

*Articoli/4*

## ***La questione della materialità artistica nel Postumano***

Giovanni Aloi

Articolo sottoposto a *peer review*. Ricevuto il 07/08/2016. Accettato il 09/12/2016

---

This essay addresses the growing importance of materiality in relation to posthumanist discourses in contemporary art. It traces a genealogy of materiality in the histories of classical, modern, and contemporary art to explain how the recent philosophical waves of Object Oriented Ontology and New Materialism have substantially shifted attention to new materialist conception of matter as recalcitrant: a subversion of the traditional definitions of agency, resistance, and power in art. From this perspective, materiality becomes a provocative ontological problematizer, mapping a dimension of undeniable bio-traces that relentlessly gesture towards new and urgent registers of ethical realism. It is in this sense, that art with a posthumanist focus considers the corporeality and the place of embodied humans and animals within a material world defined by interconnectedness of bio- and eco-spheres.

\*\*\*

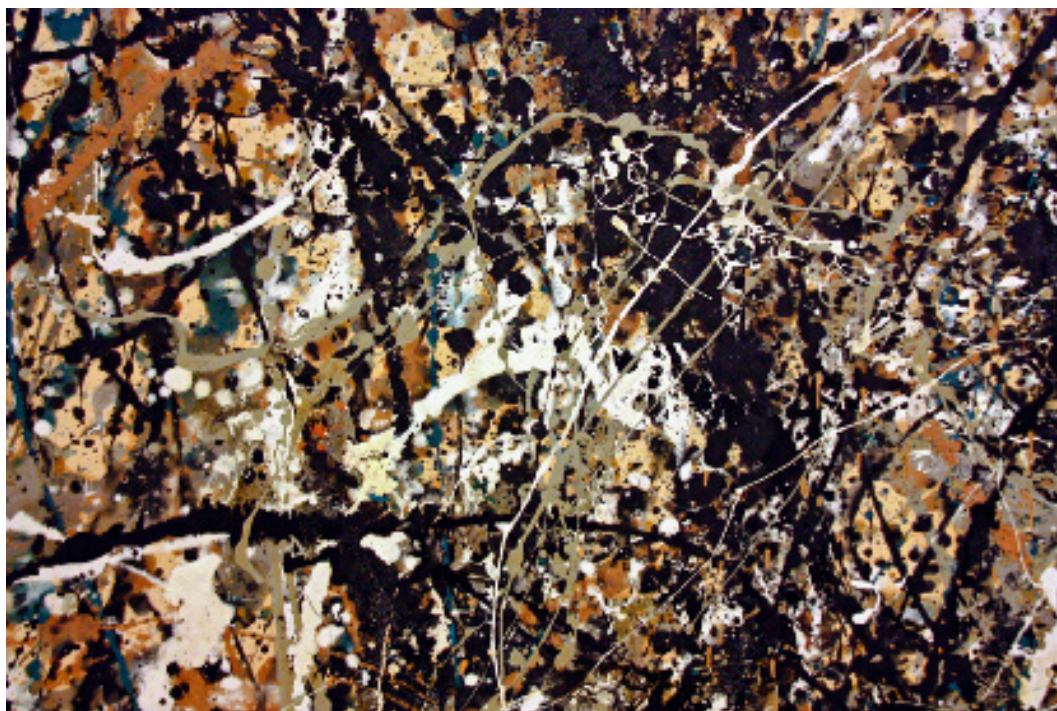
Durante il secolo scorso la collusione fra arte e filosofia si è intensificata a tal punto da rendere, in molti casi, difficile discernere fra forme di pensiero specifiche di ognuna. Oggi arte e filosofia avanzano a unisono, un passo alla volta – l'una estensione dell'altra lungo un cammino di scoperta dell'essere umani in un mondo dove la centralità e l'unicità umana non costituiscono più il punto di partenza né quello di arrivo. È in questo contesto che l'arte contemporanea ha sviluppato la capacità spiccata di estendere, problematizzare e far deragliare il pensiero filosofico, spingendolo a esplorare le zone di liminalità fino a ora largamente ignorate dalla tradizione continentale.

Il percorso di questa collusione è stato caratterizzato da un'alternanza di momenti di sinergia e di crisi. La concettualità dell'arte tardomoderna degli anni Sessanta e Settanta, e gli albori del postmoderno, per esempio, furono caratterizzati da una crescente insofferenza per le filosofie formaliste di Greenberg e Fried<sup>1</sup>. Le superfici dell'espressionismo astratto divennero campi emozionali, spazi infiniti e non-storici definiti dal materiale pittorico ma simultaneamente capaci di rinunciare alla materialità per accedere alla dimensione dello spirituale.

---

<sup>1</sup> C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2005.

Questo, in essenza, diventò il fulcro idiomatico della pittura espressionista astratta. Di importanza centrale a quest'insofferenza fu proprio l'esaltazione della superficie pittorica, e la sua inerente piattezza concepita come incontrastata dimensione del trascendentale. Il sintetismo estetico delle sgocciolature gestuali di Pollock, più che i campi di colore stratificato di Rothko, o le energetiche pennellate di de Kooning produssero, fra alcuni artisti e critici, una crescente forma di sospetto, una mancanza di fiducia, nel valore stesso della superficie pittorica come piattaforma significativa del vero nell'arte e nella cultura.



Jackson Pollock, *One-Number 31*, 1950  
detail, image by Tomas Fano, (CC BY-SA 2.0)

In questo senso, nonostante la diversissima formulazione delle ideologie e soluzioni formali che la contraddistinsero, la pittura dell'espressionismo astratto presentò una sostanziale, per quanto non ovvia, similitudine con l'arte classica Rinascimentale. Quest'ultima fu costantemente definita da un modello relazionale con la materialità basato sul principio della transustanziazione, cioè sulla conversione del pigmento, l'essenza liquido-cromatica della pittura, in una miriade di materialità a sé estranee. Ecco quindi che nelle rappresentazioni rinascimentali si incarnò il culmine di un lungo percorso estetico di mimesi che, iniziato nell'arte Greca e Romana, poi interrotto e frammentariamente ripreso durante il Medioevo, fu essenzialmente basato sulla negazione della materialità nella pittura. La formula è chiara. Per far sì che il trascendentalismo dell'immagine rinascimentale possa aver luogo, il pigmento deve trasmutarsi in un'altra materia: pelle umana, fogliame, legno, marmo, acqua... La pennellata diventa un veicolo contraddittorio simultaneamente additivo e sottrattivo:

essenziale all'applicazione del pigmento e allo stesso tempo responsabile della sua scomparsa nella dialettica rappresentativa della materialità raffigurata.

Nell'espressionismo astratto la materialità del colore viene invece rivelata nella propria forma fisica essenziale – la pennellata, lo sgocciolio, e la velatura sono tutte manifestazioni della plasticità materiale della natura molecolare del pigmento. Ma in ogni modo, questa rivelazione avviene solamente attraverso il sacrificio della forma simbolica – la sintassi linguistica della forma pittorica rappresentativa, nominale, narrativa e allusoria. Ma anche quando viene ostentata, come nel caso dell'espressionismo astratto, la materialità del pigmento si rivela totalizzata dalla priorità data alla trasfigurazione – il pigmento deve superare le fattezze del mondo materiale (percepito come limite negativo) in modo da permettere l'accesso a una dimensione ultraterrena. La presunta libertà estetica del pigmento che sembra caratterizzare l'espressionismo astratto è quindi fittizia, o prettamente superficiale. In realtà, in questo frangente non-figurativo, la relazione fra mano e pittura rimane vincolata da un discorso di temporalità: scansata l'imposizione mimetica dalla dimensione pittorica, l'espressionismo astratto riduce la materialità del pigmento a un tracciato della gestualità dell'artista in un ambito performativo antropocentrico, nel quale l'eroicità del genio artistico incessantemente ripropone la visione della lotta di Giacobbe con l'angelo. Questa almeno è la lettura favorita da molti storici dell'arte del periodo e di oggi.

Ma in questa iterazione della relazione fra artista e materialità emerge anche una nuova potenzialità creativa che contiene il germe di uno dei concetti chiave del postumano: la nozione embrionica di una soggettivizzazione della pittura – la pittura capace di agire all'interno di una nuova dimensione espressiva che capitalizza sull'imprevedibilità della materialità. Mentre nell'arte classica la precisa applicazione della pittura sulla tela avveniva tramite il contatto diretto fra pennello e superficie pittorica, l'espressionismo astratto deliberatamente estende un regime di libertà situato nella nuova dimensione spazio-temporale dello sgocciolio e dello schizzo. In questo caso, la lotta fra Giacobbe e l'angelo non è più solamente destinata a risolversi nel farsi passivo del pigmento, ma più frequentemente si rivela in una discorsività relativamente più aperta. È specificatamente in questa attenzione per la materialità che si trova la qualità essenziale dell'arte capace di destabilizzare, e quindi di provvedere nuove opportunità produttive per il pensiero filosofico.

Nel 2008 lo storico dell'arte James Elkins, in maniera deliberatamente provocatoria, scrisse che la storia dell'arte occidentale ha generalmente dato ben poca attenzione alla materialità e che le modalità di relazione con la stessa si sono a lungo consumate sui vettori di una concezione astratta e superficiale<sup>2</sup>. Nella storia dell'arte, l'interesse per la materialità artistica è storicamente legato ai discorsi di potere dell'aristocrazia e del clero. L'uso di materiali preziosi appare

---

<sup>2</sup>J. Elkins, *On Some Limits of Materiality in Art History*, «31: Das Magazin des Instituts für Theorie», XII, 2008, pp. 25–30, numero speciale a cura di S. Neuner e J. Gelshorn, *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*.

come segno di ricchezza, prestigio ed esclusività, mentre la loro durevolezza è una circostanza necessaria per la giustificazione del valore materiale e artistico dell'opera stessa<sup>3</sup>. Olio su tela, acquerello su carta, marmo di Carrara, bronzo... Quello che è sempre importato all'artista e allo storico dell'arte è la versatilità, malleabilità, preziosità e durevolezza della materialità. La materialità dell'arte classica aveva due ruoli importantissimi da svolgere: il primo era quello di prestarsi ai discorsi del mimetismo, il secondo di superare la limitata temporalità della vita umana, incarnando perciò la platonica nozione dell'idea come indipendente dal degrado, dal passare del tempo e dall'erosione.

Ma l'arte contemporanea ha educato lo spettatore a un discorso sulla materialità che è ben diverso. Ritornando all'esaurimento dei discorsi dell'espressionismo astratto che ebbe luogo sul finire degli anni Cinquanta, troviamo lo scetticismo per la superficie e la giocosità ironico-irriverente nei confronti della materialità espressi nei lavori di Hamilton, Rauschenberg e Johns. A questo punto, e successivamente attraverso la riconnessione con il mondo materiale quotidiano operato dalla pop art di Andy Warhol, Claes Oldenburg e dal minimalismo di Arte Povera, emerge una rinnovata importanza della materialità capace di costituire un nuovo registro significativo che sorpassa il simbolico e la nozione di *traccia* per proporre una nuova, vasta, ed esuberante dimensione semiotica. Dagli anni Sessanta in poi la materialità nell'opera d'arte si incarna nell'oggetto con un livello narrativo iscritto che non può essere né divincolato, né ignorato dallo spettatore.

Emblema di questa nuova direzione nei discorsi artistici è sicuramente *Monogram* (1955-1959) di Rauschenberg, la capra tassidermizzata cinta dal copertone di una macchina che si erge sulla 'zattera pittorica' dell'espressionismo astratto<sup>4</sup>. Simbolicamente, nel contesto dell'opera questa superficie orizzontale suggerisce l'isolamento del contesto espressionista astratto dal resto del mondo rappresentabile – l'impressione è di desolazione, di un viaggio in cui l'arrivo a destinazione si sia costantemente ritratto all'orizzonte.

Con le sue fondamenta concettuali saldamente basate nei discorsi e nelle strategie di Dada e del Surrealismo, *Monogram* è la prima opera d'arte che contrappone la materialità animale a quella tecnologica e artistica. Non solo *Monogram* è la prima opera artistica di un certo calibro a incorporare un pezzo di tassidermia, ma è anche la prima a instaurare un discorso artistico prettamente strutturato sulla dialettica delle superfici materiali e a presentare ciò come la propria preponderante essenza – la maniera in cui *Monogram* si erge, schietto e imperturbabile nella sua deliberata resistenza verso l'interpretazione è incomparabile ad altre opere del secolo scorso.

Il collage tridimensionale di Rauschenberg, o 'combine', come da lui veniva chiamato, è così diventato il *rebus* artistico del secolo scorso<sup>5</sup>. La sua carica

---

<sup>3</sup>M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1988.

<sup>4</sup>L. Steinberg e R. Rauschenberg, *Encounters With Rauschenberg*, Chicago 2000.

<sup>5</sup>*Ibid.*



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955–59. Combine: oil, paper, fabric, printed paper, printed reproductions, metal, wood, rubber shoe heel, and tennis ball on canvas with oil and rubber tire on Angora goat on wood platform mounted on four casters. Moderna Museet, Stockholm Purchase 1965 with contribution from Moderna Museets Vänner/The Friends of Moderna Museet © Robert Rauschenberg Foundation.

sembra impolverata. Il viso, dallo sguardo sorprendentemente melanconico, è coperto da una serie di pennellate che ugualmente alludono allo sfregio e alla giocosità infantile. La superficie pittorica della piattaforma sulla quale la capra è posizionata è coperta di pennellate che echeggiano la gestualità della pittura espressionista astratta. Ma allo stesso tempo, delle fotografie in bianco e nero e delle impronte di mani e piedi si alternano nella sua fluidità suggerendo tensioni fra il rappresentativo e l'astratto, l'indessicale e l'iconico.

La solennità di *Monogram* si risolve quindi non in un messaggio simbolico per l'uomo o per l'animale, ma in una presentazione di dati di fatto che puntano verso le intricate connessioni fra rappresentazione e realtà, arte e natura, natura e cultura. *Monogram* non dà risposte. È la sfinge dell'enigma, la sentinella testimone che rifiuta di deporre. Ma quello che *Monogram* sa, o che ci suggerisce silenziosamente, è che la centralità umana, quella centralità umanista situata nell'essenziale soluzione dell'enigma e che ordina l'eterogeneità delle superfici materiali del *combine*, non ha più ragione d'essere, è obsoleta, e non più adeguata. L'enigmatica presenza di *Monogram* quindi spiazza deliberatamente lo spettatore lasciandosi alle spalle un concetto di realtà irrisolvibile – una moltitudine di significati si intrecciano liberamente senza la necessità imposta di produrre una visione coesiva ed edificante. Quindi, in più di un modo, *Monogram* può essere

concepito come la radice artistica del postumano: una proposta in favore di un'ontologia diversa, persino di un'ontologia piatta, artistica, realista, quotidiana, in cui le immagini della metanarrativizzazione dell'eroismo umano viene rimpiazzata da una rappresentazione enigmatica, frammentata, incongruente e insolvente.

Il Surrealismo dei primi anni Trenta aveva già individuato la vena di potenzialità connessa all'implicazione della materialità nell'oggetto trovato – in questo caso, la chiave era prettamente psicologica: il processo di associazione libera di Sigmund Freud, la curiosità per il perturbante, e lo spiccato interesse per l'abbietto apparirono legate alla prepotenza di una materialità irriducibile<sup>6</sup>. L'oggetto trovato, o il *readymade* inaugurato da Duchamp, trovò così nel surrealismo lo sfocio di una potenzialità che spalancò le porte del significato attraverso una dimensione nuova, che permise alla materialità artistica di esprimere concetti precedentemente preclusi. Questa vena andata sommersa durante il periodo della seconda Guerra Mondiale riemerse grazie all'apertura dello spazio culturale caratterizzato da una perdita di valori, convinzione, e fiducia che daranno il via al momento del postmoderno con il suo scetticismo, cinismo, irreverente iconoclastia e avvincente mancanza di rispetto per ogni forma d'ordine stipulata nella prima metà del secolo scorso. È così che lo sgretolamento delle metanarrazioni rivela la superficie e la materialità artistica come un elemento



Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913/64  
image by Yann Caradec, (CC BY-SA 2.0)

instabile ma comunque ancorato a discorsi socio-politici e culturali che emergono prepotentemente nella sintassi dell'opera stessa.

L'espansione del significante nella materialità dell'arte inizia quindi a proporre una serie di domande interpretative legate all'immanente, domande che acquistano più o meno valore a seconda del soggetto e del contesto dell'opera – in questo contesto di diffrazione, con l'incorporazione delle disparate materialità del quotidiano, inizia un nuovo cammino per il connubio tra arte e filosofia basato sulla decentralizzazione del genio artistico come espressione del virtuosismo tecnico e dell'abilità di malleare a somiglianza. Come

<sup>6</sup>K. Kutzbach e M. Mueller, *The Object of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam 2007.

in *Monogram*, l'artista contemporaneo appare decentralizzato ma pienamente coinvolto nella necessità di misurarsi con le nuove realtà proposte dalla materialità in una maniera egualitaria, nella quale ogni oggetto è di essenziale e uguale importanza rispetto agli altri – l'umano è quindi oggetto fra oggetti, come prescrive la nuova visione filosofica della *Object Oriented Ontology* teorizzata da Graham Harman, Timothy Morton e Ian Bogost<sup>7</sup>. La rivoluzione proposta da questa corrente filosofica associata allo *Speculative Realism* è in maniera diversa collegata e indebitata al pensiero postumanista, per quanto questa connessione non venga spesso ricordata. Nella *Object Oriented Ontology* l'uomo, non più situato al centro dell'universo come fulcro di un discorso prettamente panottico, è invece allineato ontologicamente con gli altri corpi non-umani, siano questi animati o non-animati, ma tutti, per quanto diversamente, capaci di agire l'uno sull'altro in una maniera essenziale, collaterale, ed effettiva. In questo contesto l'artista e la materialità si ritrovano a condividere nuovi spazi di potenzialità nei quali nulla è prettamente passivo o attivo, ma dove tutto è definito da un continuo e reciproco divenire e da una simultanea impossibilità di accedere all'essenza dell'altro.

È a questo punto che la presenza animale nell'arte emerge come crisi dell'interpretativo, ponendo pressanti quesiti sull'eticità della materialità nell'arte e sulla sua relazione al postumano. Da ormai quasi vent'anni il campo accademico chiamato *Animal Studies* si è preso cura di riposizionare l'animale dalle periferie culturali dell'umanesimo al centro dei discorsi contemporanei dedicati all'attuazione di un futuro più sostenibile nell'ambito umano-animale. Gran parte della rivoluzione culturale iniziata dagli *Animal Studies* si è consumata sul livello ontologico, sulla possibilità di concepire il rapporto uomo-animale al di là del funzionalismo antropocentrico e dell'intrinseco beneficio unilaterale sul quale il rapporto con l'animale si è articolato nel passato<sup>8</sup>. I contributi di Deleuze e Guattari, più quelli di Derrida, Giorgio Agamben o John Berger, sono stati di colossale importanza in questo processo<sup>9</sup>. Dalla storia alla letteratura, alla geografia e all'arte, la 'rivoluzione animale' è cresciuta in maniera esponenziale, anno dopo anno, frammentandosi e rigenerandosi in sempre più voluminosi contingenti di editori, studenti e ricercatori interessati a riscoprire il rapporto uomo-animale all'interno della propria disciplina e in collaborazione con altre – la rivoluzione ontologica iniziata dall'emergenza dell'animale nella filosofia

---

<sup>7</sup> G. Harman, *Heidegger Explained: From Phenomenology to Thing*, Chicago 2011; T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis 2013; I. Bogost, *Alien Phenomenology, Or What It's Like To Be a Thing*, Minneapolis 2012.

<sup>8</sup> M. Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, trad. it. a cura di M. Filippi e F. Trasatti, Milano 2012; K. Weil, *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?*, New York 2012.

<sup>9</sup> G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di G. Passeronne, Roma 2010; J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Milano 2014; G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002; J. Berger, (1980) *Perché guardiamo gli animali?*, in Id., *Perché guardiamo gli animali?*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Milano 2016, pp. 21-53.

contemporanea in questo modo ha avuto anche un impatto sulla struttura e l'approccio alla produzione del sapere in ambito accademico. Ma lo sviluppo degli *Animal Studies*, come disciplina accademica seria e a sé stante, ha posto domande importanti e non ancora risolte riguardo il posizionamento etico nei confronti del rapporto uomo-animale.

In *What is Posthumanism?* Cary Wolfe già nota che gli *Animal Studies* sembrano aderire alle condizioni del postumano solo in parte<sup>10</sup>. Gli approcci metodologici della disciplina sarebbero infatti ancora contraddistinti da certi binarismi Cartesiani che ritengono quindi uno spiccato antropocentrismo. Per Wolfe, uno dei problemi principali risiede nella zoocentralità della disciplina. La soluzione non è quindi quella di centralizzare l'animale in risposta alla sua marginalizzazione storica, ma di configurare una dimensione esplorativa nella quale l'uomo «occupa un nuovo spazio nell'universo, un universo a questo punto popolato da quelli che sono pronto a chiamare soggetti non-umani»<sup>11</sup>. In questo senso Wolfe riconosce la connessione intrinseca fra umanismo e postumanismo, una continuità che diventa evidente nella dimensione tecnologica che caratterizza il postumano: nella «tecnica, medicina, informatica, e sistemi economici»<sup>12</sup>. Ma allo stesso tempo è importante ricordare che le ambizioni del postumano eccedono la visione corrente degli *Animal Studies*.



Sue Coe, *El hombre modern seguido por los fantasmas de su carne*, 2013  
Courtesy Galerie St. Etienne, New York, © Coe - Courtesy of the artist.

Le tensioni epistemologiche fra *Animal Studies* e postumano sono discusse da Wolfe in relazione alle illustrazioni di Sue Coe, artista dedicata alla causa dei diritti degli animali, e alle installazioni transgeniche e multimediali di Eduardo Kac. Nel capitolo intitolato *From dead meat to glow in the dark bunnies – seeing 'the animal question' in contemporary art*, Wolfe pone domande importanti sulle

<sup>10</sup> C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, London e Minneapolis 2010, pp. 99-100.

<sup>11</sup> Ivi, p. 47.

<sup>12</sup> Ivi, p. xv.



specifiche strategie artistiche a disposizione del rappresentare una posizione postumana vera e propria<sup>13</sup>. Focalizzandosi sull'importanza della materialità, Wolfe discute l'inerente posizione umanista codificata nella costruzione pittorica della prospettiva centrale rinascimentale – la situazione panottica dello spettatore, Wolfe suggerisce, non può essere postumana in quanto pone la visione umana al centro dell'universo come forza soggettivante, creatrice, e manipolatrice. Da questa prospettiva le illustrazioni di abusi sugli animali su carta e tela eseguite da Coe non sarebbero quindi essenzialmente postumane a causa della materialità e della strutturazione della materialità che le costituisce – questo a dispetto del fatto che le immagini di Coe sono incessantemente e unicamente prodotte per dare una voce e una presenza visiva alla sofferenza animale che viene sistematicamente cancellata dai processi di consumo capitalista. La prospettiva di Wolfe giudica la teatralità melodrammatica che contraddistingue il realismo dell'artista come forza riduttrice dell'animale attraverso l'assimilazione dello stesso nel medium della pittura: la piatta orizzontalità della carta sulla quale l'immagine viene iscritta<sup>14</sup>. A Coe, Wolfe contrappone quale esempio più calzante dell'arte nel postumano i progetti transgenici di Eduardo Kac, che coinvolgono tecnologie contemporanee, rinunciano ai tradizionali modelli rappresentativi umanistici, e capitalizzano sul potenziale discorsivo che produce nuove prospettive.



Eduardo Kac, *GFP Bunny*, multimedia project, 2000  
© Kac - Courtesy of the artist.

Nel 2000 Kac rapidamente raggiunse fama internazionale con *GFP Bunny*, un progetto multimediale basato sull'introduzione di una proteina fluorescente verde estratta da una medusa e inserita nel codice genetico di un coniglio albino. L'animale ibrido risultante dalla manipolazione genetica provocò clamore e scandalo risvegliando le ataviche paure che ancora oggi circondano la separazione dei concetti di natura e cultura. *GFP Bunny* rivelò il persistente stato di

ansietà storicamente assegnato al mostruoso, al chimerico e al liminale – quello che è impossibile da categorizzare in maniera definitiva e che quindi porta con sé la promessa del disordine, dell'indomabilità e della contaminazione. Kac creò un'incarnazione dell'«altro» nel quale l'animale e l'umano vacillano in modalità simboliche. Cosa ci spaventa? Cosa provoca ansia? E quali sono i parametri

<sup>13</sup> Ivi, p. 95.

<sup>14</sup> Ivi, p. 97.

impliciti di normalità che ciecamente seguiamo nelle nostre scelte quotidiane? Wolfe sostiene che la virtuale decorporeizzazione dell'artista, del pubblico e dell'animale in questo progetto propongono un paradigma nel quale «l'arte ha l'obbligo di renderci coscienti di quello che fermamente rimane al di là della nostra percezione visiva ma che allo stesso tempo ci coinvolge direttamente»<sup>15</sup>. Ed è effettivamente fra la triangolazione di vecchi e nuovi concetti di visibilità, materialità ed etica che in questo momento si sviluppa il punto di crisi fra *Animal Studies* e postumanismo.

Parlare di arte contemporanea nel contesto degli *Animal Studies* non è cosa facile. Gli ultimi dieci anni hanno visto una grossa crescita della compagine 'vegana' e dei 'diritti degli animali' che ha monopolizzato i discorsi della disciplina accademica. Come ho già sostenuto in passato nel mio *Animal Studies: Elephants in the Room*, le posizioni etiche di entrambi i campi, veganismo e diritti degli animali, sono basate su obsolete nozioni di «visibilità e testimonianza» che non possono integrarsi con l'agenda postumana<sup>16</sup>. L'etica vegana è ancorata a concetti di consumo prettamente locali – il mangiare o il non mangiare il corpo animale costituisce la base etica sulla quale l'individuo è, più o meno, colpevole della morte dell'animale stesso. Paradossalmente, la morte animale causata dai processi agricoli, specialmente quelli necessari per la produzione di prodotti vegani, non sembra perturbare queste rubriche etiche – la morte che conta è quella visibile a scala locale, nel piatto, o nel vestiario. In una maniera analoga, il movimento dei 'diritti degli animali' si scaglia regolarmente contro ogni esibizione di animali vivi o morti nell'arte contemporanea, come se uno squalo in una vasca di vetro rappresentasse l'apice della distruzione animale e ambientale causata ogni minuto su scala planetaria. Il problema in entrambi i casi è un problema di priorità, non di errata valorizzazione della vita animale. Ma allo stesso tempo questi approcci provocano enormi limitazioni per quel che riguarda un discorso serio e professionale a livello accademico di un soggetto come la presenza animale nell'arte. Questo è uno degli ostacoli correntemente insormontabili che coinvolge entrambi in relazione al postumanismo e allo specismo: per quanto vegani e difensori dei diritti degli animali si proclamino anti-specisti, la loro priorità è sempre diretta al mammifero – e quindi ripropongono schemi antropocentrici che il postumanismo non può tollerare. Le posizioni filosofiche vegane e dei difensori dei diritti degli animali sono obsolete e non possono essere usate come nuove traiettorie di revisione nei rapporti fra uomo e animale nel contesto della contemporanea crisi planetaria – il problema essenziale è quello di capire come i valori di questi importanti gruppi possano essere inseriti nei discorsi artistici e filosofici postumani in maniera tale che questi non soffochino la libertà di pensiero intrinseca alla filosofia e all'arte.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 104. Qui viene citato E. Kac, *Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits and Robots*, Ann Arbor 2005, p. 236.

<sup>16</sup> G. Aloï, *Animal Studies: Elephants in the Room*, «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», standalone special editorial, 2015 <<http://www.antennae.org.uk/back-issues-2015/4589877799>>.

Per meglio comprendere l'importanza di questa crisi nel contesto artistico è necessario ritornare all'arte classica del Rinascimento, e più specificamente a un'analisi della materialità del pigmento in relazione al capitale semantico che esso contiene. Come precedentemente illustrato, la materialità del pigmento nell'arte classica è soggetta a un processo di transustanziazione che reprime l'origine materiale, privilegiando l'abilità plastica del materiale di performare il mimetico. Quello che effettivamente conta a livello significativo non è la provenienza o le connessioni culturali che caratterizzano il materiale, ma la sua abilità di diventare simbolo. Dietro questo essenziale processo di occultamento si trova una miriade di materialità animali (e vegetali) che non giocano alcun ruolo nel processo semantico dell'opera. Nessuno (inclusi i vegani e i difensori dei diritti degli animali) ammira un dipinto di Leonardo o Tiziano considerando il significato dei resti animali che sono stati polverizzati e amalgamati nella superficie della tela. Il sacrificio animale all'interno delle economie della pittura classica è quindi un veicolo monopolizzato da un approccio antropocentrico in cui la natura è puramente risorsa funzionale. Le varie materialità non-umane utilizzate nella pittura sono assorbite e sintetizzate nella parola 'olio'. È così che l'uso della cocciniglia (*Kermes vermilio* e *Kerria lacca*) per la produzione delle tonalità rosse non ha alcun riscontro nel significato dell'opera<sup>17</sup>, come del



Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, c. 1474/1478. Oil on panel (Image in public domain. Courtesy of the National Gallery of Washington DC).

resto vale per *Purpura patual* e *Purpura capillus*, il mollusco essenziale per la produzione economica dei toni viola: per estrarre 1.4 grammi di tintura pura è necessaria la morte di 12.000 molluschi<sup>18</sup>. Rimangono relegati nel silenzio interpretativo dell'arte classica anche le uova usate regolarmente per la legatura del pigmento per rallentare i tempi di asciugatura del colore. Così come gli estratti gelatinosi ottenuti dalla vescica dello storione, o la colla di pesce<sup>19</sup>, e i conigli usati per la produzione della colla necessaria per preparare la tela, e, per buona misura, sembra giusto anche ricordare

<sup>17</sup> A. H. Church, *The Chemistry of Prints and Paintings*, London 1901, p.185.

<sup>18</sup> Cfr. P. Friedlander, *Über den Farbstoff des antiken Purpurs aus Murex brandaris*, «Berichte der Deutschen Chemische Gesellschaft», XLII, 1909, pp. 765-70.

<sup>19</sup> J. Elkins, *What Painting Is*, Abingdon 2000, p. 18.

gli innumerevoli mammiferi come cinghiali, scoiattoli, cavalli, e tassi che sono necessari per la produzione dei pennelli di diverse gradazioni e che sono sempre e convenientemente dimenticati.

È importante chiarire che considerare la materialità animale incorporata in tutti i dipinti del periodo classico come significativa nel messaggio dell'opera d'arte risulterebbe in puerilità – i dipinti dell'arte classica non furono né concepiti né eseguiti in questi termini. Ma allo stesso tempo è importante considerare l'importanza della morte animale nell'arte per due principali ragioni: la morte animale incorporata nell'arte classica ci permette di meglio apprezzare l'importanza della nuova direzione presa dall'arte contemporanea nei confronti della materialità. E ci permette anche di modulare i parametri di un'eticità postumana nell'arte in maniera più oculata di quella reazionaria perpetrata dalle prospettive vegane e dei difensori dei diritti degli animali.

Diventa a questo punto anche importante considerare che per circa cinquecento anni l'arte classica ha impostato e definito le coordinate interpretative nell'arte in maniera tale che, anche nell'ambito della rivoluzione percettiva iniziata dall'impressionismo e proseguita dalle avanguardie del primo Novecento, il pigmento rimane confinato nella posizione di veicolo neutrale. Questa condizione ci pone di fronte alla pressante domanda relativa agli ultimi risvolti del postumano e alla necessità di misurarci con le dimensioni di invisibilità e visibilità che caratterizzano le relazioni uomo-animale, invece di focalizzarci su dei regimi di visibilità sostenuti da concetti puramente umanisti. A che punto diventa possibile recuperare la materialità animale nell'opera d'arte al di là della condizione di veicolo muto? Qual è il significato di questa operazione? E quanta importanza ricopre la presenza animale visibile e invisibile nell'opera d'arte contemporanea?

Una delle risposte più produttive a queste domande è situata nella convinzione che il trattamento della materialità animale nell'arte classica sia il risultato di un approccio antropocentrico definito dal patriarcato sociale e quindi delimitato da specifici interessi e priorità di un ottica umanista ormai obsoleta. Il processo interpretativo nel postumano diventa quindi problematizzato da un'incentivata forma di libertà interpretativa nello spettatore che si trova a dover negoziare nuove dimensioni dell'«essere-con». Esplorare la materialità al di là delle imposizioni del passato è uno dei più importanti risvolti della rivoluzione postumana che ancora deve prendere piede e svilupparsi nel suo potenziale. Questa potenzialità allinea il postumano con altre correnti filosofiche recenti, come l'*Object Oriented Ontology*, il *New Materialism*, e lo *Speculative Realism* e con i discorsi olistici caratteristici dell'Antropocene. È importante ricordare che stiamo attualmente attraversando un periodo storico unico per quel che riguarda la collusione di crisi ambientali, energetiche, politiche, e finanziarie. La sinergia con la quale disastri ambientali e finanziari si alternano nella definizione di uno scenario apocalittico e imminente sta profondamente alternando le priorità di artisti e filosofi nella certezza che molto di quello sul quale la civilizzazione umana è fondata sia essenzialmente non sostenibile *ad infinitum*.

Un numero crescente di artisti si misura con questa nuova dimensione della materialità nei processi artistici. La rappresentazione animale nell'arte ha subito notevoli cambiamenti negli ultimi trent'anni. Come ben evidenziato nell'ormai datato *The Postmodern Animal* di Steve Baker (pubblicato nel 2000), l'animale nel postmodernismo emerge come un'entità recalcitrante e non addomesticabile<sup>20</sup>. L'animale del postmodernismo era frammentato, incongruo, spettrale, e disorientante. La materialità che lo contraddistingueva era abrasiva, scientificamente incorretta, ed esteticamente grottesca. Ma allo stesso tempo le varie incarnazioni dell'animale postmoderno – fra le quali quelle di Olly and Suzy, John Isaacs, Thomas Grunfeld, Edwina Ashton, e molti altri – per quanto instaurando un rapporto serio e non necessariamente simbolico con la rappresentazione animale, presentavano un intrinseco limite epistemico dal carattere prettamente postmoderno e non particolarmente postumano: il desiderio di visualizzare l'impossibilità dell'utopia modernista per smantellare la visione borghese dell'animale retoricamente incorniciato come trofeo o simbolo drammatizzato delle vicissitudini umane. Confondere in maniera deliberata la materialità di un oggetto con un altro e soppiantare il realismo della tassidermia con un approccio iconoclastico, risultano oggi come classiche strategie postmoderne strutturate da un cinico sarcasmo e una disillusione per un mondo che costantemente promette e non mantiene.

È così che la denuncia del postmoderno viene seguita dall'attivismo e dal positivismo di uno scenario contemporaneo degli ultimi dieci anni che presenta un approccio molto più attento alla materialità dell'opera d'arte. Uno scenario che si erge sui discorsi postumani non semplicemente per evidenziare quello che è sbagliato nella storicità del rapporto uomo/natura, ma per suggerire nuove opportunità relazionali spesso connesse al di fuori dello spazio espositivo. È in questo senso che l'attenzione si è più recentemente spostata dall'animale per sé, l'iniziale interesse degli *Animal Studies*, verso una concezione olistica dove uomo, animale e ambiente si ritrovano connessi in un divenire che supera i parametri dello zoocentrismo che al momento sembra ancora dominare i discorsi degli *Animal Studies*.

Gli artisti contemporanei coinvolti in questo nuovo dialogo stanno attraversando una fase critica nei confronti sia del loro approccio concettuale che di quello metodologico. Concettualmente, molti artisti sentono un dovere di produrre arte che coinvolge la dimensione postumana in modo da rendere lo spettatore cosciente e partecipante in discorsi contemporanei sull'ambiente, il non-umano, e l'urgenza con la quale nuove prospettive sono necessarie per cambiare, se possibile, il corso del degrado ambientale e l'attuazione della sesta estinzione di massa. Gli artisti coinvolti nel postumano sono molto più interessati alla realtà locale di quelli del periodo postmoderno. Ma ciò non significa che l'interesse per la scala globale sia di minor rilievo – quello che è più interessante è la relatività fra il locale e il globale, il micro e il macro, la

---

<sup>20</sup> S. Baker, *The Postmodern Animal*, London 2000.

possibilità di visualizzare ciò che è fisicamente impossibile vedere, o che può essere comunicato solo attraverso grafici e accumulazioni di dati prodotti dalle istituzioni.

Artisti come Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion, Ben Rivers, Andrew Yang, Suzanne Anker, Cole Swanson, Céleste Boursier-Mougenot, Bryndis Snæbjörnsdóttir e Mark Wilson, e Jonathon Keats sembrano dedicare molto più interesse alle materialità coinvolte nei propri progetti, se paragonati alle estemporanee gestualità di mancanza di rispetto del postmodernismo. La mancanza di attenzione, la deliberata sbadatezza del postmoderno, rappresentava una mancanza di interesse per la metodologia, l'applicazione, lo studio e la devozione a una specifica materialità – il rifiuto del virtuosismo tecnico tipico degli anni Ottanta e Novanta sembra ora essersi dissipato per via dell'impellente necessità di essere più che mai connessi e attenti alle realtà culturali, sociali e ambientali che ci circondano. È anche in questa dimensione che emerge la *BioArt* – la forma d'arte che si situa in maniera provocatoria nel laboratorio scientifico per produrre nuove visioni di un futuro sempre meno definite dalla rigidità istituzionale, il passato patriarcale e la limitazione metodologica. In questo contesto, il processo diventa parte essenziale del lavoro in sé – a volte il processo stesso è l'opera, oppure rimane visibile nel contesto espositivo finale per riposizionare lo spettatore nel filone di pensiero generatore dell'opera stessa. Il *Processo Grottesco* di Thomas Demand, in esposizione alla Fondazione Prada di Milano, è un esempio fra molti della nuova dimensione concettuale che incorpora il processo nell'opera finale in una maniera che conferisce potere interpretativo allo spettatore. Ma in maniera più generale è anche possibile osservare un cambiamento di tendenza riguardo la temporalità – un risvolto sicuramente connesso all'importanza che la materialità ricopre nel momento contemporaneo. Mentre la velocità alla quale la quotidianità si consuma continua a incrementare, l'arte coinvolta in discorsi postumani sembra deliberatamente volerci rallentare proponendo delle modalità di attenzione che sorpassano il contemplativo e che richiedono un'immersione più profonda e integrata nella dimensione culturale.

L'arte contemporanea del postumano diventa così un laboratorio nel quale si pensa, si scopre, e si impara, in modi non classicamente didattici, a mediare gli incontri con il non-umano, con la tecnologia, con l'ambiente e con la posizione interconnessa a questi che la condizione umana nel nuovo, e forse ultimo millennio ci propone.

Giovanni Aloï, School of the Art Institute of Chicago

✉ galoi@saic.edu