

Interviste/1

Arte, postumano e animalità*

Intervista a Cary Wolfe

a cura di Giovanni Aloi

Since the very beginning, rethinking human/animal relations has entailed reconsidering epistemology, ontology, and ethics. Along the way, on this ambitious journey, contemporary art has constantly provided invaluable opportunities to push disciplinary boundaries and test philosophical notions to breaking point. Twenty years later, so much has happened in *Animal Studies* and much more has changed in contemporary art and philosophical discourse. Giovanni Aloi, Editor in Chief of «*Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*» interviews Cary Wolfe on the current state of affairs of *Animal Studies*, posthumanism, and the arts. Over the past ten years, Wolfe has distinguished himself as one of the most influential voices in posthumanist philosophical discourses. What's left to say? What's not been said? And what lies ahead for contemporary art and animal studies as speculative realism brings another wave of radical, ontological revisionism?

Introduzione

Fin dall'inizio il ripensamento dei rapporti tra umano e animale ha comportato una riconsiderazione dell'epistemologia, dell'ontologia e dell'etica. Lungo questo viaggio ambizioso l'arte contemporanea ha continuamente fornito preziose opportunità per contestare i confini disciplinari e mettere alla prova i concetti filosofici. In vent'anni molto è accaduto nel campo degli *Animal Studies*, e ancor più è cambiato nell'arte contemporanea e nel discorso filosofico. Giovanni Aloi, caporedattore della rivista «*Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*», intervista Cary Wolfe a proposito dell'attuale stato delle cose negli *Animal Studies*, nel postumanismo e in arte. Negli ultimi dieci anni Wolfe è emerso come una delle voci più influenti del discorso filosofico postumanista. Cosa resta oggi da dire? Cosa non è stato detto? E quale sarà il futuro dell'arte contemporanea e degli *Animal Studies*, tenendo conto che il realismo speculativo porta oggi un'altra ondata di radicale revisionismo ontologico?

* Intervista pubblicata in inglese «*Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*», XXXVIII, Winter 2016, pp. 5-17 <www.antennae.org.uk>. Traduzione di Carlo Salzani

Intervista

Dalla pubblicazione di What is Posthumanism? (2010) molto è cambiato sull'orizzonte filosofico. Realismo speculativo, Nuovo materialismo, Object-Oriented Ontology ed Etnografia multispecie hanno guadagnato sempre più importanza nei dibattiti contemporanei su nuove ontologie e prospettive non antropocentriche. Qual è la tua impressione su questa cosiddetta 'svolta ontologica'?

A me non interessa l'ontologia, anche se mi interessa quello che interessa a chi si interessa di ontologia. Per me l'ontologia è una ricerca filosofica profondamente errata – il che non significa che chi pensa di occuparsi di ontologia non abbia cose interessanti e preziose da dire su questo o quel tema. Fin dal mio secondo libro, *Critical Environments* (1998), ho detto chiaramente che la ricerca che io pratico è una forma esplicitamente *deontologizzata* di pragmatismo, quindi semplicemente non mi interessa (e anzi lo trovo filosoficamente vacuo) il genere di affermazioni che fa l'ontologia. Un risultato assai infelice della svolta che hai descritto è stata una confusione pervasiva e continua della questione del *realismo* con quella del *materialismo* nei circoli filosofici. In breve, i realisti amano dire che se non si crede nella spiegazione della realtà data dal realismo filosofico, allora automaticamente non si crede che la realtà sia reale. Ma ovviamente è perfettamente possibile credere che non si possa avere un incontro puro e non mediato con il mondo materiale senza credere che la realtà non sia reale (e, per inciso, è perfettamente possibile farlo senza essere un 'correlazionista'). Molto, forse troppo, è stato scritto sulle basi di questa confusione. Ma come ha fatto notare Richard Rorty già molto tempo fa in *Oggettività, relativismo e verità* (1991), il realismo filosofico e l'idealismo filosofico, che sembrano essere opposti, in realtà non sono che due facce della stessa medaglia, e cioè di una medaglia chiamata *rappresentazionalismo* filosofico. Per me filosofia e teoria non sono attività rappresentazionaliste, e questo significa che quando parliamo di 'realismo speculativo', per esempio, l'accento per me cade su 'speculativo' e non su 'realismo'. Non mi interessano minimamente le tesi realiste e ontologiche oggi in circolazione, che considero vacue e in verità, per molti versi, ultra-tradizionali e intellettualmente conservatrici; ma quello che *sì* mi interessa è invece il modo in cui la ricerca 'speculativa' analizza problematiche in modi inediti e innovativi che in precedenza non erano stati pensati.

Come pensi che si collochino gli Animal Studies e il postumanesimo tra queste nuove correnti filosofiche?

Bè, proprio come è sempre più difficile generalizzare, per esempio, sull'*Object-Oriented Ontology* – trovo il lavoro perfino dei suoi sostenitori più noti alquanto eterogeneo e sempre più divergente, in molti sensi – penso che sia sempre più difficile generalizzare sugli *Animal Studies* e sul postumanesimo (e, come sai, gli *Animal Studies* per me non sono che un sottoinsieme e un

sottoproblema della sfera ben più ampia del pensiero postumanista). Quello che gli *Animal Studies* e il postumanesimo hanno in comune con questi movimenti, ovviamente, è l'impegno verso un pensiero anti-anthropocentrico, verso l'idea che l'umano non è al centro dell'universo e che, anzi, al concetto di 'umano' non dovrebbe essere concessa alcuna centralità operativa, filosoficamente parlando. Quindi i propugnatori dell'*Object-Oriented Ontology* hanno ragione quando dicono che l'umano non è che uno dei tanti tipi di oggetti. Ma ovviamente – e su questo si incentrava un intero capitolo di *What is Posthumanism?* – ci sono modi umanisti di fare teoria anti-anthropocentrica, sia che parliamo di *Animal Studies* sia delle tante varietà di ontologia e realismo che hai appena descritto. L'altra parte della tua domanda su cui vale la pena soffermarsi è fino a che punto chi promuove e pratica queste 'nuove correnti filosofiche' adotti un atteggiamento di superamento o di rifiuto dell'umanesimo *in toto*, e ho l'impressione che in alcuni casi sia così. Lasciando da parte il dubbio anelito alla purificazione filosofica, ho tentato di precisare che, per me, il 'postumanesimo' non significa un rifiuto o un superamento dell'umanesimo, ma piuttosto elaborare dei modi migliori di pensare a molte delle cose che interessavano l'umanesimo filosofico. L'umanesimo non è interamente cattivo o interamente buono; è un retaggio e un'eredità che dobbiamo affrontare.

In Surface Encounters: Thinking With Animals and Art (2011) Ron Broglio sostiene che l'arte «ha un particolare coinvolgimento con le superfici che è utile a scardinare i concetti filosofici e a orientarli in nuove direzioni»¹. Che ruolo riveste l'arte nel rapporto tra il tuo pensiero e la tua scrittura?

Penso che Ron abbia ragione. Uno dei ruoli fondamentali dell'arte per me è che è in grado di operare quella che spesso chiamo una 'concettualizzazione non proposizionale' di quelle questioni che ci interessano, e in modi in cui il medium relativamente impoverito del linguaggio e della testualità non riesce veramente a fare. Questo, per esempio, rende l'esposizione artistica della questione della scomparsa ed estinzione delle specie viventi potenzialmente più multidimensionale, per quanto meno precisa, dell'esposizione teorica nel medium delle parole. Potrei fornire una risposta ben più tecnica alla tua domanda su come questo funzioni, basandomi (tra i tanti) sul lavoro di Niklas Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft (L'arte della società, 1995)*, ma l'ho già fatto nel capitolo sull'architettura di *What is Posthumanism?* a cui ti riferisci più sotto (e chiunque può leggerlo), che esamina come l'arte faccia comunicare l'incomunicabile usando la differenza tra percezione e comunicazione, sistemi psichici e sistemi sociali, in un modo davvero unico tra le varie forme di comunicazione sociale. Per parafrasare Luhmann, nell'arte – e questo include ovviamente l'arte letteraria – cose prive di senso producono significato, ed è possibile che elementi che non sono presenti assumano la più grande importanza. O, come ha detto Miles

¹ Ron Broglio, *Surface Encounters: Thinking With Animals and Art*, Minneapolis 2011, p. xvii.

Davis con una frase che amo citare, «nel jazz l'importante non sono le note che suoni, ma quelle che *non* suoni». Tutto questo costituisce un'enorme risorsa per concettualizzare pienamente il genere di questioni che ci interessano e come esse risuonano nei registri teorici, sociali e affettivi. L'unica cosa che qui voglio aggiungere – e di nuovo si tratta non di *che cosa* l'arte si occupi, ma di *come* se ne occupa – è che gli artisti, a causa dell'intenso coinvolgimento che hanno con i media in cui lavorano, *partono* dalla prospettiva che le modalità di percezione ed esperienza umane e 'normate' sono solo un modo di sentire il mondo di luce, suono, odorato, gusto e tatto che implica le potenzialità di un ben più ampio apparato sensorio non umano, 'animale'. In questo senso, l'arte – perfino l'arte più tradizionale e umanista – è in certo modo già sempre 'animale', e ne ho avuto veramente la riprova recentemente quando ero ad Amsterdam e ho osservato con molta attenzione come Rembrandt usava il colore, soprattutto in alcuni degli autoritratti tardi. Ma ovviamente lo stesso si può dire di Cezanne – parlando di modelli di arte umanista!

In What is Posthumanism? ti sei soffermato su una serie di media artistici che includono le illustrazioni di Sue Coe, i progetti transgenici di Eduardo Kac, il musical di Lars von Trier Dancer in the Dark, il progetto di paesaggio urbano Tree City di Rem Koolhaas e Bruce Mau per il Downsview Park di Toronto, il progetto architettonico Blur di Ricardo Scofidio ed Elizabeth Diller, i saggi di Ralph Waldo Emerson, la poesia filosofica di Wallace Stevens, e l'album di rock sperimentale My Life in the Bush of Ghosts di Brian Eno e David Byrne. A quali media ti interessi attualmente e perché?

Bè, recentemente ho scritto un paio di testi di un certo spessore sull'*installation art* contemporanea che tratta di animali ed estinzione – specificamente, *Trout Fishing in America and Other Stories* di Mark Wilson e Bryndis Snæbjörnsdóttir, che tratta del dramma del Condor californiano (e di altre creature), e *Requiem: Ectopistes Migratorius* di Michael Pestel, che si centra sull'estinzione del piccione migratore e specificamente di Martha, l'ultimo esemplare della sua specie, morta in cattività a Cincinnati. Entrambe sono installazioni di tipo alquanto comune, ma sono anche molto diverse l'una dall'altra. Michael, per esempio, è di formazione un compositore e un musicista, e ha lavorato su molte improvvisazioni, sia con il ballerino giapponese di butō Taketeru Kudo sia con il jazzista Anthony Braxton, e quindi questo modula la sua installazione in una direzione alquanto diversa. Al momento mi occupo anche molto del medium letterario – nello specifico, la poesia – in un progetto dal titolo provvisorio *Gli uccelli di Wallace Steven, o, Poetiche ecologiche*. Lavorare con la letteratura e la poesia mi viene più naturale perché è il campo in cui mi sono formato accademicamente, ma, a causa della struttura teorica che utilizzo, nel mio lavoro c'è probabilmente meno distanza tra media testuali e media di altro tipo in termini di come mi avvicino a essi. Un altro modo di dirlo è che quando si tratta di media specifici io non sono mai

stato il tipo di persona che dice «oh, mi occupo di cinema» oppure «oh, lavoro sulla pittura». Non è così che io penso



Sue Coe, 'You Consume Their Terror' from *Cruel- Bearing Witness to Animals Exploitation*, 2012

La tua discussione delle considerazioni etiche implicate nelle strategie rappresentative usate nell'illustrazione di Sue Coe e nei progetti transgenici di Eduardo Kac hanno provocato non poche polemiche in certi circoli. Più specificamente, Steve

Baker non è d'accordo con la tua concezione del rapporto tra rappresentazionalismo filosofico ed artistico. In Artist|Animal Baker ti ha accusato di «non guardare abbastanza», e quindi di operare un'«interpretazione fuorviante» delle differenze che le due pratiche comportano. Hai riconsiderato la tua posizione sul lavoro di Kac e Coe alla luce dei nuovi sviluppi che hanno caratterizzato l'arte contemporanea?

No, direi di no. L'arte contemporanea è un ambito vasto ed eterogeneo – come sai meglio di me – e qualsiasi intervento si faccia in questo ambito sarà quindi per definizione riduttivo, altamente selettivo, e schematico – ma con un obiettivo, si spera. E il mio obiettivo in quel testo era di porre una domanda molto specifica che ritenevo non fosse stata veramente considerata come si sarebbe dovuto: qual è il rapporto (se ce n'è uno) tra rappresentazionalismo e specismo? Come ho detto prima, la questione non è solo *cosa* l'arte fa – esprimere oltraggio per lo sfruttamento e la violenza antropocentrici, nel caso di Coe – ma *come* lo fa.



Eduardo Kac, *Free Alba!*, 2001, New York Times, color photograph mounted on aluminum with Plexiglas. Collection of Alfredo Hertzog da Silva.

L'opera di Sue Coe è molto forte, non c'è dubbio, e io l'ammiro molto per tutta una serie di ragioni – e mi piace molto anche come persona; è venuta a uno dei miei corsi sui diritti animali molti anni fa, all'Indiana University – ma, sai, la sua opera è quello che è: postumanesimo umanista.

Io personalmente non sono pienamente d'accordo con la tesi di Baker secondo cui le opere di Coe non si fondano su un 'regime di faccialità', come invece hai sostenuto tu. Mi sembra che molte opere di Coe si basino interamente su un regime estremamente antropomorfo di faccialità che ricorda un concetto lacaniano di 'volto', nel senso che Coe usa deliberatamente tecniche rappresentative testate e collaudate tipiche della fotografia o del film, e usa in modo strategico i primi piani, l'esagerazione delle dimensioni dell'occhio, e l'accentuazione di linee curve, per ispirare l'empatia dell'osservatore – gli animali ritornano lo sguardo, e in molte opere di Coe gli animali sembrano implicitamente implorarci di fermarci. In questo senso il mio disagio rispetto a un 'regime di faccialità' nell'arte contemporanea con animali si basa su preoccupazioni specistiche, piuttosto che sulla questione originaria riguardo gli approcci postumanista/umanista in arte. Credo che l'arte che si confronta con temi postumanistici non possa permettersi di essere specista. L'opera di Coe, a causa della natura del suo impegno per i diritti animali, pone domande interessanti che vanno ben oltre l'ambito artistico. In questo contesto, che tipo di eticità sono a tuo parere più adatte all'arte con animali, e soprattutto, può un approccio all'arte centrato sugli Animal Studies essere veramente postumanista?

Per quel che riguarda l'opera di Coe e la posizione di Steve, non potrei dirlo meglio di come hai fatto tu. Ma per quel che riguarda la tua domanda più generale, penso che tu abbia assolutamente ragione. Un altro modo di esprimere questo punto è di comprendere che, dal punto di vista postumanista, non è la 'specie' il fulcro della questione. In quest'epoca di crescente attenzione per il microbioma e l'epigenetica, la 'specie' è ovviamente, oggi più che mai, un concetto riduttivo (sia dal punto di vista scientifico che filosofico) e uno strumento assai spuntato. E uno dei veri pregi del pensiero biopolitico – come ho cercato di mostrare nel mio ultimo libro *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame* – è che ci ricorda proprio quanto possa essere spuntato quando pensiamo a come funzionava il concetto di 'razza' nelle formazioni biopolitiche, e allora comprendiamo *anche* che non possiamo parlare di razza senza parlare di specie – questa è la mia critica a Foucault, ma anche a Donna Haraway. Di qualunque cosa si tratti quando parliamo dei rapporti tra arte, etica e quello che chiamiamo 'vita', non è certo possibile trattarne in modo adeguato rubricando queste questioni sotto le designazioni tassonomiche della biologia o della zoologia. In nessun modo. Non possiamo caricare il peso teorico sull'animale più di quanto non possiamo caricarlo sull'umano. Abbiamo bisogno di un altro vocabolario, di un'altra struttura teorica in cui *ciò che chiamiamo* 'umano' e 'animale' (come dice Derrida) sono i risultati – risultati non *necessari* ma invece *possibili* – di processi e relazioni che *non sono essi stessi* né 'umani' né 'animali'. Ed è proprio

questo che penso stia cercando di fare Eduardo con il suo lavoro (e ovviamente anche Donna Haraway). Allora se il concetto di 'specie' ha una qualche utilità, è nel concentrare la nostra attenzione su come il rapporto organismo/ambiente è tutto *tranne che* generico. 'Specie' è semplicemente un segnaposto, un segnalibro, per una forma più complessa e robusta di affrontare le questioni di arte, etica e 'vita'.

Nel 2012 hai intervistato Eija-Liisa Ahtila, una nota videoartista e fotografa residente a Helsinki e la cui opera è stata esibita, per esempio, in molti musei prestigiosi come la Tate Modern di Londra e il MoMA di New York. Proprio all'inizio dell'intervista hai fatto in modo che il lettore fosse a conoscenza del fatto che la tua conversazione con l'artista era stata condotta per email per un periodo di due settimane, la sua tastiera a Helsinki, in Finlandia, e la tua a Huston, in Texas. Sono curioso di sapere le difficoltà che hai incontrato nell'intervistare l'artista attraverso questo medium. Quali produttività e quali sfide hanno dato forma a questo processo?

Per essere onesti, confesso che un po' mi piace l'email come medium per le interviste, e per me e Ahtila è stato facile – e, tra parentesi, non ci siamo ancora mai incontrati di persona – conversare in questo medium. Ovviamente devi capire il protocollo: quante domande e risposte sono a disposizione, se si possono introdurre nuove domande come sottoclassi di risposte originali che portano alla necessità di un altro capitolo, per così dire, ecc. Noi siamo stati fortunati, senza dubbio, e questa fortuna è stata prodotta in parte dal fatto che abbiamo una comprensione profonda e solidale ognuno per il lavoro dell'altro/a. Un vantaggio di questo medium è che, in un certo senso, il testo è già passato almeno per un paio di revisioni quando si arriva alla conclusione del primo passaggio. È più pulito, più calibrato e più ponderato, anche se forse meno ricco di senso. Per caso proprio ieri ho fatto un'intervista via Skype per un progetto di alcuni ricercatori della Queen's University in Canada, e rabbrivisco pensando a tutti gli «ehm», gli «ah» e i «tipo» e a tutte le digressioni strutturate nel fatto stesso di parlare ad alta voce – o per lo meno nel modo in cui *io* parlo ad alta voce. C'avranno un bel da fare!

Classificheresti l'opera di Eija-Liisa Ahtila come postumanista, oppure hai superato il desiderio di classificare l'opera di un artista all'interno di categorie specifiche?

Questo tipo di etichette mi sono utili solo nella misura in cui aprono un ambito rispetto all'opera – sia artistica che filosofica – che altrimenti non avremmo visto. Quello che ho scritto sull'opera di Ahtila (in un saggio per il catalogo di una grande retrospettiva sul suo lavoro qualche anno fa) in realtà non è impostato sulla questione del postumanismo, ma invece nei termini della problematica biopolitica – e specificamente del paradigma immunitario/autoimmunitario all'interno del pensiero biopolitico. Una delle cose interessanti

del suo lavoro è quanto esso sia eterogeneo e impreveduto – sia all'interno di opere singole che nei legami tra opere diverse (perfino se ci limitiamo a quelle che sono considerate le sue opere principali). Pensa all'arrivo di Babbo Natale all'inizio di *The Annunciation*, o a tutto quello che succede in *The House*. Ciò che il paradigma immunitario mi ha permesso di vedere nella sua opera è stata una più ampia coerenza, i legami sotterranei tra opere che altrimenti sembrano alquanto estranee e indipendenti. Per esempio, quanto sono collegati lo spazio sempre più psicotico della casa, l'*heimlich*, e l'intera topografia capovolta di *The House*, alle preoccupazioni apparentemente assai distanti per la violenza coloniale contro gli algerini da parte dei francesi in *Where Is Where?* E queste, a loro volta, come sono collegate alla persistente preoccupazione per la vita non umana e per i rapporti tra forme di vita umane e non umane che animano opere come *The Annunciation* e *The Hour of Prayer?* E alla questione della religione e del biopolitico aperta nell'opera di Derrida e di Agamben?

Più recentemente hai collaborato con l'artista contemporanea Maria Whiteman per un progetto intitolato Landscape and Inscription, che prende in considerazione, tra le altre cose, questioni di tempo e forza geologici, riscaldamento globale/cambiamento climatico, circuiti di produzione e distribuzione energetica, interfacce umane con l'ambientale. Hai un qualche interesse, per esempio, per le strategie estetiche delle Etnografie Multispecie?



Cary Wolfe and Maria Whiteman, *Landscape and Inscription*, video still, 2015
© Wolfe and Whiteman

Oh sì, ma certo. L'Etnografia Multispecie si occupa di queste questioni in un modo che è alquanto affine, penso, a quello che stavo dicendo un attimo fa sul termine 'specie' in rapporto all'arte e all'etica. 'Specie' è un segnaposto che viene decomposto, ricomposto e distillato in condizioni e sistemi di coordinate molto

specifiche, e in relazione a diverse strutture disciplinari. Lo scorso febbraio [2016] io e Maria abbiamo partecipato a una mostra d'arte, con annesso dibattito, su *Speranza in un'epoca di estinzione* al Princeton Environmental Institute che Eben Kirksey ha messo insieme come parte del suo attuale progetto *Multispecies Salon*. Il dibattito comprendeva studiosi di punta di cinque o sei discipline diverse, con altri collegati via Skype da varie località, per discutere di estinzione, de-estinzione, salvaguardia della natura, perdita di specie, etica e i più ampi rapporti tra vita e tecnologia nell'era dei CRISPR [*clustered regularly interspaced short palindromic repeats* = brevi ripetizioni palindrome raggruppate e separate a intervalli regolari. N.d.T.] e della biologia sintetica. Come ha detto qualcuno del pubblico durante il ricevimento, è stato un gran esempio di scambio interdisciplinare 'motivato da un problema', e non 'motivato da un enigma', su una questione a cui ci interessiamo tutti con passione. L'altra cosa che mi piace dell'Etnografia Multispecie è il suo carattere esplicitamente sperimentale (a volte al punto di spingersi fino a una specie di *ethos à la Merry Pranksters*) – «rimescoliamo (magari 'sul bagnato') e vediamo cosa succede!»! Ma naturalmente, essendo io un pragmatista, è *ovvio* che dell'Etnografia Multispecie mi piaccia proprio questo!

Potresti raccontarci com'è nata l'idea di Landscape and Inscription e come quest'opera si relaziona al tuo lavoro filosofico mentre triangola con quello di Maria?

*Credo che Landscape and Inscription sia stata un'idea di Maria, ma non ne sono completamente sicuro. È difficile individuare un'origine per il progetto perché per alcuni anni io e lei abbiamo collaborato a una serie di videoinstallazioni su cui continuiamo ancora a lavorare, anche se entrambi abbiamo i nostri progetti individuali molto impegnativi. Penso che lo descriverei piuttosto in questo modo: il progetto è emerso come un tentativo di analizzare e sviluppare appieno i motivi per cui io e lei sembriamo essere attratti verso gli stessi elementi e punti di accesso a quello che si era soliti chiamare 'natura' – lei in quanto artista, e io in quanto filosofo. Così nei suoi video e nelle sue fotografie, per esempio, io rimango alquanto colpito dalle immagini e dalla grammatica compositiva verso cui gravita la sua opera: per esempio l'immagine di una vista sul mare, ma con dentro uno specchietto retrovisore, oppure un branco di alci, che guardati più attentamente mostrano al collo dei collari radiotrasmettitori, oppure aironi che attraversano le *wetlands* del Texas, ma con all'orizzonte la vaga sagoma di una raffineria di petrolio. Penso che per tutti e due questo sfoci in una questione più ampia – una questione filosofica, ma anche una questione per la pratica e la strategia artistica – del bisogno di pensare più profondamente in entrambi i media cosa siano 'la natura', 'il paesaggio', 'l'ecologia', 'l'ambiente', e 'la vita' (e ovviamente a questa lista potremmo aggiungere altri termini affini). Per esempio, abbiamo entrambi un interesse intenso e acceso per la vita animale non umana, ma qui di nuovo, come ho già detto, questa questione viene riformulata all'interno di un più vasto insieme di considerazioni in cui 'la natura' stessa, 'il paesaggio' stesso, 'la vita' stessa diventano un medium su cui si iscrivono varie*

forze (politiche, economiche, tecnologiche, ecc.) – e in un certo senso, questo è un tipo diverso di risposta alla tua domanda di prima su quali tipi di media mi interessino al momento. E tutto questo, almeno per quel che mi riguarda, è piuttosto in linea con il senso foucauldiano del biopolitico che ho cercato di portare alla luce in *Before the Law*. In altre parole: la teoria ambientalista incontra la teoria biopolitica.

Landscape and Inscription rappresenta l'inizio di una nuova svolta nella tua carriera? Quale ruolo avrà il produrre arte nella tua partecipazione al discorso postumanista?

Penso di no; lo vedo piuttosto come un continuum. Le videoinstallazioni che stiamo facendo sono costruite in parte attorno ad alcune poesie di una certa lunghezza (dalle tre alle cinque pagine, di norma, e probabilmente più narrative di quanto solitamente farei) che ho scritto – a volte in risposta ai video, a volte come una sorta di ispirazione o di copione per i video. In ognuno dei video appaiono frammenti delle poesie, e il testo completo di ogni poesia è disponibile nello spazio dell'installazione. In verità io ho cominciato come poeta, e ho dovuto decidere se volevo fare un MFA [Master of Fine Arts] o un Ph.D [dottorato], quindi a me questa progressione sembra alquanto organica (se possiamo permetterci quest'espressione a questo punto della conversazione!). Fare arte, scrivere di arte, e lavorare con artisti lo trovo incredibilmente liberatorio, arricchente e stimolante – una diversa versione di quello che mi è piaciuto in quel programma a Princeton di cui parlavo poco fa, *Speranza in un'epoca di estinzione*. È solo un processo diverso e più aperto, più sperimentale, in molti sensi, che starsene seduti a parlare in una stanza piena di derridiani o deleuziani o chicchessia – meno prevedibile e più inatteso, immagino si possa dire.

Quale altro artista contemporaneo ti interessa e perché?

Oh, ma questa è una domanda enorme, ci sono *così tanti* artisti che producono *così tanti* tipi di opere... e allora ti do una risposta di un altro tipo. In arte ho gusti piuttosto eclettici. La grande retrospettiva su Mike Kelley al MoMA PS1 un paio di anni fa è stata forse la cosa migliore che ho visto di recente. Un corpus di opere così compiuto eppure così straordinariamente eterogeneo; è difficile credere che sia stato prodotto dalla stessa persona. Rimango sempre folgorato dall'opera di William Kentridge e poi quasi me ne dimentico (per quanto sia entrato in una poesia di una delle nostre installazioni, *Mountain Pine Beetle* – credo che il verso sia: «tutta la parte anteriore / sotto la gomma da cancellare di Kentridge»). È veramente un artista serio e di vero talento – di nuovo, come Kelley, un artista con un'incredibile gamma di abilità. Un altro artista che amo, con una gamma di competenze altrettanto mostruosa ma con una sensibilità quasi diametralmente opposta, è Wayne White, che è il soggetto

del film *Beauty Is Embarrassing* – tra parentesi un grande film da mostrare agli studenti (specialmente agli studenti d'arte).

L'anno scorso ho visto una mostra di Wolfgang Tillmans alla David Zwirner Gallery a Chelsea e l'ho trovata veramente straordinaria – un fotografo che lavora con l'immagine fotografica come un architetto o uno scultore. È veramente impressionante come era stata pensata l'installazione delle immagini, come queste si parlavano tra loro, e come ogni sala fosse costruita in una collaborazione armonica con lo spazio complessivo. In una sala, ricordo, c'erano solo vetrine piene di diversi tipi di carta fotografica. Wow! Nello stesso quartiere, diversi anni prima, *Play Dead; Real Time* di Douglas Gordon alla galleria Gagosian. È una videoinstallazione su due canali centrata su un *enorme* video di un elefante accasciato, che finge di essere morto e poi si alza, e poi ripete tutto il ciclo, e mentre tu te ne stai lì a guardare, poco alla volta ti accorgi che l'elefante è stato filmato proprio nel luogo dove si trova lo schermo. Come la maggior parte delle opere di Gordon, molto semplice ed estremamente acuta.

Cos'altro? *A Living Man Declared Dead and Other Stories* di Taryn Simon alla Tate Modern è stato secondo me un esempio molto interessante di arte biopolitica, e il libro più caro (e forse il più pesante) che possiedo è il catalogo di quella mostra. Nello stesso periodo una grande – anche fisicamente grande – mostra di Glenn Ligon al Museo d'arte moderna di Fort Worth che presentava un incrocio molto intelligente e sagace di razza, gender e sessualità. Ligon è tra i miei artisti afroamericani preferiti, insieme a Carrie Mae Weems e Willie Cole. Mi piace molto l'opera di Tony Oursler, e anni fa ho avuto la fortuna di vedere la sua installazione *Influence Machine* al Madison Square Park. Più o meno un anno e mezzo fa mi trovavo per caso a Los Angeles diretto in Australia quando il LACMA [Los Angeles County Museum of Art] ospitava contemporaneamente una grande mostra di Pierre Huyghe e l'incredibile *stop action video* di Thomas Demand *Pacific Sun*. Ovviamente il LACMA ha *Levitated Mass* di James Turrell (che ho trovato un po' deludente); Turrell è un personaggio interessante e forse presto scriverò qualcosa su di lui, e al campus della Rice University abbiamo un suo grande e appariscente *skyspace* da sette milioni di dollari intitolato *Twilight Epiphany*.

A Huston vengono ovviamente mostre eccezionali, e la grande mostra di Joseph Beuys *Actions, Vitrines, Environments* alla Menil Collection poco dopo che mi ci sono trasferito mi è veramente rimasta in mente. Da allora per lungo tempo ho pensato seriamente di scrivere un lungo testo su Beuys, che poi si è trasformato in un testo su Beuys e Frida Kahlo (su animalità, sessualità, handicap e malattia) – ma questa è un'altra intervista! Nell'area 'animali ed ecologia' di cui stavamo parlando prima, c'è una lista molto lunga in aggiunta alle persone di cui abbiamo già parlato, ma la pièce di Annette Messager *Les Pensionnaires* è una delle mie preferite in assoluto – estremamente forte ed emotivamente complessa – e tutti dovrebbero mettere *The Lightning Field* di Walter De Maria in New Mexico sulla loro lista di cose da fare. Ti lasciano in questa straordinaria piccola capanna in mezzo al nulla (che la mia amica Helen Winkler Fosdick ha contribuito a

costruire anni fa con gli scarti di una vecchia fattoria in legno) e poi vengono a prenderti ventiquattro ore dopo. Le tante ore e la solitudine fanno parte integrale della pièce. Più vicino a casa, l'opera di Mark Dion è veramente potente, penso, molto intelligente e sfaccettata (e spesso con molto senso dell'umorismo!). Mark comprende come nessun altro il contesto, il pubblico, lo spazio, ecc. – tutto quello che l'elaborazione di un progetto veramente comporta. Il suo *Neukom Vivarium* allo Seattle Sculpture Garden è una delle mie opere di eco-art preferite in assoluto; è perfetto per qualcuno che come me riflette sulla 'vita', la tecnicità e la protesicità. Ah, e a questo proposito, amo i fratelli Quay!

Il nuovo libro di Donna Haraway, Manifestly Haraway, pubblicato dalla Minnesota University Press, include una conversazione tra te e l'autrice. Interpretando cyborg e compagni di specie l'uno con e attraverso l'altra, tu e Donna vi lasciate andare a un grande scambio di idee sulla storia e il significato dei manifesti nel contesto di biopolitica, femminismo, marxismo, relazioni tra umano e non umano, compatibilità, tropi letterari, semiotica materiale, modalità negative del conoscere, cattolicesimo secolare, e più ancora. Com'è nata questa collaborazione e qual è il contributo fondamentale alla nostra disciplina che emerge da questa conversazione?

Io e Donna ci conosciamo da tanto tempo – è venuta a far visita a una delle mie lezioni quando ero un novellino Assistant Professor all'Indiana University all'inizio degli anni Novanta – ma siamo diventati veramente buoni amici quanto abbiamo passato insieme un paio di giorni in occasione di un programma alla UCLA [University of California, Los Angeles] e abbiamo scoperto che entrambi ci interessavamo seriamente all'addestramento dei cani. E questo ci ha portato, proprio durante quel viaggio, a scoprire che entrambi eravamo legati a Vicki Hearne, che era una persona molto interessante e molto intelligente, ma non in un modo che molti dei tipici intellettuali progressisti riescono a cogliere. Questo è accaduto prima che Donna facesse 'coming out', come ha detto lei stessa più tardi, riguardo la sua grande passione per l'*agility dog* con il suo cane Cayenne.

Dopo quell'episodio siamo rimasti in contatto, e quando io ho iniziato la collana *Posthumanities* con Minnesota University Press l'ho contattata proponendole di fare un libro, anche se pensavo ovviamente che avesse già impegni editoriali per tutti i suoi lavori in un futuro prossimo. Bè, non solamente non era così, ma addirittura mi ha proposto *due* progetti: quello che sarebbe diventato *When Species Meet* e poi un altro progetto che aveva in mente, *Manifestly Haraway*, che avrebbe incluso i suoi due manifesti e poi un saggio connettivo che lei avrebbe scritto sull'evoluzione del suo pensiero e sulle sue ricerche negli anni che li separano. Col passare degli anni l'idea del saggio connettivo le interessava sempre meno – in parte, credo, a causa di tutto quello che è successo nel sistema dell'University of California e a Santa Cruz dalla metà alla fine degli anni 2000 (specialmente dopo il 2008), un periodo in cui lei era direttrice del programma di *History of Consciousness* – ma lei (e anche l'editore) voleva ancora pubblicare i due manifesti in un solo volume. Allora ho suggerito che avremmo potuto

sostituire il saggio con una lunga conversazione e questa sarebbe servita da testo di connessione; un paio di anni fa ero a Stanford University per qualcosa, e allora sono volato a Santa Cruz e sono rimasto tre giorni con Donna e Rusten e abbiamo registrato circa cinque ore di conversazione, di cui alla fine direi che abbiamo usato circa tre ore e mezza o quattro, e in una forma solo leggermente rimaneggiata. Quello che si legge nel libro è molto simile a come si è svolta la conversazione, non parola per parola, ma quasi.

Per venire all'altra parte della tua domanda, penso che ci siano molti modi in cui il progetto è importante nel contesto attuale – troppi per elencarli tutti, in realtà, ma penso che emergano molto chiaramente nel corso della conversazione; ma il *mio* intento in questo progetto, come dico nella prefazione, è quello di recuperare e riaffermare l'importanza dell'opera di Donna nel contesto di quello che sarebbe stato chiamato il pensiero 'biopolitico'. Una delle cose che è difficile non notare nel pensiero biopolitico canonico è che si tratta fundamentalmente di una serie di filosofi bianchi, maschi ed europei; e quindi quello che ho cercato in parte di fare per il lavoro di Donna nel contesto della biopolitica assomiglia molto a quello che *lei* ha cercato di fare per il lavoro di Lynn Margulis nel campo della biologia e delle scienze biologiche: e cioè correggere una certa lacuna o omissione, quello che lei chiama «la politica delle pratiche di citazione», che ha per lo più escluso Margulis dalla grande narrazione dello sviluppo della teoria biologica negli ultimi trenta o quarant'anni. Quindi il mio intento principale in questo progetto è stato di ricordare alla gente che Donna ha 'praticato il pensiero biopolitico' ben prima che questo fosse codificato come tale, in saggi come *Sex, Mind, and Profit* e *Situated Knowledges*, il celebre saggio sul discorso del sistema immunitario – davvero l'equivalente di un intero libro fondatore del pensiero biopolitico, e con una portata interdisciplinare e un insieme di competenze ineguagliate da qualsiasi degli altri principali pensatori biopolitici (per non parlare di *Primate Visions*, che, allo stesso modo, è stato ed è un testo fondativo per gli *Animal Studies* prima che esistesse qualcosa chiamato *Animal Studies*). Quindi in parte la mia idea era di mettere le cose in chiaro, e in parte era di mostrare quanto possiamo ancora imparare dal suo lavoro quando cerchiamo di pensare quella che a volte è stata chiamata una biopolitica 'affermativa', invece che 'tanatopolitica'.

In questo momento stai lavorando a un nuovo libro?

Al momento sto lavorando a due nuovi libri, forse tre, dipende dall'evoluzione di uno dei due. Il primo è un progetto di teoria politica che è una specie di sequel di *Before the Law* – non nel senso che si centra sugli animali non umani, ma si riallaccia alla domanda «Come cambia il concetto di 'politico' dopo la svolta immunitaria del pensiero biopolitico?». Sostanzialmente ritorno al paradigma immunitario (che è dopo tutto un concetto che proviene dalla teoria dei sistemi), ma lo riconcettualizzo nei termini della teoria dei sistemi, in modo molto più rigoroso di quanto avvenga nell'opera di Esposito, per esempio.

Facendo questo si arriva ad alcune conseguenze molto interessanti per riflettere su cosa sia (e non sia) il 'politico' e come possa influenzare (o meno) le altre istanze sociali in questione, e per fare questo è assolutamente necessario partire da una teoria della complessità sociale prima di poter reinserire il 'politico' nell'equazione. Un modo di descrivere il progetto è di dire che uso Luhmann per radicalizzare Foucault. Ho passato gli ultimi due o tre anni a sviluppare questo progetto, in parte in concomitanza con un seminario annuale alla Rice University che ho cominciato l'anno scorso con Tim Morton, intitolato *Dopo la biopolitica*.

Il secondo progetto è quello che ho menzionato prima sugli *Uccelli di Wallace Stevens, o, Poetiche ecologiche*. Questo potrebbe trasformarsi in due libri – uno centrato esplicitamente su Stevens, e uno sulla questione più ampia delle poetiche ecologiche come le troviamo sviluppate non solo in alcune delle opere che ho già menzionato (Wilson e Snæbjörnsdóttir, Pestel, ecc.), ma anche in altri tipi di arte che ho in mente, come *Garbage [Spazzatura]*, la meravigliosa poesia lunga dell'ultimo A.R. Ammons (uno dei veri grandi poeti della seconda metà del Novecento), il romanzo di Don DeLillo *Point Omega*, dove si sente il fascino dalla complessità di pensare in termini di tempo geologico ed estinzione, e i materiali di Turrell di cui ho parlato prima (tra le altre cose). Prima scrivo il libro su Stevens e poi vedo cosa succede.



Giovanni Aloï, School of the
Art Institute of Chicago
✉ galoi@saic.edu

Snæbjörnsdóttir/Wilson, *Condor 082*, artwork from the exhibition
Trout Fishing in America and Other stories, archival photograph, 2015
© snæbjörnsdóttir/wilson