano cumuli di terra di varie dimensioni. Al centro della palazzina è stata posizionata una teca di vetro. I vetri oscurati richiedono a chi entra di avvicinarsi per poterne scorgere l'interno. Tra le rocce e gli antizoi si può osservare un esemplare di *Conus textile*, una lumaca di mare velenosa, che riporta sul guscio uno strano pattern<sup>37</sup>. Inquadrando questo pattern con un'apposita app, l'intero acquario si illumina e apre i finestrini a forma triangolare presenti sul soffitto. Una brochure spiega che il pattern e i movimenti della luce controllano sia il suono dell'installazione sia l'apertura delle finestre metalliche<sup>38</sup>. Passando tra le pozze di fango e alghe che si sono formate quando le finestre sono rimaste aperte mentre pioveva, si nota, a lato dell'edificio, un incubatore che conserva al suo interno delle cellule tumorali. Utilizzando l'applicazione è possibile vedere delle figure nere il cui movimento è legato all'evolversi delle cellule cancerose. A sua volta il mutamento delle cellule dipende da alcuni sensori impiegati per misurare la dimensione dello spazio interno<sup>39</sup>. Gli elementi descritti sono solo alcune delle componenti di cui era costituita *After Alife Ahead*, opera del 2017 creata per lo Skulptur Projekt di Monaco.

In occasione di Documenta13, una statua femminile sdraiata con il volto coperto da un alveare è collocata all'interno di Karlsau Park a Kassel. Le api, attirate dalle piante medicinali e allucinogene che l'artista aveva collocato nelle vicinanze, seguono una traiettoria circolare che le porta dai fiori all'alveare e viceversa<sup>40</sup>. Nelle vicinanze, se si è fortunati, si può fare la conoscenza di Human o di Señor, entrambi esemplari di Podenco ibicenco, che si muovono senza vincoli di orari o distanza nei paraggi dell'installazione<sup>41</sup>. Oltre a questi elementi mobili, lo spazio occupato dall'opera *Untilled* include altre due importanti componenti: una

<sup>37</sup> G. Guercio, *Huyghe, il palazzo di ghiaccio cancerogeno*, in <https://ilmanifesto.it/huyghe-il-palazzo-di-ghiaccio-cancerogeno/>.

<sup>38</sup> A. Robert, *Pierre Huyghe's After Alife Ahead (2017) at Skulptur Projekte Münster: augmented reality*, in <http://arobert.bcn-cluster.com/pierre-huyghes-alife-ahead-2017-skulptur-projekte-munster-augmented-reality/>.

<sup>39</sup> G. Scarpa, *Il francese da un milione di euro: Pierre Huyghe "after alife ahead"- munster*, in <https://martebenicult.wordpress.com/2017/08/31/il-francese-da-1milione-di-euro-pierre-huyghe-after-alife-ahead-munster/>.

<sup>40</sup> E. Schipper, *Untilled*, in <https://www.esterschipper.com/de/exhibitions/386/>.

<sup>41</sup> A. Drucks, *Loss of Artistic Control. Pierre Huyghe's Biotope at documenta*, in <https://dbartmag.com/en/71/feature/loss-of-artistic-control-pierre-huyghes-biotope-at-documenta/>.

piccola quercia sradicata proveniente dal lavoro *700 Eichen* che Joseph Beuys aveva presentato per la settima edizione di *Documenta* e una panchina, collocata tra alcune lastre di pietra, che deriva dall'installazione che Dominique Gonzalez-Foerster aveva presentato per *Documenta11*.

Entrambi questi lavori creano un'osmosi fra elementi biologici, entità inorganiche, segni, icone e simboli di differente natura, così come rimandi alla stessa storia dell'arte. Idee e artefatti, per riprendere le parole dello stesso Huyghe, reagiscono con la realtà biologica e minerale<sup>42</sup> creando una composizione imprevedibile di elementi eterogenei. All'interno di questi ambienti semiotico-materiali il discernimento delle varie posizioni soggettive non dipende più da criteri inamovibili, ma è il risultato dei mutamenti delle relazioni che li costituiscono. Sono queste caratteristiche a renderli esempi di ambienti Chthulucenici. Riprendendo, infatti, una distinzione fondamentale impiegata da Haraway per spiegare il termine Chthulucene, si può affermare che questi lavori non funzionano mediante una logica *autopoietica* – nella quale sistemi autonomi dallo sviluppo prevedibile presentano confini spaziali controllati da un'unità centralizzata –, ma con un ordine *simpoietico*. Mentre l'autopoiesi si riferisce a una struttura nella quale lo sviluppo dei singoli enti non dipende dalle condizioni dell'ambiente in cui si trovano, il concetto di simpoiesi, centrale nel Chthulucene, descrive una struttura in cui l'esistenza di ogni singolo ente è determinata da un sistema dinamico e complesso di relazioni e interdipendenze<sup>43</sup>. Come spiega Haraway, è a una logica di questo tipo che bisogna guardare per trovare alleati nella nostra contemporaneità, e questo perché gli ordini simpoietici sono caratterizzati dall'essere sistemi prodotti collettivamente, privi di confini spaziali o temporali rigidi e imprevedibili nei loro mutamenti<sup>44</sup>. *Untilled, After A Life Ahead*, così come gli acquari *Zoodram*, dove l'ambiente composto da legami tra diversi elementi è particolarmente esplicito, si presentano come ambienti simpoietici, nei quali il mutamento di un rapporto fra due o più enti ha delle ripercussioni sull'intera opera.

Pur nella sua generalità di utilizzo, il termine ente stride, tuttavia, con le modalità con cui le componenti delle opere formano un ambiente bio-semiotico. Un concetto più adatto può essere quello di *macchina*, nella modalità con cui esso viene impiegato dal filosofo Levi Bryant. Nel piano filosofico tracciato da Bryant, ogni ente funziona come una mac-

<sup>42</sup> P. Huyghe, in P. Huyghe, *The Artist's Institute* (a cura di), *Pierre's Magazine*, Koenig Books-The Artist's Institute, New York 2016, p. 25.

<sup>43</sup> D. Haraway, *op. cit.*, p. 58; C. Molteni, *Pensiero affabulante, simbiosi e intra-actions: benvenuti nello Chthulucene!*, in <http://www.kabulmagazine.com/pensare-affabulando-simbiosi-e-intra-actions-benvenuti-nello-chthulucene/>.

<sup>44</sup> D. Haraway, *op. cit.*, p. 33.

china, ovvero può essere analizzato in base alle operazioni a cui dà vita trasformando input in output<sup>45</sup>. Va subito precisato, tuttavia, che il termine macchina – ripreso da Deleuze e Guattari<sup>46</sup> – non rinvia ad una concezione meccanicistica. Diversamente, nel pensiero di Bryant, esso è funzionale a costruire le fondamenta di un materialismo nel quale gli enti vengono analizzati sulla base di ciò che possono fare – la loro potenzialità – e di ciò che producono, e non per ciò che sono o rappresentano rispetto a una scala ontologica ed epistemologica che vede l'uomo al suo centro. Le manifestazioni di una macchina, in questo senso, non potranno mai essere dedotte astrattamente, ma dipenderanno sempre dall'ambiente in cui essa è inserita e dagli input a cui è sottoposta<sup>47</sup>. Questo impiego del concetto di macchina permette di far emergere due importanti aspetti della pratica artistica di Huyghe, tracciando una strada all'interno degli ambienti biosemiotici analizzati.

In primo luogo, non considerando più gli enti inclusi nei diversi ambienti come oggetti inerti e disponibili a qualsiasi utilizzo, il lavoro di Huyghe si mostra come un processo di *negoziazione* tra macchine dal funzionamento eterogeneo<sup>48</sup>. La figura dell'artista, in questo senso, non ricalca più i tratti dell'artefice che, a partire da un'idea, dà forma e senso a una materia amorfa. Differentemente, essa, nell'assemblare macchine di natura diversa realizzando concatenamenti, si avvicina di più all'attività dell'ingegnere<sup>49</sup>. In secondo luogo, il pubblico, pur producendo una varietà imprevedibile di input tra le macchine presenti, non ha nessuna priorità rispetto al funzionamento delle macchine che formano l'ambiente biosemiotico. Ne consegue che, in base alla macchina presa in considerazione, varieranno gli attori principali attorno cui gravitano le principali funzionalità della macchina stessa, così come le risorse grazie alle quali le sue manifestazioni sono possibili. L'alveare di *Untilled*, ad esempio,

<sup>45</sup> L.R. Bryant, *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, p. 33.

<sup>46</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; tr. it. di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>47</sup> "A tree will grow differently depending on the amount of rainfall it gets, the quality of the air, how much sunlight it receives, soil conditions, and the insects that make it their home. Crops of grapes differ wildly from year to year, yielding dramatically different wines; and grapes from one and the same genetic stock produce very different wines when grown in different regions of the world. It is not simply that operations give form in a perfectly replicable fashion to the inputs that pass through them. Rather, the powers of the inputs engage in operations of their own that modify the being of the machine and the manifestations it produces" L.R. Bryant, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>48</sup> Ivi, p. 19.

<sup>49</sup> G. Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Re.press, Melbourne 2009, p. 18.

funziona per le api come una macchina che capta tutti i loro movimenti e i loro impulsi; analogamente, la lettura del pattern sul guscio della lumaca di mare in *After Alife Ahead* immette un flusso di codici sui quali si basano i movimenti, e le manifestazioni, della macchina che coordina l'apertura e la chiusura del soffitto. Niente ci vieta, dunque, di considerare il sistema immunitario del pubblico di *Influants* come un potenziale input su cui possono reagire le macchine epidemiche dell'influenza presenti nella galleria.

Nel nuovo ruolo che gli spettatori ricoprono all'interno degli ambienti biosemiotici si scorge la distanza che separa tale spostamento dalla contrapposizione fra spettatore e spazio espositivo da cui si è partiti per approcciarsi ai lavori di Huyghe. Il fitto intreccio di relazioni presenti nella struttura simpoietica degli ambienti biosemiotici ingloba la distinzione fra natura e cultura, così come quella fra spettatore e spazio espositivo, all'interno di una pluralità di prospettive nella quale esse perdono la loro autonomia. Gli ambienti biosemiotici ci spingono, dunque, in direzione di uno scenario simile a quello che si trova al centro dell'opera *Or*, una strada di campagna che si divide senza lasciare intuire dove conduce. Dobbiamo, tuttavia, immaginare che queste strade non si limitino a presentare un ulteriore dualismo, un aut-aut, ma siano l'inizio di una serie di variazioni e diramazioni dalle quali si possono sviluppare altri mondi e narrazioni possibili. Sottolineando, tuttavia, che variazione non è sinonimo di informe, ma è l'altra faccia di una modalità postantropocentrica di preservare:

Preservation has more to do with a compost pile than a museum. For something to stay alive, it has to infect and change what's around it. It has to reproduce. Sex is a preserving machine, addictive dime-store pulp is a preserving machine, even cockroaches are preserving machines.<sup>50</sup>

## Bibliografia

- 32<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, *Pierre Huyghe*, in <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2677>.
- Van Hoorn A., *Pierre Huyghe: the moment of suspension*, in <https://www.domusweb.it/en/art/2011/10/18/pierre-huyghe-the-moment-of-suspension.html>.
- Barikin A., *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, MIT Press, Cambridge 2012.
- Braidotti R., *The Posthuman*, tr. it. di A. Balzano, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Bryant L.R., *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

<sup>50</sup> P. Huyghe, in P. Huyghe, *The Artist's Institute* (a cura di), *Pierre's Magazine*, cit., p. 69.



- Bryant L.R., Harman G., Srnicek N. (a cura di), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Re.Press, Melbourne 2011.
- Crutzen P.J., Stoermer E.F., *The Anthropocene*, in “Global Change Newsletter”, n. 41, 2000, pp. 17-18.
- De Castro E.V., *Métaphisiques cannibales. Lignes d'antropologie post-structurale*; tr. it. di M. Galzigna, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-structurale*, ombre corte, Verona 2017.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*; tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*; tr. it. di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- Descola P., *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*; tr. it. di P. Mussano, *L'ecologia degli altri. L'antropologia e la questione della natura*, Linaria, Roma 2013.
- Drucks A., *Loss of Artistic Control. Pierre Huyghe's Biotope at documenta*, in <https://db-artmag.com/en/71/feature/loss-of-artistic-control-pierre-huyghes-biotope-at-documenta/>.
- e-flux, *Pierre Huyghe's A Forest of Lines*, in <https://www.e-flux.com/announcements/39127/pierre-huyghe-s-a-forest-of-lines/>.
- e-flux, *Pierre Huyghe*, in <https://www.e-flux.com/announcements/37075/pierre-huyghe/>.
- Schipper E., *Influants*, in <https://www.esterschipper.com/exhibitions/46/>.
- Schipper E., *Incerteza Viva with Pierre Huyghe*, in <https://www.esterschipper.com/exhibitions/394/>.
- Schipper E., *Untilled*, in <https://www.esterschipper.com/de/exhibitions/386/>.
- Garcia T., *What is it to be Intense?*, in “Pierre Huyghe. 25 September 2013 – 6 January 2014”, Centre Pompidou, Paris 2013, pp. 19-23.
- Guariento T., *La zona*, in <http://www.prismomag.com/la-zona/>.
- Guercio G., *Huyghe. Il palazzo di ghiaccio cancerogeno*, in <https://ilmanifesto.it/huyghe-il-palazzo-di-ghiaccio-cancerogeno/>.
- Haraway D., *Staying With The Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Harman G., *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court Publishing Company, Peru 2002.
- Harman G., *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Re.press, Melbourne 2009.
- Harman G., *Object Oriented Ontologies: A New Theory of Everything*, Penguin Books, London 2017.
- Higgle J., *One take Human Mask*, in <https://frieze.com/article/one-take-human-mask>.
- Horn D., *Reviews/Pierre Huyghe*, in <https://frieze.com/article/pierre-huyghe-1>.
- Horne S., *A Car Full Of Fragrant Roses, Marigolds And Cornflowers*, in <https://krollermuller.nl/a-car-full-of-fragrant-roses-marigolds-cornflowers>.
- Huyghe P., in P. Huyghe, *The Artist's Institute* (a cura di), *Pierre's Magazine*, Koenig Books-The Artist's Institute, New York 2016.
- Huyghe P., *Otherwise Embodied Others*, in Braidotti R. e Hlavajova M. (a cura di), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Publishing, London-New York, pp. 308-309.

- Keats J., *A New Version of Monet's 'Water Lilies' Comes in an Aquarium with Water from Giverny Ponds*, in <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2016/05/31/gam-torino/#7846514c330e>.
- Kerr D., *What Is Object-Oriented Ontology? A Quick-and-Dirty Guide to the Philosophical Movement Sweeping the Art World*, in [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/the\\_big\\_idea/a-guide-to-object-oriented-ontology-art-53690](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the_big_idea/a-guide-to-object-oriented-ontology-art-53690).
- Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes*; tr. it. di G. Lagomarsino e C. Milani, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009.
- Latour B., *Reset modernity!*, ZKM Publications, Karlsruhe 2016.
- Lévi-Strauss C., *La Voie des masques*; tr. it. di P. Levi, *La via delle maschere*, Einaudi, Torino 1985.
- Lewin R., *Pierre Huyghe: UUmwelt*, in <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/pierre-huyghe-uumwelt>.
- The Met, *Untitled (Human Mask)*, in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684796>.
- Molteni C., *Pensiero affabulante, simbiosi e intra-actions: benvenuti nello Chthulucene!*, in <http://www.kabulmagazine.com/pensare-affabulando-simbiosi-e-intra-actions-benvenuti-nello-chthulucene/>.
- Moore J.W., *The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis* e *The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy*, in "The Journal of Peasant Studies", Volume 44-45, nn. 2-3, 2017-2018, pp. 594-630, 237-279; tr. it. *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre corte, Verona 2017.
- Morton T., *Hyperobjects*; tr. it. V. Santarcangelo, *Iperoggetti*, NERO, Roma 2018.
- Public delivery, *Pierre Huyghe Fills World's Most Famous Opera House With 1000 Real Trees*, in <https://publicdelivery.org/pierre-huyghe-a-forest-of-lines-2008-sydney/>.
- Robert A., *Pierre Huyghe's After ALife Ahead (2017) at Skulptur Projekte Münster: augmented reality*, in <http://arobert.bcn-cluster.com/pierre-huyghes-alife-ahead-2017-skulptur-projekte-munster-augmented-reality/>.
- Scarpa G., *Il francese da un milione di euro: Pierre Huyghe "after alife ahead"-munster*, in <https://martebenicult.wordpress.com/2017/08/31/il-francese-da-1milione-di-euro-pierre-huyghe-after-alife-ahead-munster/>.
- Tanni V., *Pierre Huyghe alle Serpentine Galleries mostra il funzionamento del cervello umano*, in <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/10/pierre-huyghe-serpentine-galleries/>.
- Teixeira Pinto A., *The Post-Human Animal*, in Ramos F. (a cura di), *Animals*, MIT Press, Cambridge 2016, pp. 106-109.
- Theung L., *Human, Pierre Huyghe's Dog-in-Residence*, in <https://unframed.lacma.org/2014/11/26/human-pierre-huyghe%E2%80%99s-dog-residence>.
- Wark W., *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, Verso, London 2016.
- Xing, *The Host and The Cloud. Pierre Huyghe*, in [http://www.xing.it/opera/735/the\\_host\\_and\\_the\\_cloud](http://www.xing.it/opera/735/the_host_and_the_cloud).

## A Forest of Machines: gli ambienti biosemiotici di Pierre Huyghe

Inserita sotto il titolo “Otherwise Embodied Others” del *Posthuman Glossary*, testo curato da Rosi Braidotti e Maria Hlavajova, l’opera *Untilled* dell’artista francese Pierre Huyghe ha al suo centro la creazione di un vero e proprio biotopo. Intersecati in relazioni continuamente mutevoli, gli elementi che compongono questo lavoro realizzano una rete di interazioni interspecifiche, un concatenamento, di cui l’agente antropocentrico – lo spettatore che entra in quanto ospite in questo ambiente – non è che un elemento fra gli altri. *Untilled*, i diversi modelli di *Zoodram*, *After Alife Ahead* e il recente *UUmwelt* si presentano come delle operazioni artistiche il cui impatto non si limita a rimettere in discussione il binomio natura/cultura ma, attraverso un radicale ricollocamento della stessa funzione dello spettatore, mostra l’importanza dell’arte nello stabilire un diverso legame epistemologico fra soggetti e oggetti. Intesi come ambienti biosemiotici, termine impiegato dallo stesso Huyghe, questi lavori incarnano la forza eversiva dello slogan “Making Kin, not babies!” di Donna Haraway obbligando i visitatori a prestare attenzione e a confrontarsi con l’intreccio complesso di agenti, legami e semiotiche che definiscono un ecosistema. Questo testo esplora, dunque, le modalità con cui le opere di Pierre Huyghe si pongono come una risposta radicale a una domanda centrale per la nostra contemporaneità: quale funzione può avere l’arte nell’Antropocene?

PAROLE CHIAVE: Pierre Huyghe, antropocene, soggettività, arte contemporanea, *sympoiesis*

## A Forest of Machines: the Biosemiotic Environments of Pierre Huyghe

Recent works by contemporary French artist Pierre Huyghe, like *UUmwelt*, *After Alife Ahead* or *Untilled*, show an idea of art made from the relationship between inanimate objects and living beings – animals, bacteria, plants. Visitors of his work *Untilled*, set in Auerpark for DOCUMENTA13, find themselves in an environment rather than being the spectators of an installation: a female statue with her face covered by a giant beehive, a white dog with a pink paw, medical and hallucinogenic plants and an oak taken from Joseph Beuy’s work *7000 Eichen* are only few of the elements that compose it. The visitor is never the main actor in the artistic practice of Pierre Huyghe. Instead, the key role is played by the network of relationships that make the work a living organism – a biosemiotic environment like the artist says. I believe this concept can give a positive answer to the contemporary question “Is it possible to make art in the Anthropocene?”. In the first part of this essay I show the

problematic distinction between the concepts of *visitors* and *exhibition places* in Pierre Huyghe's art. Starting from this issue, I try to analyze how works like *Human Mask* and *The Host and the Cloud* deconstruct universal paradigms that define identity and humanity. In the main part of this work, I focus on the idea of biosemiotic artwork, showing four different examples of compositions where natural and cultural elements mingle, overcoming their split. Finally, by means of the Object Oriented Ontologies, I show how much Pierre Huyghe's work can be useful to think beyond anthropocentrism, or, in other words, to create a posthuman practice.

KEYWORDS: Pierre Huyghe, anthropocene, subjectivity, contemporary art, *symptoiesis*