



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in  
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

## **Bioarte: il caso di Anicka Yi**

**Relatore**

Prof. Matteo Bertelé

**Correlatrice**

Prof.ssa Federica Maria Giovanna Timeto

**Laureanda**

Chiara Turati

Matricola 976074

**Anno Accademico**

2023 / 2024

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>1. La natura entra nell'opera d'arte</b>	<b>5</b>
1.1 La protesta che porta al cambiamento	5
1.2 L'Arte Povera	7
1.3 Entropia, tempo e rovina	12
1.4 Interdisciplinarietà, la natura nel museo: Hans Haacke al MIT	22
<b>2. Dal microcosmo al macrocosmo: la vita nella Bioarte</b>	<b>27</b>
2.1 La Bioarte	31
2.2 La Bioarte e le sue declinazioni	35
2.1 Lo spazio espositivo come laboratorio: Roberto Cuoghi alla Biennale di Venezia (2017)	44
<b>3. Agire in risposta all'Antropocene: Anicka Yi</b>	<b>49</b>
3.1 Introduzione all'artista	51
3.1.1 Cenni biografici	51
3.2 La poetica di Anicka Yi	54
3.2.2 Organico/sintetico alla Biennale di Venezia	57
3.3 Metaspore: un ecosistema antologico	61
3.3.1 Allestimento: elezione di alcune opere	66
<b>Conclusioni</b>	<b>80</b>
<b>Indice delle immagini</b>	<b>83</b>

<b>Bibliografia</b>	<b>87</b>
<b>Sitografia</b>	<b>95</b>
<b>Videografia</b>	<b>103</b>

## Introduzione

L'evoluzione è profondamente legata al modo in cui il vivente si interfaccia con l'ambiente dove è inserito, in un reciproco e continuo adattamento e scambio di informazioni. Allo stesso modo l'arte, fin dai suoi primi prodotti, si è interfacciata con la natura, che ne è stata sia modello sia materia d'indagine. Se per molti secoli il vivente è stato solo ispirazione o soggetto rappresentato, a partire dalla seconda metà del Novecento esso diventa componente stessa dell'opera. Infatti, dal cespo di lattuga in *Senza titolo (Struttura che mangia)* del 1968 di Giovanni Anselmo alle manipolazioni del paesaggio di Robert Smithson, le correnti artistiche della Land Art e dell'Arte povera sono state le iniziatrici di un processo che, nel corso di questi anni, ha portato sempre di più all'approfondimento dei meccanismi del vivente. Successivamente, molti artisti sono andati oltre la superficie e si sono inoltrati nel mondo dell'invisibile, arrivando negli ultimi vent'anni del Novecento a rendere germi, batteri e DNA i nuovi pigmenti e le tecnologie scientifiche i nuovi pennelli. Queste caratteristiche confluiscono nella corrente della Bioarte che definisce tutte quelle opere artistiche costituite dalla materia vivente prodotte da strumenti biotecnologici. Queste specificità fanno sì che l'artista, attraverso il supporto di figure più o meno specializzate provenienti da altri campi e tramite innesti multidisciplinari, evolva in una figura più complessa e poliedrica. Paradigma del superamento della dicotomia su cui la nostra società si è strutturata, ossia natura e cultura, le opere degli artisti della Bioarte sono il prodotto dell'ibridazione tra quest'ultima e la scienza, dove la materia viva e la sua mutazione nel tempo sono sia oggetto estetico che materia di studio scientifico. La multidisciplinarietà che sottostà alla realizzazione di queste opere diventa strumento fondamentale nell'era dell'Antropocene, che si distingue dall'impatto negativo dell'azione dell'uomo sull'ambiente che lo circonda. Se per molti l'Antropocene sta conducendo all'estinzione della specie umana, l'opera di numerosi artisti si pone come strumento critico che stimoli una riflessione su possibili soluzioni alternative.

In questo quadro teorico, la seguente ricerca si pone l'obiettivo di approfondire come il vivente sia entrato nella storia dell'arte e come gli artisti lo abbiano indagato. Si analizza quindi l'opera dell'artista coreano-americana Anicka Yi, che riesce con la sua

arte ad andare oltre la semplice indagine del reale proponendo azioni per diffondere consapevolezza e, tramite un riposizionamento dell'essere umano nella società, trovare nuovi approcci che contrastino la tendenza distruttiva e autodistruttiva insita nell'uomo. Artista dalla poetica ramificata e complessa, Yi pone al centro della sua indagine il rapporto tra umano e non-umano, e utilizza batteri, microrganismi e odori al fine di far emergere importanti quesiti e problematiche sociali.

Il primo capitolo del presente elaborato si focalizza sui modi in cui la natura sia entrata definitivamente come medium nell'opera d'arte. Qui, attraverso i testi del critico e storico dell'arte Germano Celant e gli scritti di Robert Smithson, è stato tracciato lo sviluppo delle correnti artistiche dell'Arte Povera e della Land Art, soffermandosi sull'operato critico di Hans Haacke.

Il secondo capitolo si apre con l'indagine dell'avvento del postumanesimo e di come esso proponga e attui il superamento dei confini disciplinari. Questa parte è stata realizzata principalmente grazie all'apporto teorico del filosofo Roberto Marchesini con il testo *Post-human* e tramite le parole della filosofa femminista Rosi Braidotti. La seconda parte di questo capitolo, incentrato sulla Bioarte, è stata realizzata attingendo dagli interventi di Jens Hauser e Pier Luigi Capucci del convegno *Dalla Land Art alla Bioarte* al Parco d'Arte Vivente (PAV) di Torino nel 2007. Il capitolo termina con il caso studio sull'allestimento dell'opera *Imitazione di Cristo* di Roberto Cuoghi realizzato per la 57. Esposizione d'Arte di Venezia del 2019.

Infine, il terzo capitolo è dedicato al caso studio su Anicka Yi e alla sua ricerca di nuove possibilità per l'essere umano all'interno del contesto dell'Antropocene. Dopo alcuni cenni biografici, il capitolo delinea la poetica dell'artista ed esamina alcune sue opere significative tramite due esperienze espositive realizzate in Italia: la partecipazione alla 57. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 2019 e la mostra antologica *Metaspore* realizzata al Pirelli Hangar Bicocca di Milano nel 2022. L'ultima parte del capitolo si concentra proprio su quest'ultima, ripercorrendo tramite alcune opere significative le tappe fondamentali dello sviluppo artistico di Anicka Yi. Esperienza chiave per comprendere al meglio tutto il *corpus* teorico dell'artista coreano-americana, *Metaspore* diventa l'esempio pratico di come la multidisciplinarietà insita nella sua pratica sia uno strumento che permette di trovare nuove letture e soluzioni alla contemporaneità.

# 1. La natura entra nell'opera d'arte

“Nell'età classica la prima forma di storia che si sia costituita è stata quella naturale”, infatti “i documenti di tale storia non sono cataloghi di dati, ma la giustapposizione di cose ed esseri gli uni accanto agli altri”<sup>1</sup>.

Pier Luigi Capucci<sup>2</sup>, nel suo saggio *La doppia articolazione del vivente*, sottolinea che tutte le ricerche artistiche, quindi la storia dell'arte in generale, sono state profondamente ispirata dal vivente<sup>3</sup>. Infatti, alla base dello sviluppo di molte correnti artistiche vi è il rapporto tra arte, scienza e natura, fino ad arrivare ai giorni nostri dove “la fascinazione formalistica del DNA e la ripresentazione dei processi biologici sono ormai un versante manierista della ricerca artistica”<sup>4</sup>.

Per poter spiegare in modo approfondito la Bioarte risulta utile fare un breve excursus su quelle esperienze artistiche che dal quadro hanno fatto entrare in maniera definitiva la natura nell'opera.

## 1.1 La protesta che porta al cambiamento

L'interesse per la natura e per il paesaggio è sempre stata una costante nelle ricerche artistiche umane. L'oggetto naturale è stato rappresentato sin dall'alba dei tempi, dalle pitture rupestri nelle grotte di Lascaux fino ai giorni nostri. Oltre ad essere un elemento fondamentale nelle varie opere d'arte, l'uomo ha spesso avuto l'attitudine di controllare e disegnare il paesaggio. La natura non è semplicemente qualcosa che si dà al nostro sguardo, ma è il prodotto della politica in senso ampio<sup>5</sup>, in questi termini ne sono la prova i campi coltivati e le scelte stilistiche della progettazione di giardini

---

<sup>1</sup> M. Scudieri, *Politiche della Natura*, in *Politiche della natura*, atti del convegno (Montesilvano (PE)), Fondazione Zimei, 21 maggio – 21 giugno 2016) a cura di M. Scudieri, Publish, Pescara, 2016, pp. 1-9, qui p. 1.

<sup>2</sup> Pier Luigi Capucci è uno studioso di comunicazione, scienza e tecnologia applicata alla cultura e alla società. (L. Capucci, pagina web dello studioso; <https://capucci.org>).

<sup>3</sup> P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente, Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, Hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 139-147.

<sup>4</sup> I. Mulatero, *Relazione introduttiva ai temi del convegno Dalla Land art alla Bioarte: atti del convegno internazionale di studi*, cit..

<sup>5</sup> G. Patella, *Politica e natura nel pensiero di Bruno Latour*, “Agalma - Rivista di Studi Culturali ed Estetica”, n.4, gennaio 2004; <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/giuseppe-patella-politica-e-natura-nel-pensiero-di-bruno-latour/>.

e parchi <sup>6</sup>. Per quanto la natura sia sempre stata molto presente, essa entra veramente nell'opera d'arte solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Questo avviene grazie a specifici avvenimenti storici: infatti, la seconda metà del XX secolo vede un periodo di sviluppo senza precedenti per i paesi industrializzati. Fra le sue luci e ombre, per esempio con l'inizio della guerra fredda e lo sviluppo economico, gli anni Cinquanta coincidono con l'inizio dell'età dell'oro. Nel decennio successivo, l'Europa è spaccata in due: la parte occidentale, influenzata dagli Stati Uniti, vede un boom economico, mentre quella orientale appartiene al blocco sovietico che nel 1961 alzerà il muro a Berlino. La fine degli anni Sessanta è globalmente caratterizzata dall'avvio di forti movimenti di contestazione studentesca e operaia. Riconducibili alla stagione del '68, questi vari movimenti sono declinati in modo diverso ma sono tutti alimentati da un mondo in mutamento, mossi dalla frustrazione dei giovani contro le istituzioni e i valori tradizionali. In Italia, per esempio, gli studenti promuovono una riforma della didattica mettendo in discussione il potere degli insegnanti, negli USA la guerra del Vietnam mobilita le masse così come la battaglia per i diritti civili per i cittadini afroamericani capeggiata da Martin Luther King Jr., Malcolm X ed Elridge Cleaver<sup>7</sup>. Questi sono solo due esempi rispetto a una realtà storica molto più ampia; non meno importanti, infatti, sono le movimentazioni in Messico, Francia e Praga. In questo spirito di protesta, anche alcuni artisti, non del tutto liberi ma parte anch'essi della catena di montaggio<sup>8</sup>, stanchi del modernismo e delle posizioni del Minimalismo<sup>9</sup>, iniziano a cercare di operare tramite nuovi approcci. I tre anni dal 1966 al 1969, infatti, portano a una grande rivoluzione, che si potrebbe anche definire uno "strappo linguistico rispetto alle avanguardie storiche"<sup>10</sup>. Il critico d'arte Germano

---

<sup>6</sup> Dalle ricerche svolte da William Balée negli anni Ottanta, è emerso come alcune aree della foresta Amazzonica non siano in realtà naturali ma costruite e progettate dagli indigeni.

<sup>7</sup> Assemblea legislativa Emilia Romagna, *la guerra fredda ma anche il boom economico nell'occidente: gli anni 60*; <https://www.assemblea.emr.it/europedirect/formazione/a-scuola-d-europa/i-nostri-percorsi-didattici/percorsi-didattici-2018-2019/insegnanti/europa-futuro-plurale/stefania-schede-approfondimento/la-guerra-fredda-ma-anche-il-boom-economico-nell2019occidente-gli-anni-60> .

T. Manfredini, *Arte Ambientale in Italia* (tesi di laurea magistrale), Venezia, 2015/2016.

<sup>8</sup> G. Celant, *Arte Povera Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n.5, p. 5, 1967.

<sup>9</sup> Il Minimalismo è una corrente artistica sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Fondata a New York è nata in risposta della precedente Pop Art, essa rifiuta l'emozionalità di quest'ultimo movimento promuovendo aspetto più minimali. Le opere sono costituite spesso da forme elementari, primarie, campiture di colore monocromo e realizzate anche tramite l'utilizzo di prodotti di origine seriale.

<sup>10</sup> G. Celant, *Preconostoria*, Quodlibet, Macerata, 2017, p. IX.

Celant sottolinea come le opere di cui stiamo parlando iniziano ad essere realizzate tramite

un processo non rappresentativo, in cui la materia si dona: appare nella sua concretezza e nella sua fisicità senza sottendere un soggetto o una figura. È un procedere esteticamente intenso che prende origine e si dipana da una versione dell'informe [...] per evidenziare un'uscita di energia che viene dalla natura e dall'universo primario delle cose<sup>11</sup>.

Possiamo collocare questi modi processuali come una tendenza generale di questo periodo alla "smaterializzazione"<sup>12</sup>. Grazie a queste nuove ricerche, materiali o immateriali, arrivando anche a forme performative si sono definite varie correnti artistiche, fra cui quelle dell'Arte Povera e della Land Art.

## 1.2 L'Arte Povera

La nuova corrente artistica dell'Arte Povera, come è emerso dal primo paragrafo, si è generata da un particolare momento storico, il cui *humus* risulta fondamentale per comprendere appieno la nuova corrente<sup>13</sup>.

La critica radicale della società, nei suoi fenomeni industriali più avanzati, fece emergere un modello di estremismo operativo, basato principalmente sui valori emarginati e poveri. Questi appartenevano alla tradizione delle masse, ancora caratterizzate da un altissimo grado di creatività e spontaneità. Ed è questa che molti artisti si rivolsero per attingere ispirazione ed energia; sui loro frammenti si sarebbero rivendicati il rovesciamento e la trasformazione poetica della società<sup>14</sup>.

Molti giovani, fra cui anche artisti dell'Arte Povera, si rifiutarono nettamente di continuare a conoscere e percepire il mondo con i filtri delle generazioni precedenti. La distanza con questi ultimi è data soprattutto dalla perdita dei valori religiosi e morali che portano gli artisti a volere interagire e vedere nella loro realtà le cose come sono<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> G. Celant, *Precronostoria*, cit., p. IX.

<sup>12</sup> P. Fameli, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, (Tesi di Dottorato) Bologna, 2018; <http://amsdottorato.unibo.it/8607/1/FAMELI%20Pasquale%20-%20Tesi%20Dottorato.pdf>.

<sup>13</sup> M. Meneguzzo, *Verso l'arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, in *Verso l'Arte Povera*, Electa, Milano, 1989, pp. 11-32, qui p. 12.

<sup>14</sup> G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 101.

<sup>15</sup> G. Lista, *Giuseppe Penone: la natura non è separata dall'uomo*, in *Arte Povera: Interviste*, Abscondita, Milano, 2011, pp. 104-132, qui p. 109.



Nonostante questo spirito comune, il gruppo non è unito sotto un manifesto programmatico, ma raccoglie anzi artisti diversi fra loro spesso anche in antitesi<sup>16</sup>. Infatti, sia le opere che i loro autori si definiscono e distinguono profondamente, uniti nella loro libertà, in un unico movimento fluido, grazie ai testi teorici di Germano Celant, curatore e storico dell'arte nato a Genova nel 1940<sup>17</sup> e dai contatti importanti di Gian Enzo Sperone, proprietario dell'omonima galleria con sede a Torino<sup>18</sup>. L'Arte Povera, termine coniato definitivamente in seguito all'allestimento della mostra *Arte Povera Im-Spazio* del 1967 alla Galleria La Bertesca di Genova, non è stata mai definita un movimento unito sotto un'unica iconografia, bensì un atteggiamento<sup>19</sup> alimentato e delineato dal dibattito del ristretto gruppo di artisti e galleristi che ne facevano parte. Essi si interrogavano e discutevano di opere, mostre e, soprattutto dello spirito del luogo<sup>20</sup>, una componente che risulterà spesso fondamentale. Non riducibili semplicemente all'utilizzo di materiali poveri, gli artisti riconducibili a questa corrente sono molti, per cui le loro differenze e la non appartenenza a un gruppo sono confermate anche dalla distanza tra le generazioni e i diversi luoghi geografici del suo sviluppo<sup>21</sup>. Grazie al fitto network di conoscenze di Carla Lonzi<sup>22</sup> l'Arte Povera ha ottenuto rilievo sul piano nazionale<sup>23</sup>, con Torino e Roma come centri nevralgici. Nella prima città artisti quali Giulio Gilardi, Alighiero Boetti, Giuseppe Penone o Giovanni Anselmo si opponevano con forza alla Pop Art, in quel momento dirompente, rinunciando alla sua pura rappresentazione oggettuale per soffermarsi, come sottolinea Marco Meneguzzo, sull' "azione sul reale"<sup>24</sup>. Roma è l'altra città che al pari di Torino, per alcuni versi dimetricamente opposta, è stata

---

<sup>16</sup> M. Dantini, *49 anni di Arte Povera. L'editoriale di Michele Dantini*, "Artribune", 26 settembre 2016; <https://www.artribune.com/attualita/2016/09/anniversario-arte-povera-celant-mostra-la-bertesca-genova/>.

<sup>17</sup> C. Meyer-Stoll, *Che Fare? What Is to Be Done?*, in *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years*, Vaduz, cat. (Kunstmuseum Liechtenstein, 5 maggio-4 settembre, 2010) a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Kehrler, Vaduz, 2010, pp. 10 – 17, qui p. 10.

<sup>18</sup> G. Lista, *Giuseppe Penone: la natura non è separata dall'uomo*, *Arte Povera: Interviste*, cit., p. 113.

<sup>19</sup> A. Gnoli, *Germano Celant*, *La Repubblica*, 7 maggio 2017; <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/05/07/germano-celant68.html>.

<sup>20</sup> M. Meneguzzo, *Verso l'arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, cit., p. 12.

<sup>21</sup> C. Meyer-Stoll, *Che Fare? What Is to Be Done?*, in *Che Fare?*, cit., p. 11.

<sup>22</sup> Critica e curatrice d'arte nata a Firenze nel 1931 (*Lonzi Carla*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 2015; [https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_(Dizionario-Biografico)/)).

<sup>23</sup> G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'arte povera*, *Arte Povera: Interviste*, Abscondita, Milano, 2011, pp. 104-132, qui p. 174.

<sup>24</sup> M. Meneguzzo, *Verso l'arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, cit., p. 24.

fondamentale per la definizione del movimento. A questo ambiente appartengono artisti come Jannis Kounellis o Pino Pascali, che condividono con il gruppo torinese la giovane età ma si distinguono profondamente legando la sensibilità innovativa artepoverista ai “valori di un’arte più istituzionale”<sup>25</sup>. Infatti, questi non scelgono di operare mediante una smaterializzazione<sup>26</sup>, ma tramite forme più barocche<sup>27</sup> utilizzano qualsiasi forma e materiale fino a portare, per esempio, dei cavalli vivi negli spazi espositivi della Galleria L’Attico (figura 1).



Figura 1. Jannis Kounellis, *Senza Titolo, 12 cavalli*, 1969, Roma Galleria L’Attico, silver gelatin print 38.81inch x 25.22inch, ©Claudio Abate - Courtesy GAM - Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT.

Per quanto differenti e con diverse declinazioni, per tutti “il nuovo soggetto non è più soltanto l’artista, ma colui che mette in atto la vita, che recupera la “povertà” militante dell’arte nei confronti di una società opulenta e alienante”<sup>28</sup>. Le opere prodotte agiscono liberamente, come gli intenti del gruppo, per dare una ridefinizione di arte

---

<sup>25</sup> G. Lista, *Specificità e percorso storico dell’arte povera*, cit., p. 113.

<sup>26</sup> M. Meneguzzo, *Verso l’arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, cit., pp. 11-32.

<sup>27</sup> G. Lista, *Specificità e percorso storico dell’arte povera*, cit., p. 171.

<sup>28</sup> Ivi, p. 18.

scevera da influssi scientifici<sup>29</sup> o di tipo filosofico<sup>30</sup>. Per questa caratteristica l'Arte Povera si scontra fortemente con la scultura minimalista, esplicitamente tecnico-scientifica e quantificatrice. Se per quest'ultima sono fondamentali uno sguardo e una concezione analitica, con al centro solo la percezione del visibile, l'Arte Povera va in profondità nel non percepibile, nelle atmosfere di un luogo e nelle sue energie<sup>31</sup>.

Germano Celant, infatti, in *Arte Povera Appunti per una guerriglia* identifica come l'artista può agire: esso può aderire al sistema creando un'arte dal risultato complesso prodotta dall'imitazione reale o, all'opposto, tramite il "libero progettarsi dell'uomo"<sup>32</sup> produrre un'arte povera, contingente, presente legata all'evento. Il risultato di questa seconda via sono opere che rifiutano di essere descritte a parole, per cui ogni materiale è concesso e ogni immagine può funzionare<sup>33</sup>.

La vera anima di queste opere, comune fra tutti gli esponenti e dirompente in ogni fase della creazione artistica, è l'energia<sup>34</sup>. Questa non è semplicemente rappresentata, ma è materia bruta che possiede una "sensibilità vitale"<sup>35</sup> che si presenta allo stato puro<sup>36</sup>. L'arte povera e le sue azioni sono costituite da opere che non vogliono rappresentare idee o aspetti del reale; la copia del reale, infatti, è solo funzionale all'opera, ma si pone come "la concretizzazione visuale di un fatto o di una legge naturale ed umana"<sup>37</sup>. L'arte così si apre alla realtà e dà spazio agli elementi, costituendosi della sua presenza fisica naturale non artificiale, portando lo sguardo a declinarsi non tramite la speculazione, ma solo a focalizzarsi sulla realtà del materiale e dello spazio<sup>38</sup>.

Per Germano Celant l'artista poverista è al tempo stesso un alchimista che "organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle e esaltarle"<sup>39</sup>. Esaltando l'azione minima l'artista manipola appena la

---

<sup>29</sup> H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, Zanichelli, Bologna, 2017, p. 587.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> G. Lista, *Giovanni Anselmo, L'energia in sé non è mai visibile*, *Arte Povera: Interviste*, Abscondita, Milano, 2011, pp. 98-102, qui p. 99.

<sup>32</sup> G. Celant, *Arte Povera Appunti per una guerriglia*, cit., p.5.

<sup>33</sup> M. Meneguzzo, *Verso l'arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, cit., p. 29.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> G. Celant, *Preconostoria*, cit., p.10.

<sup>36</sup> Ivi, p. 29

<sup>37</sup> G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit., p. 95.

<sup>38</sup> F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 77.

<sup>39</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1969, p. 225.

materia rivendicando una riappropriazione di sé e al tempo stesso del manufatto<sup>40</sup>. Le opere spesso sono senza titolo perché gli artisti-alchimisti non vogliono che esse diventino spiegazione del mondo, di morale o di modelli di condotta, ma essi vogliono che le opere, tramite la loro energia, evidenzino la loro esistenza fattuale, rimandando unicamente a loro stesse. Proprio in questa precarietà e contingenza del reale, i vegetali, gli animali e i minerali “insorgono” nell’arte per cui l’artista, di fronte all’organizzarsi della natura, la contempla e ci si immedesima. Riconoscendo la sua identità e quella dell’individualità delle cose, l’artista allarga la propria percezione e partecipa al vitalismo delle cose viventi fino a diventarne parte<sup>41</sup>. Un esempio significativo può essere rappresentato da *Senza Titolo* (1968) (figura 2) di Giovanni



Figura 2. Giovanni Anselmo, "*Senza Titolo (Struttura che mangia)*" (1968).  
Courtesy Archivio Anselmo, Torino. Fotografia di Giorgio Mussa.

Anselmo: l’opera, chiamata anche *Struttura che mangia l’insalata*, è composta da due blocchi di granito di dimensioni diverse, uno di grandezza maggiore che funge da perno e uno più ridotto, divisi da un cespo di insalata. L’artista, giocando con il peso, l’equilibrio e la tensione<sup>42</sup>, realizza una scultura destinata mutare proprio a causa della

---

<sup>40</sup> M. Meneguzzo, *Verso l’arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, cit., p. 19.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, cit., p.125.

lattuga che, unita al granito in una statica precaria con un filo di rame, consumandosi ne modifica la forma, fino a far cedere il blocco di dimensioni minori marcendo completamente. Anselmo ha l'intento di combattere la gravità; infatti, egli "nutre"<sup>43</sup> l'opera e cambiando continuamente l'insalata in una processualità ciclica, crea una "contro gravità". L'opera, costantemente diversa ma al tempo stesso uguale, è immersa nel flusso di tensioni del presente<sup>44</sup>, ed esprime al tempo stesso l'energia dei materiali di cui è composta e l'energia dell'interazione che determina il processo<sup>45</sup>.

### 1.3 Entropia, tempo e rovina

L'errore in cui spesso si incorre quando si parla dei vari movimenti artistici è quello di delinearli in un insieme specifico troppo preciso e chiuso. Per quanto definire le correnti artistiche sia metodologicamente necessario, bisogna sottolineare che la storia dell'arte non è strettamente consequenziale; infatti, spesso gli artisti sono raggruppabili in più correnti o partecipano contemporaneamente a diverse esperienze. Questo, fra i tanti, è il caso dell'Arte Povera e della Land Art che, sviluppatesi negli stessi anni, presentano sia profonde differenze sia importanti similitudini. Harald Szeemann nella mostra *Live in Your Head: Whene Attitudes Becomes Form*, allestita alla nel 1969 alla Kunsthalle Berna, coinvolge artisti ricongiungibili nel novero dell'Arte Povera come Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo e Alighiero Boetti insieme ad altri come Michael Heizer, Richard Long, Richard Serra e a Walter De Maria, strettamente riconducibili all'esperienza della Land Art. Zeeman, curatore indipendente nato in Svizzera nel 1933, con questa mostra realizzata alla Kunsthalle di Berna nel 1969 scardina i raggruppamenti più comuni e, tramite una ricerca svolta sul piano internazionale, scavalca le definizioni più restrittive per evidenziarne, invece, le similitudini<sup>46</sup>. Egli anticipa in catalogo:

[i] termini Anti-form, Micro-emotive Art, Possible Art, Impossible Art, Arte Povera, Earth Art, colgono solo un aspetto: l'apparente opposizione della forma; un alto grado di impegno personale ed emotivo; eleggere ad arte oggetti che fino ad ora non erano considerati come tali; lo spostamento dell'interesse del risultato al processo di

---

<sup>43</sup> M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in Atto, Arte Povera 2011*, pp. 616 - 629, qui p. 624.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years*, cit., p. 52.

<sup>46</sup> G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'arte povera, Arte Povera: Interviste*, cit., p. 190.

realizzazione; l'utilizzo di materiali poveri; l'integrazione fra lavoro e materiale; la madre terra come materiale di lavoro e luogo di lavoro, e il deserto come concezione<sup>47</sup>.

L'Europa ha avuto un ruolo molto importante nel riconoscimento di questa corrente artistica: a Berna, infatti, gli artisti americani, seppur con personalità molto lontane dall'approccio intellettuale europeo, riescono a inserirsi nel tessuto intellettuale del Vecchio Continente. Si instaura così un senso di grande coesione dove i vari artisti lavorano a stretto contatto condividendo gli spazi e aiutandosi reciprocamente nella realizzazione di alcune opere<sup>48</sup>.

Risulta molto importante sottolineare, come fatto nel paragrafo introduttivo, che entrambe le correnti nascono come reazione al Minimalismo. Infatti, mosso dall'opposizione alla "scatola minimalista"<sup>49</sup>, Robert Smithson nel 1966 critica Donald Judd, uno degli artisti più rappresentativi di questa corrente, soffermandosi su come le sue opere siano "insulse e vuote", ripetendo più volte come quest'arte abbia "eliminato il tempo come rovina"<sup>50</sup>.

Nonostante la profonda opposizione al Minimalismo, Land Art e Arte Povera trovano in esso delle possibilità; infatti, è interessante capire in quale modo siano scaturite diversità e, allo stesso tempo, non dimenticare il processo di allontanamento e raffinamento che esse hanno avuto nei confronti della scultura modernista<sup>51</sup>. Senza questo contesto fatto di forme rigide e di mancanza di relazione tra le opere e

---

<sup>47</sup> "Dem komplexen Phänomen fehlt bisher der Name und Aufhänger, wie dies bei den «bildbezogenen» Pop, Op und Minimal der Fall gewesen ist. Die vorgeschlagenen Termini «Anti-Form», «Micro-emotive Art», «Possible Art», «Impossible Art», «Concept Art», «Arte povera», «Earth Art» treffen immer nur einen Aspekt: die scheinbare Opposition gegen die Form; den hohen Grad persönlichen und gefühlsgetragenen Engagements; die Erklärung von Dingen zu Kunst, die bisher nicht als solche identifiziert sind; die Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang; die Verwendung poverer Materialien; die Interaktionen von Arbeit und Material; Mutter Erde als Werkmaterial, Werkplatz, die Wüste als Konzept". Traduzione a cura di Chiara Turati. H. Szeemann, *Zur Ausstellung, in Live in Your Head: Whene Attitudes Becomes Form. Works -Concepts - Process - Situations*, cat. (Berna, Kunsthalle, 22 marzo al 27 aprile, 1969) a cura di H. Szeeman, Stampfli + Cie Ltd., Berna, qui p. 5.

<sup>48</sup> J. Crump, *Troublemakers - The Story of Land Art*, Summridge Pictures, 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=IX8GHPX1gR0&t=1411s>.

<sup>49</sup> J. Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy System in art of the 1960s and 1970s*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2014, p. 108.

<sup>50</sup> H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, cit., p. 582.

<sup>51</sup> Ivi, p. 618.

l'ambiente in cui venivano installate, la Land Art non si sarebbe mai potuta sviluppare<sup>52</sup>.

Circoscrivibili alla Gran Bretagna e agli USA, particolarmente alla città di New York per fervore culturale e al South West dello stato, i movimenti, differenziati tassonomicamente dai critici ma contenenti la stessa materia, di Land Art, Earth Art o Earth Works, si possono delineare come “un aspetto di una tendenza generale tra gli artisti più giovani a rinunciare alla costruzione di oggetti d'arte a favore della creazione di esperienze artistiche legate ad un ampio ambiente fisico e sociologico”<sup>53</sup>.

Alla ricerca di una tela più grande<sup>54</sup>, mossi dal desiderio di uscire tanto dalle logiche della galleria e dei suoi spazi tradizionali quanto dal mercato dell'arte e dalle strette pareti del museo, gli artisti creano opere capaci di attirare l'attenzione scardinando le logiche comuni e andando oltre i confini canonici della pittura e della scultura. Riuniti in una delle prime mostre collettive nel 1968 alla Dwan Gallery di New York<sup>55</sup>, gli esponenti di questo gruppo spostano il loro lavoro, di scala monumentale, nella natura, scegliendo luoghi isolati che non hanno subito il passaggio dell'uomo. Questi paesaggi non antropomorfizzati potevano essere trovati solo nei grandi spazi del continente americano; infatti, è proprio nella solitudine del deserto o nella vastità del nulla delle Mormon Mesa<sup>56</sup> che gli artisti trovano terra fertile per le loro opere. “Il processo di espansione sulla natura è di una sintesi esemplare, una sintesi ricca di spunti di riflessione”<sup>57</sup>: infatti, questi ambienti naturali oltre a essere paesaggio sono molto di più. Robert Smithson dice che: “[t]he desert is less “nature” than a concept [...] The slush of the city evaporates from the artist's mind as he installs his art”<sup>58</sup>. Lo spazio

---

<sup>52</sup> J. Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy System in aArt of the 1960s and 1970s*, cit., p. 108.

<sup>53</sup> Thomas W. Leavitt, *Foreword*, in *Earth Art*, cat. (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo, 1969) a cura di W. Sharp, W. C. Lipke, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York), 1970, p. 12.

<sup>54</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit.

<sup>55</sup> M. Cardore, *Arte & ambiente in 17 date*, in “Artribune”, 23 aprile 2020; <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/04/arte-ambiente-date/>.

<sup>56</sup> Specifica, in questo caso del Nevada, la mesa è una specifica conformazione rocciosa del sud degli Stati Uniti e dell'America centrale che consiste in un ripiano roccioso circondato da grandi dirupi. (*Mesa*, Enciclopedia Treccani; [https://www.treccani.it/enciclopedia/mesa\\_res-88da0a48-e03a-11df-9ef0-d5ce3506d72e/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mesa_res-88da0a48-e03a-11df-9ef0-d5ce3506d72e/)).

<sup>57</sup>F. Torriani, *Alcune parole chiave*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 59 – 62.

<sup>58</sup> Il deserto è più concetto che natura è un posto che inghiotte i limiti. Quando l'artista va nel deserto [...] la melma della città evapora dalla mente dell'artista mentre egli vi installa l'opera d'arte. R.

urbano, industriale, fatto di cemento veniva rigettato dagli artisti perché era riconducibile al Minimalismo; i Land Artist, infatti, spesso vivono dove lavorano, contrapponendo le logiche della città a spazi non facilmente raggiungibili, impervi e lontani.

La materia prima è l'*Earth*, la terra; essa è per gli artisti oggetto, soggetto e pratica della propria arte<sup>59</sup>, è l'elemento comune e fondante tra le varie personalità artistiche riconducibili al gruppo. Nonostante questa caratteristica comune, gli esponenti si differenziano notevolmente, soprattutto in quanto ognuno è mosso da uno scopo diverso. Secondo Robert Smithson, quando si produce un Earth Work "one cannot avoid muddy thinking"<sup>60</sup>, infatti i materiali che vengono usati, come per l'Arte Povera, sono materiali non considerabili canonici dalla storia della scultura.

Il volo aereo, le missioni spaziali e le prime fotografie del nostro pianeta hanno influenzato molto la percezione visiva, portando questi artisti a sviluppare il desiderio di modellare e lasciare segni e figure sul pianeta terra. Così quest'ultimi realizzano opere non spostabili, *Site-Specific*<sup>61</sup> che non vogliono trovare un posizionamento nelle logiche del mondo dell'arte istituzionale e della cultura esistente. I materiali sono selezionati appositamente per veicolare concetti specifici e figurare in contesti scelti accuratamente. Questa nuova affermazione estetica, nella sua semplicità formale e lontana dai codici estetici "dottrinali", è condivisa dalla maggior parte degli artisti ed è supportata da opere d'arte che non presentano una cornice o un basamento su cui appoggiarsi. L'opera è la terra e la terra è l'ambiente in cui essa è ed è esposta. L'artista esce dallo studio e come un esploratore parte alla volta di luoghi sconosciuti in cui pone con audacia il materiale al centro della sua ricerca. Infatti, questo viene sempre prima della sua stessa ambizione plastica, che tramite la pratica artistica costituisce attitudini di forma<sup>62</sup>.

---

Smithson, *A sedimentation of the mind: Earth Proposal*, in "Artforum", Vol. 7, n. 1, settembre, 1968; <https://www.artforum.com/features/a-sedimentation-of-the-mind-earth-proposals-211045/>

<sup>59</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

<sup>60</sup> Non si può evitare di pensare fangoso. R. Smithson, *A sedimentation of the mind: Earth Proposal*, cit..

<sup>61</sup> Nell'ambito dell'arte contemporanea, che è stato pensato e realizzato per essere inserito in un determinato luogo o ambiente (*Site-Specific*, "Enciclopedia Treccani"; [https://www.treccani.it/vocabolario/site-specific\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/site-specific_(Neologismi)/)).

<sup>62</sup> W. Sharp, *Notes Toward an Understanding of Earth Art*, in *Earth Art*, cat. (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo, 1969) a cura di W. Sharp, W. C. Lipke, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York), 1970, pp. 15-24, qui p. 18.



James Crump, il regista del film *Troublemakers: The Story of Land Art*, definisce la corrente della Land Art come la più fisica dell'arte concettuale<sup>63</sup>; infatti, mossi dal desiderio di porre al centro la matericità dell'opera, i Land Artist come Michael Heizer e Walter de Maria rifiutano di fornire spiegazioni sulle loro opere, permettendo allo spettatore di sentirle e percepirle nella loro autonomia. Soprattutto negli anni Settanta, senza telefoni o GPS, raggiungere questi siti è particolarmente difficile, e questo fa sì che l'esperienza vada oltre al semplice concetto di visita diventando un vero e proprio pellegrinaggio. Heizer, infatti, dice: “è interessante realizzare una scultura che provi a creare un'atmosfera di sgomento... lo sgomento è una disposizione analoga all'esperienza religiosa.”<sup>64</sup>. Per l'artista, che vive e lavora nel deserto, guardare la terra è molto più bello e soddisfacente che essere davanti a opere all'interno delle grandi istituzioni museali<sup>65</sup>. Oltre alla profonda conoscenza di questo ambiente naturale, Heizer è mosso da diverse influenze; infatti, grazie al padre archeologo, viene profondamente ispirato dai grandi siti archeologici dell'America centrale. Ed è proprio questa grandiosità che lo portò a realizzare la maggior parte della sua produzione artistica, aiutato da quelli che lui considera “oggetti stupidi”<sup>66</sup>: con pale, picconi e bulldozer come suoi pennelli crea mondi che si propongono come “l'alternativa della città assoluta”.<sup>67</sup> Tra le sue creazioni, *Double Negative* (figura 3), realizzata nel 1970 presso Mormon Mesa in Nevada, è costituita da due grandi depressioni lunghe trenta metri e profonde dodici che realizza rimuovendo 240.000 tonnellate di arenaria e riolite. Il grande parallelepipedo scavato taglia due altipiani opposti facendo sì che tutto faccia parte dell'opera, persino la sabbia e i detriti che sono stati rimossi. Questo magistrale *Earthwork* è un esempio calzante di come la Land Art sia l'approdo della scultura dopo il Modernismo. Come afferma Rosalind Krauss, le due grandi depressioni sono il “proseguimento dell'oggetto prismatico e minimalista”<sup>68</sup> con nuovi tratti. Infatti, l'opera non è semplicemente quello che sembra, ma a Heizer interessa

---

<sup>63</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2018, p. 6.

<sup>66</sup> R. Smithson, *A sedimentation of the mind: Earth Proposal*, cit..

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> R. Krauss, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Postmedia Srl. Milano, 2020, p. 228.

reinventare la scultura creando qualcosa che possa competere con un Boeing 747 o con l'Empire State Building<sup>69</sup>.

Interessato a ridefinire le proprietà fisiche della massa, per realizzare quest'opera si ispira alla metafisica, non lavorando solo con la terra ma utilizzando anche l'aria.



Figura 3. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970, earth and air, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Questa diventa il volume negativo al quale si rifà il titolo, che definisce lo spazio delimitandolo, come spiegato da Heizer: “era una delimitazione che non usava lo spazio come qualcosa ma era una duplicazione della definizione di tale delimitazione”<sup>70</sup>. L'ombra che si crea da questo spazio negativo può essere solo vissuta dallo spettatore che, non trovando il centro simmetrico, diventa a sua volta il centro. Heizer intesse così uno spazio fenomenologico soggettivo: l'esterno entra nel corpo di chiunque si immerga nel burrone suscitando cause e significati<sup>71</sup>.

Questo sentimento è ricorrente anche in altre opere, come per esempio in *The Lightning Field* di Walter De Maria, o nella famosa spirale da poco riemersa dalle acque del Grand Salt Lake di Rozen Point nello stato dello Utah, realizzata da Robert Smithson. Quest'ultimo, mosso dall'obiettivo di creare un'opera che proponga un ponte tra la natura e l'uomo, sceglie come luogo specifico per il suo intervento un sito

---

<sup>69</sup> Michael Heizer, Gagosian; <https://gagosian.com/artists/michael-heizer/>.

<sup>70</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

<sup>71</sup> R. Krauss, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, cit., p. 229.

nei pressi di una raffineria di petrolio difficilmente raggiungibile<sup>72</sup>. L'*Earthwork Spiral Jetty*, paradigma della pianificazione necessaria e del dualismo fra effimerità e remotezza del luogo, ha un diametro di quattro metri ed è costituita da accumuli di fango, sabbia basalto e cristalli di sale portati e messi in loco da una serie di camion. La spirale rende lo spazio vorticoso e decentra lo sguardo e il posizionamento di chi la visita; essa è da un lato ispirata dalle leggende delle popolazioni native sull'origine dei numerosi gorghi e mulinelli che caratterizzano gli abissi del lago, dall'altro dalla fascinazione dell'artista per la forma geometrica della spirale. Gli studi scientifici, insieme alle informazioni storiche, sono alla base delle opere di Smithson e delle ricerche dei Land Artist, le cui: “[...] preoccupazioni e tecnologie stanno diventando sempre più quelle del responsabile ambientale, dell'urbanista, dell'architetto, dell'ingegnere civile e dell'antropologo culturale”<sup>73</sup>. Grazie a questo cambio di prospettiva, per i Land Artist l'opera “non può più essere vista principalmente come un'entità autosufficiente”<sup>74</sup>; infatti, “[i]l contenuto iconico è stato eliminato, e l'arte sta gradualmente entrando in un rapporto più significativo con lo spettatore e le parti componenti del suo ambiente”<sup>75</sup>. In merito, Smithson afferma che “[l]a disgregazione o frammentazione della materia rende consapevoli dei substrati della Terra”<sup>76</sup>, e così

the artist begins to know the corroded moments, the carboniferous states of thought, the shrinkage of mental mud, in the geologic chaos—in the strata of esthetic consciousness. The refuse between mind and matter is a mine of information<sup>77</sup>.

In questo *humus* particolare *Spiral Jetty* è un valido esempio della ricerca di Smithson; infatti, il luogo dell'*Earthwork* è stato scelto appositamente per il suo stato di

---

<sup>72</sup> M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, cit., p.30.

<sup>73</sup> “[...] concerns and tech- are increasingly becoming those of the environmental manager, the urban planner, the architect, the civil engineer, and the cultural anthropologist”. W. Sharp, *Notes Toward an Understanding of Earth Art*, cit., p. 23 -24.

<sup>74</sup> “Art can no longer be viewed primarily as a self-sufficient entity”. Ibidem.

<sup>75</sup> “The iconic content of the work has been eliminated, and art is gradually entering into a more significant relationship with the viewer and the component parts of his environment”. Ibidem.

<sup>76</sup> “[t]he break-up or fragmentation of matter makes one aware of the sub-strata of the Earth”. R. Smithson, *A sedimentation of the mind: Eart Proposal*, cit..

<sup>77</sup> “L'artista inizia a conoscere i momenti corrosi, gli stati Carboniferi del pensiero, il restringimento del fango mentale, nel caos geologico-negli strati della coscienza estetica. Il rifiuto tra mente e materia è una miniera di informazioni”. Ibidem.

frammentazione dovuto al passaggio antropico dell'industria petrolifera e allo sfruttamento minerario dei cercatori d'oro; a riguardo Smithson racconta:

[i] vecchi moli sono stati lasciati a prosciugarsi. La vista dei frammenti intrappolati di spazzatura e rifiuti mi trasportavano ad un mondo di modernità preistorica. I risultati di una industria del periodo Devoniano, i resti di una tecnologia Siluriana, tutte le macchine del periodo Carbonifero superiore erano rimaste disperse in un deposito di sabbia e fango<sup>78</sup>.

Tramite la descrizione di questo ambiente quasi apocalittico emerge la fascinazione dell'artista per i concetti di tempo, stratificazione e rovina. In *Spiral Jetty* (figura 4), come in molti altri suoi lavori, questi concetti emergono tramite lo stato di degrado, mutazione e abbandono del luogo; infatti, come afferma lo studioso Raul Armando Amoros Hormazabal “[c]on questo *Earthwork* Smithson analizzava nuovamente la tendenza di tutte le cose verso un’irreversibile disintegrazione”<sup>79</sup>. Il degrado e il passaggio della materia sono per l’artista la manifestazione del tempo, che deve essere oggetto dell’arte, libero di manifestarsi e scorrere. Rigettare il tempo secondo l’artista equivale a nascondere il principio della morte. Quest’ultima, fatta di trasformazione, pericolosità, oblio e coinvolgimento diretto, è per Germano Celant la materia fondante della Land Art.<sup>80</sup> Si può dire quindi che per i Land Artist il motore è l’energia, e in Smithson essa è riconducibile al concetto di entropia<sup>81</sup>; quest’ultima, seguendo la seconda legge della termodinamica, consiste “nell’inevitabilità della dispersione dell’energia in un dato sistema, dunque, la dissoluzione futura e irreversibile di qualsiasi organizzazione e il ritorno allo stato di indifferenziazione”<sup>82</sup>. Proprio per l’adozione di questo concetto di spostamenti energetici Smithson sviluppa il suo

---

<sup>78</sup> “Old piers were left high and dry. The mere sight of the trapped fragments of junk and waste transported one into a world of modern prehistory. The products of a Devonian industry, the remains of a Silurian technology, all the machines of the Upper Carboniferous Period were lost in those expansive deposits of sand and mud”. J. Aarons, P. Vita-Finzi (1960). *The Useless Land: A Winter in the Atacama Desert*, R. Hale., Londra, 1960, p. 129.

<sup>79</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

R. A. A. Hormazabal, *Land art e paesaggio entropico: Immagine come innovazione estetica*, in *Behind the Image, Beyond the Image*, a cura di G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, Quaderni di Venezia Arti 5, Edizioni Ca’ Foscari, pubblicato il 13 maggio, Venezia, 2022, p. 109;

<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-589-6/978-88-6969-589-6-ch-07.pdf>.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> J. Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy System in Art of the 1960s and 1970s*, cit., p. 209.

<sup>82</sup> G. Dorfles, A. Vettese, *Arte: artisti opere e temi*, Atlas, Bergamo, 2011, p. 370 -371.

H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, cit., p. 581 -582.

ragionamento tramite connessioni basate non sul breve periodo ma su “tempi geologici”<sup>83</sup>. L’utilizzo da parte dell’artista di una terminologia scientifica spiega bene l’interdisciplinarietà e l’interdimensionalità del suo ragionamento; infatti, queste caratteristiche collegano il materiale con il pensiero, concependoli non “in una forma irrevocabile di disgregazione ma piuttosto come una ‘sedimentazione’ di resti materiali e di depositi ideativi”<sup>84</sup>. Così “[l]’immateriale e il tellurico, le parole e le immagini, gli individui e i luoghi, non solo operano in modo analogo ma interagiscono fisicamente in una spirale metamorfica e materiale senza fine”<sup>85</sup>. Perciò, attuare una divisione fra la mente e il materiale non è possibile, perché la loro sinergia, superando la concezione binaria in cui il soggetto deve scegliere fra una delle due opzioni, porta a un’espansione delle possibilità sia di pensiero che di forma<sup>86</sup>.



Figura 4. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozen Point Grand Salt Lake Utah, fotografia di David Maisel.

Dunque, se l’entropia rappresenta per alcuni una sorte inevitabile, essa è per il creatore della spirale una condizione positiva capace nella sua universalità di mettere in dubbio la condizione umana: infatti, per l’artista l’entropia “interpreta l’inesorabilità di questo

---

<sup>83</sup> M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, cit. p. 116.

<sup>84</sup> Not one of irrevocable disintegration but rather one of “sedimentation,” of material and ideational deposit and remainder. Ibidem.

<sup>85</sup> The immaterial and telluric, words and images, individuals and sites, not only operate analogously but also interact physically in an endless metamorphic and material spiral. Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.

processo come la promessa di una critica definitiva dell'uomo e delle sue pretese"<sup>87</sup>, poiché, così come tutti gli esseri e in tutte le cose del mondo elimina l'arbitrarietà delle sue scelte, in quanto tutto è motivato e mosso dal livellamento o distribuzione dall'energia in tutte le sue forme<sup>88</sup>.

Come in molti ambiti artistici, anche nella Land Art alcune figure sono passate in secondo piano. Per questa ragione è importante ricordare Nancy Holt, artista, fotografa e intellettuale che ha largamente contribuito a documentare il lavoro di suo marito Smithson.

"One must be concerned not only with the landscape itself, but how one looks at it - the view is very important"<sup>89</sup>; come sottolinea Smithson in questa citazione la visione dell'opera nel suo contesto reale è fondamentale; questa visione non deve necessariamente avvenire solo tramite l'esperienza diretta dell'opera, ma può essere anche intermediata: per questo vengono girati numerosi video e scattate molte fotografie che confluiscono in frequenti pubblicazioni e saggi su riviste di spessore come "Artforum"<sup>90</sup>. Gli artisti della Land Art erano molto consapevoli dell'importanza dei *media*, e uno spazio importante che aiutò la diffusione della loro produzione è la rivista "Avalanche"<sup>91</sup>, fondata da Liza Béar e Willoughby Sharp. Quest'ultimo, anche se poco ricordato, è una personalità rilevante in questo campo poiché segue spesso gli artisti documentando lo svolgimento del loro lavoro<sup>92</sup>. La fotografia, non solo

---

<sup>87</sup> H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, cit., p. 582.

<sup>88</sup> M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, cit., p. 93.

J. Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy System in art of the 1960s and 1970s*, cit., p. 209.

<sup>89</sup> "Si deve essere interessati non solo con il paesaggio stesso, ma come si guarda ad esso - la vista è molto importante." R. A. Sobieszek, *Robert Smithson Photo Works*, cat. (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 9 settembre – 28 novembre 1993) a cura di R. A. Sobieszek, University of Mexico press, Albuquerque, 1993.

<sup>90</sup> Rivista d'Arte fondata a San Francisco nel 1962. *About Us*, "Artforum"; <https://www.artforum.com/about-us/>.

<sup>91</sup> H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, cit., p. 201.

<sup>92</sup> È una rivista fondata negli anni Settanta, esattamente dall'autunno 1970 fino all'estate del 1976, che trattava delle novità artistiche del periodo. Non era un semplice magazine, infatti, le sue pagine facevano anche da galleria, uno spazio in cui gli artisti poteva presentarsi e promuoversi. G. Allen, *In the ground floor: Avalanche and the Soho art scene, 1970-1976*. In "Artforum", vol.44, n.3, novembre 2005; <https://www.artforum.com/features/in-on-the-ground-floor-avalanche-and-the-soho-art-scene-1970-1976-172660/>.

<sup>92</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

testimonianza, spesso anche arte stessa<sup>93</sup>, è fondamentale per gli Earth Work. Di pari passo con i progetti e i documenti, è uno degli unici modi per conciliare l'opera con la sua mediazione. Infatti, proprio per le caratteristiche di effimerità e di difficoltà del loro raggiungimento era più realizzabile che le opere venissero diffuse tramite il mezzo fotografico, piuttosto che visitate<sup>94</sup>. Nei confronti di questo gli artisti si dividono in due fazioni: da una parte c'è chi vi si oppone ferocemente poiché esso riporta una realtà distorta mostrando solo il campo e non l'oggetto<sup>95</sup>; mentre altri, lo sfruttano trovando in esso un "veicolo per il concetto"<sup>96</sup> e un nuovo possibile medium operativo, non limitandosi ad usarlo come semplice mezzo di riproduzione.

#### **1.4 Interdisciplinarietà, la natura nel museo: Hans Haacke al MIT**

Nello stesso contesto culturale alcuni artisti svilupparono parallelamente alle istanze già illustrate una nuova coscienza di stampo critico ed ecologico.

Nel 1965 Hans Haacke installa un cubo di plastica acrilica con all'interno dell'acqua. Questa, influenzata dalle particolari condizioni atmosferiche del luogo, inizia ad evaporare formando una costellazione di condensa che, tramite il proprio accumulo, si trasforma in gocce che cadono verso il fondo plastico della scatola. Lo scorrere delle gocce e i vuoti che i loro percorsi creano sono il paradigma di uno dei rami di ricerca dell'artista, particolarmente interessato all'ambiente e alla reazione che subisce l'oggetto posto al suo interno<sup>97</sup>. Hans Haacke è un artista di origine tedesca, nato ad Augusta nel 1936 e residente a New York dal 1967<sup>98</sup>. Le opere di quest'ultimo non sono mosse da una ricerca estetica ma da una profonda volontà di trasmettere grandi

---

<sup>93</sup> F. Stevanin, *Danni collaterali: L'ambivalente ruolo delle immagini nelle esposizioni della Land Art*, "Figure", Rivista della Scuola di specializzazione in Beni Storico Artistico dell'Università di Bologna, marzo, 2017; <https://figure.unibo.it/article/download/7447/7168/22461>.

<sup>94</sup> M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2003, p. 223.

<sup>95</sup> J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, cit..

<sup>96</sup> H. Haacke, in W. C. Lipke, "Earth". *February 1969. Symposium*, in *Earth art*, cat (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo, 1969) a cura di W. Sharp, W. C. Lipke, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York), 1970, p. 185.

<sup>97</sup> Hans Haacke, *Once Upon a Time, Show and Tell*, in *Once Upon A Time...*, cat (Como, Fondazione Antonio Ratti, 21 luglio – 5 settembre, 2010) a cura di Hans Haacke e Duncan McCorquodale Black dog publishing, Londra, 2012, p. 76 – 77.

<sup>98</sup> Hans Haacke, Enciclopedia Treccani; <https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-haacke/>.

messaggi di critica sociale e politica<sup>99</sup>. Proprio per questo motivo, egli rifiuta che i propri lavori vengano chiamati sculture preferendo la definizione di ‘sistemi’. “If the work from this time embraces the non-human, it did so in order to minimize the traditional exclusivity of ‘fine art’”<sup>100</sup>; infatti, queste opere-sistemi sono create per far comunicare e interagire ciò che avviene al loro interno con l’ambiente in cui sono collocate. Una volta che le opere sono installate queste sono in continuo stato di sviluppo e cambiamento, cosicché il tempo, promosso e cercato dall’artista, diventa mezzo e spettatore<sup>101</sup>. *Rhine Water Purification Plant* (figura 5) del 1972 è sia un perfetto esempio di questi presupposti teorici sia un lavoro pionieristico di Eco Arte, movimento artistico alla cui base vi è una profonda critica politica mossa dalla coscienza e preoccupazione ambientale e del cambiamento climatico<sup>102</sup>.



Figura 5 *Rhinewater Purification Plant*, 1972-2013. Archival inkjet print, 20 x 30 inches. Mostra monografica presso il Museum Haus Lange, Krefeld, 1972. © Hans Haacke/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotografia di Hans Haacke. Courtesy dell’artista e Paula Cooper.

---

<sup>99</sup> Hans Haacke, “Artnet”; <https://www.artnet.com/artists/hans-haacke/>.

<sup>100</sup> “Se il lavoro da questo momento abbraccia il non-umano, lo ha fatto al fine di ridurre al minimo la tradizionale esclusività di “arte””. C. A. Jones, *Hans Haacke 1967*, in *Hans Haacke 1967*, cat. (Cambridge (MA), MIT List Visual Art Center, 21 ottobre – 31 dicembre, 2011) a cura di C. A. Jones, Massachusetts Institute of Tecnology, 2012, p. 6.

<sup>101</sup> M. Ragain, *From Organization to Network MIT’s Center for Advanced Visual Studies*, “X-tra”, Spring 2021, Volume 14, n.3, 2021; <https://www.x-traonline.org/article/from-organization-to-network-mits-center-for-advanced-visual-studies/>.

<sup>102</sup> M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, cit., p. 4.



L'opera, realizzata e installata per due mesi nel museo municipale di Kaiser Wilhelm di Krefeld, consiste in una vasca al cui interno nuotano diversi pesci rossi riempita di acqua proveniente direttamente dal Reno. Questa, anche se proveniente dall'impianto di depurazione locale, non è limpida: infatti, l'opera è denuncia e allo stesso tempo modalità di documentazione della bonifica del sito, avvenuta in seguito agli sversamenti di acque reflue nel fiume dalla compagnia farmaceutica Bayer<sup>103</sup>.

L'opera promuove l'informazione ma è anche la prova tangente dell'impatto antropogenico ed ecologico sull'acqua. Come per *Condensation Cube* (1963-65) e *Condensation Wall* (1963-66) anche quest'opera vive di processi che esistono nonostante la mancanza della vista e dell'interpretazione dello spettatore; nonostante questo, non sono opere autonome, perché esistono solamente tramite l'interazione e l'interdipendenza dei vari sistemi sociali e ambientali<sup>104</sup>. L'articolazione del naturale funziona per Haacke come per Bruno Latour: gli eventi non influenzano un'unica tipologia di vivente ma il "modo in cui tutti gli esseri sono fabbricati"<sup>105</sup>. Secondo il sociologo e antropologo francese è imperativo fondere i saperi ribadendo l'esigenza di "pensare in termini globali" sforzandosi di fare collaborare le "due culture" molto spesso separate con forza, la scienza e le discipline umanistiche<sup>106</sup>. Un possibile esempio virtuoso del superamento delle dicotomie classiche imposte dalla filosofia risiede nell'opera di Haacke e nell'ambiente stimolante del MIT. Il Massachusetts Institute of Technology's ha al suo interno diverse realtà molto interessanti, tra cui il Center for Advanced Visual Studies. Questo nasce in seguito alle violente proteste fatte dagli studenti durante gli anni Sessanta che portano a indirizzare i numerosi fondi statali, prima erogati per lo sviluppo di nuove tecnologie missilistiche, alla fondazione di un dipartimento umanistico all'interno della prestigiosa università. Il fondatore Gyorgy Kepes afferma: "Making a place for the visual arts in a scientific university is imperative for a reunification of Man's outlook on"<sup>107</sup>. Mossi dal desiderio di fondere

---

<sup>103</sup> I M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, cit., p. 4.

<sup>104</sup> T. Cohn, *Hans Haacke: in conversation with Terri Cohn*, "SFAQ, NYAQ, LXAQ", 6 giugno 2016; <https://www.sfaq.us/2016/06/hans-haacke-in-conversation-with-terri-cohn/>.

<sup>105</sup> B. Latour, *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, Milano, Cortina, 2000, p. 244.

<sup>106</sup> G. Patella, *Politica e natura nel pensiero di Bruno Latour*, "Agalma" Rivista di Studi Culturali ed Estetica; <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/giuseppe-patella-politica-e-natura-nel-pensiero-di-bruno-latour/>.

<sup>107</sup> Fare un posto per le arti visive in un'università scientifica è imperativo per una riunificazione della visione dell'uomo sulla vita. M. Ragain, *From Organization to Network MIT's Center for Advanced Visual Studies*, cit..

i campi disciplinari delle belle arti con quello dell'ingegneria in modo da colmare reciprocamente le corrispettive lacune, il vero obiettivo del nuovo dipartimento è quello di intervenire in modo interdisciplinare nella cultura e nello spazio urbano<sup>108</sup>. All'interno della mostra del 1967 Haacke idea e allestisce *Grass* che si concretizzerà nel 1969 in *Grass Grow* (figura 6) esposto nella mostra *Earth Works* a cura di Willoughby Sharp. L'opera, esposta nel 1967, consiste in un cumulo conoidale di terra con all'interno dei semi. L'opera è nata dalla volontà dell'artista di dimostrare lo scorrere del tempo e dei suoi fenomeni. Molto diverso rispetto al concetto di entropia di Smithson, *Grass* è un sistema libero in costante mutamento e, in un certo senso, è un lavoro collettivo; infatti, esso coinvolge gli studenti del MIT, i produttori e venditori di semi, il personale addetto alle pulizie e alla manutenzione dell'opera e molti altri.

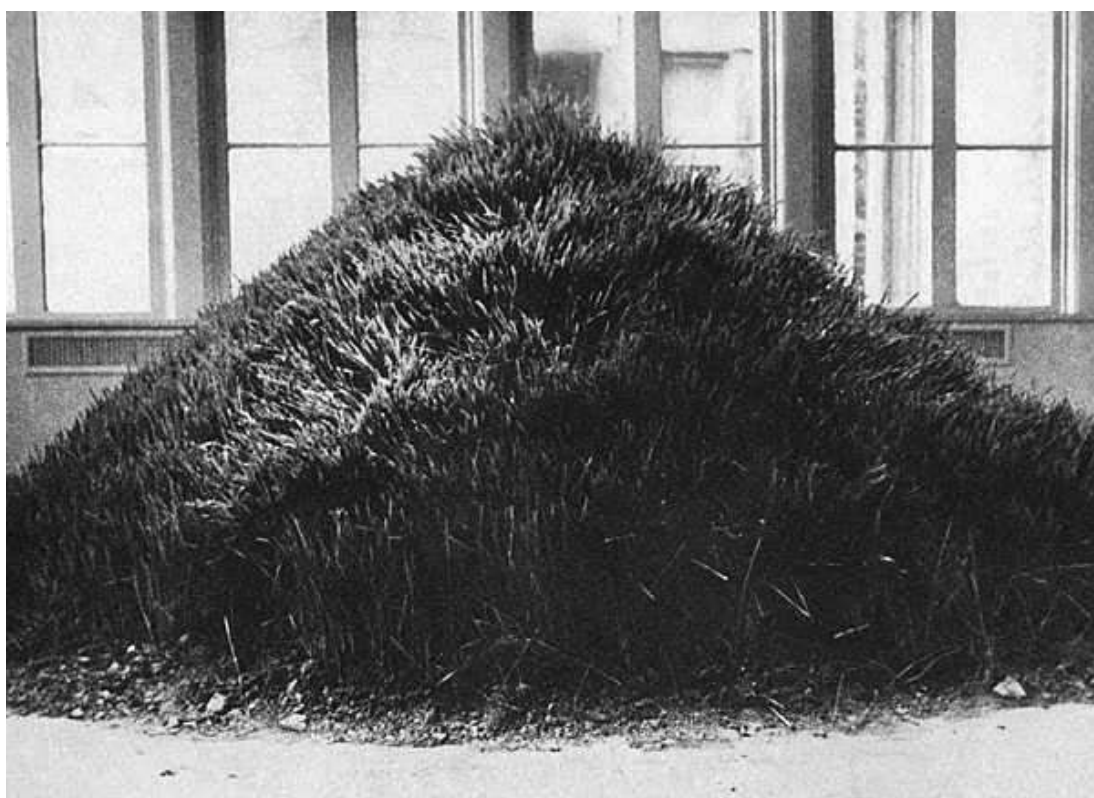


Figura 6. Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. 'Earth Art', Andrew Dickson White Museum Ithaca NY © Hans Haacke Werkmonographie.

---

<sup>108</sup> M. Ragain, *From Organization to Network MIT's Center for Advanced Visual Studies*, cit..

In questo macrocosmo di personalità o, come la definirebbe Becker<sup>109</sup>, una rete di soggetti operanti<sup>110</sup>, il sistema sociale e le sue forze delineano e definiscono le caratteristiche dell'opera di Haacke, le quali, evolvendo senza la necessità dello sguardo dello spettatore, portano con sé una grande critica al sistema dell'arte e sensibilizzano alla responsabilità umana nei confronti del clima e del "biota"<sup>111</sup> trapiantato<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Sociologo Americano nato a Chicago nel 1928, si è occupato di molti settori fra cui: la sociologia dell'arte, la sociologia dell'educazione e la sociologia delle professioni. (P. P. Giglioli, *Intervista con Howard Becker*, "Rassegna Italiana di Sociologia", n. 4, ottobre-dicembre 2002, Università del Salento, 2002; <https://www.unisalento.it/documents/20152/7224546/BeckerIntervista.pdf/75b2b142-64de-bf84-39d0-0c755b1abe02?version=1.0&download=true>).

<sup>110</sup> H. Becker, *I mondi dell'Arte*, Il mulino, Bologna, 2012, p. 51.

<sup>111</sup> "Il complesso di organismi (vegetali, animali, ecc.) che occupano un determinato spazio in un ecosistema" (*Biota*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/biota/>).

<sup>112</sup> C. A. Jones, *Hans Haacke 1967*, cit., p. 18.

## 2. Dal microcosmo al macrocosmo: la vita nella Bioarte

A partire dalla teoria dell'evoluzione darwiniana, il mondo della biologia è stato radicalmente scosso da importanti rivoluzioni per tutto il XX secolo. È importante sottolineare che la biologia non considera solamente cellule e organismi, ma anche il complesso sistema della biosfera, dove i viventi si organizzano in nicchie ecologiche e popolazioni<sup>113</sup>. L'uomo, parte di questo sistema, grazie alle scoperte scientifiche è stato condotto a un miglioramento che, oltre a fargli scoprire nuovi metodi di cura, lo ha portato a un ampliamento della conoscenza sul mondo, e soprattutto a un cambio di prospettiva. L'influenza della biologia ha portato a un cambiamento radicale del paradigma della visione antropocentrica in favore di una biocentrica<sup>114</sup>. Infatti, la prospettiva antropocentrica cambia radicalmente quando “il concetto stesso di umano è esploso sotto la doppia pressione degli odierni progressi scientifici e degli interessi dell'economia mondiale”<sup>115</sup>. È proprio tramite queste esplosioni che avviene il superamento dello stato del soggetto, il quale non può più essere il “centro umanistico”<sup>116</sup> o “soggetto dominante”<sup>117</sup>. L'uomo infatti diventa il motore dei movimenti sociali in cui egli stesso è sia la causa che il portatore di alternative e quindi soluzione della stessa crisi.<sup>118</sup> Durante la contestazione sessantottina si è già visto come siano stati contestati i dualismi che governavano il mondo e come, richiamando il pensiero del filosofo Julien Offray de La Mettrie, siano state contrapposte *res cogitans*, la cultura, con *res extensa*, la natura<sup>119</sup>. Infatti, per il medico e filosofo è

---

<sup>113</sup> Biology is not only cells, tissues and organisms. In the biosphere, it expands to ecological niches, populations and ecological systems. As biological species, humans are part of the biosphere. A. Melkozernov, V. Sorensen, *What drives bio-art in the twenty-first century? Sources of innovations and cultural implications in bio-art/biodesign and biotechnology*, Ai & Society, Springer-Verlag London Ltd., parte di “Springer Nature”, 2020; <https://doi.org/10.1007/s00146-020-00940-0>.

<sup>114</sup> A. Melkozernov, V. Sorensen, *What drives bio-art in the twenty-first century? Sources of innovations and cultural implications in bio-art/biodesign and biotechnology*, cit., <https://doi.org/10.1007/s00146-020-00940-0>.

<sup>115</sup> R. Braidotti, *Il postumano, la vita oltre l'individuo oltre la specie, oltre la morte*. DeriveApprodi, Roma, 2014, p. 7.

<sup>116</sup> R. Braidotti, C. Veronese, *Can the Humanities Become Posthuman? A Conversation, in Environmental Humanities, voice from the Anthropocene*, a cura di S. Oppermann, S. Iovino, Rowaman & Littlefield International, Londra – New York, 2017, pp. 339-347, qui p. 339.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> I. Mulatero, *Postfazione*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV - Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 173 – 186, qui p. 180.

importante sottolineare che l'uomo è sottoposto alle stesse leggi della materia sensibile a cui sottostanno anche altra entità presenti in natura, e per questo non si può dividere l'entità biologica umana dal macrocosmo di tutte le entità biologiche; questo soprattutto perché le prestazioni umane sono frutto dell'insieme delle leggi biologiche di cui siamo dotati<sup>120</sup>. Nonostante il pensiero di La Mettrie, la dicotomia cultura-natura nella sua radicalità ha portato, nella tradizione occidentale, a ulteriori scontri dialettici costruendo plurime e più o meno forti barriere ontologiche<sup>121</sup>. Secondo Roberto Marchesini, studioso di scienze biologiche e di epistemologia, la natura è stata sempre considerata come qualcosa di non completo in cui l'uomo, con la sua razionalità e tramite il pensiero scientifico, cerca tutt'oggi di colmarne le lacune<sup>122</sup>. A rafforzare questa visione sono stati comportamenti perpetuati fin da epoche lontane, in cui il soggetto maschio occidentale, mosso dal desiderio di controllo, compie azioni violente nei confronti del mondo naturale<sup>123</sup>. Questo bisogno di dominazione sfocia nell'*andropocentrismo*, posizione che considera l'individuo maschile superiore, oltre che al mondo naturale, alla donna, essendo rispetto a quest'ultima svincolato dai bioritmi dominanti della natura, come il ciclo mestruale<sup>124</sup>. Un altro fattore rilevante ha origine dalla concezione cristiana legata allo *specismo*. Questo propugna il predominio dell'uomo sul mondo animale e vegetale, sottolineando la distinzione dell'essere umano dall'animale che, secondo la visione classica, viene visto portatore di caratteristiche oscure<sup>125</sup>. Questi sono alcuni dei fattori che hanno aggravato, nel corso del tempo, la separazione fra cultura e natura, binomio che ancora tutt'oggi influenza il nostro modo di agire e di indagare il mondo<sup>126</sup>. Infatti, questo binarismo diviso in campi paralleli e mai congiunti o ibridati è tutt'ora molto utile alla ricerca,

---

<sup>120</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 37.

<sup>121</sup> Ivi, p. 77.

<sup>122</sup> Ivi, p. 78.

<sup>123</sup> Kabul magazine, *Bruno Latour: L'agency ai tempi dell'Antropocene - KABUL feat. PAV | Teatrum Botanicum*, "Kaboul magazine, Digital Library", 19 luglio 2017; <https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/07/KABUL-magazine-Bruno-Latour-Lagency-ai-tempi-dellantropocene.pdf>.

<sup>124</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 79.

<sup>125</sup> M. Savoldelli, *Estinzioni, alleanze, militanze tra natura e cultura nell'arte contemporanea. Ripensare e abbracciare l'estinzione per convivere e prosperare*, "Kabul Magazin" Magazine, PLANARIA - Part I, gennaio 2023; <https://www.kabulmagazine.com/estinzioni-alleanze-militanze-tra-natura-e-cultura-nellarte->.

R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 80.

<sup>126</sup> M. Savoldelli, *Estinzioni, alleanze, militanze tra natura e cultura nell'arte contemporanea*, cit..

anche nel campo della filosofia, ma presenta dei limiti portando a visioni parziali. In questo senso, per raggiungere delle conclusioni più complete è sconsigliabile considerare la natura e la cultura come dicotomia opposta e contrastante: infatti, Marchesini teorizza che la natura è l'espressione della cultura, la quale crea delle opportunità e viene resa possibile dal carattere ridondante della natura<sup>127</sup>.

All'interno di questo contesto, per riuscire a spiegare e approcciarsi a complesse molteplicità e connessioni, l'uomo instaura una metodologia basata sul superamento dei confini disciplinari, distruggendo i dualismi che hanno formato le basi del pensiero umanistico e scientifico occidentale<sup>128</sup>. Tale metodologia propone di ristrutturare il pensiero tramite una "soggettività trasversale, transpecie e transindividuale"<sup>129</sup>, in cui al posto del maschio andropocentrico si fa strada l'essere umano che indaga il mondo tramite una continua fusione di natura e cultura<sup>130</sup>.

Parallelamente, alla base dei meccanismi di definizione e soggettivazione di questi individui resta attivo un metodo basato sul confronto che risulta tuttavia profondamente cambiato. Questo perché, iniziando a considerare l'uomo non più come un sistema imperfetto e chiuso ma come un "sistema aperto al bisogno del partner ibridante"<sup>131</sup>, ci si rende consci del costante stato di evoluzione che l'uomo subisce grazie alla cultura e che fa parte del nostro corredo genetico<sup>132</sup>. Soprattutto in quanto il corpo umano è "il risultato di una contaminazione che consente di produrre congetture sul mondo sulla base di diverse focali, quali: sistemi teorici, strumenti d'indagine e tradizioni consolidate"<sup>133</sup>, infatti, è un campo di "iscrizioni di codici socioculturali"<sup>134</sup> che viene attraversato dall'estetica, dalla medicina, dalla contemporaneità e dai media<sup>135</sup>.

---

<sup>127</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., Ivi, p. 77-78.

<sup>128</sup> Ivi, p. 73.

<sup>129</sup> E. Durante, *Divenire altro: il postumano contemporaneo. Come le prassi artistiche multidisciplinari di oggi stanno cambiando la rappresentazione di soggetti, natura e intelligenze artificiali* "Kabul magazine" Magazine, PLANARIA - Part I, gennaio 2023; <https://www.kabulmagazine.com/divenire-altro-il-postumano-contemporaneo/>.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 41.

<sup>132</sup> Ivi, p. 40-41.

<sup>133</sup> Ivi, p. 156.

<sup>134</sup> R. Braidotti, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, in *Manifesto cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, edizione italiana, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2022, pp. 9 – 36, qui p. 17.

<sup>135</sup> S. Destefani, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte. A colloquio con la filosofa Rosi Braidotti*. "Ventiseiesimo Congresso annuale dell'Associazione americana degli studi

Da questo presupposto si delineano alcune metodologie del postumanesimo che, secondo la filosofa femminista Rosi Braidotti è definibile non come un concetto filosofico quanto come uno strumento pratico che permetta di mettere in luce le conseguenze dei cambiamenti in atto in campo scientifico e sociologico<sup>136</sup>. Secondo questo approccio pensieri in precedenza fondanti come *specismo* e *andropocentrismo* vengono superati. In questo contesto il pensiero, e di conseguenza la ricerca, non si fondano più sulla separazione di campi semantici ma su un'ibridazione in cui "l'uomo rientra continuamente nell'opera di investigazione attraverso proiezioni, paure, speranze e via dicendo [...] nel segno della continuità con la ricerca umanistica"<sup>137</sup>. In questo senso l'identità del soggetto viene indagata tramite un continuo atto di unificazioni di saperi e per via di "continue transizioni e coniugazioni con l'alterità"<sup>138</sup>. Quest'ultima nel postumanesimo si estende al mondo animale e alle entità meccaniche<sup>139</sup>. Tuttavia, alterità e umano rimangono comunque connessi, poiché entrambi provengono ontologicamente dalla biologia; infatti, per Marchesini la tecnologia non è che una reiterazione di ciò che è già presente in natura<sup>140</sup>, e "[l]'uomo impara semplicemente a gestire e a riprodurre questi processi attraverso la conoscenza descrittiva dei loro meccanismi casuali"<sup>141</sup>.

Il postumanesimo fa emergere come sia possibile superare l'antropocentrismo, ossia la pratica di condurre la ricerca tramite indagini dicotomiche del reale che tuttavia spesso non sono in grado di approfondire e andare oltre il senso comune, basandosi sulla percezione umana<sup>142</sup>. Criticare questa concezione significa adottare metodi ibridativi che, grazie anche all'apporto della biogenetica e delle scienze biomolecolari, hanno contribuito al riposizionamento dell'uomo all'interno del sistema del vivente<sup>143</sup>. Esso, infatti, non più al centro del mondo diventa "un soggetto trasversale"<sup>144</sup> inserito in un sistema dove la vita stessa "non è più riducibile al solo essere umano"<sup>145</sup>. Questa

---

d'Italianistica", Università di Zurigo, 24 maggio 2014, p. 2; <https://www.rose.uzh.ch/dam/jcr:ffffff-a0ed-ed5e-ffff-ffff9dd4839/intervistarosiintegrale.pdf>.

<sup>136</sup> Ivi, p. 1.

<sup>137</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 73.

<sup>138</sup> Ivi, p. 81.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Ivi, p. 84.

<sup>141</sup> Ivi, p. 80.

<sup>142</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 148 - 150.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> S. Destefani, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 1.

<sup>145</sup> Ibidem.

condizione ha portato a una lettura radicalmente nuova dell'uomo e della sua relazione con gli altri abitanti del mondo<sup>146</sup>. Oltre al cambio di prospettiva, per incarnare il nuovo spirito postumano è importante creare nuove terminologie capaci di esprimere i concetti di questa nuova soggettività integrata<sup>147</sup>.

## 2.1 La Bioarte

Nell'ultimo decennio del Novecento la maggiore accessibilità delle tecnologie moderne ha contribuito allo sviluppo della Bioarte, corrente artistica che utilizza come medium le biotecnologie. In questa forma d'arte, denominata anche Arte del vivente, Media-arte, o Art Biotech, come preferisce chiamarla Jens Hauser<sup>148</sup>, gli artisti si interrogano dunque sulla vita tramite metodi tecnico-scientifici, per presentare una visione della realtà che si fonda sui processi biologici ad essa sottostanti. Questo cambiamento ha un grande impatto trasformativo sulla storia dell'arte<sup>149</sup>:

è nato negli ultimi vent'anni il desiderio e la volontà di una comprensione della tecnologia del vivente, considerando quanto la creatività estesa che pervade la nostra società si serve di queste tecniche e di questi processi per produrre risultati legati all'espressione<sup>150</sup>.

Molto diverse da quelle informatiche, le biotecnologie permettono il passaggio all'utilizzo di strumenti biomediali<sup>151</sup>, ossia tutti quei mezzi che hanno come obbiettivo quello di esaltare la vitalità delle opere. Questo viene fatto tramite una manipolazione tecnica sulla materia che è sia il risultato fattuale che procedimento<sup>152</sup>.

---

<sup>146</sup> S. Destefani, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 1.

<sup>147</sup> Ivi, p. 90.

<sup>148</sup> J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte: Incubo dei tassonomi*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Club Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 19 – 17, qui p. 19.

<sup>149</sup> P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente*, cit., p. 139.

<sup>150</sup> I. Mulatero, *Postfazione*, cit., p. 176.

<sup>151</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, in *Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007 pp. 119 -136, qui p. 119.

P. L. Capucci, F. Torriani, *Presentazione*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Club Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 7 – 15, qui p. 7.

<sup>152</sup> J. Hauser, *On Microperformativity: Alternative animated Agencies in Art*, "Art Culture Technology", 12 aprile 2022; <https://act.mit.edu/event/jens-hauser-on-microperformativity-alternative-animated-agencies-in-art/>.



Se per la Land Art la natura è “un quadro di intervento sottoposto all’erosione naturale”<sup>153</sup> in cui i fenomeni atmosferici e i materiali fanno esperire lo scorrere entropico del tempo nel mondo reale, nella Bioarte il desiderio di portare alla luce le medesime trasformazioni si manifesta in opere-progetto in cui il vivente evolve dal suo stadio iniziale di “natura data”<sup>154</sup>. Per quanto si potrebbe concepire la Bioarte come proseguimento naturale delle forme di arte digitale e dell’arte concettuale, essa in realtà differisce da entrambe. Infatti, nel primo caso, si fornisce solamente una rappresentazione digitale immateriale della vita su cui l’artista si interroga, mentre nel secondo caso si manifesta una smaterializzazione in cui le logiche del ragionamento vengono prima della relazione oggetto/soggetto.

Gli artisti della Bioarte, invece, hanno come punto di partenza il materiale e la sua analisi: questi interrogano sia esso stesso sia i suoi processi, rendendolo soggetto-oggetto, prerogativa iniziale di tutto<sup>155</sup>. Come sottolinea Ivana Mulatero riprendendo il pensiero di Jens Hauser<sup>156</sup>, la Bioarte agisce in un contesto di “ri-materializzazione fenomenologica”<sup>157</sup>, “sia staccandosi dalla logica cognitiva che presiedeva le simulazioni del vivente in linguaggi algoritmici [e] sia della de-materializzazione del neoconcettualismo”<sup>158</sup>. Infatti, Hauser sottolinea:

[i]n questa bioarte, ri-materializzazione non significa un ritorno all’arte incentrata sull’oggetto. Si tratta per lo più della messa in scena di processi di trasformazione transitori piuttosto che di prodotti finali che possono essere conservati, o di creature-oggetto teratogenerate scaturite dal fascino storico provato per gli automi<sup>159</sup>.

La materia vivente, quindi, viene studiata nella sua declinazione biologica e comportamentale<sup>160</sup>: essa è sia materiale, che possiede il proprio sistema di forze

---

<sup>153</sup> Louis Bec, *Per una Ipozoologia*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d’Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007 pp. 101-117, qui p. 101.

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. “Naturaculture” olistiche dell’era dell’Art Biotech*, cit., p. 121.

<sup>156</sup> Jens Hauser è teorico, critico, curatore e docente universitario in diverse facoltà. Realizza anche documentari per il canale europeo ARTE dal 1992 (P. L. Capucci, F. Torriani, *Presentazione*, cit., p. 7).

<sup>157</sup> I. Mulatero, *Postfazione*, cit., p. 178.

<sup>158</sup> Ibidem.

<sup>159</sup> J. Hauser, *La biotecnologia nell’arte: Incubo dei tassonomi*, cit, p. 23.

<sup>160</sup> Louis Bec, *Per una Ipozoologia*, cit., p. 101.

J. Andermann & G. Giorgi, *We are never alone: a conversation on bio art with Eduardo Kac*, Journal of Latin American Cultural Studies, Travesia, 17 febbraio 2017; <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2016.1274646>.

interne, sia soggetto che discute di sé stesso intrattenendo relazioni con l'ambiente in cui è posto. Non trattandosi semplicemente dell'esposizione del vivente all'ambiente, chi opera all'interno della Bioarte vuole mostrare "i processi e le tracce di interazione di strutture con natura e origine differenti che integrano, costituiscono e rimodificano costantemente il sistema organizzato"<sup>161</sup> nell'ambiente. Per questo le opere non sono allegorie o mere rappresentazioni, ma sono la dimostrazione della presenza di veri organismi viventi, elementi o processi, entità biologiche organiche, gesti fisici o processi fisiologici esposti a una temporalità performativa reale, capaci di sviluppare nello spettatore una partecipazione cognitiva ed emozionale<sup>162</sup>. Dall'estetica della rappresentazione si ha quindi il passaggio a un'estetica della presenza in cui il vivente, grazie alla memoria di cui è fornito, rielabora le informazioni tramite la reiterazione e la formazione di codici evolvendo progettandosi nello spazio-tempo<sup>163</sup>. La Bioarte manipola il reale e il processo della vita interrogandosi fra i confini dell'umano e del non umano senza esaltare o glorificare i mezzi tecnologici, ma sottintendendo la necessità di prendere in analisi le molteplici "strutture organizzative del vivente"<sup>164</sup>. L'organismo-opera-ambiente si modella in un flusso di squilibrio costante fatto di assorbimento e restituzione, in cui "l'organismo si definisce come una zona singolare e indecisa di densità fenomenica"<sup>165</sup> il cui risultato è costituito da numerosi processi perennemente in atto <sup>166</sup>. Allo stesso modo, Art Biotech è una metodologia di ricerca che consiste in "un'arte della continuità"<sup>167</sup> che crea opere che estendono il vivente in una nuova dimensione<sup>168</sup> in relazione con lo spettatore che viene reso partecipe<sup>169</sup>. Questa dimensione relazionale e la realtà temporale dell'opera fanno sì che la Bioarte sia per alcune caratteristiche riconducibile alla Body Art; infatti, molti artisti, grazie all'utilizzo di biotecnologie, esprimono il rapporto dialettico tra presenza e rappresentazione metaforica dei loro ideali politici, filosofici ed estetici tramite forme

---

<sup>161</sup> Louis Bec, *Per una Ipozoologia*, cit., p. 112.

<sup>162</sup> J. Hauser, *ON Microperformativity: Alternative animated Agencies in Art*, cit..

E. Kac, *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge - Londra, 2007, p. 164.

<sup>163</sup> I. Mulatero, *Postfazione*, cit., p. 179.

<sup>164</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, cit., p. 121.

<sup>165</sup> Louis Bec, *Per una Ipozoologia*, cit., p. 112.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, cit., p. 121.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

performative<sup>170</sup>. Ma l'aspetto che più colpisce molti performer operanti nella Body Art è la possibilità insita nella Bioarte di utilizzare maggiormente la corporalità<sup>171</sup>, permettendo agli artisti di utilizzare il corpo come un "campo di battaglia per discussioni biopolitiche"<sup>172</sup>. Tuttavia, la Bioarte offre una possibilità di arricchimento alla Body Art, in quanto amplia il campo d'azione, estendendolo dal corpo umano, centro dell'arte performativa, al corpo delle entità biologiche. Questa prassi artistica viene chiamata microperformatività, ed è descritta da Hauser come segue:

a current trend both in performative art practices and theories of performativity to destabilize human scales – both spatial and temporal – as the dominant plane of reference and to emphasize biological and technological micro-agencies that, beyond the mesoscopic human body, relate the invisibility of the microscopic to the incomprehensibility of the macroscopic<sup>173</sup>.

Il nuovo focus, così come lo stesso termine "microperformatività", si centra sulle presenze biologiche non umane in una scala fra il macroscopico e il microscopico. Andando oltre la fenomenologia dell'arte del sentire comune, il rapporto tra arte, vita e rappresentazione cambia: "[I]a vita è un evento materiale, la vita non è un'idea, la vita è qualcosa che accade. La vita funziona, si muove. In altre parole, la bio-arte è unica, è un punto di partenza, è diversa da tutto ciò che l'ha preceduta storicamente"<sup>174</sup>. La vita stessa è il medium di queste opere, e la loro fortuna risiede nelle caratteristiche intrinseche della biologia: essa è sia mezzo sia uno contesto concettuale teorico ricco e in continuo stato di evoluzione e innovazione. Le opere di Bioarte sono, quindi, il risultato della fusione fra intuizione artistica, estetica, metodologia ed esperimenti scientifici, portate al compimento grazie a un sistema di fitta sinergia fra gli attori, che

---

<sup>170</sup> J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte: Incubo dei tassonomi*, cit., p. 23.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>173</sup> "La 'microperformatività' denota una tendenza attuale sia nelle pratiche performative che nelle teorie della performatività a destabilizzare le scale umane - spaziali e temporali - come il piano dominante di riferimento e ad enfatizzare il microrganismo biologico e tecnologico che, al di là del corpo umano mesoscopico, mettono in relazione l'invisibilità del microscopico all'incomprensibilità del macroscopico". J. Hauser, *ON Microperformativity: Alternative animated Agencies in Art*, cit..

<sup>174</sup> Life is a material event, life is not an idea, life is something that happens. Life functions, moves. In other words, bio art is unique, is a departing point, it is different from everything that has preceded it historically. J. Andermann & G. Giorgi, *We are never alone: a conversation on bio art with Eduardo Kac*, cit..

a loro volta si relazionano con l'ambiente che le circonda in cui "l'esperienza estetica è dovuta alla produzione di presenza"<sup>175</sup>.

Una delle sfide principali che la Bioarte porta con sé è causata dalle difficoltà legate all'allestimento. Molte opere, infatti, a causa della materia biologica instabile che le costituisce rimangono confinate negli ambienti sicuri dei laboratori dove possono essere costantemente monitorate. Come per Land Artist e Body Artist, la cui pratica è caratterizzata da una processualità sia materiale che performativa, anche per gli artisti che operano nella Bioarte risulta fondamentale la documentazione. Per quanto la Bioarte si fonda sulla materia vivente, il concetto di medium non si limita solo ad indicare il mezzo attraverso cui l'opera è realizzata, ma indica bensì l'atto di mediazione "tra testi e contesti"<sup>176</sup>. Infatti, molti dei progetti perpetuano la loro vita tramite filmati, fotografie o sotto forma di resti materiali o parti corporee che richiamano in modo sineddotico al processo agito dall'artista. Questo perché molto spesso, a causa della loro natura effimero-processuale, queste opere risultano di difficile esposizione, tanto che entrarvi in contatto in modo diretto è difficoltoso. Nonostante queste difficoltà, l'interesse per le problematiche e le caratteristiche della Bioarte fanno sì che i temi che la fondano vengano ampiamente diffusi in moltissimi ambiti, che spaziano dai convegni multidisciplinari, alle manifestazioni di gruppi di interessi biomedico, fino a *Thinktanks* come "Genetic Policy and the Arts", organizzato dall'Institute on Biotechnology and the Human Future di Chicago e il Jefferson Institute di Washington, che fra i vari punti che affronta mette in luce il potenziale della Bioarte nella nostra società<sup>177</sup>.

## 2.2 La Bioarte e le sue declinazioni

A causa della vastità del panorama artistico e teorico di questa corrente è difficile delimitare i confini di ciò a cui questo termine si riferisce e definire con precisione chi sia stato il primo a utilizzarlo. Un passo importante è stato fatto nel 2017, quando gli artisti Eduardo Kac, Marion Laval-Jeantet, Benoît Mangin, Marta de Menezes, George

---

<sup>175</sup> J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte: Incubo dei tassonomi*, cit., p. 22.

<sup>176</sup> Ivi, p. 24-25.

<sup>177</sup> J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte: Incubo dei tassonomi*, cit., p. 24-25.

Gessert e Paul Vanouse sottoscrivono il manifesto *What Bioart Is*, un documento in cui si cerca di tracciare i confini di ciò che questo movimento artistico sia. Il manifesto pronuncia quanto segue:

- Bio Art is art that literally works in the continuum of biomateriality, from DNA, proteins, and cells to full organisms. Bio Art manipulates, modifies or creates life and living processes.
- In manipulating biological processes, Bio Art intervenes directly in the networks of the living.
- Life has a material specificity that is not reducible to other media.
- Without direct biological intervention, art made solely of acrylics, paper, pixels, plastic, steel, or any other kind of nonliving matter is not Bio Art.
- All art materials have ethical implications, but they are most pressing when the media are alive. We advocate for an ethical Bio Art: ethical with respect to humans and nonhumans.
- Some bioartists use living media to express human concerns, while other bioartists celebrate nonhuman organisms and our connections with them.
- Bio Art has no obligation to thematize topics that relate to biology or the living.
- We trust art audiences to recognize that because Bio Art is alive, all Bio Art has political, social, cultural, and ethical implications, whether or not these are made explicit by the artist.
- Bio Art challenges the boundaries between the human and the nonhuman, the living and the nonliving, the natural and the artificial.
- This manifesto recapitulates and restates issues addressed in our work from the beginning.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> • Bio Arte è un'arte che lavora letteralmente nel continuum della biomaterialità, dal DNA, proteine, e cellule fino agli organismi completi. La Bio Art manipola, modifica o crea vita e processi viventi.

- Nel manipolare i processi biologici, la Bio Art interviene direttamente nelle reti del vivente.
- La vita ha una specificità materiale che non è riducibile ad altri media.
- Senza intervento biologico diretto, l'arte fatta esclusivamente di acrilici, carta, pixel, plastica, acciaio, o qualsiasi altro tipo di materia non vivente non è Bio Art.
- Tutti i materiali artistici hanno implicazioni etiche, ma queste sono più pressanti quando i media sono vivi. Noi sosteniamo una Bio Art etica: etica rispetto agli esseri umani e non umani.
- Alcuni bioartisti usano i media viventi per esprimere le preoccupazioni umane, mentre altri bioartisti celebrano gli organismi non umani e le nostre connessioni con loro.
- La Bio Art non ha alcun obbligo di tematizzare argomenti che riguardano la biologia o il vivente.
- Confidiamo che il pubblico artistico riconosca che, poiché la Bio Art è viva, tutta la Bio Art ha implicazioni politiche, sociali, culturali ed etiche, indipendentemente dal fatto che esse siano esplicitate o meno dall'artista.
- La Bio Art sfida i confini tra umano e non umano, tra vivente e non vivente, tra naturale e artificiale.
- Questo manifesto riassume e ribadisce le questioni affrontate nel nostro lavoro fin dall'inizio. E. Kac, M. L. Jeantet, B. Mangin, M. de Menezes, G. Gessert, P. Vanouse, *What Bio Art Is: A Manifesto*, 2017; [https://www.ekac.org/manifesto\\_whatbioartis.html#:~:text=•,•](https://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html#:~:text=•,•)

Il manifesto delinea chiaramente i confini teorici della Bioarte, il cui campo d'azione è delimitato dall'utilizzo della materia viva; infatti, si specifica che i materiali inerti come la plastica e i metalli, se non messi in relazione con tale materia vivente, non rientrano nel novero di questa corrente artistica. L'aspetto interessante che emerge dal testo è la caratteristica di apertura verso infinite possibilità nei confronti delle relazioni tra umano e non umano e vivente e non vivente. Queste relazioni comportano delle implicazioni etiche che esigono un rispetto della materia e degli elementi che compongono l'opera. Inoltre, focalizzandosi sul vivente e sui suoi processi vitali, è implicito un parallelismo con temi politici e sociali che, sebbene non sempre esplicitati dall'artista, il fruitore è portato a cogliere.

Come si evince dal contenuto del manifesto, il campo della Bioarte rimane comunque estremamente vasto e vago, ed è necessaria un'ulteriore organizzazione tassonomica. Questo era già stato compreso, tanto che negli anni '80 del Novecento George Gessert, che in seguito contribuirà alla stesura di *What Bioart Is*, cerca di ordinare le diverse pratiche all'interno della Bioart. Egli la considera infatti come un termine ombrello contenente al suo interno Arte Biotecnologica, Arte Genetica e Arte Transgenica. Queste declinazioni non sono in relazione paritaria tra loro ma sono sottoinsiemi l'una dell'altra. Il teorico Pier Luigi Capucci ha ripreso nel 2007 il lavoro di Gessert e ha cercato di ordinare le sue categorie in un grafico<sup>179</sup>:

---

<sup>179</sup> I. Mulatero, *Postfazione*, cit., p. 174.

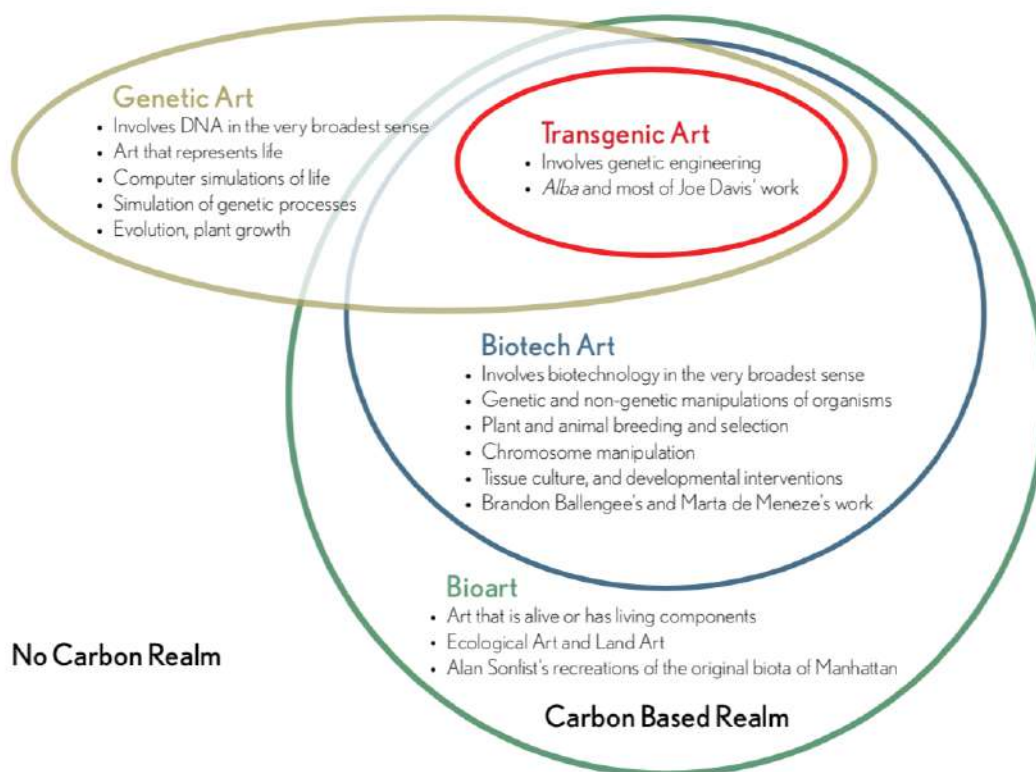


Figura 7. Diagramma di Pier Luigi Cappucci dalla basa teorica di George Gessert.

Ampliando il lavoro di Gessert, Pier Luigi Capucci teorizza un'ulteriore dicotomia nella relazione fra arte e vivente la distinzione tra due "articolazioni del reale"<sup>180</sup>, ossia ciò che è a base di carbonio, quindi organico, e ciò che non lo è, quindi inorganico. La prima categoria consiste in un raggruppamento molto ampio che si delinea nella Bioarte a cui sono riconducibili, come abbiamo visto in precedenza, tutte quelle forme che trattano il vivente ma non si limitano alla sua rappresentazione, coinvolgendo a volte la biotecnologia<sup>181</sup>. I processi biotecnologici o genetici, tuttavia, non devono necessariamente fare parte dell'opera: infatti, secondo Gessert anche l'Eco Arte e la Land Art fanno parte di questo macrogruppo. All'interno della Bioarte è poi contenuta l'Arte biotecnologica, le cui opere presentano componenti che consistono in manipolazioni genetiche, allevamento di nuove specie o manipolazioni cromosomiche tramite strumenti biotecnologici. Un esempio interessante di questa forma d'arte è costituito dall'opera *Light, only light* (figura 8) del 2004 di Jun Takita. Realizzata in

<sup>180</sup> P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente*, cit., p. 139.

<sup>181</sup> Ibidem.

collaborazione con l'Istituto Nazionale di Ricerca per l'Agricoltura, l'Alimentazione e l'Ambiente di Versailles (INRA), l'opera presenta il cervello dell'artista modellizzato e stampato in 3D tramite una Risonanza Magnetica Nucleare. Questo modello in gesso è cosparso da una schiuma transgenica bioluminescente creata insieme al centro di ricerca giapponese dell'Università di Nagoya<sup>182</sup>.



Figura 8. Prima versione di *Light, only light*, Jun Takita, INRA laboratory, Versailles, 2004. Fotografia di: Yusuke Komiyama.

Il modello ricoperto diventa così un oggetto polivalente, da una parte un giardino, sia simbolo di potere e ricchezza nel passato sia luogo edenico dell'origine dell'uomo secondo la Bibbia, dall'altra sistema fotosintetico in grado di trasformare l'energia e illuminarsi al buio, proprio come fanno alcune specie animale per comunicare in maniera funzionale<sup>183</sup>. Tutti questi aspetti, non presenti in un unico essere vivente in natura, all'interno dell'opera si caricano di significato simbolico, per cui l'uomo

---

<sup>182</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, cit., p. 131.

<sup>183</sup> J. Takita, *Bioluminescenza*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Club Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 119 – 122, qui p. 119.



osserva la luce da esso stesso prodotta mentre il corpo osservato (l'opera bioluminescente) ha senso d'essere solo nell'emanare luce. Questa relazione è fondante per l'esistenza dell'opera, infatti, secondo l'artista, il giardino-opera perde di realtà se non c'è uno spettatore che la osserva<sup>184</sup>.

Un altro esempio di questa categoria sono le farfalle di *Nature?* (figura 9) realizzate da Marta de Menezes nel 1999. Per l'artista l'animale, in questo caso la farfalla, è il medium migliore per investigare la relazione complessa fra uomo e natura, e lo dimostra modificando il disegno di una sola ala delle farfalle. L'artista raggiunge questo risultato bucando le crisalidi dei lepidotteri in fase di sviluppo: tramite questa azione l'artista non modifica la struttura genetica delle farfalle, ma muta i suoi processi di crescita senza utilizzare altre cellule, formare cicatrici o utilizzare vernici<sup>185</sup>.



Figura 9. *Nature?* Marta de Menezes, 1999, sviluppato nel laboratorio del Professor Paul Brakefield, University of Leiden, Holland, e con gli scienziati: A. Monteiro, M. Bax, K. Koops, R. Kooi and P. Brakefield.

<sup>184</sup> J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, cit., p. 131-132.

<sup>185</sup> M. De Menezes, *Nature?*, Marta de Menezes sito ufficiale dell'artista; <https://martademenezes.com/art/nature/nature/>.

L'asimmetria che si crea fra l'ala naturale e quella progettata dall'artista vuole essere un modo per sondare le possibilità e le limitazioni di un sistema biologico. Questa forma d'arte si esaurisce con la morte dell'insetto che, non essendo modificato geneticamente, non trasmetterà i suoi disegni alle generazioni future. Tutte le modifiche sono indolori e non rappresentano un problema per l'animale ma, al contempo, sono per gli spettatori veicolo di importanti interrogativi: nella difficile dialettica del rapporto tra uomo e natura, le differenze sono così abissali<sup>186</sup>?

All'interno dell'insieme della Biotech Art si trova poi la corrente della Genetic Art, ovvero tutte quelle forme d'arte che coinvolgono l'uso e la manipolazione del DNA. Come si può vedere dalla rappresentazione schematica di Capucci, quest'insieme è contemporaneamente riconducibile alla Bioarte ed esterno ad esso, sfociando nel mondo inorganico e fungendo da ponte fra tecnologia e organicità. Infine, l'ultima corrente è l'Arte transgenica, che comprende tutte quelle forme d'arte che coinvolgono l'ingegneria genetica. L'opera di Eduardo Kac è un perfetto esempio di questo movimento<sup>187</sup>. Nato a Rio de Janeiro nel 1962, Kac realizza le sue opere avvalendosi di una fitta rete di collaboratori provenienti dall'ambito scientifico. L'artista è profondamente interessato alla creazione di nuove vite, ma soprattutto al fatto che questi micro o macrorganismi hanno un proprio ambiente-mondo specifico di riferimento, una propria individualità e un particolare modo di comunicare fra di loro e con l'ambiente che li ospita<sup>188</sup>. Una delle opere più rappresentative dell'arte transgenica è *GFP Bunny* (figura 10), che inizia a concepire nel 2000. Viene così creata *Alba*, una coniglia che diventa verde fluorescente se esposta a luce viola. La fluorescenza è causata dal gene migliorato EGFP estratto dalla medusa *Aequorea Victoria* e modificato. L'opera è solo una parte di un progetto più complesso in cui si è instaurato un profondo dialogo con tecnici e diverse figure professionali, fra cui lo zoosistemico Louis Bec, e gli scienziati Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunet. Insieme si sono interrogati sulla complessa relazione tra genetica, organismo e ambiente, e in questo contesto l'artista è riuscito a trovare una via di comunicazione

---

<sup>186</sup> M. de Menez, *Il laboratorio come atelier dell'artista*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 93 – 100, qui p. 93 -94.

J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, cit., p. 127.

<sup>187</sup> P. L. Capucci, F. Torriani, *Presentazione*, cit., p. 10.

<sup>188</sup> J. Andermann & G. Giorgi, *We are never alone: a conversation on bio art with Eduardo Kac*, cit..

con l'animale transgenico, che ha esaminato nel profondo e ha mantenuto in uno stato di normalità e sicurezza. Di conseguenza anche l'opinione pubblica, per quanto divisa, è riuscita a rispettare e apprezzare *Alba* e le forme di vita transgeniche<sup>189</sup>. *Alba* non è semplicemente un progetto di allevamento di una specie, ma un'opera d'arte transgenica poiché “enfattizza gli aspetti sociali piuttosto che formali della vita e della biodiversità, che sfida le nozioni di purezza genetica, che incorpora un lavoro preciso a livello genomico, e che rivela la fluidità del concetto di specie in un contesto sociale sempre più transgenico”<sup>190</sup>.



Figura 10. *GFP Bunny (Alba)*, Eduardo Kac, 2000.

Per l'artista lo scopo principale, oltre che il processo in sé, è portare il coniglio nella società, in un contesto in cui il vivente-opera sia apprezzato e amato in un senso

---

<sup>189</sup> E. Kac, *Telepresence & Bio Art, Networking Humans, Rabbits, of Robots*, The University of Michigan Press, University of Michigan, 2005, qui p. 266.

<sup>190</sup> Emphasizes the social rather than the formal aspects of life and biodiversity, that challenges notions of genetic purity, that incorporates precise work at the genomic level, and that reveals the fluidity of the concept of species in an ever increasingly transgenic social context. E. Kac, *GFP Bunny*, 2000; [https://www.ekac.org/gfpbunny\\_essay.html](https://www.ekac.org/gfpbunny_essay.html).

estetico creato dalla mescolanza del senso della creazione e della relazione che si instaura con il vivente.

In ultimo, è opportuno menzionare, seppur brevemente, la seconda articolazione del vivente, ossia l'inorganico. Molto più recente nel suo impiego artistico, esso consiste in tutti quei processi che culminano con un prodotto che estende l'idea di vita al di là della biochimica. Fra le varie discipline che lo compongono, si trova la robotica nelle sue ibridazioni con la biologia. Il funzionamento dei prodotti derivanti da tale sinergia è regolato dall'interfaccia efficace delle due discipline in un connubio dove "la potenzialità degli strumenti cognitivi del vivente"<sup>191</sup> si sommano "agli strumenti sensomotori del dispositivo"<sup>192</sup> diventando una forma unica di "autoregolazione biotecnologica" che non ha più bisogno della materia vivente di per sé, superandola e interrogandosi non più sulla sua composizione ma sulle leggi che lo governano<sup>193</sup>. Questa categoria è rilevante perché, così come la Bioarte, anche la vita artificiale (e quindi la robotica) si ispira al vivente, che costituisce il modello migliore a cui fare riferimento proprio per l'efficienza che continua a raggiungere nella sua evoluzione. Come il vivente, infatti, la vita artificiale deve essere in grado di svilupparsi sopravvivendo a possibili danni e adattarsi interagendo con i contesti e le novità che questi presentano<sup>194</sup>. Questa mescolanza non deve stupire: infatti, l'organico e l'inorganico sono costantemente legati da una relazione osmotica, che nella pratica artistica è rappresentata dalla Genetic Art. Questa crea un interessante ponte di significato fra i due mondi, i quali riflettono l'ibridazione e lo scambio che sta avvenendo fra discipline diverse<sup>195</sup>. In conclusione, l'articolazione del vivente si distingue in due rami ben precisi che però "potrebbero, dunque configurarsi, più che come una dualità, come una strategia cognitiva, persino evolutiva"<sup>196</sup>.

---

<sup>191</sup> L. Bec, *Per una Ipozoologia*, cit., p. 106 -108.

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente*, cit., p. 146.

<sup>195</sup> P. L. Capucci, F. Torriani, *Presentazione*, cit., p. 10.

<sup>196</sup> Ivi, p. 146.

## 2.1 Lo spazio espositivo come laboratorio: Roberto Cuoghi alla Biennale di Venezia (2017)

La materia viva di cui sono composte le opere di Bioarte porta con sé delle controversie, tra cui la difficoltà di esposizione all'interno dei circuiti canonici dell'arte contemporanea. Per questo, la partecipazione di Roberto Cuoghi con l'*Imitazione di Cristo* all'interno della mostra *Il mondo magico* a cura di Cecilia Alemani può essere considerato un esempio virtuoso. Il progetto di Cuoghi, allestito negli 850 metri quadri della prima tesa del padiglione Italia della 57. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, è frutto di lunghe e minuziose ricerche. All'origine del lavoro, infatti, vi è un processo creativo che vede rinnovare costantemente le metodologie, arrivando a conseguire competenze che ampliano la cultura e il vissuto dell'artista, grazie al lavoro sinergico con un restauratore e una biologa<sup>197</sup>. Così, Cuoghi e la sua squadra, composta inoltre da Alessandra Sofia e Nicoletta Di Rosa, creano negli spazi dell'Arsenale un vero laboratorio scientifico<sup>198</sup>.

Dunque, insieme agli altri due partecipanti della mostra, Giorgio Andreotta Calò e Adelita Husni-Bey, all'interno del padiglione l'artista diventa "guida, interprete e creatore di mondi possibili"<sup>199</sup>. Tuttavia, Cuoghi non indulge in un mondo fantastico, ma configura il suo lavoro come "un mezzo cognitivo con cui affrontare la realtà tramite l'utilizzo di veri processi biologici e opere in continua mutazione,"<sup>200</sup>. Mosso dal desiderio di descrivere il mondo in una maniera alternativa, che prescindendo dal documentalismo<sup>201</sup>, l'artista amplia le sue conoscenze ibridando il campo estetico della scultura con quello della biologia<sup>202</sup>. Questa sinergia fra materie gli permette di esprimere al meglio il tema della metamorfosi, in cui l'identità dell'uomo viene indagata e rappresentata come "un processo in continua trasformazione [...] che è allo

---

<sup>197</sup>C. Laubard, *Roberto Cuoghi*, "Flash Art", 26 maggio 2017; <https://flash---art.it/article/roberto-cuoghi-2/>.

<sup>198</sup> N. Di Rosa, Intervista inedita rilasciata il 28 gennaio 2021.

<sup>199</sup> Ibidem.

<sup>200</sup> C. Alemani in *Il mondo magico*, cat. (Venezia, 57. Esposizione Internazionale D'arte, Padiglione Italia, 13 maggio – 26 novembre 2017) a cura di C. Alemani, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 12 – 83, qui p. 17.

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> Ibidem.

stesso tempo di pedissequa ripetizione e di eccitante proliferazione di nuove forme e iconografia”<sup>203</sup>.

L’opera *l’Imitazione di Cristo* (figura 11) consiste in diverse sculture ricavate dal medesimo stampo basato su una stereotipica e atemporale iconografia di Cristo. Il risultato è un’officina di corpi, costituita da un *brodo di coltura*<sup>204</sup>, su cui proliferano

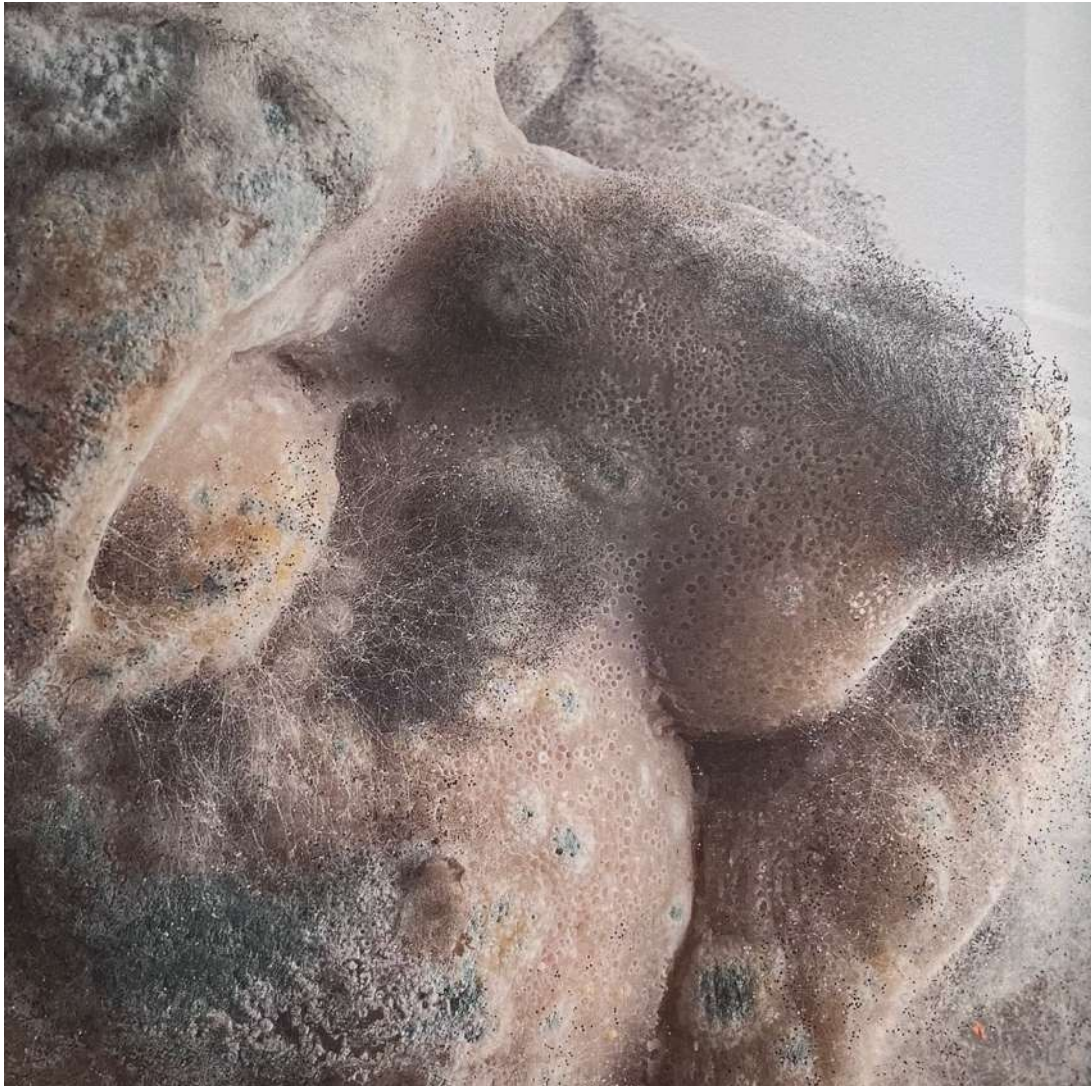


Figura 11. *Imitazione di Cristo*, dettaglio, Roberto Cuoghi, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D’arte della Biennale di Venezia. Courtesy di Nicoletta di Rosa, collaboratrice dell’artista.

---

<sup>203</sup> C. Alemani in *Il mondo magico*, cit., p. 31.

<sup>204</sup> Soluzione ricca di proteine, sali e carboidrati usata nei laboratori come terreno fertile di coltura per batteri e altri microrganismi. *Brodo di coltura*, Dizionario il Nuovo de Mauro; <https://dizionario.internazionale.it/parola/brodo-di-coltura>.

batteri, muffe e sostanze organiche. Così come la concezione postumana identifica l'uomo come un sistema aperto, la scultura qui diventa un terreno fertile in cui tecnologia, scienza, estetica, filosofia, sacro e profano si intersecano. I prodotti che ne derivano sono opere vive che costituiscono un sistema di scambio con l'ambiente in cui sono poste e vengono profondamente modificate sia dall'interazione con la realtà microbiologica della laguna di Venezia sia da quella degli spettatori che visitano la mostra<sup>205</sup>. Tale sinergia è talmente profonda che è stato addirittura necessario l'intervento di accertamento costante della biologa della squadra per evitare che le opere viventi non iniziassero a contenere agenti patogeni che potessero arrecare danni alla salute degli spettatori<sup>206</sup>.

Così, lo spettatore all'interno dell'opera-ambiente-laboratorio (figura 12) prende parte al processo e ne osserva le parti in un contesto affollato di materiali tradizionali del



Figura 12. *Imitazione di Cristo*, allestimento, Roberto Cuoghi, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia. Courtesy di Nicoletta di Rosa, collaboratrice dell'artista.

---

<sup>205</sup> R. Marchesini, *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 41.

C. Alemani, in *Il Mondo Magico*, cit. p. 35.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

Alcuni dei pezzi prodotti con colla di pesce, sono andati in protolisi, una relazione chimica nella quale si ha il passaggio di un protone da un acido a una base. Questa trasformazione, con i materiali utilizzati nell'opera, provoca un odore estremamente sgradevole. Fortunatamente non si sono riscontrate problematiche dannose per lo spettatore (N. Di Rosa, Intervista inedita rilasciata il 28 gennaio 2020).

mondo dell'arte, macchinari e strumenti scientifici<sup>207</sup>. Proprio come un laboratorio scientifico, l'area dell'arsenale viene divisa per settori: una piccola struttura a ponteggio è il luogo dove ogni due settimane si colano nuovi corpi, mentre le cupole diventano ambienti funzionali alla germinazione delle sculture<sup>208</sup>. Infatti, queste ultime vengono posizionate all'interno di questi specifici ambienti, che possiedono temperature e umidità controllate a seconda degli ingredienti, per un tempo di circa due mesi<sup>209</sup>. È molto interessante come Cuoghi sia riuscito a confrontarsi con la necessità di perpetuazione dell'opera nel tempo, tipica della Bioarte. Infatti, l'artista insieme alla sua squadra scopre il modo per stabilizzare alcuni di questi processi viventi fermandone il processo germinativo; i corpi fioriti, realizzati dalle colature di colle di pesce e di agar agar, vengono messi in un freezer a -80°C e poi, una volta svuotati del loro interno, vengono posti in una speciale macchina liofilizzatrice per almeno un mese.



Figura 13. *Imitazione di Cristo*, allestimento, muro di fondo, Roberto Cuoghi, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia. Courtesy di Nicoletta di Rosa, collaboratrice dell'artista.

---

<sup>207</sup> C. Alemani, in *Il mondo magico*, cit., p. 32-33.

<sup>208</sup> N. Di Rosa, Intervista inedita rilasciata il 28 gennaio 2021.

<sup>209</sup> *Ibidem*.



Lo spettatore, coinvolto in tutto il processo, passando per il laboratorio arriva alla parete finale che chiude la tesa del Giardino delle Vergini. Questa, come un atlante visuale, è ricoperta da tutti i pezzi che l'artista e la sua squadra sono stati in grado di stabilizzare: infatti, molto spesso questa non riporta i corpi interi ma frammenti, dove le parti mancanti possono essere dedotte dal fruitore attraverso un "restauro mentale". Ogni due settimane il muro si abita di un numero sempre maggiore di sculture fino a raggiungere quasi 40 corpi, in cui l'atto artistico perpetua in loro sia l'entropia del sistema vivente che la reiterazione del tempo ciclico da cui l'uomo è governato<sup>210</sup>. In conclusione, l'opera di Roberto Cuoghi rappresenta un perfetto esempio di come le opere di Bioarte possano uscire dal laboratorio, riuscendo nel loro fine ultimo di instaurare un rapporto con lo spettatore. Se Cuoghi si limita però a indagare come la materia mutevole entri in contatto con il fruitore, altri artisti contemporanei concentrano il focus della loro ricerca sul contesto ambientale e sociale in cui ci troviamo attualmente, sviscerandone le implicazioni politiche e filosofiche. Così l'opera della bioartista coreano-americana Anicka Yi, a cui è dedicato il capitolo successivo, indaga la relazione tra uomo e opera in un fitto dialogo con il presente e le sue problematicità, presentando nonostante questo molti punti in comune con l'artista dell'*Imitazione di Cristo*. Entrambi strutturano la loro pratica artistica sulla multidisciplinarietà dei campi del sapere e, grazie al supporto di team poliedrici e specializzati, realizzano complesse opere vive e in continuo sviluppo. Inoltre, entrambi lavorano a stretto contatto con l'ambiente che di volta in volta li ospita creando nuovi ecosistemi, che nel lavoro di Anicka Yi, superando la semplice rappresentazione dei meccanismi viventi, diventano uno specchio della società stessa. Dunque, sebbene il 'mondo magico' della Biennale in cui opera Cuoghi presenta ancora un'accezione positiva, come si vedrà nel capitolo successivo Yi indaga invece la realtà più cruda dell'epoca in cui ci troviamo nel tentativo di trovare nuovi approcci possibili al destino che prospetta l'Antropocene.

---

<sup>210</sup> Ib N. Di Rosa, Intervista inedita rilasciata il 28 gennaio 2021. L. Pratesi, *Biennale di Venezia. Parallelo tra le inquietudini di Roberto Cuoghi e Anne Imhof*, "Artribune", 13 giugno 2017; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/biennale-veneziana-roberto-cuoghi-anne-imhof/>.

### 3. Agire in risposta all'Antropocene: Anicka Yi

L'adozione di una metodologia postumana, come è emerso dal secondo capitolo, ha permesso di trovare nuovi approcci e definizioni per spiegare la complessità del reale. Allo stesso modo, la Bioarte propone nuove ricerche, nuovi focus e nuove forme viventi capaci di portare alla luce tale complessità. Piero Gilardi sottolinea che, se la vita biologica ha da sempre dato uno slancio all'arte, oggi quell'arte continua a rinnovarsi nelle sue forme in un fitto dialogo con il disastro ambientale e la rigenerazione dell'armonia con la natura<sup>211</sup>. Infatti, l'essere umano nella sua totalità dovrebbe essere preoccupato dell'attuale stato in cui il nostro pianeta si trova, costringendosi a riconsiderare la propria presenza su di esso<sup>212</sup>. Come è emerso nella trattazione, il XX secolo è stato un periodo molto florido sia per lo sviluppo economico sia nell'ambito delle scoperte scientifiche; allo stesso tempo, e come conseguenza di ciò, alcuni fattori come l'inquinamento, l'industrializzazione, l'estrazione mineraria e il massiccio incremento delle emissioni nell'atmosfera hanno provocato un cambiamento radicale del nostro pianeta, registrando il periodo più recente come quello che ha avuto il maggior effetto distruttivo sull'ambiente<sup>213</sup>. Queste e molte altre azioni umane definiscono l'Antropocene, una nuova e discussa epoca geologica in cui l'emisfero terrestre, nelle sue caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche, è fortemente condizionato e modificato su scala sia globale sia locale<sup>214</sup>. Risulta difficile stabilire con precisione il momento iniziale di questa nuova e tragica era, soprattutto perché molti scienziati e geologi non ne riconoscono un inizio effettivo<sup>215</sup>; nonostante questo, l'Antropocene è diventato un argomento inesauribile di dibattito che è soventemente citato e indagato in moltissimi campi di ricerca, da quello scientifico a quello umanistico e delle scienze sociali<sup>216</sup>.

---

<sup>211</sup> P. Gilardi, *Prefazione*, in *Arte, ambiente, ecologia*, a cura di G. Bindi, Postmedia Books, Milano, 2019, pp. 7-11.

<sup>212</sup> G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, a cura di G. Bindi, Postmedia Books, Milano, 2019, p.11.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Antropocene*, neologismi, Enciclopedia Treccani Online; [https://www.treccani.it/vocabolario/antropocene\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/antropocene_(Neologismi)/).

<sup>215</sup> Un panel di geologi e scienziati della subcommissione dell'organizzazione governativa internazionale dell'International Union of Geological Sciences (ICS) ha votato contro la proposta di inserire l'Antropocene nella linea del tempo. (E. Intini, *Antropocene addio (per ora): siamo ancora nell'Olocene*, "Focus", 16 marzo 2024; <https://www.focus.it/scienza/scienze/antropocene-addio-per-ora-siamo-ancora-nell-olocene> ).

<sup>216</sup> G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, cit., p. 119.

Il termine, coniato nel 2000 dal chimico olandese premio Nobel Paul Crutzen e dal biologo Eugene Stoermer non definisce quindi l'entità geologica, ma il periodo presente che ha superato l'Olocene, durato 11.700 anni<sup>217</sup>. L'Antropocene è quindi da considerarsi come un'era che delinea nuovi possibili futuri, profondamente interconnessa sia con i cambiamenti climatici sia con le dinamiche voraci del sistema politico ed economico<sup>218</sup>. In questo modo, i due scienziati aprono una riflessione sulle conseguenze delle azioni umane, mettendo in luce la profonda interconnessione fra natura e cultura<sup>219</sup>. Vivendo nell'Antropocene, infatti, tutti i soggetti condividono lo stesso destino fatto di cambiamenti, in cui si sente il bisogno di una rivoluzione sistematica capace di portare a uno stato di coabitazione e armonia tra umani e non-umani<sup>220</sup>. In questa prospettiva la Bioarte fornisce quell'insieme di strumenti che favoriscono il dialogo e la coesione tra scienza e cultura, permettendo di ridefinire la nostra comprensione della vita e ripensare la posizione dell'uomo all'interno dell'era dell'Antropocene<sup>221</sup>.

Su queste riflessioni si innesta perfettamente il lavoro di Anicka Yi: il suo corpus di opere, distinto da profonda multidisciplinarietà identificativa delle pratiche postumane, fornisce un punto di partenza tramite cui l'uomo può indagare sé stesso e il mondo in cui vive. Di fronte allo scenario globale in cui siamo posti, le sue opere si trasformano in un luogo di dialogo capace di aprire nuovi orizzonti teorici e tecnologici vagliando nuove possibilità per l'essere umano<sup>222</sup>.

---

<sup>217</sup> Per quanto difficilmente collocabile, alcuni studiosi datano l'era dell'Antropocene alle prime modificazioni umane della terra con l'invenzione dell'agricoltura, altri con la Rivoluzione Industriale fino a una corrente scientifica che rintraccia la genesi di quest'era nel 1945 con la detonazione delle due bombe nucleari su Hiroshima e Nagasaki, che non solo segna la fine della Seconda Guerra mondiale ma segna l'inizio della crescita demografica del consumo e dello sviluppo tecnologico (G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, cit., p. 119-120).

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> E. Kolbert, *Enter the Anthropocene - Age of Man*, "National Geographic", vol. 2019, n.3, marzo 2011; <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/age-of-man>.

G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, cit., p.129.

<sup>220</sup> T. J. Demos, *Decolonizzare la natura*, traduzione a cura di E. D'Angelo & KABUL magazine, "KABUL MEGAZINE, Digital Library, 29 giugno 2017; <https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/KABUL-magazine-T.-J.-Demos-Decolonizing-nature-italiano.pdf>.

<sup>221</sup> S. Helmreich, C. A. Jones, *Science/Art/Culture Through an Oceanic Lens*, "Annual Review of Anthropology", vol. 47, 2018, pp. 97-115; <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48550896>.

<sup>222</sup> M. Tronchetti Provera, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 4.

### 3.1 Introduzione all'artista

#### 3.1.1 Cenni biografici

Anicka Yi (figura 14) nasce nel 1971 a Seoul in Corea del Sud. Terza di quattro sorelle, all'età di soli due anni si trasferisce con la famiglia negli Stati Uniti. La madre lavora per un'azienda biomedica, mentre il padre, prima ingegnere, diventa poi un predicatore presbiteriano<sup>223</sup>. Quest'ultima professione del padre, non professata sempre con successo, porta Yi e la sua famiglia a doversi spostare fra le diverse congregazioni, prima in Alabama, poi in Florida e infine in California. Questo nomadismo segna profondamente il mondo dell'artista che sin dalla prima infanzia dice di aver conosciuto il fallimento, la depressione e la miseria<sup>224</sup>. Anicka Yi non consegue un percorso di studi tradizionale; infatti, se per un periodo frequenta il corso di teoria del cinema alla University of California Los Angeles (UCLA) non si è mai laureata. Trasferitasi a Londra, si dedica a sporadici lavori di copywriting e styling, da cui però nel 1996 si sposta mossa da un sentimento di inadeguatezza e infelicità. Tornata negli Stati Uniti, si iscrive all'Hunter Collage di New York dove segue lezioni di cinema<sup>225</sup>. Questo nuovo contesto è stato profondamente florido per l'artista; infatti, le permette di entrare in contatto con molte pratiche artistiche diverse. In particolare, stringe un sodalizio con l'artista Josh Kline, con cui collabora con il nome *Circular File* dal 2007 al 2009 insieme a Jon Santos<sup>226</sup>; un sodalizio che terminerà con la mostra *Loveles Marriages* del 2010, realizzata presso la galleria 179 Canal<sup>227</sup>. In questa esposizione Yi allestisce degli ambienti chiusi in cui mescola video e frattaglie di animali, dove inserisce delle ciotole con tempura e trippa amalgamati da sostanze inorganiche, iniziando a sperimentare le trasformazioni a livello microbico<sup>228</sup>. Negli anni successivi continua questo tipo di sperimentazioni e nel 2011, insieme all'artista Ajay Kurian, crea un pavimento di pane precedentemente impastato dalle mani di molti

---

<sup>223</sup> A. Russeth, *How Anicka Yi's Science Experiments Are Expanding the Boundaries of Art*, "W Magazine", 10 settembre 2018; <https://www.wmagazine.com/story/anicka-yi-artist-belgrade-city-museum>.

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> B. Droitcour, *Josh Kline and Anicka Yi Imagine Dystopian Futures*, "Freize", vol. 235, 2 maggio 2023; <https://www.frieze.com/article/josh-kline-anicka-yi-essay-235>.

<sup>227</sup> L'attuale 47 Canal che ancora oggi rappresenta l'artista.

<sup>228</sup> B. Droitcour, *Josh Kline and Anicka Yi Imagine Dystopian Futures*, cit..

fedeli presbiteriani e poi cotto<sup>229</sup>. Negli stessi anni si interessa agli odori, in particolare a quelli legati alla sua provenienza coreana, molto spesso considerati dagli occidentali come acri e ripugnanti. L'interesse per il mondo olfattivo porta l'artista a collaborare con importanti nasi e profumieri, ma non solo; infatti, tutti i progetti di Yi comportano il lavoro di ampi gruppi dalle competenze variegata<sup>230</sup>. L'artista vanta diverse collaborazioni con enti di ricerca prestigiosi, come per esempio la residenza al Massachusetts Institute of Technology di Cambridge (MIT) negli Stati Uniti, articolatasi dal 2014 al 2015. Qui, insieme a un gruppo di dottorandi esplora, grazie ai mezzi d'avanguardia che offre l'istituto, nuovi materiali con proprietà biologiche uniche da utilizzare nelle sue opere<sup>231</sup>. Questo ricorrente approccio multidisciplinare, che mescola i saperi di scienziati, biologi, profumieri e maestranze artistiche, le permette di creare opere sempre più complesse che l'hanno portata a ottenere maggiore visibilità e riconoscimento nel panorama artistico<sup>232</sup>.

Negli ultimi anni l'artista ha partecipato a diverse mostre collettive, di cui due esempi sono *Laws in Motion* presso la galleria Gagosian di Hong Kong nel 2018, dove indaga il rapporto tra tecnologia, biologia e consumismo<sup>233</sup>, e *Catastrophe and Recovery* del Museum of Modern and Contemporary Art di Seul nel 2021<sup>234</sup>. Oltre a queste, nel tempo le vengono dedicate importanti mostre monografiche. A partire da *You Can Call Me F* allestita nel 2015 al The Kitchen di New York, espone poi in molte altre istituzioni capaci di mettere in luce la complessità multidisciplinare tipica dell'artista. Infatti, nel 2015 realizza ed espone *6,070,430K of Digital Spit* al MIT List Visual Arts Center, sviluppata e ampliata nello stesso anno in *7,070,430K of Digital Spit* alla Kunsthalle di Basilea<sup>235</sup>; mentre nel 2019 partecipa a una residenza al Berggruen

---

<sup>229</sup> A. Russeth, *How Anicka Yi's Science Experiments Are Expanding the Boundaries of Art*, cit..

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Anicka Yi: Cast Visiting Artist*, "MIT Center for Art, Science & Technology"; <https://arts.mit.edu/people/anicka-yi/>.

<sup>232</sup> V. Todolí, *Prefazione*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Biccoca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022.

<sup>233</sup> *Laws in Motion*, "Gagosian" (Hong Kong, Gagosian, 20 novembre-21 dicembre 2018); <https://gagosian.com/exhibitions/2018/laws-of-motion/>.

<sup>234</sup> A. Yi, *CV*, "47 Canal"; [https://assets-global.website-files.com/61aba98f5e1268af4ddf87f5/6239a16fb238294a7a4afc68\\_AnickaYi\\_CV\\_101421.pdf](https://assets-global.website-files.com/61aba98f5e1268af4ddf87f5/6239a16fb238294a7a4afc68_AnickaYi_CV_101421.pdf).

<sup>235</sup> A. Pechman, *Hugo Boss Prize Winner Anicka Yi Is Forcing the Art World to Take Scents*, "W Magazine", 8 ottobre 2016; <https://www.wmagazine.com/story/hugo-boss-prize-winner-anicka-yi-is-forcing-the-art-world-to-take-scents-seriously>.

Institute di Los Angeles<sup>236</sup>. Altre mostre che meritano una menzione sono: *Life is Cheap*, esposta al Guggenheim di New York nel 2017, in seguito alla vincita del Hugo Boss Prize, e *Metaspore*, la più grande mostra antologica dell'artista realizzata nel mondo, presentata al Pirelli Hangar Bicocca di Milano nel 2022.



Figura 14. Anicka Yi nel suo appartamento di New York. Fotografia di Nicolas Calcott.

Inoltre, partecipa a diverse biennali; nel 2017 presenta alla Whitney Biennial il film *The flavour Genome*, in cui indaga attraverso l'esplorazione biologica i flussi delle rive del fiume Amazzonia, e nel 2019 partecipa alla 58. Mostra Internazionale d'Arte di Venezia. La sua pratica artistica, variegata e stratificata, include anche la creazione di una linea di profumi dal titolo *Biography*, in cui sfida la tradizionale concezione di femminilità legata al profumo, e la registrazione di un podcast in cui tratta di tematiche femministe e sociopolitiche<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> A. Yi, *CV*, cit..

<sup>237</sup> A. Pechman, *Hugo Boss Prize Winner Anicka Yi Is Forcing the Art World to Take Scents*, cit.. G. Ronchi, *Anicka Yi lancia Biography, una linea di profumi per mettere in discussione la nozione di identità*, "Artribune", 29 ottobre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/anicka-yi-lancia-biography-linea-profumi-mettere-discussione-nozione-identita/>.

Il complesso apparato di opere realizzate dall'artista non è rimasto inosservato; infatti, negli anni riceve molti riconoscimenti, come il The Louis Comfort Tiffany Foundation Award nel 2011, l'Headlands Center for the Arts nel 2018, l'Artist Fellow concesso dal Berggruen Institute nel 2019 e, infine, la Tate Turbine Hall Hyundai Commission nel 2020<sup>238</sup>.

Attualmente l'artista, riconosciuta a livello globale, vive e lavora a New York. Recentemente ha cancellato alcune sue esposizioni per poter tornare a lavorare in studio, dove insieme ai suoi collaboratori, sta lavorando alla pubblicazione della trilogia di *Tumbling Ecologies* e alla fondazione del centro di ricerca artisco-scientifica Metaspore Institute<sup>239</sup>.

### 3.2 La poetica di Anicka Yi

L'opera di Anicka Yi è costituita da una grande complessità e varietà di temi e di campi di indagine, per questo si può considerare artista, filosofa e scienziata. Infatti, Yi sostiene che l'arte sia una "filosofia pratica" che, strutturando indagini e ipotesi, pone interrogativi su possibili modi di essere che si traducono in realtà materiali attraverso la pratica artistica<sup>240</sup>. La produzione dell'artista affronta tematiche molto varie, ma il centro pulsante da cui tutto si muove è la biologia, perché secondo lei "è lì che si trovano le risposte"<sup>241</sup>. Infatti, la sua ricerca artistica va oltre la semplice realizzazione fattuale delle opere, esortando lo spettatore a indagare sé stesso in quanto essere umano e il presente che abita. Così, come la materia stessa di cui sono composte le opere si modifica e si crea, allo stesso modo lo spettatore è esortato a rivolgere uno sguardo verso il futuro per scomporlo e ricomporlo<sup>242</sup>. Mossa dal desiderio di trovare e proporre soluzioni alla disastrosa epoca in cui ci troviamo, Yi esplora il periodo attuale creando opere che indagano e accolgano il mondo dell'effimero e dell'instabile

---

<sup>238</sup> A. Yi, *CV*, cit..

<sup>239</sup> A. Yi, *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022.

<sup>240</sup> A. Yi, *Intervista: Anicka Yi in conversazione con Merilin Sheldrake*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022.

<sup>241</sup> A. Russeth, *How Anicka Yi's Science Experiments Are Expanding the Boundaries of Art*, cit..

<sup>242</sup> L. Formenti, A. Luraschi, A. Cuppari, *Metacorpi: Nutrire la sensibilità ecosistemica in un'esperienza di fruizione museale tra umano e non umano*, "MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni", dicembre 2022; DOI: 10.30557/MT00217.

attraverso lo studio di elementi come l'aria, la terra e i viventi che lo popolano<sup>243</sup>. Rimescolando radicalmente i confini fra umano e non umano, natura e cultura, Yi sovverte le strutture classiche della storia dell'arte e della storia naturale, spinta dal desiderio di combattere “le forze patriarcali della cultura bianca” che hanno modellato il nostro modo di pensare<sup>244</sup>. Prendendo come punto di partenza prospettive non umane, l'artista si interessa soprattutto ai processi fisiologici ed elettrochimici di trasformazione e deterioramento, ponendo come base e strumento di ricerca lo studio di microbi, virus e organismi molecolari<sup>245</sup>. Infatti, come lei stessa dichiara, il suo lavoro mira a

riposizionare il focus di questo sistema gerarchico con gli esseri umani in alto e tutti gli organismi in basso [...]. I pezzi di batteri mettono sicuramente in primo piano questo... Questo organismo è esistito e esisterà molto tempo dopo che gli esseri umani se ne saranno andati, e dovremmo semplicemente riconoscerlo<sup>246</sup>.

Il suo linguaggio visivo riflette pienamente la multidisciplinarietà alla base dei suoi studi; infatti, le opere molto spesso vengono realizzate in collaborazione con gruppi formati da figure molto disparate, dai biologi ai mastri profumieri<sup>247</sup>. Questi team di lavoro sono composti da persone che, per quando appartenenti ad ambiti di studio diversi, ritengono fondamentale costruire un ponte teorico. Attraverso l'arte, infatti, temi di carattere scientifico possono raggiungere un pubblico più ampio venendo comunicati con un linguaggio più accessibile<sup>248</sup>. Nella gran parte dei progetti portati avanti attraverso tali collaborazioni, l'artista impiega la proliferazione biologica per creare specifici odori e profumi che permettono di connettere l'opera con l'ambiente circostante attivando i sensi dello spettatore. L'artista utilizza questi mezzi per dare

---

<sup>243</sup> L. Formenti, A. Luraschi, A. Cuppari, *Metacorpi: Nutrire la sensibilità ecosistemica in un'esperienza di fruizione museale tra umano e non umano*, cit..

<sup>244</sup> G. Aloï, *Anicka Yi: la ferinità del profumo*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 221 - 226, p. 222.

<sup>245</sup> R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli HangarBicocca*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 9-23, qui p. 9.

F. Griccioli, *Era viva! Era ancora viva. Viva... Di nuovo*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp 227 – 231, qui p. 227.

<sup>246</sup> A. Pechman, *Hugo Boss Prize Winner Anicka Yi Is Forcing the Art World to Take Scents*, cit..

<sup>247</sup> V. Todolì, *Prefazione*, cit., p. 6.

<sup>248</sup> S. Lee, *Smelling A.I: Anicka Yi On the Future of Olfactation, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, “Artspace”, 27 ottobre 2018.



forma al suo desiderio di mettere in discussione la concezione tradizionale dell'opera d'arte occidentale e il ruolo quasi sacro affibbiato all'artista. I processi metabolici e i materiali viventi sfidano radicalmente il collezionismo e l'idea dell'oggetto d'arte come qualcosa che possa essere conservato e perpetuato<sup>249</sup>; infatti questo, insieme al concetto di monumentalità, è per l'artista sintomo di un'ansia tipicamente maschile di rifiutare la morte creando oggetti che perdurano nel tempo. Yi continua quella lunga tradizione di cui fanno parte anche gli esponenti della Land Art di contestare l'oggettualità statica dell'opera; infatti, proprio come Robert Smithson, l'artista è affascinata dal concetto di entropia, che per entrambi rappresenta il processo naturale dallo stato di vita alla morte<sup>250</sup>. Così Yi, grazie ai processi chimico-fisici variegati e variabili che mette in mostra, mira a immortalare l'essenza stessa dalla vita<sup>251</sup>. Per tradurre al meglio questi concetti, l'artista utilizza ed è attratta da quelli che lei definisce "materiali incompatibili"<sup>252</sup>, cioè l'accostamento di materiali volatili come odori e microrganismi invisibili, con altri più diffusi di origine industriale, come il plexiglass e il PVC<sup>253</sup>. In quest'ottica, l'artista critica profondamente l'egemonia puramente occidentale del senso della vista, muovendo nuove proposte e leve per coltivare gli altri sensi come l'olfatto e l'udito, portando a uno sviluppo a 360 gradi dei nostri sensi<sup>254</sup>. Viene così rifiutata la concezione di buono o cattivo odore: per quanto alcuni odori possano risultare sgradevoli, per lei sono profondamente interessanti perché provocano uno stato "emotivo e percettivo"<sup>255</sup> che, pur essendo negativo, veicola nuovi approcci conoscitivi. Così l'artista sviluppa la "biopolitica dei sensi"<sup>256</sup>, concetto chiave della sua opera che pone l'olfatto come mezzo per "decentralizzare e hackerare"<sup>257</sup> la vista per fare emergere e utilizzare il nostro senso più primordiale<sup>258</sup>. Infatti, l'olfatto è collegato direttamente all'apparato neuronale e il profumo rimanda all'identità soggettiva. Tramite specifiche strategie di allestimento,

---

<sup>249</sup> V. Todolí, *Prefazione*, cit., p. 6.

<sup>250</sup> R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli HangarBicocca*, cit., p. 11-12.

<sup>251</sup> Ibidem.

<sup>252</sup> *Anicka Yi: vincitrice del premio Hugo Boss 2016*, Guggenheim Museum, 6 dicembre 2016; <https://www.youtube.com/watch?v=mbbwZRpG6mQ>.

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Ibidem.

<sup>256</sup> "Decentralize and hack", S. Lee, *Smelling A.I.: Anicka Yi On the Future of Olfactation, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, cit..

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> Ibidem.

Yi cerca di innescare questa connessione neuronale nello spettatore allo scopo di fargli rivivere determinate situazioni<sup>259</sup>. Un gesto estremo dell'artista, che è però un esempio lampante del rapporto tra memoria e profumo, risiede nel gesto performativo di bruciare il catalogo che accompagnava la mostra *7,070,430K of Digital Spit* realizzata alla Kunsthalle di Basilea. Stampato su una carta particolare, durante l'atto di combustione il catalogo rilasciava un particolare aroma concepito per ricordare il concetto di oblio, facendosi paradigma della distruzione del sistema artistico<sup>260</sup>.

Dunque, per Yi l'olfatto è uno strumento per trattare temi socialmente rilevanti che sono la forza che smuove tutto il suo operato. Al tempo stesso l'artista "ci chiede di diffidare delle strutture della conoscenza che definiscono il nostro incontro con la natura e l'arte per ripensare dove siamo e dove ci troviamo"<sup>261</sup>.

Sulla scia di queste considerazioni, è opportuno analizzare alcune delle opere più importanti dell'artista inserite in due esperienze italiane: la partecipazione alla 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2019 e *Metaspore*, allestita negli spazi del Pirelli Hangar Bicocca a Milano nel 2022.

### 3.2.2 Organico/sintetico alla Biennale di Venezia

*Biologizing the Machine* è un corpus di opere che Yi presenta per la prima volta a Venezia negli spazi dell'Arsenale e dei Giardini in occasione della 58. Mostra Internazionale d'Arte di Venezia, *May You Live In Interesting Times*, curata da Ralph Rugoff nel 2019. Il titolo dell'edizione deriva dalla rielaborazione di una presunta antica maledizione cinese, nata in realtà da una leggenda occidentale, e viene inteso dal curatore come un augurio, auspicando che "l'arte possa fornirci gli strumenti per ripensare le possibilità dei 'tempi interessanti' in cui stiamo vivendo, e trasformare così questa maledizione in una sfida da affrontare con entusiasmo"<sup>262</sup>. Le opere selezionate affrontano i temi contemporanei più urgenti e preoccupanti, come i

---

<sup>259</sup> "Decentralize and hack", S. Lee, *Smelling A.I.: Anicka Yi On the Future of Olfaction, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, cit..

<sup>260</sup> G. Aloï, *Anicka Yi: la ferinità del profumo*, cit..

A. Gregory, *Anicka Yi Is Inventing a New Kind of Conceptual Art*, "New York Times", 14 febbraio 2017; <https://www.nytimes.com/2017/02/14/t-magazine/art/anicka-yi.html?searchResultPosition=4>.

<sup>261</sup> R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli Hangar Bicocca*, cit., p. 12.

<sup>262</sup> J. Baldwin, *Art in a post-truth era*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di R. Rugoff, pp. 30 -37, qui p.36.

cambiamenti climatici e la disuguaglianza economica, e si pongono come spunti di riflessione che permettono di trarre conclusioni sulle contraddizioni dell'epoca che stiamo vivendo<sup>263</sup>. In questo contesto si inseriscono perfettamente le installazioni *Biologizing the Machine (tentacular trouble)* (figura 17) e *Biologizing the Machine (terra incognita)* (figura 15) (figura 16) di Anicka Yi, che in questo clima evocativo trova terreno fertile per superare la barriera tra organico e inorganico, incastonandosi perfettamente in quella che nella tassonomia gessertiana illustrata nella sezione 2.2 del presente elaborato viene definita Genetic Art. Yi parte dal desiderio di trovare un metodo di interfaccia e comunicazione fra le tecnologie (specialmente le intelligenze artificiali) e le forme di vita organiche, quello che nella ricerca contemporanea è definito “biologizzazione della macchina”<sup>264</sup>. L'artista focalizza così l'attenzione su



Figura 15. *Biologizing the Machine (terra incognita)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi – Courtesy: La Biennale di Venezia.

<sup>263</sup> J. Baldwin, *Art in a post-truth era*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di R. Rugoff, pp. 30 -37, qui p.36.

<sup>264</sup> K. Ann, *Anicka Yi*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di Ralph Rugoff, p. 350.



Figura 16. *Biologizing the Machine (terra incognita)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi, Courtesy: La Biennale di Venezia.

quello che lei definisce “apparato sensoriale della macchina”<sup>265</sup>, ossia la sua suscettibilità a processi di ibridazione e infiltrazioni biologiche<sup>266</sup>. Questo aspetto *No(terra incognita)*, composta da grandi pannelli acrilici sospesi che ospitano al loro interno un ecosistema di batteri, biofilm e microalghe combinate alla terra di Venezia. Tra questi Yi inserisce un batterio che emette uno specifico odore che muta parallelamente al suo stato di sviluppo (stasi, crescita e decadimento): un’intelligenza artificiale incorporata nei pannelli analizza questi cambiamenti di odore e modifica in risposta l’ambiente, regolando lo sviluppo del batterio tramite variazioni di temperatura, luce e livello dell’acqua<sup>267</sup>.

Differentemente, *Biologizing the Machine (tentacular trouble)* è composta da grandi sculture luminescenti appese al soffitto, che da un lato richiamano le forme di organismi amorfi come lumache e uova di insetto, dall’altro riprendono le inquietanti sembianze di tumori od organi umani<sup>268</sup>. All’interno di alcune di queste crisalidi,

<sup>265</sup>K. Ann, *Anicka Yi*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d’Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di Ralph Rugoff, p. 350.

<sup>266</sup> J. Baldwin, *Art in a post-truth era*, cit., p.36.

<sup>267</sup> K. An, *Anicka Yi*, cit., p. 350.

<sup>268</sup> K. Ann, *Anicka Yi*, cit., p. 350.

intervallate da sfere piene di liquido amniotico, volano piccoli insetti elettromeccanici, mentre a terra vasche di liquido richiamano l'acqua dei canali che circondano l'Arsenale stesso. Creando un ambiente “sospeso tra la vita e la decomposizione”<sup>269</sup>, l'installazione evoca la melma marina e la muffa che ricoprono la città veneziana, stabilendo un rapporto di reciproci scambi e contaminazioni<sup>270</sup>.

In questa installazione l'azione di 'biologizzare la macchina' è data dalla presenza



Figura 17. *Biologizing the Machine (tentacular trouble)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi – Courtesy: La Biennale di Venezia.

degli insetti meccanici che sembrano a tutti gli effetti i veri abitanti di questi ecosistemi primordiali<sup>271</sup>. Invece tramite i bozzoli, l'artista mostra l'interconnessione fra la sfera biologica e quella tecnologica sottolineando la radicale interconnessione tra l'umano e il non umano dove l'uomo non è più al centro ma parte del sistema<sup>272</sup>. Nel suo

---

<sup>269</sup> Ibidem.

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> V. Di Rosa, *Intensificare il non-umano. Pratiche inclusive nel lavoro di Anicka Yi, Thomas Saraceno e Philippe Parreno*, in *Mediacene*, “Elephant&Castle”, Università degli studi di Bergamo, n.28, 15 dicembre 2022, p. 104-113, qui p. 106-107;

<https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/198>.

<sup>272</sup> V. Di Rosa, *Intensificare il non-umano. Pratiche inclusive nel lavoro di Anicka Yi, Thomas Saraceno e Philippe Parreno* cit., p. 106-107.

complesso l'opera affronta la possibile evoluzione che l'uomo e le altre specie affrontano in relazione al cambiamento climatico e allo sviluppo tecnologico<sup>273</sup>.

Dunque, in conclusione, come dichiarato dalla stessa artista: “[m]entre il nostro futuro ambientale e umano rimane precario, ‘biologizzare la macchina’ rappresenta una strada promettente, sebbene volatile, per il co-adattamento, la co-invenzione, e del divenire multiforme”<sup>274</sup>.

### **3.3 *Metaspore*: un ecosistema antologico**

Un ulteriore esempio dell'opera dell'artista è *Metaspore*, che riunisce negli spazi del Pirelli Hangar Bicocca più di venti opere ed è la prima mostra antologica dedicata interamente al lavoro di Anicka Yi. La mostra, curata da Vicente Todolí e da Fiammetta Griccioli, si pone come obiettivo quello di delineare una genealogia dell'opera e dei temi dell'artista che sia la più completa e comprensiva possibile. Difatti, l'esposizione seleziona una serie di opere seminali con temi ricorrenti come la deperibilità della materia e le forze microscopiche che agiscono nel mondo vengono esposte al fianco di nuove opere dell'artista che si fondano sull'intreccio tra organico e artificiale<sup>275</sup>.

Questo insieme di opere realizzate in anni diversi e con temi diversi è ben rappresentativo del concetto che dà il titolo alla mostra: neologismo coniato dall'artista, il termine ‘metaspore’ è composto da due parole che uniscono perfettamente la prassi multidisciplinare dell'artista che fonda la sua poetica sulla fusione di arte e scienza e il suo desiderio di creare un ponte fra umano e non umano vagliando i possibili sviluppi futuri di questa relazione<sup>276</sup>. Con il termine ‘spore’ l'artista pone la biologia come base teorica per le sue riflessioni, queste sono infatti cellule capaci di resistere agli stress ambientali e che si riproducono in modo asessuato,

---

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> “While our environmental and human future remains precarious, ‘biologizing the machine’ serves as a promising, if volatile, avenue for co-adaptation, co-invention, and multiform becoming”. K. An, *Anicka Yi*, cit., p. 350.

<sup>275</sup> M. Bergamini, *Arte e Scienza: l'esempio di Anicka Yi*, “Exibart”, 22 febbraio 2022; <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/arte-scienza-lesempio-di-anicka-yi/>.

<sup>276</sup> L. Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Miltispecies Potentialities in Anicka Yi's Ecoart*, in *Building Common Ground: Ecological Art Practice and Human-Nonhuman Knowledges*, a cura di E. Guaraldo, “Edizioni Ca' Foscari”, 14 dicembre 2023, pp. 93-104, qui p.93-94; DOI 10.30687/978-88-6969-756-2/008.

dando origine a un nuovo organismo senza che avvenga la fecondazione<sup>277</sup>. Le spore crescono e creano ife, filamenti che sviluppandosi e intersecandosi con altri creano il micelio, il corpo sotterraneo dei funghi che è stato recentemente studiato per la sua capacità di passarsi informazioni<sup>278</sup>. In questo contesto, fatto di intersezioni e sistemi il prefisso ‘meta’, richiamando allo stesso tempo l’informatica, veicola proposte di sviluppo a cui queste spore possono condurci<sup>279</sup>. *Metaspore*, così, descrive il desiderio di far “proliferare idee e opere d’arte come spore, rilasciandole nel mondo dove possono contaminarsi in modo incrociato con l’ambiente circostante”<sup>280</sup>.

Il catalogo di *Metaspore* è il più ampio trattato mai realizzato finora su Anicka Yi. Riflettendo la sua stessa pratica multidisciplinare, esso contiene diversi saggi che si snodano in diversi ambiti di ricerca, partendo dagli studi di genere con il testo della studiosa Rachel Lee, si passa a indagare la biologia e quanto possiamo imparare da essa tramite la conversazione tra Yi e il biologo Merlin Sheldrake, fino ad arrivare ai contributi di storia dell’arte di Giovanni Aloï, Fiammetta Griccioli e Vicente Todolí. Il catalogo ripercorre le opere e gli eventi che hanno segnato la carriera dell’artista. Realizzato in stretta collaborazione con Anicka Yi e il suo studio, al suo interno si trova una mappatura del pensiero e della poetica dell’artista sotto forma di glossario. Questo, spaziando dalle scienze biologiche alla filosofia fino alla fantascienza, diventa una bussola teorica di necessari atteggiamenti e concetti da adottare con urgenza per interrogare la vita di tutti i giorni all’interno dell’Antropocene<sup>281</sup>. In questo contesto è evidente come non si possa ridurre la ricerca di Anicka Yi a una sequenza di temi; infatti, questa deve essere concepita e studiata come una vera e propria cosmologia dove i concetti si intersecano senza alcuna gerarchia in un profondo e continuo dialogo, oltrepassando le classiche delimitazioni concettuali fondate sul binarismo uomo-cultura. Queste mappe mentali (figura 19), adottate inizialmente dall’artista e dal suo studio per pura necessità strutturale e sistematica, entrano pienamente nella sua pratica dal 2018, anno in cui viene chiamata a partecipare alla 58. Esposizione

---

<sup>277</sup> A. Magistrelli, *Spora: una cellula in stand by*, Enciclopedia dei ragazzi, “Enciclopedia Treccani” 2006; [https://www.treccani.it/enciclopedia/spora\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/spora_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

<sup>278</sup> L. Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Miltispecies Potentialities in Anicka Yi’s Ecoart* cit., p. 93-94.

<sup>279</sup> Ibidem.

<sup>280</sup> A. Yi, *Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 173.

<sup>281</sup> V. Todolí, *Prefazione*, cit., p. 7.

Internazionale d'Arte di Venezia e inizia a porre le basi per *Biologizing the Machine* (figura 15) (figura 16)<sup>282</sup>.

L'artista afferma che il suo studio “lavora con le mappe mentali ogni volta che un'idea e le sue riflessioni diventano troppo ingombranti per essere facilmente tenute in

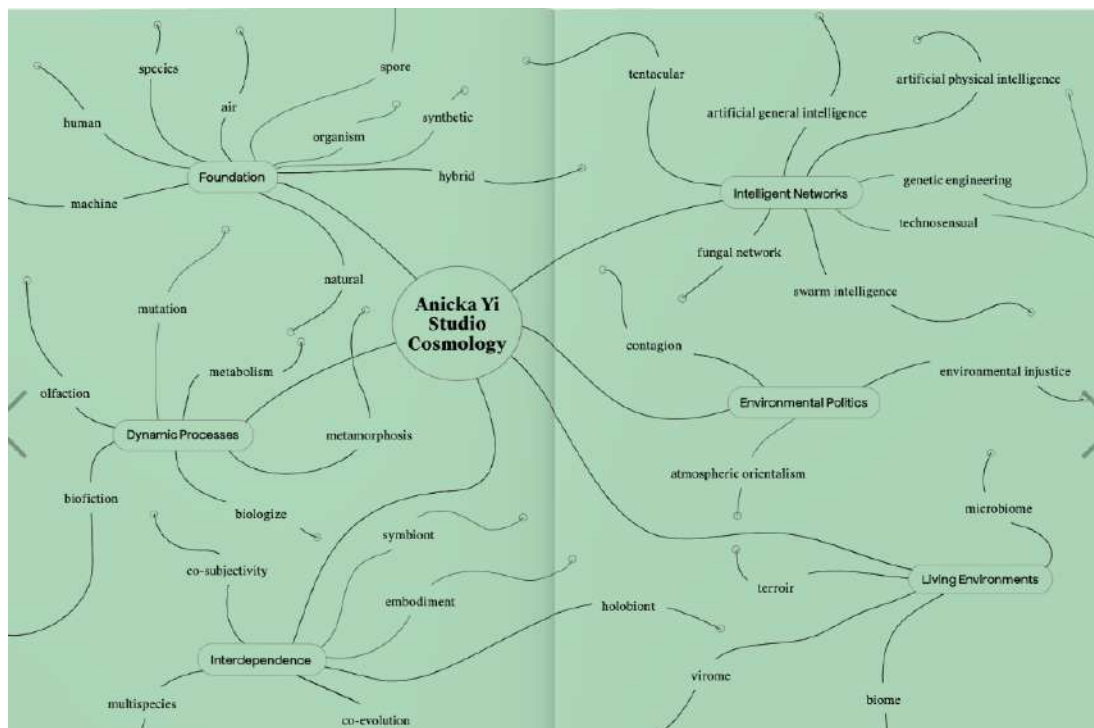


Figura 18. Anicka Yi Studio Cosmology, realizzata da Anicka Yi e il suo studio all'interno del catalogo *Metaspore* cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 98-99.

mente”<sup>283</sup>: le mappe schematiche diventano così “schizzi dove i collegamenti sono sempre flessibili e incompleti; possono espandersi e mutare indefinitamente”<sup>284</sup>.

Prendendo le distanze dallo schema fatto di insiemi concentrici realizzato da Luigi Capucci per descrivere la Bioarte sulla base teorica proposta da Gessert, Yi approfondisce e amplia radicalmente il campo di ricerca dell'arte biotecnologica. Grazie all'utilizzo della metodologia postumana, l'artista ibrida le categorie di Gessert in un più ampio campo multidisciplinare. Così, il grafico non si struttura più su uno

<sup>282</sup> A. Yi, *Metaspore*, cit., p. 173.

<sup>283</sup> “Works with mind maps whenever an idea and its connections become too unwieldy to easily keep in mind”, Ibidem.

<sup>284</sup> “Sketches where the connections are always flexible and incomplete; they can sprawl and mutate indefinitely”. Ibidem.



schema empirico e gerarchico ma, articolato come una struttura a sinapsi, assomiglia più a un campo di forze in un costante stato di movimento, interrelazione e scambio reciproco. Per quanto non sia possibile leggere questo grafico in modo consequenziale, si possono individuare sei nodi teorici madre? che costituiscono le fondamenta di tutte le opere di Anicka Yi: *Intelligent Network*, *Environmental Politics*, *Living Environment*, *Interdependence*, *Dynamic Process* e *Foundation*. Da questi temi di base, analizzati anche grazie al supporto teorico del lavoro di diversi studiosi, partono altrettanti nodi figli. Così, per esempio, l'ambiente politico si collega in un rapporto di interdipendenza con i processi dinamici dell'ambiente vivente, costituito da biomi<sup>285</sup>, viromi<sup>286</sup> e olobionti<sup>287</sup>. Questi diventano gli elementi fondanti nella costruzione di network intelligenti che permettono di sviluppare intelligenze artificiali ed esperimenti di ingegneria genetica<sup>288</sup>.

Tale articolazione dello schema, tra neologismi e spiegazioni sistematiche, si pone come strumento di indagine del reale e dell'uomo stesso. Difatti, tra i vari nodi emerge la definizione di 'umano', la cui condizione viene indagata tramite alcuni estratti dal lavoro di diversi studiosi. In particolare, è interessante menzionare la visione di Sylvia Wynter, che interpreta l'uomo come un organismo, una condizione che preesiste alle concezioni culturali e religiose di essere umano che si sono susseguite nel tempo<sup>289</sup>.

---

<sup>285</sup> Ambiente terrestre caratterizzato da una particolare conformazione del terreno e della vegetazione e di un particolare clima (*Bioma*, Enciclopedia Treccani; <https://www.treccani.it/vocabolario/bioma/>).

<sup>286</sup> È l'insieme di tutti i virus che risiedono in un determinato organismo (R. Galasso, *Il Viroma Umano: un mosaico invisibile*, "Microbiologia Italia", 28 novembre 2023; <https://www.microbiologiaitalia.it/virologia/il-viroma-umano-un-mosaico-invisibile/>).

<sup>287</sup> Descrive un organismo in cui convivono in maniera simbiotica agenti biologici che non condividono lo stesso DNA (M. Angioletti, *Il concetto di olobionte umano-microbiota e l'effetto imbuto dei telomeri*, "Stete of Mind: il giornale delle scienze psicologiche", 14 ottobre 2021; <https://www.stateofmind.it/2021/10/olobionte-microbiota-telomeri/>).

<sup>288</sup> F. Griccioli, V. Todolì A. Yi, Studio di Anicka Yi, *Anicka Yi Studio Cosmology*, in *Anicka Yi: Metaspore* cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 97 - 139, qui p. 98-99.

<sup>289</sup> F. Griccioli, V. Todolì A. Yi, Studio di Anicka Yi, *Anicka Yi Studio Cosmology*, cit., p. 114. A. Yi, *Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 173.

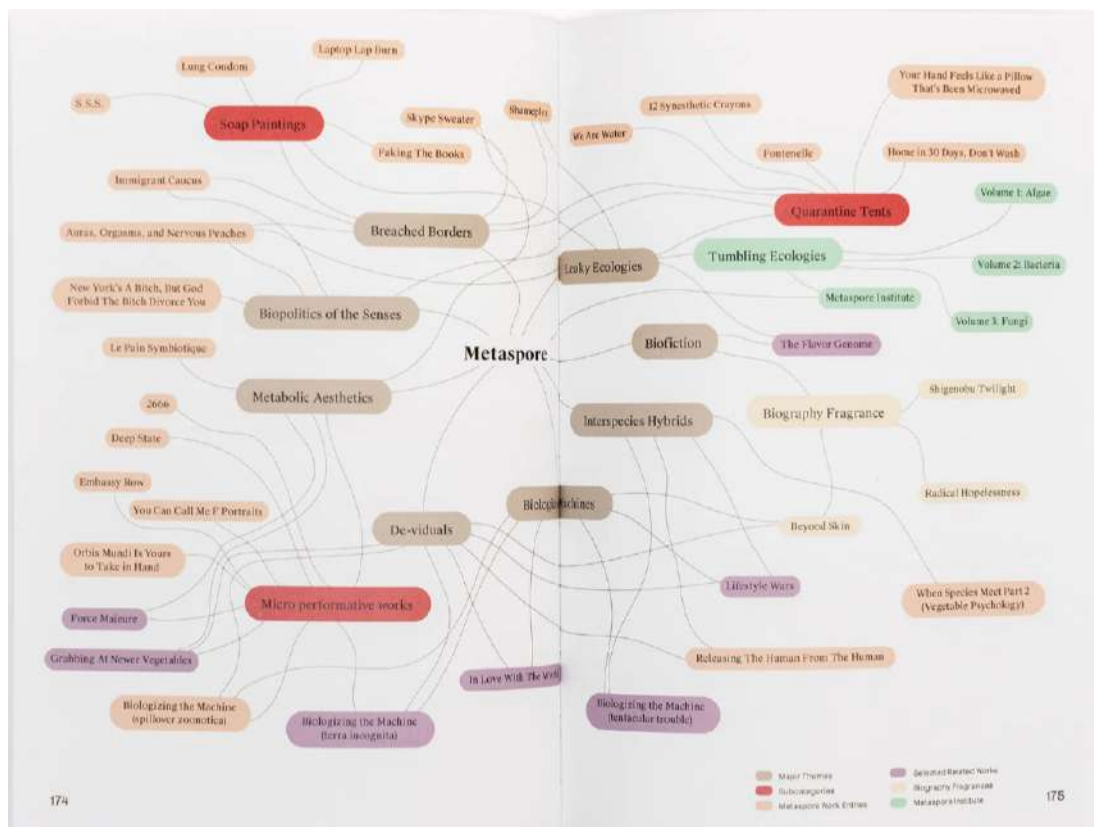


Figura 19. *Metaspore Mind Maps*, a cura di Anicka Yi e il suo studio, in *Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 174-175.

Se la cosmologia appena discussa si pone come strumento per indagare la metodologia di studio dell'artista e il mondo nel presente, la mappa mentale dedicata a *Metaspore* (figura 20) è lo specchio della totalità della pratica artistica di Anicka Yi. Lo schema si pone quindi come cartografia di rimandi e collegamenti tra opere, mostre e tutti i lavori passati, presenti e futuri. Questi ultimi, indicati dal colore verde, rappresentano i progetti in via di sviluppo. Infatti, *Metaspore* non si esaurisce con la chiusura della mostra ma, con la fondazione del Metaspore Institute, si trasforma in un esperimento permanente. Tale istituto, oltre a essere uno spazio educativo, diventa un luogo per organizzare residenze che coinvolgano artisti e scienziati. In relazione all'istituto, Anicka Yi e il suo studio stanno lavorando a una serie di tre volumi, intitolata *Tumbling Ecologies*: questa trilogia, occupandosi rispettivamente di alghe, batteri e funghi, vuole proporsi sia come strumento di indagine sia come indicazione rispetto a nuovi modi di vivere in relazione all'ambiente che ci circonda.

Oltre al catalogo e a *Tumbling Ecologies*, risulta interessante ed esemplificativo dell'importanza della multidisciplinarietà un appuntamento realizzato all'interno del *public program* di Pirelli Hangar Bicocca. *Sensory Ecologies*, simposio tenutosi il 26 aprile 2022, approfondisce i concetti e i temi delle opere dell'artista, concentrandosi soprattutto sul dominio delle tecnologie immersive, in cui le sensazioni umane vengono surclassate<sup>290</sup>. Gli otto interventi, come quelli di Monica Bello, responsabile e curatrice per le arti del CERN di Ginevra<sup>291</sup>, e di Barbara Mazzolai, direttrice associata di Robotica all'Istituto Italiano di Tecnologia di Genova, affrontano tutti un'unica domanda: “[è] possibile coniugare davvero la vita sensoriale con un mondo che frammenta le esperienze attraverso la tecnologia? E come si possono avvicinare questi mondi?”<sup>292</sup>. Focalizzandosi sulle implicazioni sociali e sulle conseguenze politiche ed ecologiche di questa tematica l'artista suggerisce una riflessione sulla tecnologia in relazione alla percezione umana<sup>293</sup>. In un'analisi della dicotomia umano-non umano, gli invitati al convegno sono portati ad analizzare le caratteristiche naturali che ci definiscono umani e, al tempo stesso, quali di queste vengano applicate nei sistemi digitali<sup>294</sup>. Infatti, questi interventi che spaziano dal design alla storia dell'arte, dall'ingegneria alla biologia cercano di proporre delle azioni attuabili nell'era contemporanea, in cui la nostra sfera percettiva è sempre più interconnessa alla tecnologia<sup>295</sup>.

### 3.3.1 Allestimento: elezione di alcune opere

La mostra si sviluppa all'interno dello *Shed*, il primo grande spazio di visita del Pirelli Hangar Bicocca. Il percorso espositivo permette un'immersione graduale dello

---

<sup>290</sup>A. Yi, *Spatial Saudade*, in *Sensory Ecologies*, Pirelli Hangar Bicocca, 28 aprile 2022; <https://www.youtube.com/watch?v=8txrP0UxD8>.

G. Giaume, *Il futuro sensoriale della tecnologia. Un convegno a Milano*, “Artribune”, 30 aprile 2022; <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2022/04/simposio-anicka-yi-hangarbicocca-milano/>.

<sup>291</sup> L'European Organization for Nuclear Research (CERN) di Ginevra è il più grande laboratorio al mondo di fisica delle particelle (sito ufficiale del CERN; <https://home.cern>).

<sup>292</sup> Ibidem.

*Pirelli HangarBicocca presenta il simposio Sensory Ecologies*, “Flash Art”, 11 aprile 2022; <https://flash---art.it/2022/04/sensory-ecologies/>.

<sup>293</sup> *Pirelli HangarBicocca presenta il simposio Sensory Ecologies*, cit..

<sup>294</sup> G. Giaume, *Il futuro sensoriale della tecnologia. Un convegno a Milano*, cit..

<sup>295</sup> *Pirelli HangarBicocca presenta il simposio Sensory Ecologies*, cit..

spettatore nell'opera dell'artista<sup>296</sup>. Quest'ultimo tramite il foglio di sala può scegliere di intraprendere un percorso personale all'interno dello spazio o seguire la numerazione presente sulla mappa, strutturata sullo sviluppo cronologico delle opere. La mostra tramite le molteplici modalità di fruizione sfida le classiche categorie di spazio e tempo di visita creando un percorso sfidante e multisensoriale grazie sia alla dimensione olfattiva sia quella sonora<sup>297</sup>.



Figura 20. Anicka Yi, *Immigrant Caucus*, 2017, veduta dell'installazione e ingresso della mostra *Metaspore*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

All'ingresso dell'esposizione il grande pannello di ferro che compone l'opera *Immigrant Caucus* (figura 18) costringe lo spettatore a rallentare, così da prepararsi all'immersione nella mostra. Una volta superato questo ostacolo lo spettatore attraversa un breve ma luminosissimo corridoio, in cui l'opera *Orbis Mundi Is Yours to Take in Hand* (figura 21) ricopre di stickers le pareti raffigurando diversi piatti di Petri al cui interno sono ospitati muffe e batteri. Inoltre, all'interno di lunette che si

---

<sup>296</sup> Redazione di Finestre sull'Arte, *All'HangarBicocca la personale di Anicka Yi con installazioni degli ultimi dieci anni*, "Finestre sull'Arte", 17 febbraio 2022; <https://www.finestresullarte.info/mostre/pirelli-hangar-bicocca-personale-anicka-yi-metaspore>.

<sup>297</sup> L. Formenti, A. Luraschi, A. Cuppari, *Metacorpi: Nutrire la sensibilità ecosistemica in un'esperienza di fruizione museale tra umano e non umano*, cit..

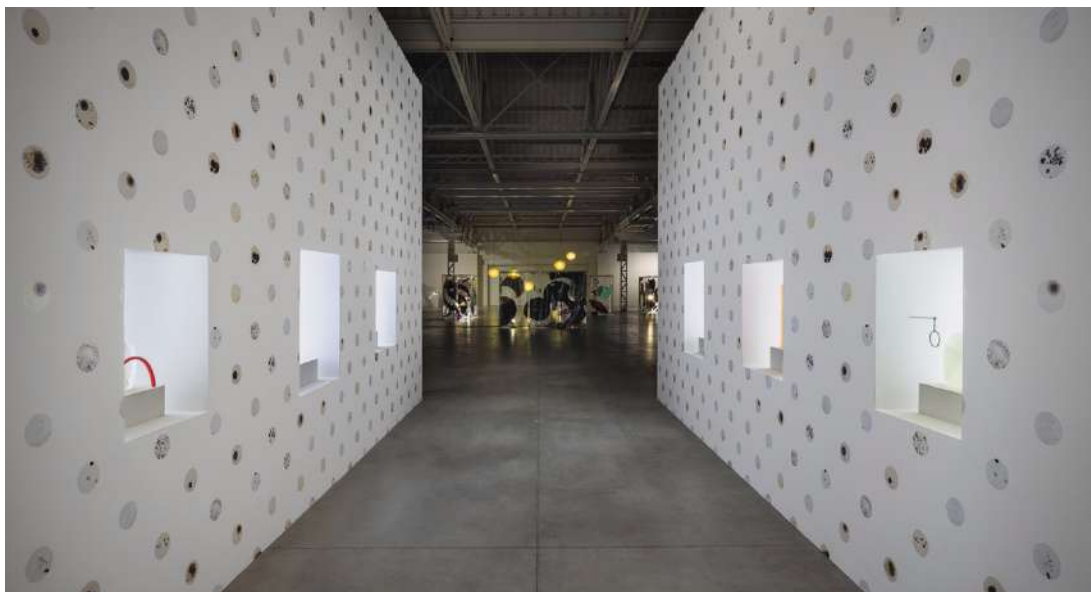


Figura 21. *Orbis Mundi Is Yours to Take in Hand*, 2015, veduta dell'installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

aprono nel muro come spiragli, sono poste diverse opere composte di sapone, glicerina, reti metalliche e colture organiche (figura 22).

La composizione di queste sculture, insieme ai molteplici stickers alle pareti, richiama da un certo punto di vista l'allestimento museale delle *Wunderkammern*, in cui molteplici oggetti non sempre correlati tra loro riempiono le pareti di queste stanze delle meraviglie. Questa analogia permette di indicare, già all'ingresso della mostra, Anicka Yi come una scienziata che attua complessa sperimentazione legate al mondo biologico e naturale<sup>298</sup>.

Alla fine del corridoio la vista si apre sulla sala poco illuminata, in cui la penombra crea un'atmosfera sospesa in cui, evidenziate da poche luci soffuse, emergono le opere<sup>299</sup>.

Queste ricostruiscono in un percorso unico e libero le tappe fondamentali dell'operato dell'artista, di cui in questa sede si analizzerà solo un campione selezionato<sup>300</sup>.

<sup>298</sup> R. Farinotti, *Anicka Yi: Metaspore*, "Zero", 2022; <https://zero.eu/it/eventi/239020-anicka-yi-metaspore,milano/>.

<sup>299</sup> L. Formenti, A. Luraschi, A. Cuppari, *Metacorpi: Nutrire la sensibilità ecosistemica in un'esperienza di fruizione museale tra umano e non umano*, cit..

<sup>300</sup> *Anicka Yi: Metaspore, Mappa e lista delle opere in mostra*; [https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2021/11/Mappa\\_e\\_lista\\_delle\\_opere\\_Anicka\\_Yi.pdf](https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2021/11/Mappa_e_lista_delle_opere_Anicka_Yi.pdf).



Figura 22. Anicka Yi, *Laptop Lap Burn*, 2015, veduta dell'installazione in *Orbis Mundi Is Yours to Take in Hand*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2022 Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

All'ingresso della grande sala ricavata dagli spazi ex-industriali della fabbrica Pirelli si incontra l'opera *Immigrant Caucus* (Figura 20) che “costituisce una soglia fisica”<sup>301</sup> alla mostra e, allo stesso tempo, “un confine immateriale”<sup>302</sup>. L'opera è composta da una rete d'acciaio e da tre contenitori industriali che emanano una fragranza sviluppata in collaborazione con il naso Barnabé Fillion. L'odore che si diffonde in questo spazio è creato dalla mescolanza delle componenti chimiche del sudore campionato da diverse donne asiatico-americane con le secrezioni delle formiche carpentiere, facendosi così raffinata critica delle condizioni sociali e lavorative a cui questa

<sup>301</sup> R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli HangarBicocca*, cit., p. 211.

<sup>302</sup> *Schede delle opere, Immigrant Caucus*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 240.

minoranza è soggetta. Grazie a questo “aroma transpecie”<sup>303</sup>, l’artista travalica il confine fra uomo e animale, riposizionando lo spettatore in una dimensione universale e partecipativa. Infatti, l’opera crea un’esperienza che resterà impressa nella memoria olfattiva dei visitatori attraverso la specificità dell’odore presentato: così, tramite l’inalazione di queste molecole impercettibili, la durata dell’opera di Anicka Yi si estende ben oltre la temporalità della mostra<sup>304</sup>.



Figura 23. Veduta dell’installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l’artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli Hangar Bicocca, Milano ph. Agostino Osio.

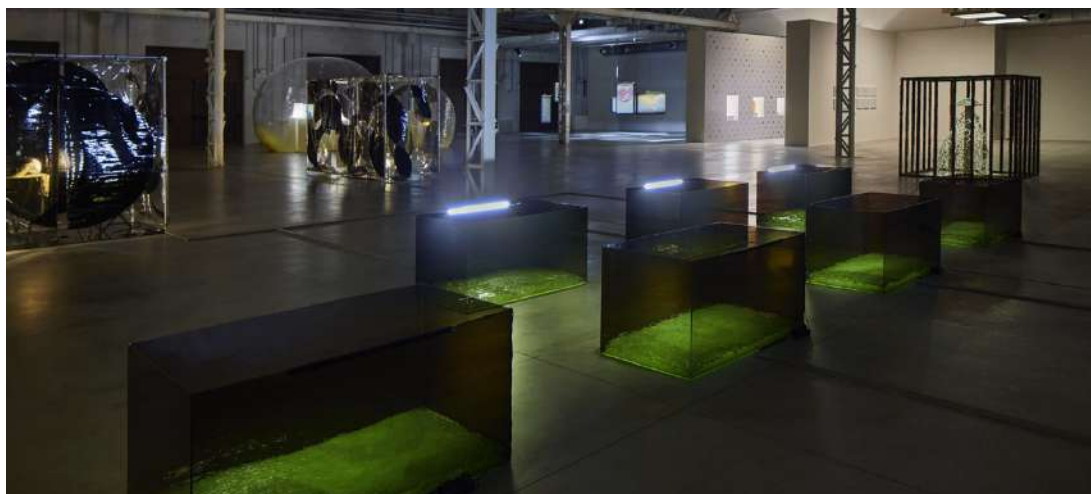


Figura 24. veduta dell’installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l’artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli Hangar Bicocca, Milano ph. Agostino Osio.

<sup>303</sup> *Schede delle opere, Immigrant Caucus*, cit., p. 240.

<sup>304</sup> R. Farinotti, *Anicka Yi: Metaspore*, cit..

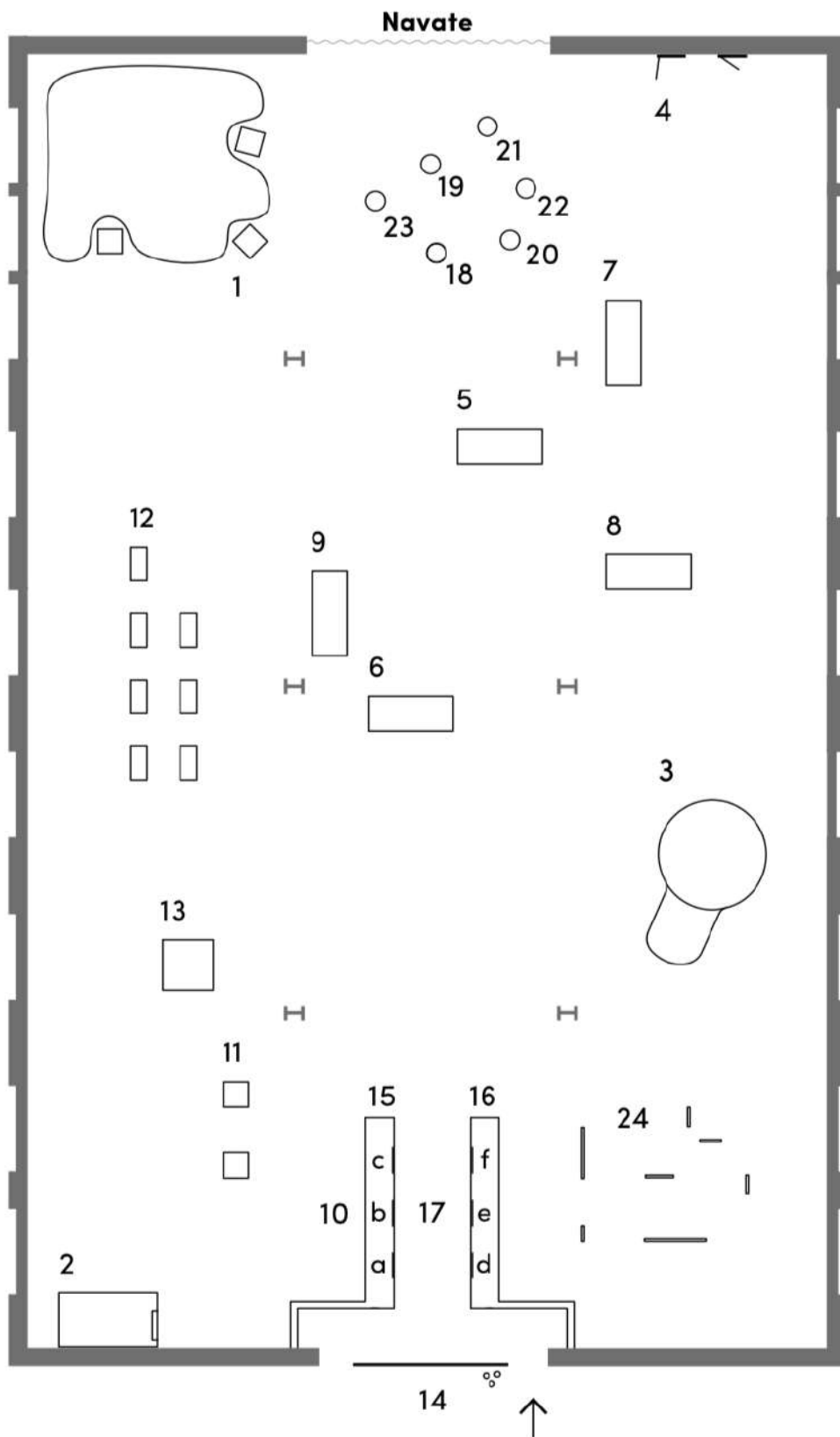


Figura 25. *Mapa della mostra Metaspore*, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022.



Proseguendo nella visita, un'altra opera di grande importanza che si incontra è *Le Pain Symbiotique* (figura 26). Presentata per la prima volta presso la Taipei Biennial del 2014, intitolata *The Great Acceleration: Art in the Anthropocene*, l'opera è composta da una grande cupola trasparente in PVC. Al suo interno il pavimento è ricoperto da un pigmento ocra impastato con colture biologiche, mentre su alcuni piedistalli sono esposte sculture in glicerina e resina su cui vengono proiettate immagini di microrganismi in movimento. Come sottolinea lo stesso titolo dell'opera, l'artista indaga la possibile coesistenza tra umano e vegetale e la loro simbiosi; questo termine in biologia definisce "le modalità di convivenza tra microrganismi di specie diverse"<sup>305</sup>. Infatti, all'interno di questo spazio Yi crea un intero ecosistema dove cooperano media diversi. La cupola diventa quindi un gigantesco stomaco all'interno del quale la materia vivente dà avvio a un processo di lievitazione che, nel suo mutare nel tempo, si riallaccia a uno dei temi cardine dell'artista: il metabolismo. I processi di fermentazione e digestione messi in mostra permettono allo spettatore di riflettere



Figura 26. Anicka Yi, *Le Pain Symbiotique*, 2022, *Anicka Yi: Metaspore*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano.

---

<sup>305</sup> *Schede delle opere, Le Pain Symbiotique*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 202, pp. 235-236.

su come gli esseri umani si pongano all'interno dei sistemi che occupano e su come, allo stesso tempo, metabolizzino tali realtà<sup>306</sup>.

Proseguendo lungo la navata, sulla sinistra si incontra *Shameplex*, opera concepita in occasione della mostra monografica del 2015 presentata presso la Kunsthalle Basel. Esempio emblematico dell'unione tra arte e scienza lungamente studiato da Anicka Yi, l'opera è composta da sette vasche in plexiglass simili ad acquari, riempite con un gel per ultrasuoni verde la cui superficie è ricoperta di spilli. Riprendendo il concetto di simbiosi indagato nell'opera precedente, in questo caso Yi ne mette in luce gli aspetti più conturbanti. Circondate dalla semi-oscurità, le vasche possono essere paragonate da un lato al corpo femminile "incubatore di vita"<sup>307</sup>, e dall'altro a una fila di bare. La sintesi tra arte e scienza si evince qui dalla forma geometrica delle vasche, che nella loro estetica richiamano solidi minimalisti, e dagli spilli che si ossidano a contatto con il gel. Questi non rappresentano solamente il processo chimico di



Figura 27. Anicka Yi, *x*, 2017, dettaglio, in *Metaspore*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano. Fotografia di Agostino Osio.

trasformazione del ferro ma, seppur inanimati, vogliono portare lo spettatore a riflettere sulla metamorfosi subita dalle diverse forme di vita.

<sup>306</sup> R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli HangarBicocca*, cit., p. 211.

<sup>307</sup> *Schede delle opere, Shameplex*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 202, p. 238 - 239.

Giunti in fondo alla sala si incontra *New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You* (figura 28). Esposta per la prima volta presso la mostra *Divorce* alla Galleria 47 Canal città? nel 2014 e in una seconda versione presso la mostra *Death* al Cleveland Museum of Art nel 2015, l'opera è composta da due portelloni della lavatrice incastonati nel muro. Al loro interno vi è uno spazio buio da cui vengono emanati due profumi differenti, realizzati dal naso Christophe Laudamiel. Nel primo oblò “[s]i odorano intersezioni fritte, scope che spazzano situazioni, cartoni ripiegati... L'altro oblò diffonde un ritmo diverso di presenze sottolineate dall'assenza: zone umide preistoriche, vegetazione delle aree salmastre, rana toro dalla gola gialla”<sup>308</sup>. Come si evince dalla citazione, con questi profumi l'artista vuole risvegliare in modo ironico e pungente la memoria a lungo termine degli spettatori, facendo leva sulla correlazione scientifica tra cervello e olfatto che permette di collegare una fragranza a una situazione specifica. Inoltre, l'utilizzo degli sportelli della lavatrice veicola il



Figura 28. Anicka Yi, *New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*, 2022, Pirelli Hangar Bicocca, Milano, courtesy dell'artista e del suo studio.

<sup>308</sup> A. Yi, citazione della descrizione di *Washing Away of Wrongs*, 2014, “Cleveland Art Museum”; <https://www.clevelandart.org/art/2014.403> .

superamento di emozioni negative, come quella data dal divorzio citato nel titolo, che possono essere così ‘lavate via’<sup>309</sup>.



Figura 29. Anicka Yi, *Fontanelle, Your Hand Feels Like a Pillow That's Been Microwaved, 12 Synesthetic Cryons, We Are Water*, Installation view, 2022, Pirelli Hangar Bicocca, Fotografia di Agostino Osio.

Proseguendo nella visita, al centro della sala si stagliano cinque installazioni composte da parallelepipedi in PVC trasparente. Realizzate nel 2015 in seguito all'epidemia di ebola scoppiata nello stesso anno e riunite qui per la prima volta, le cinque opere sono: *12 Synesthetic Cryons; Fontanelle; Home in 30 Days, Don't Wash; We Are Water e Your Hand Feels Like a Pillow That's Been Microwaved* (figura 29). Grazie ai segnali di pericolo stampati sulla loro superficie, i cinque spazi richiamano gli ambienti da quarantena allestiti durante la pandemia di Ebola al cui interno, più o meno celati alla vista dello spettatore, sono esposti diversi oggetti d'uso comune. Nati dal disagio che l'artista ha provato nell'osservare i veri padiglioni di quarantena, l'opera testimonia l'ambiente stagnante dove viene limitato il contatto e l'interazione tra gli esseri viventi. Dall'interno di questi ambienti vengono sprigionati due odori insoliti e pungenti

---

<sup>309</sup> *Schede delle opere, New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 202, p. 236.

prodotti insieme alla collaborazione di Tal Danino, un esperto di biologia sintetica e batteri. Il primo profumo, sviluppato all'interno del MIT, è prodotto da un "super batterio"<sup>310</sup> ricavato da una coltura dove sono stati raccolti più di cento campioni batterici ricavati tramite tampone dalle mucose orali e vaginali di alcune artiste e amiche di Anicka Yi. Il secondo profumo, invece, è stato realizzato prelevando un campione microbiota dalla Galleria Gagosian di New York. Contrapponendo un gruppo intimo di donne alla classe patriarcale che abita le gallerie, Yi permette allo spettatore di vivere un'esperienza ideologicamente impegnata che evidenzia le diversità di questi due mondi opposti, che possono essere concepiti come due spazi di quarantena non comunicanti. In tale contesto l'auspicio di Yi è che il femminismo si propaghi come un virus, intaccando e sovvertendo le dinamiche di chiusura patriarcale. Così Yi, come osserva Lauren O'Neil-Butler, "[v]uole che [noi donne] produciamo un cattivo odore se il dialogo [...] fallisce"<sup>311</sup>. Nel suo riallestimento del 2022, la serie di opere si arricchisce di ulteriori letture: oltre all'epidemia di Ebola Yi si interroga sulla pandemia di Covid-19, e le tende in PVC diventano un simbolo sia dell'isolamento dei corpi sia dei confini invalicabili che l'essere umano crea<sup>312</sup>. Tuttavia, in questo contesto di separazione, l'artista propone un superamento dei confini, compresi quelli di genere e classe, grazie all'aria in cui le fragranze maschili e femminili sono mescolate<sup>313</sup>.

L'ultima opera in mostra qui citata è un'installazione inedita realizzata in collaborazione con il dipartimento di Scienze dell'Ambiente e della Terra dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca<sup>314</sup>. Richiamando la struttura e il titolo delle precedenti versioni realizzate per la 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia anche l'opera *Biologizing the Machine (spillover zoonotica)* (figura 30) realizzata per *Metaspore* fonde tecnologia e biologia. *Biologizing the Machine*

---

<sup>310</sup> *Schede delle opere, New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*, cit., p. 236.

<sup>311</sup> *Schede delle opere, 12 Synesthetic Cryons; Fontanelle; Home in 30 Days, Don't Wash; We Are Water e Your Hand Feels Like a Pillow That's Been Microwaved*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 238.

<sup>312</sup> L. Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Multispecies Potentialities in Anicka Yi's Ecoart* cit., p.98.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> V. D'Uva, *Anicka Yi, l'opera d'arte prende vita grazie ai batteri fotosintetici*, "Bnews Università di Milano-Bicocca", 5 aprile 2022; <https://bnews.unimib.it/blog/lopera-darte-prende-vita-grazie-ai-batteri-fotosintetici/>.

(*spillover zoonotica*) (figura 30) è composta da sette grandi vetrine realizzate appositamente per la mostra milanese. Il titolo fa riferimento al fenomeno dello *spillover* intraspecie, divenuto molto familiare durante la pandemia Covid-19, ossia “il



Figura 30. Anicka Yi, *Biologizing the Machine (spillover zoonotica)*, 2022, Veduta dell’installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022 Commissionata e prodotta da Pirelli HangarBicocca, Milano Courtesy l’artista e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

processo con cui i virus vengono trasmessi da una specie all’altra”<sup>315</sup>. Questa, tuttavia, all’interno dell’opera non rappresenta una contaminazione, bensì un’ibridazione armoniosa che sottolinea e mette in luce la collaborazione positiva fra tecnologia e agenti biologici<sup>316</sup>. Le vetrine esposte presentano microscopicamente l’indagine dell’artista sui batteri e gli esseri viventi, e macroscopicamente il desiderio di Hangar Bicocca di ribadire, in linea con la sua *mission* d’impresa, il suo impegno nella ricerca scientifica e nell’attuazione di progetti innovativi<sup>317</sup>. Sospesi nell’area espositiva, i sette pannelli hanno forme e misure diverse e vengono allestiti in modo da permettere allo spettatore di muoversi liberamente intorno e fra di essi. Se al primo impatto sembrano grandi tele astratte, avvicinandosi si nota, invece, che si tratta di vetrine al

<sup>315</sup> *Schede delle opere, Le Pain Symbiotique*, cit., p. 236.

V. D’Uva, *Anicka Yi, l’opera d’arte prende vita grazie ai batteri fotosintetici*, cit..

<sup>316</sup> L. Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Multispecies Potentialities in Anicka Yi’s Ecoart* cit., p. 93-94.

<sup>317</sup> M. Tronchetti Provera, cit., p. 6.

cui interno sono presenti delle colture di Vinogradskij<sup>318</sup>, ovvero micro-ecosistemi di alghe e batteri prelevati dal suolo milanese in zone prevalentemente illuminate della riserva naturale di “Fontanile Brancaleone” a Caravaggio<sup>319</sup>. Grazie all’aiuto del tempo e alla particolare realtà biotica dell’aria milanese, ogni opera è unica e diversa dall’altra: la particolare sinergia che si crea in ciascuna teca, dove i germi e i batteri creano colonie che proliferano nel tempo, dà origine a un ecosistema che si sviluppa e cresce fino a formare un vero e proprio ‘ritratto’ del luogo d’origine<sup>320</sup>. La parte superiore dell’opera presenta una scheda elettronica che traccia lo sviluppo delle componenti viventi all’interno e trasmette i dati a un display visibile al pubblico che permette di seguirne il ciclo vitale. In questo modo, “questi pannelli presagiscono un futuro di ibridi robotici multi-organismo caratterizzati da sempre maggiore complessità e transitorietà”<sup>321</sup>.

Ed è proprio tramite l’ibridazione fra tecnologia e biologia che Yi vuole trasmettere il concetto di coesistenza all’interno degli ecosistemi. Questo, insieme allo *spillover* presente nel titolo, fa riferimento a come i microbi abbiano un forte impatto sulla nostra quotidianità, come la stessa pandemia di Covid-19 ha dimostrato<sup>322</sup>.

Dalle opere di Anicka Yi qui selezionate si evince il suo uso composito di materiali e media diversi, che rispetta la metodologia del postumanesimo nel suo superamento delle barriere conoscitive imposte dai metodi scientifici tradizionali. Infatti, la distinzione tra natura e cultura viene travalicata dalla pratica dell’artista che, con i mezzi scientifici propri della Bioarte, crea sistemi sinergici che indagano la vita stessa, sia come realtà ontologica sia come processo biologico. In questa cornice, l’opera di Anicka Yi è emblematica di quel ‘ponte fra due mondi’ che la Genetic Art rappresenta, destreggiandosi tra organico e inorganico in una costante ricerca di un equilibrio sinergico tra le due realtà.

---

<sup>318</sup> Le colonne di Vinogradskij sono ecosistemi microbici artificiali composti da fango, gusci d’uovo, solfato di calcio e carbonio che esposti alla luce del sole favoriscono la crescita di microorganismi (F. Centorrino, *La colonna Vinogradskij*, “Microbiologia Italia”, 24 marzo 2024; <https://www.microbiologiaitalia.it/didattica/la-colonna-di-vinogradskij/>).

<sup>319</sup> V. D’Uva, *Anicka Yi, l’opera d’arte prende vita grazie ai batteri fotosintetici*, cit..

<sup>320</sup> V. Todolí, *Prefazione*, cit., p. 7.

<sup>321</sup> *Schede delle opere, Biologizing the Machine (spillover zoonotica)*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p.243.

<sup>322</sup> D’Uva, *Anicka Yi, l’opera d’arte prende vita grazie ai batteri fotosintetici*, cit..

Questa pratica non si limita tuttavia a una mera indagine meta-artistica, ma contiene una profonda e articolata critica sociale del mondo contemporaneo. Infatti, calate nel contesto dell'Antropocene, le opere di Yi si pongono come uno strumento che permette il riposizionamento dell'essere umano in un nuovo ordine a-gerarchico in cui vengono superati i concetti di specismo e andropocentrismo.

Non solo, tramite l'esperienza espositiva di *Metaspore* emerge ulteriormente come il mondo dell'arte sia fondato su una collaborazione fra persone e diversi campi del sapere. Una mostra antologica come questa ha creato un ambiente fertile per l'artista portandola a riflettere sul suo operato artistico e fornendole spunti per una rilettura delle opere realizzate in passato<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> Redazione Il Giornale d'Italia, *Metaspore a Pirelli Hangar Bicocca, l'artista Anicka Yi: "Sempre più artisti dovrebbero trovare la loro voce nelle scienze"*, "Il Giornale d'Italia", 22 febbraio 2022; <https://www.ilgiornaleditalia.it/video/cultura/339731/metaspore-a-pirelli-hangarbicocca-l-artista-anicka-yi-sempre-piu-artisti-dovrebbero-trovare-la-loro-voce-nelle-scienze.html>.



## Conclusioni

Il presente elaborato è nato con l'intento di esplorare da un lato la pratica artistica di inserire la natura e il vivente nell'arte, dall'altro come questo venga attualizzato nel corpus di opere dell'artista coreano-americana Anicka Yi. Ciò che emerge da questa trattazione è come il vivente, oltre a soggetto, sia diventato materia stessa dell'opera d'arte, in grado di veicolare riflessioni sul modo in cui viviamo e percepiamo il mondo. Si può affermare che, sin dagli albori, la gran parte della produzione artistica occidentale sia stata creata con l'intento di perdurare nel tempo e sopravvivere al suo creatore, superando la transitorietà e caducità della vita. Questa pratica inizia a essere messa in discussione negli anni '60 del Novecento, quando l'Arte Povera comincia a inserire all'interno dell'opera d'arte esseri viventi, siano essi animali o vegetali. Un esempio di questa pratica è *Senza titolo (Struttura che mangia)* del 1968 di Giovanni Anselmo, in cui l'insalata che appassisce nel tempo modifica la struttura stessa dell'opera. Con la Land Art, invece, si inizia a modificare e manipolare la stessa materia naturale, andando a operare negli spazi aperti come laghi e deserti. Queste opere interagiscono dunque con l'ambiente in cui sono inserite, modificandolo e venendone a loro volta modificate. L'arte diventa così soggetta al tempo, e subisce gli agenti atmosferici e le forze naturali e i cambiamenti che da essi scaturiscono. L'opera passa così da oggetto statico a oggetto dinamico in costante divenire, che muta perennemente agli occhi di chi la guarda. Inoltre, grazie alle dimensioni monumentali delle opere di Land Art, lo spettatore è portato a interrogarsi sul suo posizionamento all'interno dell'ambiente che abita e vive, cambiando prospettiva su sé stesso e sulla sua collocazione all'interno del mondo. Successivamente, negli ultimi vent'anni del Novecento, oltre a intendere la natura come oggetto artistico, si inizia a pensare agli ecosistemi che la popolano. Inoltre, grazie allo sviluppo tecnologico, si arriva al nucleo della materia, alla sua parte microscopica, come batteri, microbi e addirittura DNA. Queste caratteristiche sono alla base delle opere di Bioarte, che pone al centro della sua indagine la vita; infatti, all'interno dell'elaborato si fa riferimento a diverse opere che non si limitano a rappresentare la vita ma la rendono opera stessa. In questo contesto, il caso studio sull'opera di Anicka Yi si pone come punto d'arrivo di quanto esposto in precedenza, mostrando i più recenti sviluppi di come il vivente,

diventando il centro dell'opera, apra importanti riflessioni sulla nostra società e le sue problematiche. Con il suo impiego della biologia Yi concretizza il concetto di arte come 'cosa viva'; inoltre con la deperibilità intrinseca alle sue opere viene criticata la tendenza dell'arte a diventare simulacro, come già fatto da forme artistiche precedenti come la Land Art. Yi propugna così uno scardinamento dei dogmi ancora presenti nel mondo dell'arte, anche grazie all'intensa multidisciplinarietà del suo operato che si realizza in una collaborazione stretta di team sempre nuovi con professionisti provenienti da campi diversi: si ricerca così il superamento della concezione dell'artista come genio solitario. La mostra *Metaspore* rappresenta perfettamente questa sinergia positiva che si è creata non solo fra l'artista e i curatori ma anche con gli scienziati del dipartimento di Scienze dell'Ambiente e della Terra dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

Affascinata dai processi del vivente, l'effimero e il mutevole diventano materia di analisi nella sua opera, in cui natura, cultura e scienza si mescolano continuamente. Se nella Land Art lo spettatore si interrogava sul suo posizionamento fisico all'interno di un ambiente in mutamento, ora con la Bioarte di Anicka Yi è portato a interrogarsi sui processi interni a tale ambiente. L'artista, tenendo conto delle problematiche della nostra era, mira all'eliminazione della struttura gerarchica esistente tra umano e non umano. Un punto d'arrivo a tal riguardo può essere la serie di opere di *Biologizing the machine* (2019; 2022) che diventano una sorta di baluardo del messaggio dell'intero operato dell'artista. Creando un ecosistema dove batteri, alghe e forme di vita convivono con la tecnologia in una simbiosi positiva di reciproco adattamento, Yi propone un nuovo modo di porsi nei confronti del mondo che ci circonda.

In conclusione, il superamento delle categorie di natura e cultura, possibile attraverso una decostruzione del presente e delle sue dinamiche, permette di ripensare la posizione dell'uomo nell'ambiente e nella società. Difatti, nell'epoca presente non è più possibile attuare una compartimentalizzazione dei saperi, ma solo attraverso la contaminazione reciproca si possono raggiungere risultati più approfonditi e completi; in questo contesto, l'approccio multidisciplinare di Anicka Yi promuove riflessioni per ripensare un futuro fatto di rispetto e convivenza pacifica tra umano e non umano. Così le opere di Yi, fondate su un costante ciclo di decomposizione e crescita, ci esortano ad abbracciare i cambiamenti come la condizione naturale più evidente.

Comprendere tali cambiamenti ci permette di strutturare un piano d'azione efficace che trovi nella multidisciplinarietà posizioni nuove e coese in opposizione a quelle divisive dell'Antropocene.

Trattando una tematica così complessa e composita, in questo elaborato non si è potuto analizzarne la totalità. Focalizzandosi sull'utilizzo del materiale biologico, non ci si è quindi potuti soffermare sul rapporto tra il biologico e il tecnologico. Tale oggetto di studi, su cui si concentrano i più recenti lavori di Anicka Yi, potrebbe certamente veicolare nuovi spunti di riflessione per affrontare il prossimo futuro, e si rimanda per questo a studi più approfonditi al riguardo.

## Indice delle immagini

Figura 1. Giovanni Anselmo, "*Senza Titolo (Struttura che mangia)*" (1968). Courtesy Archivio Anselmo, Torino. Fotografia di Giorgio Mussa.

Figura 2. Jannis Kounellis, *Senza Titolo, 12 cavalli*, 1969, Roma Galleria L'Attico, silver gelatin print 38.81inch x 25.22inch, ©Claudio Abate - Courtesy GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.

Figura 3. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970, earth and air, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Figura 4. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozen Point Grand Salt Lake Utah, Photograph by David Maisel.

Figura 5. *Rhinewater Purification Plant*, 1972-2013. Archival inkjet print, 20 x 30 inches. Solo exhibition at the Museum Haus Lange, Krefeld, 1972. © Hans Haacke/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo by Hans Haacke. Courtesy of the artist and Paula Cooper.

Figura 6. Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. 'Earth Art', Andrew Dickson White Museum Ithaca NY © Hans Haacke Werkmonographie.

Figura 7. Diagramma di Pier Luigi Cappucci dalla basa teorica di George Gessert.

Figura 8. Prima versione di *Light, only light*, Jun Takita, INRA laboratory, Versailles, 2004. Fotografia di: Yusuke Komiyama.

Figura 9. *Nature?* Marta de Menezes, 1999, sviluppato nel laboratorio del Professor Paul Brakefield, University of Leiden, Holland, e con gli scienziati: A. Monteiro, M. Bax, K. Koops, R. Kooi and P. Brakefield.

Figura 10. *GFP Bunny* (Alba), *Eduardo Kac*, 2000.

Figura 11. *Imitazione di Cristo*, dettaglio, *Roberto Cuoghi*, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia.

Figura 12. *Imitazione di Cristo*, allestimento, *Roberto Cuoghi*, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia. Courtesy di Nicoletta di Rosa, collaboratrice dell'artista.

Figura 13. *Imitazione di Cristo*, allestimento, muro di fondo, *Roberto Cuoghi*, 2017, Venezia 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia. Courtesy di Nicoletta di Rosa, collaboratrice dell'artista.

Figura 14. *Anicka Yi* nel suo appartamento di New York. Fotografia di *Nicolas Calcott*.

Figura 15. *Biologizing the Machine (terra incognita)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di *Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi* – Courtesy: La Biennale di Venezia

Figura 16. *Biologizing the Machine (terra incognita)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di *Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi*, Courtesy: La Biennale di Venezia

Figura 17. *Biologizing the Machine (tentacular trouble)*, in *May You Live in Interesting Times*, Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte. Fotografia di *Avezzù, Rondinella, Galli, Salvi* – Courtesy: La Biennale di Venezia

Figura 18. *Anicka Yi Studio Cosmology*, realizzata da *Anicka Yi* e il suo studio all'interno del catalogo *Metaspore* cat. (Milano, Pirelli Hangar Biccocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di *F. Griccioli, V. Todolí*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 98-99.

Figura 19. *Metaspore Mind Maps*, a cura di Anicka Yi e il suo studio, in *Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 174-175.

Figura 20. Anicka Yi, *Immigrant Caucus*, 2017, veduta dell'installazione e ingresso della mostra *Metaspore*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

Figura 21. *Orbis Mundi Is Yours to Take in Hand*, 2015, veduta dell'installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

Figura 22. Anicka Yi, *Laptop Lap Burn*, 2015, veduta dell'installazione in *Orbis Mundi Is Yours to Take in Hand*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2022 Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

Figura 23. Veduta dell'installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

Figura 24. Veduta dell'installazione Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022. Courtesy l'artista, 47 Canal, New York, Gladstone Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano ph. Agostino Osio.

Figura 25. Mappa della mostra *Metaspore*, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022.

Figura 26. Anicka Yi, *Le Pain Symbiotique*, 2022, *Anicka Yi: Metaspore*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano.

Figura 28. Anicka Yi, *New York's A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*, 2022, Pirelli Hangar Bicocca, Milano, courtesy dell'artista e del suo studio.

Figura 29. Anicka Yi, *Fontanelle, Your Hand Feels Like a Pillow That's Been Microwaved, 12 Synesthetic Cryons, We Are Water*, Installation view, 2022, Pirelli Hangar Bicocca, Fotografia di Agostino Osio.

Figura 30. Anicka Yi, *Biologizing the Machine (spillover zoonotica)*, 2022, Veduta dell'installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2022 Commissionata e prodotta da Pirelli HangarBicocca, Milano Courtesy l'artista e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio.

## Bibliografia

J. Aarons, P. Vita-Finzi (1960). *The Useless Land: A Winter in the Atacama Desert*; R. Hale., Londra, 1960.

C. Alemani, *Il Mondo Magico*, in *Il mondo Magico*, cat. (Venezia, 57. Esposizione Internazionale D'arte della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, 13 maggio – 26 novembre 2017) a cura di C. Alemani, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 12 – 83.

G. Aloï, *Anicka Yi: la ferinità del profumo*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolì, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 221 - 226.

K. Ann, *Anicka Yi*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di Ralph Rugoff.

M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in Atto*, in *Arte Povera 2011*, cat. (Torino, Casteello di Rivoli, Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli, Bologna, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, Milano, Triennale di Milano, settembre 2011 – febbraio 2012) a cura di G. Celant, Electa, Milano, 2011.

J. Baldwin, *Art in a post-truth era*, in *May you live in interesting times*, cat. (Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11 maggio – 24 novembre 2019) a cura di R. Rugoff, pp. 30 -37.

Louis Bec, *Per una Ipozoologia*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV - Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 101-117.



- H. Becker, *I mondi dell'Arte*, Il mulino, Bologna, 2012.
- G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, a cura di G. Bindi, Postmedia Books, Milano, 2019.
- R. Braidotti, C. Veronese, *Can the Humanities Become Posthuman? A Conversation, in Environmental Humanities*, voice from the Antropocene, a cura di S. Oppermann, S. Iovino, Rowman & Littlefield International, Londra – New York, 2017, pp. 339 - 347.
- R. Braidotti, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, in *Manifesto cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, edizione italiana, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2022, pp. 9 – 36.
- M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2003.
- P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente, Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 139-147.
- P. L. Capucci, F. Torriani, *Presentazione*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 7 -15.
- G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1969.
- G. Celant, *Arte Povera Appunti per una guerriglia*, in *Flash Art*, n.5, p. 5, 1967.
- G. Celant, *Precronostoria*, Quodlibet, Macerata, 2017.

M. A. Cheetham, *Landscape into Eco Art*, The Pennsylvania State University Press University Park, 2018.

T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Berlino, 2017.

G. Dorfler, A. Vettese, *Arte: artisti opere e temi*, Atlas, Bergamo, 2011.

L. Formenti, A. Luraschi, A. Cuppari, *Metacorpi: Nutrire la sensibilità ecosistemica in un'esperienza di fruizione museale tra umano e non umano*, "MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni", dicembre 2022; DOI: 10.30557/MT00217.

H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal Novecento: Modernismo, Antimodernismo, Postmoderno*, Bologna, Zanichelli, 2017.

P. Gilardi, *Prefazione*, in *Arte, ambiente, ecologia*, a cura di G. Bindi, Postmedia Books, Milano, 2019, pp. 7-11.

F. Griccioli, *Era viva! Era ancora viva. Viva... Di nuovo*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 227 – 231.

F. Griccioli, V. Todolí A. Yi, Studio di Anicka Yi, *Anicka Yi Studio Cosmology*, in *Anicka Yi: Metaspore* cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 97 - 139.

Hans Haacke, *Once Upon a Time, Show and Tell*, in *Once Upon A Time...*, cat. (Como, Fondazione Antonio Ratti, 21 luglio – 5 settembre, 2010) a cura di Hans Haacke e Duncan McCorquodale, Black Dog Publishing, Londra, 2012.

J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. "Naturaculture" olistiche dell'era dell'Art Biotech*, in *Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007 pp. 119 -136.

J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte: Incubo dei tassonomi*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 19 – 17.

C. A. Jones, *Hans Haacke 1967*, in *Hans Haacke 1967*, cat. (Cambridge (MA), MIT List Visual Art Center, 21 Ottobre – 31 Dicembre, 2011) a cura di C. A. Jones, Massachusetts Institute of Technology, 2012.

E. Kac, *Telepresence & Bio Art, Networking Humans, Rabbits, of Robots*, The University of Michigan Press, University of Michigan, 2005.

E. Kac, *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge - Londra, 2007.

T. W. Leavitt, *Foreword*, in *Earth Art*, cat. (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo, 1969) a cura di W. Sharp, W. C. Lipke, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York), 1970.

R. Lee, *Metaspore Meditations: Anicka Yi at Pirelli HangarBicocca*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 9-23.

S. Lee, *Smelling A.I: Anicka Yi On the Future of Olfactation, Death, and How Science Can Benefit From Working With Artists*, "Artspace", 27 ottobre 2018.

G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'arte povera, Arte Povera: Interviste*, Milano, Abscondita, 2011, pp. 104-132.

F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years*, cat (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 maggio – 5 settembre 2010) a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Vaduz, Kehrer, 2010.

T. Manfredini, *Arte ambientale in Italia* (tesi di laurea Magistrale), Venezia, sessione straordinaria 2015/2016.

R. Marchesini, *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

C. Meyer-Stoll, *Che Fare? What Is to Be Done?*, in *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years*, Vaduz, (Kunstmuseum Liechtenstein, 5 maggio- 4 settembre, 2010) a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Vaduz, Kehrer, 2010, pp. 10 – 17.

F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995.

A. Melkozernov, V. Sorensen, *What drives bio-art in the twenty-first century? Sources of innovations and cultural implications in bio-art/biodesign and biotechnology*, Ai & Society, Springer-Verlag London Ltd., part of Springer Nature 2020; <https://doi.org/10.1007/s00146-020-00940-0>.

M. Meneguzzo, *Verso l'arte povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia, Verso l'Arte Povera*, Milano by Padiglione d'arte contemporanea, Electa, 1989, pp. 11-32.

M. de Menez, *Il laboratorio come atelier dell'artista*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 93 – 100.

L. Montecchio, *Metaspore: Cosmopolitical Biopolitics and Miltispecies Potentialities in Anicka Yi's Ecoart*, in *Building Common Ground: Ecological Art Practice and*

*Human-Nonhuman Knowledges*, a cura di E. Guaraldo, “Edizioni Ca’ Foscari”, 14 dicembre 2023; DOI 10.30687/978-88-6969-756-2/008.

I. Mulatero, *Postfazione*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV - Associazione Culturale Parco d’Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007, pp. 173 – 186.

I. Mulatero, *Relazione introduttiva ai temi del convegno Dalla Land art alla Bioarte: atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV -Associazione Culturale Parco d’Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, Hopefulmonster, Torino, 2007 pp – 139-147, pp. 23 – 27.

*Schede delle opere, Biologizing the Machine (spillover zoonotica)*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 243.

*Schede delle opere, Immigrant Caucus*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 240.

*Schede delle opere, Le Pain Symbiotique*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 235-236.

*Schede delle opere, New York’s A Bitch, But God Forbid The Bitch Divorce You*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 236.

*Schede delle opere, Shameplex*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Biccocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 202, pp. 238 - 239.

*Schede delle opere, 12 Synesthetic Cryons; Fontanelle; Home in 30 Days, Don't Wash; We Are Water e Your Hand Feels Like a Pillow That's Been Microwaved*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Biccocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 202, p. 238.

M. Scudieri, *Politiche della Natura*, in *Politiche della natura*, atti del convegno (Montesilvano (PE), Fondazione Zimei, 21 maggio – 21 giugno 2016) a cura di M. Scudieri, Publish, Pescara, 2016, pp. 1-9.

W. Sharp, *Notes Toward an Understanding of Earth Art*, in *Earth Art*, cat (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 Febbraio – 16 marzo, 1969) a cura di W. Sharp, W. C. Lipke, pp. 15 – 24.

R. A. Sobieszek, *Robert Smithson Photo Works*, cat. (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 9 settembre – 28 novembre 1993) University of Mexico press, Albuquerque, 1993 a cura di R. A. Sobieszek.

H. Szeemann, *Zur Ausstellung*, in *Live in Your Head: Whene Attitudes Becomes Form. Works -Concepts – Process -Situations*, cat. (Berna, Kunsthalle, 22 marzo - 27 aprile, 1969) a cura di H. Szeeman, Berna, Stampfli + Cie Ltd.

J. Takita, *Bioluminescenza*, in *Art Biotech*, a cura di Jens Hauser edizione italiana a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Clueb Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2007, pp. 119 – 122.

V. Todolí, *Prefazione*, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Biccocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 6-7.

F. Torriani, *Alcune parole chiave*, in *Dalla Land art alla Bioarte: Atti del convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Torino, 20 gennaio 2007, ACPAV - Associazione Culturale Parco d'Arte Vivente) a cura di Ivana Mulatero, hopefulmonster, Torino, 2007 pp. 59 – 62.

M. Tronchetti Provera, in *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 4.

A. Yi, *Intervista: Anicka Yi in conversazione con Merilin Sheldrake*, in, *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022.

A. Yi, *Anicka Yi: Metaspore*, cat. (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 24 febbraio – 24 luglio 2022) a cura di F. Griccioli, V. Todolí, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 173.

## Sitografia

*About Us*, “Artforum”; <https://www.artforum.com/about-us/>.

G. Allen, *In the ground floor: Avalanche and the Soho art scene, 1970-1976*. In “Artforum”, novembre 2005; <https://www.artforum.com/features/in-on-the-ground-floor-avalanche-and-the-soho-art-scene-1970-1976-172660/>.

M. Agnoletti, *Il concetto di olobionte umano-microbiota e l'effetto imbuto dei telomeri*, “Stete of Mind: il giornale delle scienze psicologiche”, 14 ottobre 2021; <https://www.stateofmind.it/2021/10/olobionte-microbiota-telomeri/>.

J. Andermann & Gabriel Giorgi, *We are never alone: a conversation on bio art with Eduardo Kac*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Travesia, 17 Febbraio 2017; <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2016.1274646>.

*Antropocene*, neologismi, Enciclopedia Treccani Online; [https://www.treccani.it/vocabolario/antropocene\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/antropocene_(Neologismi)/).

Assemblea Legislativa Emilia Romagna, *la guerra fredda ma anche il boom economico nell'occidente: gli anni 60'*; <https://www.assemblea.emr.it/europedirect/formazione/a-scuola-d-europa/i-nostri-percorsi-didattici/percorsi-didattici-2018-2019/insegnanti/europa-futuro-plurale/stefania-schede-approfondimento/la-guerra-fredda-ma-anche-il-boom-economico-nell2019occidente-gli-anni-60>.

M. Bergamini, *Arte e Scienza: l'esempio di Anicka Yi*, “Exibart”, 22 febbraio 2022; <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/arte-scienza-lesempio-di-anicka-yi/>.

*Biota*, Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/biota/>.



*Brodo di coltura*, Dizionario il Nuovo de Mauro,  
<https://dizionario.internazionale.it/parola/brodo-di-coltura>.

L. Capucci, pagina web dello studioso; <https://capucci.org>).

M. Cardore, *Arte & ambiente in 17 date*, “Artribune”, 23 aprile 2020;  
<https://www.artribune.com/arti-visive/2020/04/arte-ambiente-date/>.

F. Centorrino, *La colonna Vinogradskij*, “Microbiologia Italia”, 24 marzo 2024;  
<https://www.microbiologiaitalia.it/didattica/la-colonna-di-vinogradskij/>).

CERN; <https://home.cern>.

T. Cohn, *Hans Haacke: in conversation with Terri Cohn*, “SFAQ, NYAQ, LXAQ”, 6 giugno 2016; <https://www.sfaq.us/2016/06/hans-haacke-in-conversation-with-terri-cohn/>.

M. Dantini, 49 anni di Arte Povera. L’editoriale di Michele Dantini, “Artribune”, 2016  
<https://www.artribune.com/attualita/2016/09/anniversario-arte-povera-celant-mostra-la-bertesca-genova/>.

M. De Menezes, *Nature?*, Marta de Menezes sito ufficiale dell’artista;  
<https://martademenezes.com/art/nature/nature/> .

T. J. Demos, *Decolonizzare la natura*, traduzione a cura di E. D’Angelo & KABUL magazine, “KABUL MEGAZINE”, Digital Library, 29 giugno 2017;  
<https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/KABUL-magazine-T.-J.-Demos-Decolonizing-nature-italiano.pdf>.

S. Destefani, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte. A colloquio con la filosofa Rosi Braidotti*. “Ventiseiesimo Congresso annuale dell'Associazione americana degli studi d'italianistica”, Università di Zurigo, 24 maggio 2014. <https://www.rose.uzh.ch/dam/jcr:fffff9dd4839/intervistarosiintegrale.pdf>.

V. Di Rosa, *Intensificare il non-umano. Pratiche inclusive nel lavoro di Anicka Yi, Thomas Saraceno e Philippe Parreno*, in *Mediacene*, “Elephant&Castle”, Università degli studi di Bergamo, n.28, 15 dicembre 2022; <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/198>.

B. Droitcour, *Josh Kline and Anicka Yi Imagine Dystopian Futures*, “Freize”, issue 235, 2 maggio 2023; <https://www.frieze.com/article/josh-kline-anicka-yi-essay-235>.

E. Durante, *Divenire altro: il postumano contemporaneo. Come le prassi artistiche multidisciplinari di oggi stanno cambiando la rappresentazione di soggetti, natura e intelligenze artificiali* “Kabul magazine” Magazine, PLANARIA - Part I, gennaio 2023; <https://www.kabulmagazine.com/divenire-altro-il-postumano-contemporaneo/>.

V. D'Uva, *Anicka Yi, l'opera d'arte prende vita grazie ai batteri fotosintetici*, “Bnews Università di Milano-Bicocca”, 5 aprile 2022; <https://bnews.unimib.it/blog/lopera-darte-prende-vita-grazie-ai-batteri-fotosintetici/>.

R. Farinotti, *Anicka Yi: Metaspore*, “Zero”, 2022; <https://zero.eu/it/eventi/239020-anicka-yi-metaspore,milano/>.

R. Galasso, *Il Viroma Umano: un mosaico invisibile*, “Microbiologia Italia”, 28 novembre 2023; <https://www.microbiologiaitalia.it/virologia/il-viroma-umano-un-mosaico-invisibile/>.

G. Giaume, *Il futuro sensoriale della tecnologia. Un convegno a Milano*, “Artribune”, 30 aprile 2022; <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2022/04/simposio-anicka-yi-hangarbicocca-milano/>.

P. P. Giglioli, *Intervista con Howard Becker*, “Rassegna Italiana di Sociologia”, n. 4, ottobre-dicembre 2002, Università del Salento, 2002; <https://www.unisalento.it/documents/20152/7224546/BeckerIntervista.pdf/75b2b142-64de-bf84-39d0-0c755b1abe02?version=1.0&download=true>.

A. Gnoli, *Germano Celant*, “La Repubblica”, 7 maggio 2017; <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/05/07/germano-celant68.html>.

A. Gregory, *Anicka Yi Is Inventing a New Kind of Conceptual Art*, “New York Times”, 14 febbraio 2017; <https://www.nytimes.com/2017/02/14/t-magazine/art/anicka-yi.html?searchResultPosition=4>.

E. Intini, *Antropocene addio (per ora): siamo ancora nell’Olocene*, “Focus”, 16 marzo 2024; <https://www.focus.it/scienza/scienze/antropocene-addio-per-ora-siamo-ancora-nell-olocene>.

*Hans Haacke*, “Artnet”; <https://www.artnet.com/artists/hans-haacke/>.

J. Hauser, *On Microperformativity: Alternative animated Agencies in Art*, “Art Culture Technology”, 12 aprile 2022; <https://act.mit.edu/event/jens-hauser-on-microperformativity-alternative-animated-agencies-in-art/>.

S. Helmreich, C. A. Jones, *Science/Art/Culture Through an Oceanic Lens*, “Annual Review of Anthropology”, vol. 47, 2018, pp. 97-115; <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48550896>.

R. A. A. Hormazabal, Land art e paesaggio entropico: Immagine come innovazione estetica, *Behin the Image, Beyond the Image*, a cura di G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, Quaderni di Venezia Arti 5, Edizioni Ca' Foscari, pubblicato il 13 maggio 2022;

<https://edizionicafoscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-589-6/978-88-6969-589-6-ch-07.pdf>.

E. Intini, *Antropocene addio (per ora): siamo ancora nell'Olocene*, "Focus", 16 marzo 2024; <https://www.focus.it/scienza/scienze/antropocene-addio-per-ora-siamo-ancora-nell-olocene>.

Kabul magazine, *Bruno Latour: L'agency ai tempi dell'Antropocene - KABUL feat. PAV | Teatrum Botanicum*, "Kaboul magazine, Digital Library", 19 luglio 2017; <https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/07/KABUL-magazine-Bruno-Latour-Lagency-ai-tempi-dellantropocene.pdf>.

E. Kac, *GFP Bunny*, 2000; [https://www.ekac.org/gfpbunny\\_essay.html](https://www.ekac.org/gfpbunny_essay.html).

E. Kac, M. L. Jeantet, B. Mangin, M. de Menezes, G. Gessert, P. Vanouse, *What Bio Art Is: A Manifesto*, 2017; [https://www.ekac.org/manifesto\\_whatbioartis.html#:~:text=•,•](https://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html#:~:text=•,•).

E. Kolbert, *Enter the Anthropocene - Age of Man*, "National Geographic", vol. 2019, n.3, marzo 2011; <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/age-of-man>.

C. Laubard, Roberto Cuoghi, "Flash Art", 26 maggio 2017; <https://flash---art.it/article/roberto-cuoghi-2/>.

*Laws in Motion*, "Gagosian" (Hong Kong, Gagosian, 20 novembre-21 dicembre 2018); <https://gagosian.com/exhibitions/2018/laws-of-motion/>.

S. L. Lewis, M. A. Maslin, *Defining the Anthropocene*, “Nature”, n.519, 171-180, 11 marzo 2015; <https://www.nature.com/articles/nature14258> .

C. Lonzi, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 2015;  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_(Dizionario-Biografico)/).

A. Magistrelli, *Spora: una cellula in stand by*, *Enciclopedia dei ragazzi*, “Enciclopedia Treccani” 2006;  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/spora\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/spora_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

*Mesa*, *Enciclopedia Treccani*; [https://www.treccani.it/enciclopedia/mesa\\_res-88da0a48-e03a-11df-9ef0-d5ce3506d72e/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mesa_res-88da0a48-e03a-11df-9ef0-d5ce3506d72e/).

*Michael Heizer*, “Gagosian”; <https://gagosian.com/artists/michael-heizer/>.

G. Patella, *Politica e natura nel pensiero di Bruno Latour*, “Agalma” *Rivista di Studi Culturali ed Estetica*; <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/giuseppe-patella-politica-e-natura-nel-pensiero-di-bruno-latour/> .

A. Pechman, *Hugo Boss Prize Winner Anicka Yi Is Forcing the Art World to Take Scents*, “W Magazine”, 8 ottobre 2016; <https://www.wmagazine.com/story/hugo-boss-prize-winner-anicka-yi-is-forcing-the-art-world-to-take-scents-seriously> .

*Pirelli HangarBicocca presenta il simposio Sensory Ecologies*, “Flash Art”, 11 aprile 2022; <https://flash---art.it/2022/04/sensory-ecologies/>.

L. Pratesi, *Biennale di Venezia. Parallelo tra le inquietudini di Roberto Cuoghi e Anne Imhof*, “Artribune”, 13 giugno 2017;  
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/biennale-veneziana-roberto-cuoghi-anne-imhof/>.

M. Ragain, *From Organization to Network MIT's Center for Advanced Visual Studies*, "X-tra", Spring 2021, Volume 14, number 3; <https://www.x-traonline.org/article/from-organization-to-network-mits-center-for-advanced-visual-studies/>.

Redazione di Finestre sull'Arte, *All'HangarBicocca la personale di Anicka Yi con installazioni degli ultimi dieci anni*, "Finestre sull'Arte", 17 febbraio 2022; <https://www.finestresullarte.info/mostre/pirelli-hangar-bicocca-personale-anicka-yi-metaspore>.

G. Ronchi, *Anicka Yi lancia Biography, una linea di profumi per mettere in discussione la nozione di identità*, "Artribune", 29 ottobre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/anicka-yi-lancia-biography-linea-profumi-mettere-discussione-nozione-identita/>.

A. Russeth, *How Anicka Yi's Science Experiments Are Expanding the Boundaries of Art*, "W Magazine", 10 settembre 2018; <https://www.wmagazine.com/story/anicka-yi-artist-belgrade-city-museum>.

M. Savoldelli, *Estinzioni, alleanze, militanze tra natura e cultura nell'arte contemporanea. Ripensare e abbracciare l'estinzione per convivere e prosperare*, "Kabul Magazin" Magazine, PLANARIA - Part I, gennaio 2023; <https://www.kabulmagazine.com/estinzioni-alleanze-militanze-tra-natura-e-cultura-nellarte->.

Site-Specific, "Enciclopedia Treccani"; [https://www.treccani.it/vocabolario/site-specific\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/site-specific_(Neologismi)).

R. Smithson, *A sedimentation of the mind: Eart Proposal*, in "Artforum", Vol. 7, NO. 1, settembre, 1968; <https://www.artforum.com/features/a-sedimentation-of-the-mind-earth-proposals-211045/>.

F. Stevanin, *Danni collaterali: L'ambivalente ruolo delle immagini nelle esposizioni della Land Art*, "Figure", Rivista della Scuola di specializzazione in Beni Storico Artistico dell'Università di Bologna, marzo, 2017;  
<https://figure.unibo.it/article/download/7447/7168/22461>.

*Anicka Yi: Cast Visiting Artist*, "MIT Center for Art, Science & Technology";  
<https://arts.mit.edu/people/anicka-yi/>.

A. Yi, *CV*, "47 Canal"; [https://assets-global.website-files.com/61aba98f5e1268af4ddf87f5/6239a16fb238294a7a4afc68\\_AnickaYi\\_CV\\_101421.pdf](https://assets-global.website-files.com/61aba98f5e1268af4ddf87f5/6239a16fb238294a7a4afc68_AnickaYi_CV_101421.pdf).

*Anicka Yi: Metaspore, Mappa e lista delle opere in mostra*;  
[https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2021/11/Mappa\\_e\\_lista\\_delle\\_opere\\_Anicka\\_Yi.pdf](https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2021/11/Mappa_e_lista_delle_opere_Anicka_Yi.pdf).

A. Yi, citazione della descrizione di *Washing Away of Wrongs*, 2014, "Cleveland Art Museum"; <https://www.clevelandart.org/art/2014.403>.

## Videografia

*Anicka Yi: vincitrice del premio Hugo Boss 2016*, Guggenheim Museum, 6 dicembre 2016; <https://www.youtube.com/watch?v=mbbwZRpG6mQ>.

J. Crump, *Troublemakers – The Story of Land Art*, Summtridge Pictures, 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=IX8GHPX1gR0&t=1411s>.

Redazione Il Giornale d'Italia, *Metaspore a Pirelli Hangar Bicocca, l'artista Anicka Yi: "Sempre più artisti dovrebbero trovare la loro voce nelle scienze"*, "Il Giornale d'Italia", 22 febbraio 2022; <https://www.ilgiornaleditalia.it/video/cultura/339731/metaspore-a-pirelli-hangarbicocca-l-artista-anicka-yi-sempre-piu-artisti-dovrebbero-trovare-la-loro-voce-nelle-scienze.html>.

A. Yi, *Spatial Saudade*, in *Sensory Ecologies*, Pirelli Hangar Bicocca, 28 aprile 2022; <https://www.youtube.com/watch?v=8txrP0UxvD8>.