

Theoretical perspectives: Olafur Eliasson's works for an ecologic art

Francesca Melina
meli.francescamelina@gmail.com

Beginning with the work of Olafur Eliasson, with particular reference to the recent exhibition “*Trembling Horizons*” but not limited to it, a number of works representative of an artistic vision that might be called eco-logical are analyzed. Not only by explicitly thematizing the issue of the environmental crisis, Eliasson's works seem to materially express the demands of theorists who question how art can actively respond to the need for a shift in outlook that characterizes current events. Starting from the idea of art as praxis, which allows the viewer to regard himself or herself and to place himself or herself in relation to what surrounds us – human and non-human – Eliasson's works act on the intrinsic objecthood of the work itself by creating a relationship with otherness and dativity. They generate, therefore, a feeling of proximity, which concretizes a meaning of creativity in a transformative and site-specific sense; they promote an eco-logic that has its basis in a nomadic and depotentiated vision of subjectivity, engendering a feeling of interconnectedness and care. It will be argued in this paper the need to rethink art in these terms by hypothesizing a particular efficacy of some works that actively work in public space: places where the split between nature and culture has taken place, urban and public space are privileged contexts to actively promote the overcoming of this fracture and generate ethically responsible, already intrinsically ecological subjects.

Keywords: Ecology, Ethics, Art, Eco-Aesthetic, OOO

Prospettive teoriche: le opere di Olafur Eliasson per un'arte ecologica

Francesca Melina
meli.francescamelina@gmail.com

Introduzione

Kaleidorama, il neologismo coniato per descrivere quasi la totalità delle opere presenti nella mostra *Trembling Horizons* di Olafur Eliasson – ad eccezione di due, poste in apertura e chiusura del percorso espositivo – sembra un invito a riflettere sulla necessità di un mutamento di prospettiva. Una fusione tra *Kaleidoscope* e *Panorama*, i *kaleidorami* presentati nella Manica Lunga del Castello di Rivoli sono paesaggi *tremanti*: generati da meccanismi di rifrazione e dalla loro interazione con materiali naturali, vengono distorti e restituiti alla nostra vista come artificiali e surreali.

Pare chiaro che l'idea di *kaleidorama* voglia proporre una visione della realtà che, ponendo il soggetto al centro, sia contestuale e prospettica così esplicitando, in chiave critica, i meccanismi di conoscenza del reale: come nel caleidoscopio, il punto di osservazione è *unico* e la relazione spaziale con ciò che viene guardato *mediata* da *dispositivi* tecnologici – richiamando le forme di mediazione soggettiva e sociale della nostra conoscenza. Questi espandono e costruiscono i nostri *orizzonti* conoscitivo-percettivi portandoci a vivere con una prospettiva temporale e spaziale tutta umana. I *kaleidorami* inglobano lo spettatore a 360° attraverso una *dilatazione* dello spazio reale che ci fa esperire panorami sconfinati tramite meccanismi di rifrazione. Una *dilatazione percettiva*, dunque, da cui deriva un senso di disorientamento che sembra poter essere punto di partenza per una critica che coinvolge i meccanismi alla base delle nostre produzioni culturali e la società tutta.

Partendo da queste opere che sembrano portare ad un ripensamento di come l'essere umano costruisce il mondo, chiediamoci ora: è possibile pensare pratiche artistiche che possano produrre nuove modalità di *vedere-costruire*? Possono l'opera d'arte e il ruolo dell'artista mutare all'interno della società con la finalità di cambiare prospettive e

accompagnarci verso un futuro più sostenibile? Come argomenteremo, la risposta a queste due domande sembrerebbe affermativa, osservando grazie ad alcune opere d'arte la possibilità di veicolare una visione basata *su un'etica della prossimità* e su un'attitudine di *cura* verso tutto ciò che ci circonda. Proveremo dunque, attraverso un percorso all'interno della mostra accostato al pensiero di alcuni autori, ad interrogare l'ipotesi che la pratica artistica oggi sia (ri)definibile in termini eco-estetici. Obiettivo ultimo sarà cercare di articolare da un punto di vista filosofico il mutamento di paradigma che caratterizzerebbe la contemporaneità, proponendo come possibile interpretazione del reale alcune nuove prospettive. Questo, cercando di osservare come la stessa mostra *Trembling Horizons*¹ sembri farsi portatrice di queste istanze incarnandole: cioè, offrendo all'interpretazione sensibile e ad una forma di riflessione intuitiva il materiale necessario per percepire *immediatamente* questo nuovo paradigma.

Dal punto di vista della struttura del contributo e per motivi di chiarezza espositiva, procederò, in primo luogo, presentando gli aspetti salienti e capaci di delineare questo nuovo paradigma; in secondo luogo, prenderò in considerazione in ogni paragrafo l'opera che dà il titolo al paragrafo stesso, percorrendo, passo dopo passo, la mostra di Olafur Eliasson. Questo, per mostrare come sia possibile in essa osservare in forma incarnata alcuni aspetti del paradigma illustrato². Lungi dal volervi inscrivere una lettura teorica che non vi appartiene, le opere e il pensiero dell'artista sono stati l'origine di questa articolazione teorica così come suo punto di arrivo.

¹ *Trembling Horizons* è una mostra di Olafur Eliasson curata da Marcella Beccaria, inaugurata lo scorso novembre presso il castello di Rivoli.

² Il titolo di ogni capitolo è il titolo di una delle opere in mostra ripercorse in ordine di esposizione. È stato deciso di mantenere il titolo in inglese per fedeltà alla denominazione scelta dall'artista. Posti in una relazione circolare, si potrebbe dire tanto che il momento teorico scaturisca dalle modalità con cui l'opera viene esperita dallo spettatore, quanto che l'opera possa essere frutto di un radicamento teorico profondo – derivante tanto dagli interessi di Eliasson stesso quanto dal contesto storico culturale. Non vi è pretesa di dare una descrizione esaustiva delle opere in questione, la cui comprensione non può prescindere da un'esperienza diretta dell'esposizione stessa. Per fotografie e approfondimenti, si faccia riferimento al sito ufficiale dell'artista, nel quale sono disponibili sia informazioni di carattere generale che descrizioni più tecnico-specifiche relative alla singola opera. Cfr: <https://olafureliasson.net/exhibition/orizzonti-tremanti-2022-2023/>.

1. Navigation Star for Utopia



Figura 1 *Navigation Star for Utopia*, Castello di Rivoli, 2023

La volontà dei teorici dell'arte e dei filosofi dell'arte contemporanei di (ri)pensare il ruolo dell'artista in relazione alla società – e più in generale dell'operare artistico – sembra nascere da un mutamento in atto riguardante la cultura tutta. Quello che siamo abituati a sentir chiamare *riscaldamento globale*³ ha portato a una svolta, o, meglio, ad una *trasformazione*⁴ nella concezione stessa di ciò che è *sapere* umano – e quindi cultura e conoscenza certa. Hans Jonas, già nel 1979⁵, dichiara un venire meno *dell'immutabilità della natura* con la conseguente perdita di solidità di un paradigma della ragione dominante, basato su questo presupposto e causa di questa stessa perdita. Un paradigma che postula una separazione tra ciò che è umano e ciò che possiamo considerare come

³ Utilizzeremo in questo contesto *riscaldamento globale* piuttosto che *cambiamento climatico* per definire quello che sta accadendo nella nostra epoca geologica – l'Antropocene – perché cambiamento climatico può dare adito all'idea che il clima sia sempre mutato – e quindi ad una svalutazione del *trauma ecologico* (Cfr. T. Morton, *Iperoggetti* (2013), Nero Edition, Roma 2018.) che viviamo e che andrebbe nominato. Come dice Morton, la formula corretta sarebbe «*il cambiamento climatico come conseguenza del riscaldamento globale*» (Cfr. *Ivi*, p.19).

⁴ Nel suo testo *The Evolution of Knowledge* Renn preferisce evitare il termine svolta perché dà l'idea di un qualcosa che si è già compiuto, piuttosto che di un processo in divenire. Cfr. J. Renn, *The Evolution of Knowledge*, Princeton University Press, Princeton 2020.

⁵ H. Jonas, *Il principio responsabilità* (1979), trad. it. di P. Rinaudo, Giulio Einaudi editore, Torino 2009.

naturale ma, soprattutto, una presunta superiorità – e conseguente dominio – del primo sulla seconda, il separarsi dell'essere umano dal suo ambiente e la possibilità di manipolare la Natura⁶ come materia inerte. La separazione tra natura e cultura e, quindi, il modo di guardare il mondo che ne deriva⁷

ci preclude con risolutezza la possibilità stessa di pensare la natura come qualcosa che va rispettato, riducendola all'indifferenza della necessità e del caso e privandola di ogni dignità teleologica. Eppure, un muto appello a preservarne l'integrità sembra salire dalla totalità minacciata del mondo vivente⁸.

Come afferma Jonas, questo *muto appello* sarebbe il risultato di un percorso che – a partire dalla rivoluzione scientifica, passando per la rivoluzione industriale e la grande accelerazione – ci ha condotto oggi al punto di massima espansione di questa scissione e a un pianeta globalmente alterato: processi, questi, che sono basati sull'accumularsi di conoscenze che ha generato ed implementato la potenza trasformativa dell'essere umano⁹, portandoci oggi alla svolta geologica che denominiamo Antropocene.

La nostra azione sul pianeta diviene comparabile ad una forza geologica e l'essere umano si trova ora costretto ad aprire gli occhi sugli effetti del suo agire sull'ambiente.

Given the massive impact of human intervention on the planetary environment, the traditional line between nature and culture has become problematic. We are living in an “anthropological nature” resulting from our own interventions. Furthermore, the timescale of human history has become intrinsically meshed with the geologic timescale. Our economic metabolism feeds on fossil energy, consuming within a time span of hundreds of years resources that have been created over hundreds of millions of years. Just as geologic time is turned into historical time, our impact as a geologic force turns human history into a significant part of geologic history¹⁰.

⁶ Si lascia volutamente la parola natura con la “N” maiuscola per indicare uno dei due elementi della polarizzazione Cultura Natura e quindi come concetto reificato, come oggetto di un discorso e non come oggetto agente e libero.

⁷ Per approfondire Cfr: P. Descola, *Oltre natura e cultura* (2005), Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

⁸ H. Jonas, *Il principio responsabilità*, tr. it. di P. Rinaudo, Giulio Einaudi editore, Torino 2009, p.12.

⁹ Secondo H. Jonas, infatti, la natura è sempre stata considerata culturalmente come qualcosa di immutabile: la *potenza* degli esseri umani e lo sregolato progresso tecnico sono stati pensati a partire da una visione di un mondo esterno stabile e certo.

¹⁰ J. Renn, *The Evolution of Knowledge*, cit., p.6. trad. it. (nostra): «Dato il massiccio impatto dell'intervento umano sull'ambiente planetario, il tradizionale confine tra natura e cultura è diventato problematico. Viviamo in una "natura antropologica" frutto dei nostri interventi. Inoltre, i tempi della storia umana sono diventati intrinsecamente legati a quelli geologici. Il nostro metabolismo economico si nutre di energia

Si prefigura un *orizzonte tremante* che mette in dubbio tutte le certezze che storicamente hanno orientato il nostro agire. In risposta a questa perdita di solidità, nascerebbe quindi una *nuova etica* basata su quello che viene chiamato *principio responsabilità*¹¹: ovvero, una nuova etica costruita a partire dal riconoscimento della necessità di assumerci il peso delle nostre azioni, iniziando a considerarci come una parte costitutiva del problema *natura*. Non solo. Una nuova forma di spaesamento abita la nostra quotidianità e pone al centro quella che viene definita da Jürgen Renn *questione epistemologica*. L'*Antropocene*, infatti, solleva questioni politiche, economiche ma, soprattutto, relative allo statuto del sapere, della cultura e, in particolare, della scienza. Oltre che all'attivazione di una nuova visione etica del mondo basata su una responsabilizzazione dell'individuo, sembra anche necessario (ri)orientare il nostro agire dotandoci di dispositivi epistemologici utili a tracciare nuove rotte, a produrre nuove forme di comprensione della natura.

Questo aspetto del tracciare nuove rotte caratterizzate dall'assunzione della particolare posizione dell'essere umano viene incarnato da *Navigation Star For Utopia*¹², opera che apre la mostra e che ci indica l'orientamento da seguire nel percorrerla. Richiamando un dispositivo nautico o una rosa dei venti, ci troviamo di fronte a tre ampi anelli che racchiudono un cubo trafitto agli angoli dalle punte di una stella. Illuminata dall'interno, i colori di cui è dipinta la struttura si rifrangono sulle pareti dell'ampia sala. Una luce soffusa consente agli occhi dello spettatore di abituarsi gradualmente al buio pesto. Viene introdotto così il tema, caro a tutta la produzione dell'artista, del ripensamento degli strumenti di misurazione e orientamento dell'essere umano.

fossile, consumando in un arco di tempo di centinaia di anni risorse che sono state create in centinaia di milioni di anni. Così come il tempo geologico si trasforma in tempo storico, il nostro impatto come forza geologica trasforma la storia umana in una parte significativa della storia geologica».

¹¹ H. Jonas, *Il principio responsabilità*, cit.

¹² Cfr. nota n.2.

2. Your Curious Kaleidorama

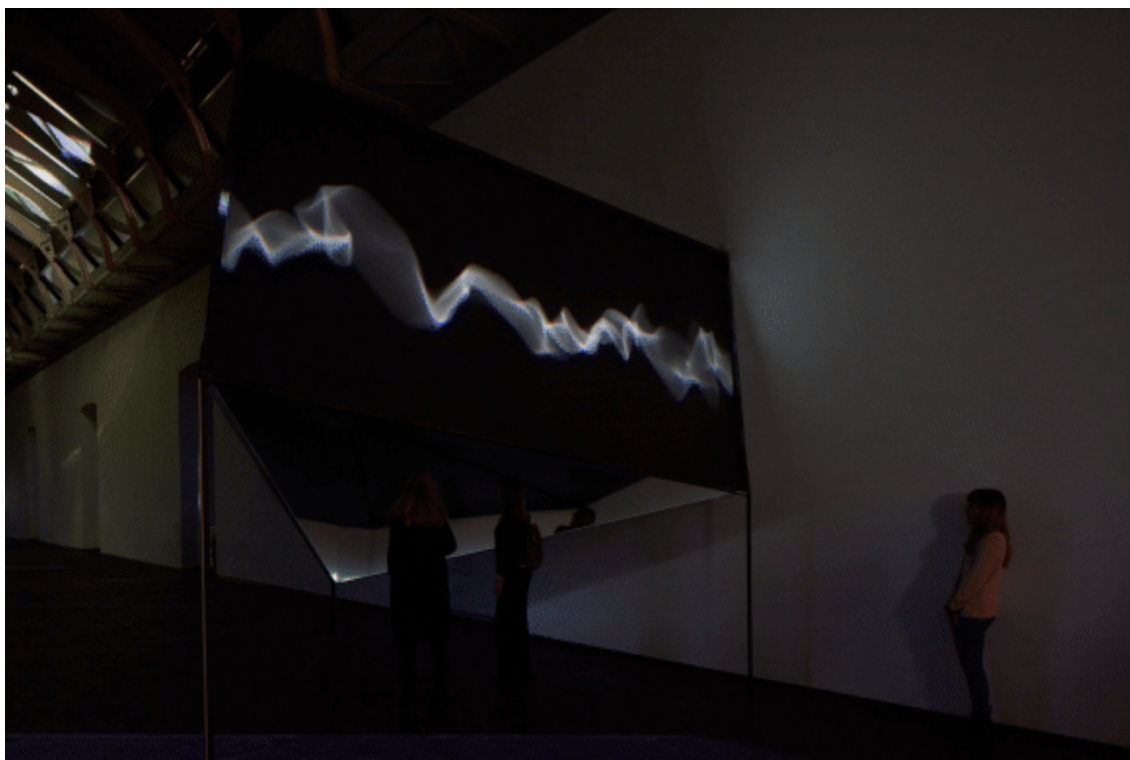


Figura 2 *Your Curious Kaleidorama*, Castello di Rivoli, 2023

Poiché le nostre conoscenze scientifiche non sono state capaci di portarci su un terreno certo e sicuro, anzi, sono alla radice di un orizzonte tremante, cade la certezza della possibilità di un sapere vero a cui possiamo affidarci. La crisi di paradigma che abbiamo brevemente delineato oggi ci rigetta in un mondo tutto sensoriale: la razionalità e il pensiero sono costretti a fare un passo indietro e ad aprirsi in cerca di un aiuto esterno. L'oggettività, come già affermava Max Weber¹³ ai primi del Novecento, deve essere messa *tra virgolette*. È da tempo iniziato un processo di disvelamento dei meccanismi che regolano la nostra conoscenza: un processo che ha rivelato l'impossibilità di generare saperi certi, una conoscenza vera e basata su principi inconfutabili. Il sapere dell'essere umano tutto deve essere ripensato come contestuale e organismo dipendente¹⁴.

Come affermava Dewey anticipando aspetti di questo problema che caratterizza l'attualità, siamo immersi in una rete di relazioni che vanno pragmaticamente a definire

¹³ M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali* (1900-1907), Giulio Einaudi Editore, Torino 1922.

¹⁴ Per approfondire questa tematica si vedano la teoria elaborata da Bergson relativa alla relazione tra tecnica ed esseri umani descritta in termini di *organologia* e la teoria elaborata da Stefano Mancuso rispetto alla possibilità di leggere in chiave biologica le nostre strutture sociali.

le nostre modalità d'azione. E tutte le forme di sapere non possono che essere frutto di questa rete che ci circonda da quando non siamo ancora venuti al mondo.

La vita si sviluppa in un ambiente, non solo in esso, ma a causa sua, interagendo con esso. Nessuna creatura vive solo sotto la propria pelle; i suoi organi sottocutanei sono mezzi per connettersi con ciò che si trova al di là della sua cornice corporea, e a cui per vivere essa si deve conformare, adattandosi e difendendosi ma anche conquistandolo. [...] il corso e il destino di un essere vivente sono vincolati ai suoi scambi con il suo ambiente, in modo non estrinseco bensì assolutamente intrinseco¹⁵.

Questo scambio ha, a livello di teoria della conoscenza, due conseguenze fondamentali: in primo luogo ogni sapere diviene contestuale, dipendente dal soggetto che ne fa esperienza e/o che lo produce e, quindi, non potrà avere valore assoluto. Si entra, così, in una prospettiva caratterizzata da un potenziale *pluralismo* ontologico¹⁶: cade l'idea che la realtà sia caratterizzata da differenti categorie basate su una distinzione netta tra le cose che possono essere o non essere. Si apre una nuova strada caratterizzata non da un'unica realtà, ma da una stratificazione variabile e molteplice. Per dirlo in altre parole, una realtà connotata da molteplici ed indipendenti¹⁷ strutture ontologiche ciascuna delle quali non riconducibile ad una sola prospettiva metafisica. D'altra parte e per arrivare ai giorni nostri, l'esperienza – intesa come tutto ciò che a che fare con la sensorialità – viene riabilitata come una forma di percezione valida tanto quanto quella razionale. Questo, dunque, risolvendo potenzialmente anche una scissione che ha caratterizzato una parte delle discipline scientifiche e umanistiche dall'Ottocento in poi.

Current studies in the history of science tend to question the scientific claim to progress, because such a stance seems incompatible with the extent to which science shares the fallibility of other human endeavours. As a result, science no longer appears distinguishable from other cultural practices. It has ceased to be a paradigm of universal rationality and is presented instead as one more object of study for cultural history or social anthropology. Even the most fundamental aspects of the classical image of science — proof, experimentation, data, objectivity, rationality — have proven to be deeply historical in their nature. On the one hand, this insight has turned out to be liberating, at least for the

¹⁵ J. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), cit., p.48.

¹⁶ J. Turner, *Ontological Pluralism*, in “Journal of Philosophy”, Vol. 107, N.1, January 2010, pp.5-34.

¹⁷ *Ibid.*

historiography of science, which now more than ever has begun to take into account the cultural contexts of the scientific enterprise. On the other hand, science no longer offers, as a consequence of this view, a model of rationality that could be applied to other domains of human life¹⁸.

Possiamo dire, quindi, che oggi la scienza abbia perso il suo statuto di prima generatrice di verità portando alla *riabilitazione* di altre forme di sapere, tutte accomunate da un'origine storica e culturale-contestuale. Da un punto di vista epistemologico, possiamo oggi osservare la ricerca di punti di scambio e connessione tra le varie pratiche umane, *nuove modalità* con cui poter produrre sapere – assumendolo sempre come contestuale e operatore dipendente. Vengono svelati i meccanismi che stanno alla base della costruzione della conoscenza – tanto relazionali quanto economici – e la relazione di duplice scambio tra costruzioni sociali e costruzioni del sapere. Se, parafrasando Timothy Morton, *misurare significa alterare*, non possiamo non ammettere un principio di complementarità tra lo strumento che osserva e ciò che vediamo. Quello umano è «*uno tra gli infiniti punti di vista sull'universo, tutti ugualmente condizionati da parametri*»¹⁹. In questa prospettiva l'arte diviene, così come tutte le diverse dimensioni della conoscenza umana, una forma di sapere tra le possibili che ci dà quindi accesso ad una particolare *forma* di conoscenza della *natura*²⁰.

Come all'interno di un caleidoscopio, le forme che costituiscono il reale si moltiplicano e continuano a mutare al mutare delle componenti con cui le si osserva: il punto di vista è quello della specie umana, che produce strumenti per guardare alla realtà e costruire nuovi orizzonti o, meglio, panorami del sapere. In *Your Curious Kaleidorama*, esposto in tutta la sua struttura interna, ci appare un sistema di rifrazione luminosa. Grazie

¹⁸ J. Renn, *The Evolution of Knowledge*, cit., pp.12-13. trad. it. (nostra): «*Gli attuali studi di storia della scienza tendono a mettere in discussione la pretesa di progresso della scienza, perché tale posizione sembra incompatibile con la misura in cui la scienza condivide la fallibilità di altre imprese umane. Di conseguenza, la scienza non appare più distinguibile da altre pratiche culturali. Ha smesso di essere un paradigma di razionalità universale e si presenta invece come un ulteriore oggetto di studio per la storia culturale o l'antropologia sociale. Anche gli aspetti più fondamentali dell'immagine classica della scienza - prova, sperimentazione, dati, oggettività, razionalità - si sono rivelati di natura profondamente storica. Da un lato, questa consapevolezza si è rivelata liberatoria, almeno per la storiografia della scienza, che ora più che mai ha iniziato a prendere in considerazione i contesti culturali dell'impresa scientifica. D'altra parte, la scienza non offre più, come conseguenza di questa visione, un modello di razionalità che possa essere applicato ad altri ambiti della vita umana*».

¹⁹ T. Morton, *Iperoggetti* (2013), cit., p.55.

²⁰ Come vedremo nel corso di questa trattazione, non solo il concetto di sapere (*knowledge*) e conoscenza viene messo in discussione, ma anche l'idea di *natura* verrà problematizzata proprio da questo mutamento di paradigma.

alla canalizzazione di un raggio di luce e del suo infrangersi nell'acqua, nei licheni e nelle muffe naturalmente creati dal suo stagnare esso genera e svela i meccanismi alla base dei giochi dimensionali e luminosi che caratterizzano il concetto stesso di kaleidorama: distorsioni spaziali e temporali attraverso cui possiamo osservare la realtà²¹.

3. Your Power Kaleidorama



Figura 3 Your Power Kaleidorama, Castello di Rivoli, 2023

Viene così a riemergere come esigenza necessaria la ricerca di una forma di contatto non solo tra le varie discipline che compongono la conoscenza e, più in generale la cultura umana, ma anche tra individui-natura e tra umano-non-umano. Questo, con l'obiettivo ultimo di dissolvere questa scissione che ha caratterizzato la società dalla prima rivoluzione scientifica e ci ha portato ad abitare in una nuova epoca geologica. I confini si sfumano – tanto tra discipline quanto tra individualità. Tutto il sapere umano deve ritornare in contatto con la sua radice biologica, riconoscere le persone e le strutture sociali da cui necessariamente – anche se inconsapevolmente – deriva. Il problema tanto teorico quanto pratico diviene, dunque, cercare di ricreare questo contatto, abitare questo

²¹ Cfr. nota 2.

momento di frattura tra ciò che conosceamo e la trasformazione dei nostri paradigmi di sapere. Morton, nel suo *Iperoggetti*²², cerca di strutturare un'ontologia che tenga conto del portato di questa frattura con lo scopo di conoscerla – o, meglio, di coglierne la rilevanza. Il problema si pone in termini di relazione tra uomo²³-mondo, nel tentativo di riconoscere e rigettare una prospettiva *correlazionista* – e quindi anche antropocentrica – postulando nuove metodologie di accesso alla realtà. Dobbiamo rifiutare l'idea che «*il significato si dà solo nello spazio che separa la mente umana da ciò che pensa, i suoi "oggetti", per quanto inconsistenti e fragili essi siano*»²⁴. L'obiettivo è invece abbracciare una visione ontologica del mondo strutturata a partire dall'*irriducibilità* degli oggetti che percepiamo – che possiamo conoscere solo in una loro versione *antropomorfa* e nel loro ritrarsi. Quest'idea sta tanto alla base di ciò che Morton definisce come *iperoggetto*: «*oggetto o evento le cui enormi dimensioni spaziali e temporali, congiunte alla pluralità di forme con cui si manifesta, lo rendono non direttamente esperibile come unicità concreta*»²⁵. Ma è anche punto di partenza di una nuova prospettiva ontologica *piatta*²⁶ che propone una continuità tra umani e non-umani:

Esiste un vasto numero di entità la cui proprietà essenziale è il proprio ritrarsi, e nessun'altra entità può renderne conto in modo completo. Tali entità esistono in un'ontologia relativamente piatta in cui non vi è praticamente alcuna differenza tra una persona e un portaspilli²⁷.

Il compito del pensiero ecologico diviene dunque, secondo Morton, spodestare l'essere umano dal suo piedistallo e riposizionarlo sul *suolo che gli è proprio*. Caratteristica costitutiva di questo riposizionamento è un senso di *asimmetria* che deriva, da una parte,

²² *Ibid.*

²³ Viene mantenuta la dicitura *uomo* quando si vuole fare riferimento ad un paradigma culturale caratterizzato da uno spiccato *umanesimo* e dalla volontà, dunque, di porre l'essere umano al centro dell'universo vedendolo distaccato dalle altre forme viventi e non che abitano il pianeta.

²⁴ *Ivi*, p.20.

²⁵ Cfr. Enciclopedia Treccani online alla voce *Iperoggetto*.

²⁶ Si fa qui riferimento alla prospettiva della Object Oriented Ontology (OOO) teorizzata da Graham Harman ed esplicitamente assunta da Timothy Morton. Harman ha tracciato solo un solco teorico all'interno del quale molti autori si stanno muovendo per rielaborare le problematiche potenziali e i rischi di questa teoria. La proposta principale è l'eliminazione di un'idea di soggetto a favore di un mondo costituito di oggetti irriducibili: questo, per consentire una reale parità tra umano e non-umano e fuggire il soggettivismo in cui rischiano di cadere alcune prospettive filosofiche. Cfr. G. Harman, *Ontologia Orientata agli Oggetti: una nuova teoria del tutto* (2018), trad. it. di O. Ellero, Carbonio Editore, Milano 2021.

²⁷ *Ivi*, p.27.

dalla consapevolezza – oramai globale e necessaria – che i non-umani facciano parte delle nostre vite e, dall'altra, da questo divario tra «*pensiero umano e infinito essere delle cose*»²⁸. Gli *iperoggetti* invadono le nostre esistenze o, meglio,

le mie impressioni più intime non sono “personali” nel senso che sono “solamente mie” o “semplicemente soggettive”: sono piuttosto impronte di iperoggetti, distorte dall'entità sulla quale imprimono il loro marchio - ovvero me. Io (e te) diventiamo la prova vivente del fatto che siamo entrati nell'epoca degli iperoggetti. Sono svuotato dall'interno. Il mio essere situato – e la retorica dell'essere situato – non è, in questo caso, il luogo in cui difendere l'autocertezza, ma esattamente il suo opposto²⁹.

Questo senso di mancanza di possibilità di autocertezza pur nell'essere situato, deriva da quella che Morton definisce come *fine del mondo*: cioè, la fine di un concetto operativo di mondo che, causata dagli *iperoggetti*, ci ha portato ad inibire la nostra capacità d'azione. Viene meno l'*essere* per cui dovremmo essere in ansia (il mondo stesso), e di conseguenza qualunque possibilità di operatività. Siamo all'interno di un *sogno della fine del mondo* e dobbiamo *risvegliarci*: questo, attraverso un'*etica della prossimità*³⁰ che, promuovendo forme di vicinanza inaspettate, cerchi di comprendere come agire sulla Terra. Gli *iperoggetti*, come abbiamo detto, sono la stessa causa della fine del mondo, ma coglierli è ciò che ci consente di avvicinarci a questa dimensione nuova e sconcertante della realtà, possibile solo con un capovolgimento di prospettiva: scomparire un mondo *lì davanti a noi* e si fa avanti una visione di mondo-*contenitore* che raccoglie una serie di proiezioni di oggetti oggettivati. L'*iperoggetto*, di per sé non sta in nessun *là*: è primariamente *viscoso*, lo esperiamo in tutta la sua grandezza come un materiale che, mentre la realtà si dissolve, si mostra in tutta la sua espansione e ci contamina diventando identificabile con noi stessi. Possiamo esperirlo solo tramite le tracce che lascia, è *non-locale*, diffuso, inafferrabile nella sua totalità e leggibile solo nelle sue manifestazioni. Rende «*obsoleti gli strumenti che abbiamo tradizionalmente utilizzato per misurare fenomeni sociali e psichici*»³¹. Gli *iperoggetti* ci avvolgono ed esistono su scale temporali

²⁸ *Ivi*, p.37.

²⁹ *Ivi*, p.16.

³⁰ Utilizzo qui il termine *etica della prossimità* per indicare un'etica basata sulla sensazione di intimità irriducibile che deriva dalla coesistenza che caratterizza il nostro essere privi di mondo. Non c'è più un al di là, un qualcosa che possiamo delimitare come altro da noi ed osservare in modo distaccato: siamo parte di un mondo intersoggettivo o, meglio, interoggettivo, nel quale abitiamo e siamo abitati da altri oggetti.

³¹ *Ivi*, p.68.

smisurate, ma non durano per sempre. Compaiono e scompaiono gradualmente dall'orizzonte degli esseri umani: facciamo esperienza di alcuni dei loro segmenti. Per vedere un *iperoggetto* dobbiamo abbracciare il disorientamento provocato da questo slittamento di scala. Sono multimediali rispetto agli strumenti che adottiamo per misurarli: sembrano contenere più di loro stessi. Vediamo solo le ombre che proiettano nelle relazioni interoggettive che costituiscono il reale. Le impronte che cogliamo sono i *segni della causalità*, ma la causalità e l'*estetico* – ciò che possiamo cogliere – sono la stessa cosa³². L'interoggettività annulla la differenza tra causa e segno perché viviamo in un mondo di interpenetrazione in cui il confine tra interno ed esterno viene meno.

Gli iperoggetti somigliano alla nostra esperienza in una piscina mentre nuotiamo. Siamo sommersi, ovunque l'acqua fresca ci accarezza il corpo, ma siamo altro rispetto all'acqua. Produciamo effetti nell'acqua come schemi di diffrazioni, per esempio facendola incresparsi: ed essa produce effetti su di noi, facendoci avvizzire la pelle³³.

Come nella dilatazione percettiva di un *kaleidorama* siamo portati a mettere in dubbio la concezione ontologica di ciò che ci circonda, spaesando i nostri sensi. Si apre a noi un ambiente nuovo abitato da entità che ci avvolgono e che ci penetrano manifestandosi in un continuo processo di informazione e dissoluzione della forma: ci percepiamo in una continuità sensoriale fatta di elementi irriducibili e di cui tocchiamo solo ombre.

Costituita di due schermi piatti e da uno schermo curvo, *Your Power Kaleidorama* fa immergere immediatamente lo spettatore in tutta la potenza di questi panorami artificiali costruiti da rifrazioni luminose. L'interazione con l'opera è di carattere esplorativo: siamo portati ad avvicinarci con circospezione e ci accoglie un'espansione spaziale inaspettata. Dietro lo schermo c'è una scatola di legno che contiene un faretto, un sistema di lenti di vetro rotanti, filtri a effetto cromatico e materiale vegetale immerso nell'olio: differenti oggetti in costante mutamento si fissano in forme temporanee, in una dialettica di

³² L'idea alla base di questa istanza è che la possibilità di cogliere gli *iperoggetti* sia solo data per tramite delle manifestazioni causali, tramite gli effetti che la loro azione produce sulle cose – compresi noi stessi. In questo senso, posto che la differenza tra interno ed esterno è evaporata, non vi è distinzione tra ciò che appare e le azioni causali che provocano l'apparenza. L'*estetico* è ciò tramite cui cogliamo la causalità e, allo stesso tempo, la causalità stessa.

³³ L. Bryant, *Hyperobjects and OOO*, in "Larval Subjects", 11 Novembre 2010.

deformazione ed informazione³⁴. Tutto diviene orizzontale e ci apriamo ad una nuova causalità tutta estetica in cui umano e non-umano sono operatori co-dipendenti.

4. Your Self-reflective Kaleidorama

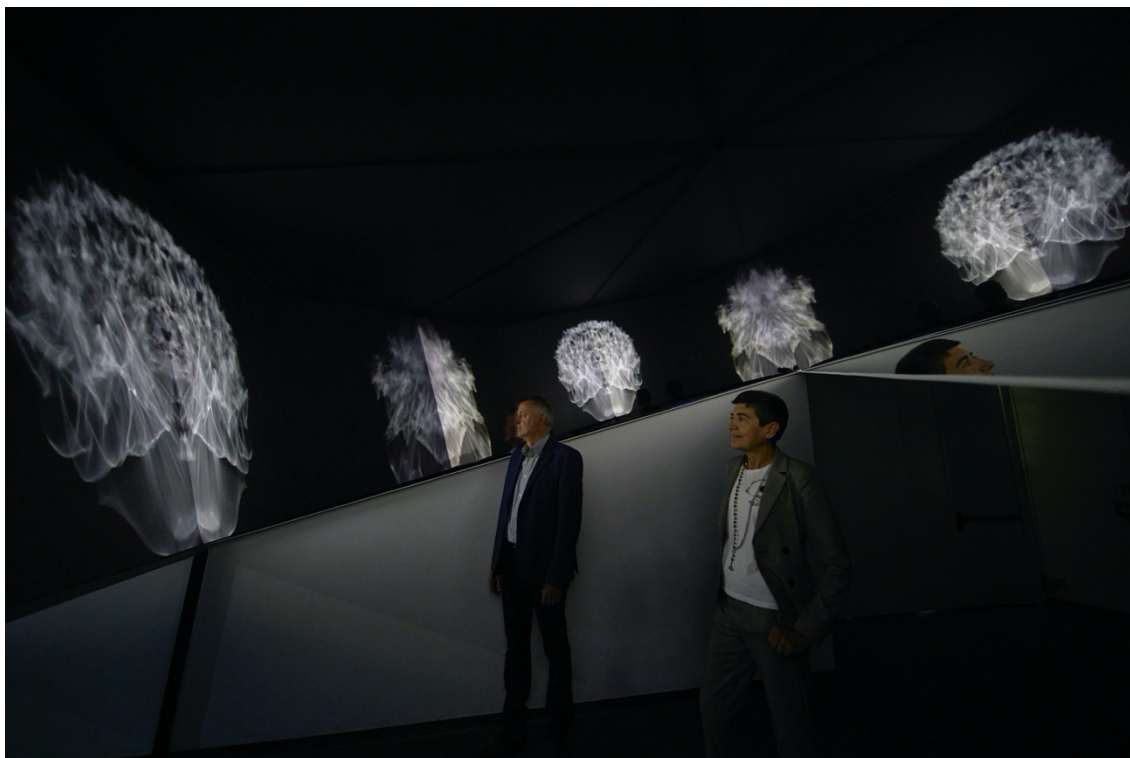


Figura 4 *Your Self-reflective Kaleidorama*, Castello di Rivoli, 2023

Dopo aver descritto la possibilità di questo mutamento di sguardo, derivante da una proposta di ripensamento della struttura ontologica del reale stesso, il problema risulta essere come attuare questo cambiamento. Chiediamoci quindi che cosa concretamente significhi per il *soggetto* – sempre che di soggettività si possa ancora parlare – immergersi in questa nuova realtà.

Agli esseri umani manca un mondo per una ragione molto semplice: perché nessuna entità ha un mondo o, per come la mette Harman, perché “non c’è nessun orizzonte”. Il “mondo”, inteso come totalità significante di tutto ciò che è, è impossibile da immaginare: e questo semplicemente perché non esiste. Cosa resta se non siamo mondo? L’intimità. Abbiamo perso il mondo ma abbiamo guadagnato un’anima: le entità con cui coesistiamo si impongono alla nostra consapevolezza con un’urgenza sempre maggiore. Brindiamo allora alla

³⁴ Cfr. nota 2.

cosiddetta fine del mondo: ora comincia la Storia, la fine del sogno tutto umano per cui la realtà ha senso solo per gli umani. Ora che abbiamo fatto il primo passo fuori dal bozzolo del mondo, abbiamo la possibilità di stringere nuove alleanze tra umani e non umani³⁵.

Nessun orizzonte quindi o, potremmo dire, un nuovo orizzonte tremolante e assolutamente differente da quello che siamo abituati a considerare come tale: non una totalità significata, ma una compresenza di significati che resistono ad ogni tentativo di comprensione. Sembra necessario ripartire da questa *intimità* così come descritta da Morton: da un tentativo, dunque, di comprendere non solo questo essere immersi (*embedded*) in un tutto, ma anche il nostro *co-abitare* con altri esseri – umani o non-umani che siano. Dobbiamo mettere in atto quella che potremmo definire una *politica di decostruzione del sé* o, come dice Derek Parfit in *Reasons and Persons*³⁶, un’etica del non-sé che ridurrebbe «*il sé a mera continuità fisica e psicologica*»³⁷. Questo implica una nuova consapevolezza, una nuova forma di co-scienza della prossimità con una presenza aliena che è al contempo a noi strutturale. Similmente a quanto afferma Bourriaud si tratterebbe di proporre una sorta di *antiumanesimo* che «*non si riduce, dunque, all’orientamento agli oggetti*»³⁸. Non semplicemente un riconoscere i non-umani – cosa che, in accordo con Morton, è oramai inevitabile – come parte necessaria e pervasiva della nostra esistenza, come co-abitanti attivi del nostro essere ed esistere. Ma un’opposizione al canone *idealista e costruttivista* che ha dominato una parte della filosofia³⁹ e che è stato sfruttato dalle dinamiche capitaliste come promotore della frattura tra natura e cultura:

³⁵ T. Morton, *Iperoggetti* (2013), cit., p.141.

³⁶ D. Parfit, *Reasons and Persons*, OPU Oxford, Oxford 1984.

³⁷ T. Morton, *Iperoggetti* (2013), p.180.

³⁸ N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, Postmedia Books, Milano 2020, p.74.

³⁹ Non si intende in questo contesto generalizzare all’interno di un unico orientamento la filosofia classica e accusare la filosofia moderna tutta di soggettivismo. La scelta di aderire ad una prospettiva di OOO (Object Oriented Ontology) è motivata da esigenze di carattere primariamente sociale ed epistemologico: l’ipotesi che guida tutta questa trattazione è, infatti, che solo tramite un ribaltamento totale e radicale di prospettiva ci si possa muovere verso la promozione di nuovi atteggiamenti di cura e responsabilizzazione. Molte sono le criticità e i problemi rilevati rispetto a questa nuova teorizzazione, tanto interni quanto in relazione alla restante filosofia contemporanea e moderna. Cfr. per approfondire: A.A.V.V., *Object Oriented Ontology and its Critics*, in “Open Philosophy”, vol. 2, 2019; T. Lemke, *Materialism Without Matter: The Recurrence of Subjectivism in Object-Oriented Ontology*, in “Distinktion Journal of Social Theory”, 2017.

Il concetto di Uomo, giustificazione del dominio dell'essere umano su tutti gli altri regimi dell'esistenza, non è stato che un avatar dell'idea di Dio – il che ci autorizza a lasciare “Uomo” al maschile...⁴⁰

Dobbiamo impegnarci quindi nella costruzione di nuove soggettività, per la possibilità di andare oltre a quello che siamo stati abituati a pensare essere la norma – intesa tanto quanto normalità che come normatività. Si potrebbe parlare di soggettività *nomadi* come fa Rosi Braidotti, nel tentativo di ri-definirci come individui all'interno di un processo di «*disfacimento, di scopertura di strati della soggettività che l'umanesimo ha rappresentato come negativi o repellenti*»⁴¹. Evapora la soggettività, evapora il mondo, evapora la Natura e l'idea di alterità, di ambiente circostante: siamo soggettività *nomadi*, degli oggetti gettati. Questo, assumendo non il significato propriamente heideggeriano del termine, ma piuttosto intendendo un *essere gettati interoggettivo* e che non pertiene solo al mio *Dasein* unico: siamo in un mare di oggetti che penetriamo e che ci interpenetrano, in una rete di relazioni – esse stesse oggetti. Coabitiamo l'incertezza e la *condanna*⁴². Tutto questo, tanto secondo Morton quanto Braidotti e Bourriaud, porterebbe alla generazione di un atteggiamento di *cura*, ad un'«*empatia [...] radicata nell'immanenza radicale del senso di appartenenza e responsabilità verso una comunità, un popolo e un territorio*»⁴³ e anche verso i non-umani.

Tutela, cura: curare significa prendersi cura. Siamo curatori di un gigantesco museo privo di opere d'arte, nel quale siamo gettati, un museo spontaneo di iperoggetti. Qui è in questione la natura stessa della democrazia e della società: chi vi è incluso? Solo gli esseri umani? Chi deve essere escluso, se qualcuno deve essere escluso?⁴⁴

Attraverso le opere d'arte sembra possibile promuovere questa ridefinizione delle soggettività contemporanee: tutto questo favorendo una auto-riflessione che vada a (ri)definirci come esseri posizionati oggi in un'impossibilità di posizionamento.

⁴⁰ *Ivi*, p.72.

⁴¹ R. Braidotti, *Materialismo radicale*, Meltemi Editore, Milano 2019, p.72.

⁴² Con il termine *condanna (doom)* Morton fa riferimento ad un ombrello di differenti significati che porterebbero gli iperoggetti ad essere «*entità portatrici di fato, destino, di morte. È un destino che risiede al di là del mondo (umano), che sancisce e decreta la fine del mondo, un decreto che segna un punto decisivo nella storia della Terra*». Cfr. T. Morton, *Iperoggetti* (2013), cit., p.191.

⁴³ R. Braidotti, *Materialismo radicale*, cit., p.81.

⁴⁴ T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p.157.

Terzo kaleidorama della mostra, *Your Selfreflective Kaleidorama*, è composto di quattro pannelli riflettenti che, esposti con un'inclinazione che avvolge ed ingloba lo spettatore, proiettano la sua immagine. Ci si riflette insieme alle rifrazioni prodotte da due mezzelune di luce proiettate nell'acqua che, movimentate, creano dei solidi vibranti. In questa scena lo spettatore diviene quindi parte integrante del kaleidorama stesso, rinfrangendosi da differenti prospettive e angolazioni in una visione che lo integra a 360°⁴⁵. Per dirlo in altre parole, in *Your Selfreflective Kaleidorama* ci confrontiamo con entità tremolanti in mezzo a cui la nostra figura si riflette e moltiplica: siamo inclusi o esclusi dall'opera? Qual è il confine tra interno ed esterno? Riprendendo la citazione: «*chi deve essere escluso, se qualcuno deve essere escluso?*»⁴⁶.

5. Your Hesitant Kaleidorama

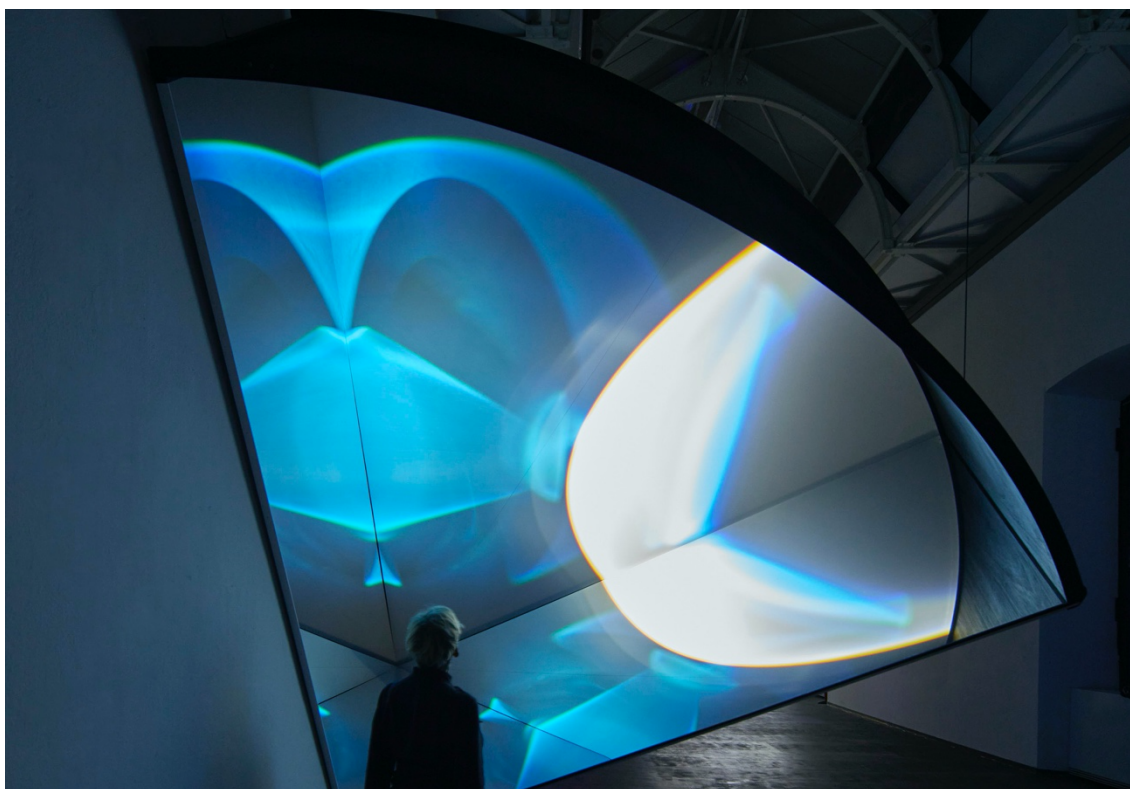


Figura 5 *Your Hesitant Kaleidorama*, Castello di Rivoli, 2023

Approfondendo quanto appena accennato, tematizziamo quale ruolo esattamente possa avere l'arte in questo contesto di ridefinizione. Partiamo per farlo dal presupposto che, al

⁴⁵ Cfr. nota 2.

⁴⁶ *Ibid.*

mutare di paradigma brevemente delineato e a questa trasformazione ancora in atto, sembra inevitabile anche il mutare dei prodotti culturali dell'essere umano. Anche l'arte, dunque, sembra doversi riconfigurare radicalmente. Questo, intendendo l'arte come quella disciplina che ha sempre svolto un ruolo di auto-riflessione per l'essere umano rispetto alla società e, soprattutto, come disciplina il cui spazio di apparizione era derivato da una *presa di distanza*. «“Introdurre volontariamente una distanza tra sé e il mondo esterno”, spiega Warburg, “si può propriamente definire come l'atto fondatore della civiltà umana”»⁴⁷. Ma se non abbiamo più mondo, se questa distanza è oggi evaporata, anche l'arte deve trovare delle nuove vie per essere *specchio della propria epoca*, per riflettere il *non-sé* contemporaneo.

Bourriaud afferma che «*sopravvivono solo le opere che riescono meglio a contenere in sé la loro epoca e, allo stesso tempo, a generare una molteplicità di prospettive di dialogo con le epoche successive, grazie alla complessità del loro contenuto*»⁴⁸. Se assumiamo questa prospettiva, l'operare artistico deve oggi assumere l'evaporazione del mondo e abitarla: questo, restituendo le caratteristiche di quest'epoca della asimmetria, connotata da una nuova etica dell'intimità – o della prossimità che dir si voglia.

The ecological society to come, then, must be a bit haphazard, broken, lame, twisted, ironic, silly, sad. Yes, sad, in the sense [...that] sad is happy for deep people. Beauty is sad like that. Sadness means there's something you can't quite put your finger on. You can't quite grasp it. [...] which means in turn that beauty isn't graspable either, beauty as such – which means that beauty must be fringed with some kind of slight disgust, something that normative aesthetic theories are constantly trying to wipe off. There needs to be this ambiguous space between art and kitsch, beauty and disgust. A shifting world⁴⁹.

È questo *mondo mutevole (shifting world)* descritto da Morton che dovrebbe appartenere all'arte così come questa coabitazione di bello e disgustoso. Questa ambiguità costitutiva

⁴⁷ N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, cit., p.27.

⁴⁸ *Ivi*, p.31.

⁴⁹ T. Morton, *All Art is Ecological*, Penguin Books, Penguin Random House UK 2021, p.17. trad. it. (nostra): «*La società ecologica che verrà, quindi, dovrà essere un po' strana, rotta, zoppa, contorta, ironica, sciocca, triste. Sì, triste, nel senso [...che] la triste è felice per le persone profonde. La bellezza è triste in questo senso. La tristezza significa che c'è qualcosa su cui non si riesce a mettere mano. Non si riesce ad afferrarlo. [...] il che significa, a sua volta, che nemmeno la bellezza è afferrabile, la bellezza in quanto tale - il che significa che la bellezza deve essere circondata da una sorta di lieve disgusto, qualcosa che le teorie estetiche normative cercano costantemente di cancellare. Deve esistere questo spazio ambiguo tra arte e kitsch, bellezza e disgusto. Un mondo mutevole*».

che rimane inafferrabile sembra far risuonare la teoria del *disagio dell'estetica* di Jaques Rancière. Il filosofo francese parla di una *tensione originaria* che sarebbe capace di riassumere tutto lo scenario della modernità e della post-modernità: il conflitto insolubile e ontologicamente costitutivo dell'*estetica* stessa tra la «*politica del divenire vita dell'arte e la politica della forma resistente*»⁵⁰.

La prima identifica le forme dell'esperienza estetica dalle forme di vita diversa; conferisce all'arte il fine di costruire nuove forme della vita comune, e con ciò la sua stessa autosoppressione come realtà separata. L'altra, viceversa, chiude la promessa politica dell'esperienza estetica nella separazione dell'arte, nella resistenza della sua forma a ogni trasformazione di vita⁵¹.

Questi due regimi *politici* dell'estetica caratterizzerebbero intrinsecamente l'estetica stessa, essendo tale dualità ciò che al contempo minaccia e garantisce la sopravvivenza dell'arte. Secondo Rancière il regime dell'estetico sarebbe già segnato «*da un'abilità a pensare la contraddizione: ovvero, la contraddizione produttiva della relazione tra l'arte e il cambiamento sociale, che è caratterizzata dal paradosso di credere in un'autonomia dell'arte e nel suo essere inestricabilmente vincolata alla promessa di un mondo migliore*»⁵². Ma questo *paradosso* viene esasperato al suo massimo grado dalla presa di coscienza dell'assenza di un *mondo* a cui guardare. L'ambiguità dell'esperienza estetica diviene spiraglio attraverso cui intuire l'*oscurità* del pensiero ecologico, di questa nuova etica della prossimità, del carattere recalcitrante delle cose, il loro *fantasmatico*.

Proprio grazie all'arte si apre una possibilità per renderci conto della caratteristica preminente della nostra epoca geologica, ovvero l'abitare un *mondo* che è evaporato, una terra di fantasmi, di iperoggetti. Passa proprio per questa *nebulosità* e dall'accoglierla come carattere ontologico fondamentale una vera prospettiva ecologica fondata sulla coabitazione e su un atteggiamento di cura e, quindi, la possibilità di *sintonizzazione*. Gli esseri di questa nuova epoca ecologica sono *spettrali*, inafferrabili: «*la biologia e la teoria evolucionista ci dicono che coesistiamo con e in qualità di fantasmi, spettri, zombie, esseri non-morti e altre entità ambigue, in una fitta e nebulosa terra di mezzo esclusa*

⁵⁰ J. Rancière, *Il Disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p.53.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p.49.

dalla logica occidentale tradizionale»⁵³. L'arte è da sempre stata dimora di questi fantasmi, del mostruoso, di un turbamento dato dalla sensazione di non riuscire ad afferrare completamente l'oggetto di osservazione.

La bellezza è un essere spettrale che mi infesta nel mio spazio "interiore" o, piuttosto, mi rende consapevole di non essere "all'interno" di qualcosa, ma stranamente mescolato a ciò che vedo, "laggiù", così che mi risulta impossibile dire chi sia responsabile di questa esperienza di bellezza, se io oppure il quadro. Il tentativo di localizzare l'esperienza – "qui" o "là" – finisce per rovinarla⁵⁴.

Questa *non-localizzabilità* dell'esperienza estetica e lo *straniamento* che produce sono uno spazio di esitazione e di silenzio, un vuoto colmabile da forme di solidarietà. Per dirla citando il titolo di un libro di Morton, *All Art is Ecological* proprio perché, da sempre, ha – anche se inconsciamente – abitato l'oscurità che deve essere oggi base di una nuova *eco-logica* – tanto ontologica quanto epistemologica. Come in *Your Hesitant Kaleidorama* assistiamo a nuove finestre sul mondo che ci spingono ad attraversarle.

Il quarto kaleidorama della mostra, infatti, sembra cominciare a concretizzare quelle forme immersive che nelle opere precedenti vengono presentate nella loro magnificenza e complessità. Diretto direttamente verso gli spettatori, che si trovano di fronte allo schermo curvo, riflesso dai due pannelli specchianti adiacenti, lo spazio specchiato otticamente ingrandito sembra espandersi verso il basso e allontanarsi dallo spettatore in tre dimensioni. Come una finestra aperta sul mondo, c'è una dimensione di silenzio tra l'osservatore e l'osservato che coabitano in sintonia⁵⁵.

Dimostrato che l'arte sia ontologicamente *fantasmatica* e, quindi, anche ecologica, come deve configurarsi un operare artistico che fugga dall'idea di mondo – ovvero dall'idea di un *là* posto distante a me che posso osservare da lontano? Qual'è la caratteristica a cui pertiene questa dimensione di oscurità?

⁵³ T. Morton, *Humankind. Solidarietà ai non-umani* (2019), Nero Editions, Roma 2022, p.76.

⁵⁴ *Ivi*, p.112.

⁵⁵ Cfr. nota 2.

6. Your Memory of the Kaleidorama

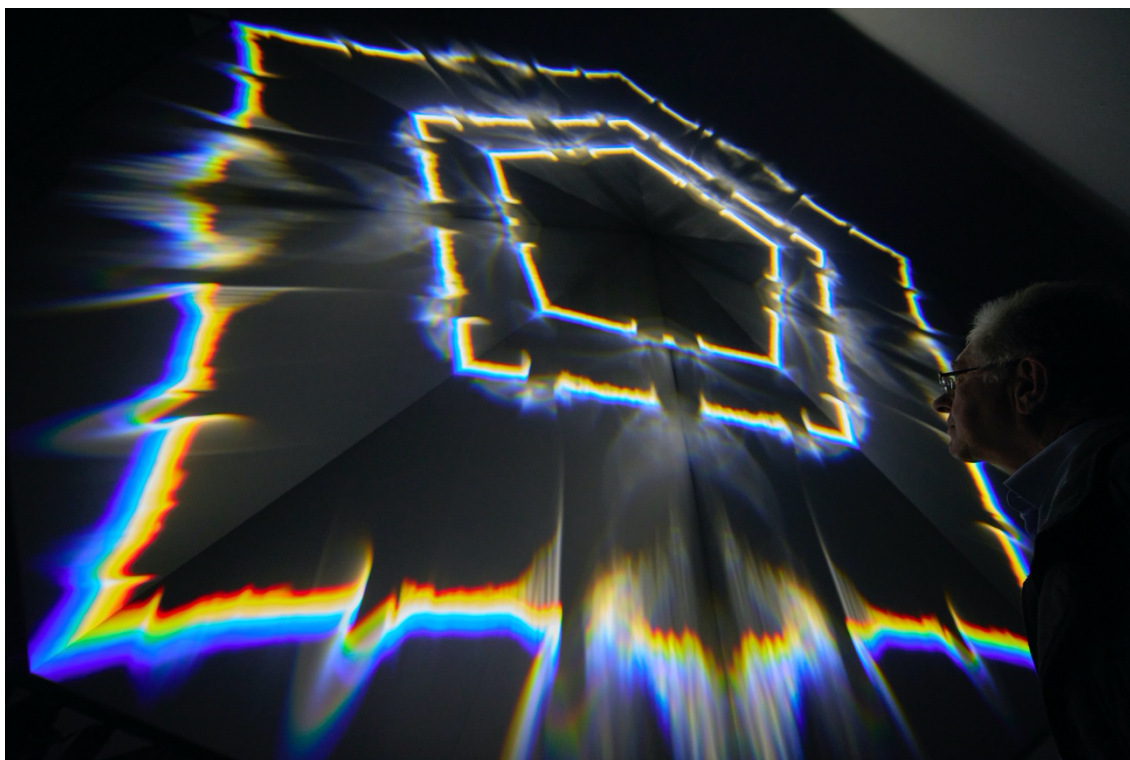


Figura 6 *Your Memory of the Kaleidorama*, Castello di Rivoli, 2023

Cerchiamo di approssimarci ad alcune conclusioni rispondendo alla prima domanda che ci siamo posti nei prossimi due capitoli e attraverso gli ultimi due *kaleidorami* della mostra. Cerchiamo, quindi, di delineare le caratteristiche di queste nuove formazioni artistiche. Come afferma Nicolas Bourriaud, l'arte dell'ultimo Novecento è alla ricerca di nuovi interlocutori, scesa finalmente dal suo piedistallo e avviatasi per necessità al recupero del suo ruolo di *sintesi di una cultura*.

Per gli artisti appartenenti alla sfera relazionale apparsa negli anni Novanta, in prima istanza i passanti, i vicini, le comunità adiacenti. Poi vennero il passato, la memoria, gli archivi, diventati temi centrali negli anni Duemila. E infine, la grande esternalizzazione: è l'insieme della realtà (inclusi gli atomi, le cose e le macchine) che riveste il ruolo di interlocutore simbolico per una nuova generazione di artisti che considera animismo e totemismo come realtà concrete o addirittura come principi etici⁵⁶.

⁵⁶ N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del Capitalocente*, cit., p.48.

Il filosofo francese, teorizzatore dell'arte *relazionale*, dà una lettura dell'avanzare artistico nel mondo dalla fine della modernità in poi come un allargamento di spettro che lentamente mira ad abbracciare la totalità delle cose. Andando oltre la dialettica degli opposti superata in parte dall'*arte relazionale*, lo stesso autore sembra adottare un'idea ancora più radicale dell'operare artistico che vada oltre alla dualità – comunque ancora presente nell'Arte Relazionale in forma di relazione tra due soggetti: la necessità di esternalizzazione, come afferma Bourriaud, o l'assunzione di nuove forme di animismo, come suggerisce Morton, sarebbero la chiave di queste nuove pratiche. La questione *epistemologica* proposta da Renn sembra essere parte integrante delle nuove modalità che caratterizzano l'operare artistico. Mettendo in discussione la *posizionalità* dell'essere umano si è portati alla rilettura delle forme di sapere da lui prodotte in una chiave che le iscrive in un processo evolutivo e, quindi, *biologico*. L'animale umano sarebbe caratterizzato, infatti, dall'esternalizzazione dei suoi progressi evolutivi – al contrario delle altre specie viventi che inscrivono nella loro struttura biologica i mutamenti.

La sua politica consiste nello scartare le soluzioni organiche, che modificano il corpo: queste hanno il difetto di essere fisse e incompatibili tra loro. L'uomo si fabbrica delle soluzioni esterne, utilizzabili di conseguenza in una infinità di combinazioni⁵⁷.

L'arte, in questo senso, in primis non sarebbe una prerogativa umana, ma perterrebbe in altre forme anche ad altre specie – Caillois porta ad esempio le ali delle farfalle paragonandole ai quadri dei pittori; in secondo luogo, sarebbe una forma di costruzione di sapere pratico derivata da un portato biologico, che ha aiutato da sempre l'essere umano ad orientarsi e ad osservarsi dall'esterno.

Persa l'arte come prerogativa dell'animale umano, si perde l'artista come figura ai limiti della società. Mantenendo ancora una forma di distanziamento, secondo Bourriaud il fare artistico viene mosso da una nuova pulsione alla *traduzione* che viene descritta nei termini di una «*sintesi tra l'espressione individuale e i segni emessi dal mondo, dall'io all'esso*»⁵⁸. Gli artisti divengono traduttori di segni, interpreti dei segnali che provengono dal mondo. L'arte non è più una questione di *produzione*, bensì di *conduzione*: l'artista,

⁵⁷ R. Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera* (1960), Raffaello Cortina Editore, Milano 1998, p.26.

⁵⁸ N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, cit., p.83.

un direttore d'orchestra che, prelevando materiale sul campo, mette in atto un'opera di *trasmissione*. Anche la relazione con ciò che viene considerato pubblico – inteso come spettatore e come spazio – muta inevitabilmente. L'arte assume le connotazioni di una pratica altamente inclusiva e interrogativa, abbracciando così la forma di antiumanesimo che abbiamo introdotto all'inizio di questa trattazione e riducendo sempre di più la distanza tra artista e mondo. Le opere si caratterizzano come esperienze immersive, *trans* e *interdisciplinari* votate ad una multimedialità capace di coinvolgere tutti i cinque sensi in modo totalizzante: il primato del visivo scade per lasciare spazio a nuove contaminazioni da parte di altre forme di sapere. Leggendo il percorso che è stato fatto dalle pratiche artistiche e dall'estetica tra XX e XXI secolo, possiamo rinvenire tracce di memoria collettiva di quella che potremmo definire una svolta intersoggettiva che ha condotto al *non-sé* odierno – anche se non sembra affatto che questo processo si sia concluso. Un percorso che trova sua rappresentazione in un *kaleidorama* che testimonia differenti *informazioni* dell'operare artistico dai confini definiti, ma permeabili e contesto dipendenti. *Your Memory oft he Kaleidorama* è composto da due pannelli specchiati adiacenti, con uno schermo piatto che si apre ad angolo retto tra di essi. Presenta una forma tremolante, ma statica, che pone l'osservatore a confronto con un'altra espansione spaziale che genera un orizzonte in via di definizione. I pannelli a specchio formano l'illusione di uno spazio interno pentagonale e riflettente. A partire dal movimento dell'acqua, si concretizzano delle strutture geometriche che inglobano lo spettatore una volta superata la soglia dello schermo apparentemente bidimensionale che trova davanti a sé⁵⁹.

Ma l'arte, oltre che sua rappresentante, può essere promotrice *attiva* di questo nuovo pensiero eco-logico?

⁵⁹Cfr. nota 2.

7. Your Living Kaleidorama



Figura 7 Your Living Kaleidorama, Castello di Rivoli, 2023

Ripartiamo assumendo le nuove caratteristiche che dovrebbero essere proprie delle formazioni artistiche nel loro processo di (ri)configurazione. Rimane ora da chiederci come possa l'arte – già intrinsecamente ecologica – divenire promotrice attiva di questo nuovo sguardo sul mondo, uscendo da una dinamica di sola contemplazione e riducendo quella distanza caratteristica del *disinteresse* estetico kantiano.

L'arte, secondo Rancière, sarebbe già in se stessa intrinsecamente politica in quanto capace di definire *partizioni del sensibile*, ovvero una dimensione estetica in cui l'opera acquista significato distinguendosi dalle cose di tutti i giorni. Ma a questa forma di distanziamento dal reale, per abitare questa dialettica tra distanza e prossimità, va oggi integrata una teoria della *prassi*. Riprendendo il pensiero di Georg Bertram, venuta meno la dicotomia natura-cultura, sarebbe oggi necessario pensare ai processi di riflessione – e quindi di generazione di conoscenza e coscienza – come intrinsecamente pratici. L'arte, poiché intrinsecamente pratica, avrebbe un portato primariamente riflessivo.

La concezione pratica della riflessione afferma che la relazione riflessiva è pratica. La riflessione è un evento che influisce sulla prassi. [...] la riflessione produce una determinazione, posta autonomamente (*selbstgesetzte*), di pratiche⁶⁰.

La *relazione riflessiva pratica* sarebbe un *evento*, un atto che produce determinazioni, tanto soggettive quanto oggettive e, di conseguenza, volto a generare pratiche. La riflessione viene quindi letta in chiave trasformativa, come una potenza non esclusivamente concettuale, bensì come una prassi: un gesto prodotto da azioni concrete nel mondo – le relazioni – e produttore modificazioni attive del rapporto con ciò che ci circonda. Secondo Bertram, alla base della considerazione *pratica* del gesto di riflessione starebbe la constatazione della precarietà dell'esistenza umana, il suo non avere un futuro certo. «Pertanto, ne risulta che la riflessione in questo senso pratico significa *trasformazione*»⁶¹. Risposta a questa precarietà, secondo Bertram e secondo Emilio Garroni⁶², sarebbe la creatività – intesa in senso ampio come capacità immaginativa e propria dell'atto caratterizzante il fare artistico.

Si parla, tanto nel processo creativo quanto a livello di fruizione, di un *fare esperienza dell'opera* che porterebbe a nuove formazioni basate su un'interazione dinamica – di noi con l'opera e dell'opera con ciò che l'ha costituita/la circonda. Da questa stessa interazione si genererebbe un impulso trasformativo. Come scrive Bertram,

nell'esperienza delle opere d'arte si ha a che fare con una nuova formazione di pratiche, la quale implica l'indeterminatezza del futuro e induce una rinegoziazione di altre pratiche. Se vogliamo comprendere l'arte come una prassi dell'immaginazione, dobbiamo intendere in questo senso l'impulso che l'interazione con le opere d'arte dà alle pratiche umane. Si realizza mediante influenze che hanno luogo in un futuro aperto⁶³.

L'arte è, quindi, intrinsecamente politica perché promuove la consapevolezza che tutti noi siamo già intrinsecamente eco-logici – ovvero che intratteniamo relazioni ecologiche con i non-umani basate su forme di cura nella vita di tutti i giorni⁶⁴. Ma, soprattutto, perché è capace di iscriversi nella riscrittura dei nostri abiti, promuovendo attivamente la

⁶⁰ G. Bertram, *L'arte come prassi umana* (2014), Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p.58.

⁶¹ *Ivi*, p.61.

⁶² Cfr. E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

⁶³ *Ivi*, p.112.

⁶⁴ T. Morton porta come esempio per spiegare meglio la nostra attitudine ecologica il prendersi cura di un gatto, di una pianta, o di esseri viventi o non con cui intratteniamo relazioni basate sul rispetto e sulla cura.

trasformazione di pratiche quotidiane. La creatività diviene una modalità d'azione, un processo che può essere collettivo e condiviso e, soprattutto, che genera nuove forme di pensiero eco-logico in un futuro aperto. L'arte sarebbe quindi definibile in termini di una *prassi riflessiva* dotata di potere trasformativo capace di rispondere alla precarietà dell'esistenza umana; d'altra parte, sarebbe anche intrinsecamente politica in quanto capace di definire *partizioni del sensibile* – o, forse, oggi di abbattere le partizioni tra un *io* e un *altro*, tra soggetto e mondo.

Your Living Kaleidorama, ultimo kaleidorama dell'esposizione, propone una visione di uno spiraglio, di un'onda in movimento che si espande e che ritorna alla sua forma più lineare al mutare dei meccanismi ondulatori che generano la rifrazione stessa. È caratterizzato da due pannelli a specchio e da uno schermo curvo. All'interno del kaleidorama, gli specchi ripetono e moltiplicano l'immagine sinusoidale: su ogni pannello, le estremità dell'immagine si collegano visivamente per formare un arco ascendente e discendente intorno allo spettatore, mentre lo spazio specchiato sembra espandersi verso l'esterno in tre dimensioni⁶⁵. Gli orizzonti tremanti di Eliasson ci fanno sperimentare sulla nostra pelle questo senso di precarietà, mutevolezza e indeterminatezza, ridefinendo una partizione del sensibile che è estranea alla nostra modalità di default di percepire il mondo - quindi promuovendo un ripensamento delle nostre abitudini, un'apertura.

⁶⁵Cfr. nota 2.

8. Your Non-human Friend and Navigator



Figura 8 *Your Non-human Friend and Navigator*, Castello di Rivoli, 2023

Per concludere il nostro percorso, rimane ancora una domanda aperta a cui mettere un punto: qual è la caratteristica dell'opera a cui pertiene la dimensione di accesso all'oscurità? L'*oggettualità* dell'opera, secondo Morton. Grazie ad essa è possibile avvicinarsi all'*oscurità* che caratterizza le questioni sollevate dal riscaldamento globale, entrando *in sintonia* con questa dimensione naturale a cui apparteniamo ma che ci è divenuta così estranea. Proprio di fronte alle opere – intese nella loro dimensione fisica –, infatti, siamo posti davanti ad un'evidenza innegabile di *agency* prodotta da qualcosa che dovrebbe – in teoria e per la nostra esperienza comune – essere un oggetto immobile e privo di vita.

Since, therefore, an artwork is itself a nonhuman being, this solidarity in the artistic realm is already a solidarity with nonhumans, whether or not art is explicitly ecological. Ecologically explicit art is simply art that brings this solidarity with the nonhuman to the foreground⁶⁶.

⁶⁶ T. Morton, *All Art is Ecological*, cit., pp.57-58. trad. it. (nostra): «Poiché, quindi, un'opera d'arte è essa stessa un essere non umano, questa solidarietà in ambito artistico è già una solidarietà con i non umani, indipendentemente dal fatto che l'arte sia o meno esplicitamente ecologica. L'arte ecologicamente esplicita è semplicemente l'arte che porta in primo piano questa solidarietà con il non umano».

Entra quindi in gioco la possibilità di parlare di forme d'arte *ecologiche* non in termini di prassi artistiche che restituiscono una serie di dati relativi all'avanzamento delle condizioni climatiche globali, bensì di forme d'arte che cercano di abbracciare e promuovere questa riconnessione con il non-umano.

Art is important to understanding our relationship to nonhumans, to grasping an object-oriented ontological sense of our existence. Art fails in this regard when it tries to mimic the transmission of sheer quantities of data; it's not artful enough. This isn't just a matter of effective persuasion. [...] The aesthetic experience is a feeling of alreadiness, for no agenda in particular – like evolution, like the biosphere⁶⁷.

Questo senso di *alreadiness*, di *presenza* e il suo rendere esplicita, tematizzandola, questa prossimità è ciò che rende l'operare artistico effettivamente e ontologicamente ecologico. Grazie alla tematizzazione della precarietà della prospettiva umana – e della vita dell'essere umano in generale – possiamo avvicinarci a *sentire* che le cose che ci circondano hanno uno statuto ontologico simile al nostro. Possiamo guardare parte degli *iperoggetti* che ci circondano e coglierne sulla pelle la sensazione di presenza avvolgente. Questa che potremmo definire *politica della presenza* ci riporta al nostro essere gettati (sempre inteso in senso intersoggettivo), al nostro *non-sé* che sempre e comunque coabita ed è abitato, promuovendo un'etica della prossimità che ha una traduzione pratica, effettiva e tangibile nelle nostre vite di tutti i giorni. Questo confronto con ciò che consideravamo altro ci getta nella frattura, produce un senso di straniamento che ha delle conseguenze sul nostro quotidiano: ci disorienta e, per questo, riorienta le nostre azioni. In particolare, sembrano essere efficaci in questo senso quelle pratiche che agiscono sulla dimensione pubblica e soprattutto urbana. Ovvero, luogo in cui si è generata la stessa distinzione tra natura e cultura, in cui l'uomo ha separato sé da un esterno – da un *altro* da lui e da un mondo selvaggio e naturale che non gli apparterebbe – dando il via alla dominazione del culturale sul naturale. Oggi, può essere luogo in cui produrre con più efficacia e potere disorientante la diffusione di questa *etica della prossimità*. Nel novembre del 2015, Eliasson inaugura *Ice Watch*, un'opera d'arte pubblica posizionata

⁶⁷ *Ibid.*, trad. it. (nostra): «L'arte è importante per comprendere il nostro rapporto con i non umani, per cogliere un senso ontologico orientato agli oggetti della nostra esistenza. L'arte fallisce in questo senso quando cerca di imitare la trasmissione di enormi quantità di dati: non è abbastanza artistica. Non è solo una questione di persuasione efficace. [...] L'esperienza estetica è una sensazione di già esistente, senza un programma particolare - come l'evoluzione, come la biosfera».

fuori dal Panthéon di Parigi in occasione della COP21. L'opera consisteva in otto tonnellate circa di ghiaccio raccolto dalla Groenlandia e spedito a Parigi, disposto in dodici blocchi installati in modo circolare per creare un gigantesco orologio. Come in *Trembling Horizons* la riflessione dell'artista parte dal ripensamento delle strumentazioni umane di misurazione e dalla *asimmetria* di scala – tanto temporale che locale – attraverso cui percepiamo la nostra relazione con la realtà che ci circonda. Gli spettatori inciampano nell'opera che interrompe lo svolgersi delle loro attività quotidiane e sono portati ad interagirvi attivamente. Parte dell'opera stessa consiste nel documentare tali interazioni e lo straniamento provocato dalla prossimità ad un elemento estraneo al contesto urbano parigino: come per *Your Non-human Friend and Navigator* ci troviamo a confrontarci con qualcosa che percepiamo come vivo e portatore di narrazioni, esposto al cambiamento climatico tanto quanto noi – anche se non-umano. Quest'ultima è l'opera che chiude la mostra. È composta di due pezzi di *driftwood*, legni raccolti sulle coste dell'Islanda dall'artista e modellati dal mare. Dipinti di pittura azzurra, risultano monolitici e silenziosi rispetto alla vitalità dei keleidorami. Un tronco, il nostro amico non umano, ci fronteggia in piedi posto in linea con la prima opera della mostra – *Navigation Star for Utopia* – e ci racconta la sua esperienza di viaggiatore grazie ai segni del tempo che lo hanno plasmato e portato a noi. L'altro tronco è sospeso e indica il nord orientando nello spazio fisico reale tutta l'esposizione, dando gli strumenti per trovare una via che lo spettatore può seguire per percorrere all'indietro la mostra. I meccanismi vengono svelati: possiamo vedere la realtà costruttiva dello spettacolo di kaleidorami ammirati lungo il nostro viaggio⁶⁸.

Siamo, così, posti di fronte ad un incarnarsi di un'ontologia orientata agli oggetti: assistiamo all'appianarsi delle categorie ontologiche e percepiamo la vicinanza con il non-umano in modo immediato. La nostra soggettività viene messa in dubbio dalla stessa esistenza di oggetti così evidentemente dotati di agency: nella nostra relazione con loro diveniamo noi stessi oggetti tra gli oggetti, allo stesso modo segnati dalla causalità estetica degli iperoggetti.

Per riassumere quanto emerso, potremmo dire che l'arte oggi debba abbracciare il senso di precarietà che abitiamo, così come l'assenza di un mondo, di un *là* in cui posizionarsi e rimanere al sicuro. Deve diventare una prassi e promuovere prassi:

⁶⁸ Cfr. nota 2.

l'obiettivo ultimo è creare processi di riflessione intuitiva e attuare l'eco-logica della coabitazione con il non umano, sintonizzandoci ad esso e alla sua prossimità a noi. L'opera di Eliasson tutta e le sue installazioni nel contesto urbano sembrano essere esempio applicato di queste teorie che popolano l'odierno, dando vita a questa nuova etica della prossimità e a nuove forme di abitare il mondo. Tutto questo, assumendo le difficoltà e gli ostacoli teorico-pratici che ancora ci accompagnano in questo percorso.