

1001 Umanesimo Tecnologico

N. 2 | II/2021

**Saggi Accademici | Impresa, tecnologia, società |
Arti, ricerche, azioni | Dibattito contemporaneo**

Numero 2 | II/2021

Direttori Cristina Casaschi e Massimo Tantardini

Comitato Direttivo

Paolo Benanti (straordinario di Teologia morale, Pontificia Università Gregoriana, Roma, docente presso l'Istituto Teologico, Assisi e il Pontificio Collegio Leoniano, Anagni); **Alessandro Ferrari** (Phoenix Informatica, partner del Consorzio Intellimech - Kilometro Rosso Innovation District di Bergamo; Presidente di Fondazione comunità e scuola, Brescia); **Giovanni Lodrini** (amministratore delegato Gruppo Foppa, Brescia); **Laura Palazzani** (ordinario di Filosofia del diritto, Università LUMSA di Roma; Vicepresidente del Comitato Nazionale per la Bioetica); **Riccardo Romagnoli** (già direttore dell'Accademia di Belle Arti SantaGiulia e dell'ITS Machina Lonati di Brescia); **Paolo Sacchini** (capo dipartimento Comunicazione e didattica dell'arte; coordinatore della Scuola di Arti visive contemporanee; docente di Storia dell'arte contemporanea); **Giacomo Scanzi** (docente di Elementi di comunicazione giornalistica, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia; già direttore del *Giornale di Brescia*); **Marco Sorelli** (copywriter e consulente per la comunicazione strategica aziendale; docente di Fenomenologia dell'immagine e di Comunicazione pubblicitaria, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia); **Carlo Susa** (capo dipartimento Arti visive, coordinatore della scuola di Scenografia, docente di Storia dello spettacolo, Tecniche performative per le arti visive e Psicosociologia dei consumi culturali, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia e di Storia dello spettacolo, Scuola del Teatro Musicale di Novara); **Massimo Tantardini** (capo dipartimento Progettazione arti applicate; coordinatore della Scuola di Grafica e comunicazione;

docente di Fenomenologia dell'immagine, Tecniche grafiche speciali II - Editoria e redazione, Storia degli stili artistici, Cultura visuale, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia).

Consiglio scientifico

James Bradburne (direttore generale della Pinacoteca di Brera e della Biblioteca Braidenese); **Edoardo Bressan** (ordinario di Storia contemporanea, Università di Macerata); **Jarek Bujny** (Graphic design laboratory, Visual communication, Institute of Fine Arts, Art Department, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland); **Anugoon Buranaprapuk** (professor and head of Fashion design department, Silpakorn University, Bangkok, Thailandia); **Antonello Calore** (ordinario di Diritto romano e direttore del centro di ricerca University for Peace, Università di Brescia); **Mauro Ceroni** (associato di Neurologia, Sezione di Neuroscienze cliniche Università di Pavia, Direttore Unità operativa struttura complessa Neurologia Generale IRCCS Fondazione Mondino, Pavia); **Marta Delgado** (professor of Photography Projects Methodology and Final Project at the Studies of Photography, Escuela de Arte y Superior de Diseño Gran Canaria, Spain); **Camillo Fornasieri** (direttore del Centro culturale di Milano); **Marialaura Ghidini** (docente e responsabile del programma master in Pratiche Curatoriali, Scuola di Media, Arte e Scienze, Srishti Institute of Art, Design and Technology, Bangalore, India); **Filippo Gomez Paloma** (ordinario Didattica e Pedagogia speciale, Università di Macerata); **Stefano Karadjov** (Direttore Fondazione

Brescia Musei); **Lorenzo Maternini** (specialista in Technology-Enhanced Communication for Cultural Heritage, Vice Presidente di Talent Garden); **Paolo Musso** (associato in Scienza e fantascienza nei media e nella letteratura, Università dell'Insubria, Varese); **Carlo Alberto Romano** (associato di Criminologia, Università di Brescia; delegato del Rettore alla responsabilità sociale per il territorio); **Davide Sardini** (fisico, esperto in natural language processing, docente di Fondamenti di informatica e di Sistemi interattivi, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia); **Studio Azzurro** (collettivo di artisti dei nuovi media, fondato nel 1982 da Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi a Milano); **Fabio Togni** (professore associato di Pedagogia generale e sociale, Università di Firenze).

Redazione n°2

Anna Giunchi, Francesca Rosina, Marco Sorelli, Carlo Susa.

Art direction, Progetto grafico e impaginazione

Scuola di Grafica e Comunicazione, studenti del Biennio Specialistico, Diploma accademico di II livello in Grafica e Comunicazione, Accademia di Belle Arti SantaGiulia. Cattedra di Tecniche Grafiche Speciali II. *Coordinamento e supervisione: prof.ssa Francesca Rosina, prof. Massimo Tantardini. Per questo numero una menzione agli studenti: Sara Baricelli, Giulia Bosetti, Elena Gandossi, Francesca Mucchetti (progettazione grafica, composizione, layout, impaginazione). Copertina: graphic design di Sara Baricelli. Il naming nasce da un'idea degli studenti: Guglielmo Albesano, Virna Antichi, Alessandro Masoudi (Biennio Specialistico, Grafica e Comunicazione, a/a 2019-2020). Un particolare ringraziamento alle studentesse Eugenia Bianchessi, Maria Boninsegna, Giulia Boselli Botturi.*

Da un'idea di Massimo Tantardini ed Alessandro Ferrari. Periodico realizzato da Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia.

Direzione, Redazione e Amministrazione Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo, 25 - 00193 Roma - Fax. 06.6875456 - Tel. 06.6865846 - 06.6875456 - Sito Internet: www.edizionistudium.it Rivista in attesa di registrazione al Tribunale di Roma | Copyright 2021 © Edizioni Studium S.r.l. Direttore responsabile: Giuseppe Bertagna. Stampa: Mediagraf S.p.A., Noventa Padovana (PD). Ufficio Marketing: Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo, 25 - 00193 Roma - Fax. 06.6875456 - Tel. 06.6865846 - 06.6875456 - email: gruppostudium@edizionistudium.it

Ufficio Abbonamenti: tel. 030.2993305 (con operatore dal lunedì al venerdì negli orari 8,30-12,30 e 13,30-17,30; con segreteria telefonica in altri giorni e orari) - fax 030.2993317 - email: abbonamenti@edizionistudium.it

Abbonamento annuo 2022: Italia: € 32,00 - Europa e Bacino mediterraneo: € 45,00 - Paesi extraeuropei: € 60,00 - Il presente fascicolo € 19,00 copia cartacea, € 9,99 ebook digitale. Conto corrente postale n. 834010 intestato a Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo 25, 00193, Roma oppure bonifico bancario a Banco di Brescia, Fil. 6 di Roma, IBAN: IT30N031110323400000001041 o a Banco Posta,

IT07P0760103200000000834010 intestati entrambi a Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo 25, 00193, Roma. (N.B. riportare nella causale il riferimento cliente). I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRo, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail: segreteria@aidro.org e sito web: www.aidro.org. Contiene I.P.

Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia

<http://www.accademiasantagiulia.it>

Via Tommaseo, 49, 25128 Brescia (Italy)

Ente Gestore Vincenzo Foppa Soc. Coop. Sociale ONLUS

ISSN 2785-2377

EDITORIALI

8-13

Cristina Casaschi (direttore editoriale)
Massimo Tantardini (direttore editoriale)

SAGGI ACCADEMICI

16-41

**ANNE IMHOF: LA
PIATTAFORMA COME
FORMA SIMBOLICA**

Di Giacomo Mercuriali

42-49

**QUALE ESPERIENZA
ARTISTICA NEL
METAVERSO? NOTE PER LA
FORMAZIONE E IL LAVORO
ARTISTICO**

Di Fabio Togni

IMPRESA, TECNOLOGIA, SOCIETÀ

52-58

**IL VIDEOGIOCO COME
ANTIDEPRESSIVO**

Intervista a cura di Anna Giunchi

59-63

**DAL CORPO ALLO SPAZIO:
DINAMICHE SENSORIALI
E METAMORFOSI DELLO
SPAZIO**

Di Massimiliano Marano

ARTI, RICERCHE, AZIONI

66-73

CORPO E TECHNÉ

Di Gabriella Anedi

74-79

**VOGUE IMAGES OF
BEAUTY**

Progetto di Maria Boninsegna

80-91

**PROGETTO CORPUS
CHRISTI: UN POSSIBILE
INCONTRO TRA ARTE,
SCIENZA E TECNICA**

Di Adriano Rossoni

92-97

**LA GEOMETRIA DEL
CORPO NELLO SPAZIO
ARCHITETTONICO**

Progetto di Chiara Calfa

98-105

**ARTI VISIVE
CONTEMPORANEE**

Progetti di Anna Cancarini,
Ester Faustini, Martina Oldani

DIBATTITO CONTEMPORANEO

108-119

IN RASSEGNA

A cura di Marco Sorelli

120-121

UNA RECENSIONE

Di Cristina Casaschi

122-127

ALCUNE SUGGERZIONI

BIBLIOGRAFICHE

A cura di Marco Sorelli

127

LA MARELLI

Di Alessandro Marelli

128

CALL FOR PAPERS

ANNE IMHOF: LA PIATTAFORMA COME FORMA SIMBOLICA

di Giacomo Mercuriali

Abstract

Il Palais de Tokyo di Parigi ha ospitato, dal 22 maggio al 24 ottobre 2021, la mostra *Natures mortes* di Anne Imhof. Pur senza presentare un singolo schermo interattivo, l'esposizione sembra dire qualcosa di fondamentale sul presente e sul futuro dell'Occidente, in particolare in relazione all'esperienza della vita umana sotto il controllo costante e pervasivo delle macchine. Uno dei corollari della situazione contemporanea è la distruzione della differenza fra spazio pubblico e privato – quindi della politica. Al fine di approfondire le affermazioni di Imhof riguardo alla sua opera («[The work is about] the idea of the single individual, who can make all these connections through digitalization, but is being controlled by being tracked, and who will always be seen wherever they are»), viene proposta l'introduzione della categoria estetica della 'piattaforma' come modo del pensiero visuale contemporaneo.

The Palais de Tokyo in Paris hosted Anne Imhof's *Natures mortes* exhibition from 22nd May to 24th October 2021. Even without presenting a single interactive screen, the exhibition seems to say something fundamental about the present and future of the West, in particular concerning the experience of human life under the constant and pervasive control of machines. A corollary of the contemporary situation is the destruction of the difference between public and private space – therefore of politics. In order to deepen the artist's own statements («[The work is about] the idea of the single individual, who can make all these connections through digitalization, but is being controlled by being tracked, and who will always be seen wherever they are»), the introduction of the aesthetic category of the 'platform' as a mode of contemporary visual thought is suggested.

PIATTAFORME DIGITALI

Scorrendo il *feed* di Twitter, un paio di sere fa mi sono imbattuto in un meme piuttosto divertente: l'immagine è quella di cinque ragazze disegnate nello stile dei fumetti giapponesi; sulle loro teste, qualcuno ha sovrainpresso i loghi delle aziende multinazionali tra le più ricche e potenti del mondo. Visto il recente cambio di nome di Facebook in Meta, i colossi noti col minaccioso acronimo FAANG (Facebook, Amazon, Apple, Netflix, Google) si sono trasformati – inversione di atmosfera emotiva che genera la risata – nei più innocui e teneri MANGA.

Le *news* di economia rigurgitano quotidianamente una serie di sigle che identificano le imprese alla testa del NASDAQ: gli acronimi FANG, GAFAM, FAAMG, BAT servono da indice rispetto alle tendenze attuali dei mercati, quello più in voga segnala le forze vincenti del momento. Nell'era del capitalismo finanziario, l'operato delle FAANG (le decisioni che compiono, i servizi che offrono, i progetti di ricerca che animano) rappresenta meglio di qualsiasi altra cosa la cultura dominante della nostra epoca.

Le FAANG e altre aziende come Adobe, Alibaba, Baidu, Microsoft,

Nvidia, Tencent e Tesla si contraddistinguono per il fatto che esse operano nel settore dell'informatica e godono di fama e riconoscimento popolare: sono *piattaforme digitali*, ambienti hardware e software a configurazione variabile, biomi virtuali – si parla anche di *ecosistemi* – che supportano applicazioni differenti. Secondo un paradosso emblematico del nostro tempo, più diminuisce la biodiversità naturale, più aumenta quella cibernetica.

È plausibile pensare che le piattaforme digitali debbano il loro nome solamente alle convenzioni dell'ingegneria informatica? La descrizione di queste entità si esaurisce entro i confini di una manciata di discipline tecniche? Piuttosto, non si tratta di oggetti molto complessi, che sfuggono a facili categorizzazioni? Ad esempio, non accade forse che le piattaforme digitali succedono a quelle petrolifere come luogo principale delle attività estrattive del capitalismo?

In assenza di definizioni sicure, una cosa è certa: oggi la rappresentazione della realtà vale più della realtà stessa. L'«Economist» nel 2017 titolava: «The world's most valuable resource is no longer oil, but data»¹. I *data* (ma sarebbe meglio chiamarli *capta*, come ha suggerito Johanna Drucker)²

1) The Economist, *The World's Most Valuable Resource Is No Longer Oil, but Data*, «The Economist», 6 Maggio 2017.

2) J. Drucker, *Humanities Approaches to Graphical Display*, in «Digital Humanities Quarterly», V, 1, 2011, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol1/5/1/000091/000091.html>.

sono la materia prima estratta, gestita e venduta dalle piattaforme digitali, il motore invisibile di tutte le loro operazioni. I dati vengono prodotti, appropriati e sfruttati secondo un ciclo di semiosi che possiede oramai il carattere e la necessità di un fatto meteorologico. Si tratta di realizzare asimmetrie informative, *feedback loops* accelerati, dislivelli stratigrafici nei database.

L'ascesa delle piattaforme non è un fenomeno recente. Nel 2001, a bolla dot-com già scoppiata, il protagonista di *Piattaforma* di Michel Houellebecq si esprimeva così: «In uno stato di eccitazione leggermente irreali, definimmo una piattaforma programmatica per la spartizione del mondo»³. Nel caso del romanzo, un'agenzia turistica priva di scrupoli progettava un sistema che avrebbe definitivamente incrociato desideri sessuali e bisogni materiali di tutta la popolazione mondiale. Il rapporto sregolato e ingiusto fra nord e sud del pianeta veniva bilanciato elevando l'abbandono di qualsiasi principio morale a *business plan*, i corpi di ciascuno letteralmente trasformati in «capitale umano»: utopia realizzata della globalizzazione.

Oggi le piattaforme sono attori riconosciuti in lotta per il dominio del pianeta, le loro casse e i loro cicli produttivi valgono più di molti stati-nazione messi assieme. I mezzi per conquistare il mondo non sono più militari. Come spiegato da Shoshana Zuboff⁴, ciascuna piattaforma mira ad acquisire il maggior numero di utenti possibile allo scopo di trasformarne il comportamento, in maniera tale che la rinuncia ai servizi da esse offerti diventi socialmente impraticabile. Ognuno di noi sarebbe perfettamente in grado di vivere al di fuori dalla morsa delle FAANG, ma, più aumentano gli iscritti, più è difficile essere con l'Altro senza che la relazione implichi la mediazione e il supporto di una piattaforma.

Nella loro aspirazione universalistica, le piattaforme non sono solo infrastrutture, sono, almeno, una concrezione esplicita di quel «*Kapitalismus als Religion*» teorizzato da Walter Benjamin⁵. Le piattaforme *convertono*. Invece delle sette e delle correnti: le culture aziendali; invece dei riti sacrificali: i *keynotes*. Mark Zuckerberg ha un mandato soteriologico, sostiene che la *mission* di Facebook è «connettere» tutte le persone nello spazio separato della rete. Ma se l'accrescimento infinito

3) M. Houellebecq, *Piattaforma. Nel centro del mondo*, Bompiani, Milano 2003 (epub).

4) S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri* (2018), Luiss University Press, Roma 2019.

5) W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, Il Melangolo, Genova 2013.

del capitale diventa religione, quali sono i suoi effetti sugli abiti degli adepti? Come si esercita l'influenza piattaformale sulla dialettica contemporanea tra salvezza e il plesso debito/colpa?

Il «*behavior*» umano viene spiato, studiato, giudicato e diretto secondo le linee del «comportamento» sperimentale⁶, “scienza” applicata dai dipartimenti di analisi e marketing delle piattaforme che plasma il nuovo spazio in cui si dispiega la forza deterritorializzante del capitale. Secondo ogni evidenza, l'alleanza inaudita fra psicomatria, ingegneria e finanza, facendo leva sui grimaldelli degli avatar, dei termini di servizio e delle interazioni a distanza istantanee, un giorno permetterà alle piattaforme digitali di sostituire l'ordine mondiale degli stati-nazione tuttora basato su categorie desuete come identità, costituzioni e confini.



Fig. 1 - David Parkins, copertina per «The Economist», 6 Maggio 2017.

CORPI PIATTAFORMALI

È noto che il *tracking*, la profilazione e l'analisi dei *big data* permettono una nuova modalità di messa a profitto dei corpi umani, cioè l'ente che esprime un «comportamento». La tecnica elude i confini spaziotemporali del lavoro dipendente entro i quali essi erano tradizionalmente direttamente impiegati dal capitale. Oggi, in ogni istante, su qualche server di ignota localizzazione, veniamo scansionati, modellizzati, valutati, zippati, aggregati e rivenduti sotto forma di statistica. Le scale spaziotemporali sono microscopiche: l'esercizio estrattivo avviene perfino al livello dell'inconscio grazie all'analisi dei micromovimenti muscolari, allo studio automatizzato dei post e dei like, degli «amici» e dei «seguaci», del tracciamento biometrico. Potreste anche partecipare il meno possibile alle attività delle piattaforme, ma il vostro grado di coinvolgimento già vi identifica in un determinato segmento di popolazione.

La novità radicale annunciata dallo smartphone è questa: una volta che lo spazio pubblico e privato è riempito e percorso da sensori – dispositivi di captazione e registrazione connessi alle piattaforme – per contribuire allo sviluppo e al movimento complessivo delle forze di alienazione basta avere a che fare,

6) B. F. Skinner, *The Behavior of Organisms. An Experimental Analysis*, Appleton-Century-Crofts, New York 1938.

anche involontariamente, con una interfaccia: basta essere un corpo. La biopolitica esce dagli istituti disciplinari per installarsi definitivamente nello spazio quotidiano. L'universalizzazione e l'automazione crescente delle tecniche di sorveglianza e controllo dimostra che, lungi dall'aver esaurito la loro capacità di prensione, le categorie foucaultiane di biopolitica⁷ e governamentalità⁸ rimangono una premessa imprescindibile per interpretare la contemporaneità.

Ora, nonostante la sussunzione di sempre più aspetti della vita umana da parte delle piattaforme sia in atto almeno da un paio di decenni, è raro trovare pensatori o artisti in grado di rendere conto di questa situazione a livello complessivo. Sembra che oggi sia molto difficile dire o fare qualcosa di rilevante rispetto a questo argomento evitando di percorrere una delle due vie opposte e ampiamente battute che consistono nel proporre inchieste sul presente e la sua archeologia mediale oppure celebrazioni futuriste del tecnoutopismo.

Il 2021 ha sancito la nascita del web3, la rete finanziarizzata governata da *smart contract*. NFT e criptovalute si rincorrono

forsennatamente annunciando un'ulteriore accelerazione degli automatismi delle piattaforme e delle disparità nella distribuzione della ricchezza. Eppure, ci troviamo ancora in una situazione in cui è molto difficile pensarle non in quanto tali⁹ ma in quanto origine del movimento dei corpi contemporanei, forse già più potente, a livello del desiderio, dei vettori di soggettivazione tradizionali come famiglie, stati e mercati.

Critici e apologeti dei dispositivi tecnologici e della seconda natura che si dispiega al di là dei *black mirrors* per lo più soprassedono una serie di domande che stanno diventando sempre più importanti esattamente perché sono un rimosso difficile da pensare: che ne è, oggi, dei nostri corpi? Che ne è di questo resto della trascendenza? Qual è l'effetto incarnato di un mondo in cui le relazioni con gli altri si instaurano e si dispiegano entro la nicchia cibernetica delle piattaforme? Cosa rimane nell'al di qua del metaverso? È possibile pensare il corpo nella sua materialità *prima* che venga intercettato da una piattaforma?

Che ci si senta più vicini ai licheni o ai server piuttosto che ai propri simili come vuole la moda e la

7) M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

8) M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France*, Feltrinelli, Milano 2017.

9) Si veda ad esempio: B. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016; N. Srnicek, *Platform Capitalism*, Polity, Cambridge, UK-Malden, MA 2017.

mitologia contemporanea, rimane che tutto ciò di cui facciamo esperienza è reso possibile dalla nostra carne, il *medium* dell'esperienza per eccellenza. Che lo si voglia o meno, non possiamo che essere da *questa* parte dello schermo, con buona pace dei transumanisti e della loro bizzarra escatologia, la «singolarità»¹⁰.

Poiché per mezzo delle piattaforme digitali è in atto una riconfigurazione generale di gesti e azioni senza precedenti, varrà certamente la pena chiedersi cosa accade alla materia che li sottende, e quindi, in generale, quali sono gli effetti reali prodotti dall'integrazione pervasiva dei movimenti e delle passioni di ciascuno entro lo sviluppo del capitale, soprattutto rispetto alla novità costituita dal fatto che ciò avviene anche al di fuori del tempo e dello spazio del lavoro, o secondo un regime misto in cui prassi e contemplazione, operosità e

inoperosità divengono forme temporali indistinte.

NOTE SULLA PIATTAFORMA

La mia ipotesi: la mostra *Natures Mortes* di Anne Imhof appena conclusa al Palais de Tokyo di Parigi costituisce una risposta possibile a questo abisso impensabile del pensiero contemporaneo. L'evento è sulla bocca di tutti e si è guadagnato la copertina di Artforum del dicembre 2021. Perché? *Natures Mortes* è uno studio accurato sul destino dei corpi nel XXI secolo, è un'opera archeologica che riflette sulla condizione reale della loro esistenza esponendoli come sono qui e ora, giusto un attimo prima di qualsiasi processo di soggettivazione.

Dall'opera di Imhof si può dedurre un paradigma formale assolutamente innovativo. Riprendendo la formula di Ernst Cassirer utilizzata



Fig. 2 - Anne Imhof, *Natures mortes*, 2021 (foto di Nadine Fraczkowski).

¹⁰ R. Kurzweil, *Ray, La singolarità è vicina* (2005), Apogeo, Milano 2008; M. O'Connell, *Essere una macchina. Un viaggio attraverso cyborg, utopisti, hacker e futurologi per risolvere il modesto problema della morte*, Adelphi, Milano 2018.

da Erwin Panofsky, penso che attraverso l'arte di Imhof la piattaforma assurga al livello di «forma simbolica»¹¹; anzi, che in generale l'opera dell'artista imponga la piattaforma come forma simbolica del XXI secolo, come stile complessivo della visualità contemporanea, a sostituzione del progetto-guida del Novecento, l'installazione¹².

Nei prossimi paragrafi intendo abbozzare un tentativo di caratterizzazione della piattaforma indipendente dai risultati che si potrebbero trarre confrontandola con l'installazione. Rimanga però questo: a differenza dell'installazione, la piattaforma si fa esplicitamente carico sia di oggetti sia di una certa popolazione di esseri viventi. L'osservatore cede il passo a gruppi di utenti

classificati, comunque pensati in quanto inseriti in una infrastruttura che li precede.

È immediato notare che molte delle opere di Imhof sono, letteralmente, piattaforme: superfici rettangolari, opache o trasparenti, talvolta affisse ai muri, talvolta sollevate da terra per mezzo di piloni, talvolta direttamente posate sul pavimento. Piattaforma era anche la struttura in vetro e alluminio al centro di *Faust*, l'opera che valse all'artista il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 2017. Come non mettere queste forme in relazione allo spirito del tempo? Se la forza dell'arte migliore consiste nella capacità di operare e comunicare una sintesi sfolgorante tra il particolare e l'universale, sicuramente *Natures mortes*

Fig. 3 -
Anne Imhof,
*Natures
mortes*,
Palais de
Tokyo, 2021
(foto di
Aurélien
Mole).



11) E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1999.

12) C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London 2008.



Fig. 4 -
Anne Imhof,
Faust,
2017 (foto
di Nadine
Fraczkowski).

accoglie ciò che accade al di fuori dei suoi stessi limiti in un abbraccio materno.

Come si caratterizza la forma-piattaforma? Data la complessità e novità dell'oggetto, si possono per il momento (ma forse per sempre) avanzare una serie di osservazioni parziali che rispecchiano la parzialità essenziale alla cosa stessa che si tenta di descrivere. Prima di tutto: la piattaforma è un ente totalizzante e al tempo stesso parcellizzante, distribuisce posizioni all'interno di un tutto. Per quanto riguarda i regimi di visione, opera una partizione dello sguardo. La parzialità della visuale piattafornale non consiste in un impedimento fisico, anzi, la trasparenza le è essenziale, percorrerla è sempre possibile, impossibile è esaurirla. La piattaforma è *evidente*,

ma evidente nella sua inconoscibilità totale.

Il materiale centrale dell'opera di Imhof è il vetro (lo stesso che funge da giunzione fra le interfacce e il mondo). L'effetto? Il riflesso e la sua stessa messa in scena. L'uso del vetro esalta la trasparenza della piattaforma, di cui si ipotizza di poter misurare i confini. Percorso dallo sguardo, nelle diverse sfumature di opacità in cui compare, talvolta decorato da graffiti tag (@menzione) che ne sottolineano l'essenza di *medium* e superficie di iscrizione, il vetro offre alla visione il resto fantasmatico delle cose che lo circondano e di cui la piattaforma (la configurazione totale delle superfici-interfaccia) si appropria, dimostrando le sue modalità di cattura del reale.

Il gesto si ripete quando i materiali sono diversi: a meno che non costituiscano inamovibili impalcature, sempre suggeriscono la possibilità di passarci attraverso. Se sono opachi, potremmo comunque romperli senza danneggiare la piattaforma. Dove ci sono limiti fisici che bloccano il corpo (portali, divisori, balaustre, cancelli, corrimani, reti) comunque è permesso gettare lo sguardo oltre o, almeno, si può immaginare di farlo. La piattaforma impone una *libertà condizionata* senza promettere nessuna liberazione, anzi, paventa l'esclusione dell'utente come pena¹³. Meglio – siamo in un regime di competizione – penalità. L'artista ha lavorato come buttafuori per un club di Francoforte¹⁴.

Imhof progetta strutture e vi orchestra umbratili rituali che sono feste sacre a scandire il calendario di una religione sconosciuta (lo abbiamo detto, è il capitalismo; una prassi è riconosciuta come religiosa solamente da chi ne prende le distanze). Nei momenti in cui le performance sono disattivate, la parzialità è ontologica; durante le azioni sceniche, la parzialità risiede in una sovrabbondanza di siti possibili da ispezionare. Per forza di cose,

molto di ciò che avviene accade simultaneamente, per una volta e mai più. Ne siamo a conoscenza, e questo disorienta e indigna visceralmente perché sottolinea i limiti percettivi dei corpi rispetto a quelli delle macchine.

La piattaforma *salva*. L'azione (performativa) è per forza di cosa irripetibile, a meno che non sia registrata e condivisa online dal dispositivo mobile di qualche spettatore. L'hashtag #anneimhof sostituisce la necessità di un catalogo tradizionale e consegna tutto alla condivisione nella separazione. I profili Instagram di Imhof, dei suoi collaboratori e del pubblico si rimpallano i microeventi – luce deviata dalle facce interne di un grafo/cristallo n-dimensionale – che suggeriscono, senza esserlo, una totalità. «This is not a *Gesamkunstwerk*»; così l'artista¹⁵.

Nel regime piattaforma sempre più cose (passate, presenti e future) sono rese disponibili allo sguardo. Il desiderio si moltiplica, ma la possibilità di prensione e il soddisfacimento delle pulsioni accumulate diventano man mano più difficili e in ultima analisi impossibili. Nell'esplosione rappresentativa

13) Sulla relazione fra neoliberalismo e sistema carcerario, si veda: B. Harcourt, *L'illusione del libero mercato. Il sistema penale e il mito dell'ordine naturale*, Neri Pozza, Vicenza 2021.

14) T. Rogers – A. Imhof, *Anne Imhof's Stylish (and Shareable) Provocations*, «The New York Times», 13 Ottobre 2021.

15) A. Imhof – V. Matarrese, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, in *Natures mortes: Anne Imhof*, Palais de Tokyo, Paris 2021, p. 46–49, qui p. 48.

percorriamo all'indietro la curva asintotica che ci aveva portati all'illusione della corporeità¹⁶, che viene allora disfatta e ricondotta a uno stadio primordiale e originario. I performer strisciano, leccano, lottano, si muovono secondo percorsi a *loop* – accelerati o al ralenti (youtube.com: seleziona velocità di riproduzione: x0,5, x0,75, x1,5...) – si lanciano a terra, si toccano come per la prima volta l'uno con l'altro. Corpi in sfacelo. Di quale *stimmung* ci si può occupare oggi, se non della melanconia?

Punto di vista teorico, disincarnato e molteplice, aperto all'occupazione temporanea (il modo è quello della supervisione), la piattaforma *si eleva* sulla superficie informe dei pavimenti o degli indirizzi della rete che si sta sfaldando in sottoreti e reti di sottoreti. Fra spazi interstiziali e spazi estensivi, compressioni e dilatazioni di volumi, viene ad instaurarsi una violenta dialettica che è quello della piattaforma stessa, entità cibernetica dotata di un costante movimento autonomo, secondo un ritmo di autoriconfigurazione che nessuno ha mai descritto meglio di Tsutomu Nihei, con le sue città del 10.000 d.C. costruite e smantellate senza posa da robot

autonomi¹⁷. Imhof è musicista, e pugile¹⁸.

Una delle sezioni di *Natures mortes* è un labirinto di vetro e metallo che non inizia e non finisce da nessuna parte. Il riferimento non è Jorge Louis Borges (il labirinto solare) ma il videogame (il labirinto sotterraneo). I disegni di Imhof esposti in mostra potrebbero essere lo storyboard di un ipotetico AAA+ ambientato in una città progettata da Fritz Lang. Come tesori nascosti dietro angoli mimetizzati con l'ambiente di gioco, nel labirinto sono allestite sia opere di Imhof che opere di altri artisti: sono il bottino di un *dungeon*. Si *scorre* allora nello spazio della mostra così come si scorrono le schermate di un *platform game* o si discende la *scroll* di un social alla ricerca di contenuti preziosi sui quali pigiare «mi piace» o «condividi».

La piattaforma come minimo comun denominatore del contemporaneo. La piattaforma *supporta e distribuisce* corpi, oggetti, gesti, azioni. La piattaforma *apre* un campo specifico di possibilità motorie e relazionali, in parte regolate da un progetto (algoritmo in un caso, sceneggiatura e scenografia nell'altro), in parte consegnate all'arbitrio degli

16) J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in id. *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, pp. 87-94.

17) T. Nihei, *Blame!* (1997-2003), Panini, Modena 2000-2004.

18) A. Imhof – V. Matarrese, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, cit., p. 47.

utenti¹⁹. La piattaforma è *abitabile* a intermittenza (si entra, si esce): si fa *habitat* e ambiente. La piattaforma *eleva e staglia* parti di mondo di importanza variabile.

L'unico ente a non basculare lungo le curve infinite dell'assiologia digitale è il nostro corpo, a cui tutte le funzioni dei media in ogni caso riferiscono. Imhof rivolge la propria attenzione a questo dato di fatto e allo stato attuale della soglia di medializzazione che proietta il puro movimento (la vita) dei corpi dentro la metafisica. Il risultato (ma è un punto di arrivo dell'opera che è anche un punto di partenza) è un'affermazione: un corpo umano oggi è qualcosa di essenzialmente esposto su, attraverso, e per mezzo di una piattaforma. Esposto e non semplicemente *visibile*: l'esponibilità della cosa come modo di darsi implica la consapevolezza (incarnata o attribuita) della sua stessa visibilità.

Esposto a chi? Dopo la morte del Dio onnisciente, la secolarizzazione generale delle sue facoltà di visione attraverso la piattaforma implica che si ha finalmente la certezza che il controllore al centro del Panopticon è lì e rivolge lo sguardo verso ciascuno di noi (una rivoluzione non ancora ben messa a fuoco da

coloro che parlano oggi di sorveglianza facendo collimare la situazione tecnica, economica e politica odierna con il dispositivo benthamiano che di fatto era qualcosa di assai diverso, ovvero l'immagine di una centrale di controllo dell'etica in un mondo ancora in attesa del Giudizio). Il dispositivo di visione di cui si deve ancora fare l'archeologia è la sfera di cristallo, specchio delle brame o magico Palantir del *Signore degli anelli*.

«[The work is about] the idea of the single individual, who can make all these connections through digitalization, but is being controlled by being tracked, and who will always be seen wherever they are»²⁰. A differenza del Panopticon, oggi non c'è un unico osservatore poliziesco, quanto una masnada di sensori automatici distribuiti in reti e sotto-reti che servono un centro vuoto. I sensori alimentano un meccanismo generalizzato di premi/punizioni (governamentalità comportamentale) sempre più integrato e volto a dirigere la vita a suo discapito, microparcellizzando il movimento dei corpi ai fini dell'accrescimento e della riproduzione del capitale, con le conseguenze ecologiche e psicologiche che si conoscono.

19) Così Anne Imhof nell'intervista di Artforum: «All the text bits that were in the piece, all the movement parts, it's like, I give a framework or something that interests me, and then, it's in the end [the performer's] decision, what they pick out of a text, because it is important for me that – I don't tell them what to do necessarily»; <https://www.artforum.com/video/artforum-s-editor-in-chief-speaks-with-anne-imhof-87430>; Dicembre 2021.

20) T. Rogers – A. Imhof, *Anne Imhof's Stylish (and Shareable) Provocations*, cit.

PALAZZO ANIMALE

È difficile pensare un incontro migliore rispetto a quello tra Imhof e il Palais de Tokyo. La consonanza fra l'estetica düreriana dell'artista tedesca e l'artefatto stato di semiabbandono dell'edificio (un capriccio contemporaneo) fanno della mostra un evento certamente irripetibile. La prima mossa è smantellare più muri possibile, rendere trasparente la struttura dello spazio, aumentare i punti di esponibilità e accesso o interruzione controllata della visione. Il Palais è pensato secondo le modalità della piattaforma; di conseguenza, tutto il dispositivo esposizione si fa piattaforma.

C'è una soglia d'ingresso (che è quella e non un'altra solamente perché col corpo possiamo muoverci in *questo* spazio e non direttamente in quello piattaforma), si entra in *Nature mortes*. Stando ai testi del catalogo, il titolo è un calco dal *Tableau Dada* comparso nel 1920 sulle pagine della rivista *Cannibale* e firmato da Francis Picabia²¹. Il 'tableau' (per sempre perduto, in realtà una fotografia) consisteva in una scimmia di peluche circondata da quattro iscrizioni irriverenti (e deferenti): «Portrait de Rembrandt, Portrait de Renoir, Portrait de Cézanne, Natures Mortes». Ritratto

dell'artista in veste di scimmia, *singerie*.

La coppia animalità/umanità è il principale tra i motori dialettici che muovono le imprese espositive di Imhof. Nella figura del primate incontriamo la prima di parecchie soglie di permutazione interspecifica offerte da *Natures mortes*. Queste compaiono perfino prima della visita, la mostra è stata pubblicizzata con una fotografia che ritrae Eliza Douglas, compagna di vita e di lavoro dell'artista, mentre cerca di prendere il volo da una piattaforma 'facendo' l'avvoltoio²². Le direzioni aperte da queste soglie si sviluppano nella direzione opposta rispetto alle vie di fuga inumane immaginate da Gilles Deleuze e Félix Guattari²³: piuttosto che il divenire-animale, Imhof analizza il movimento opposto, il divenire-umano, l'antropogenesi, senza che si dia certezza che ciò, alla «fine della storia» sia ancora possibile²⁴.

Si è detto della *singerie*: governato della piattaforma, l'artista è una piccola marionetta, la rappresentazione in miniatura di un animale, ai limiti dell'impotenza. L'utente è

21) A. Imhof – V. Matarrese, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, cit., p. 48.

22) Nelle performance, Douglas indossa, per così dire, la linea di separazione umanità-animalità, indossando i pantaloni ma rimanendo a petto nudo. Altrove, Douglas è ritratta in una serigrafia di memoria wahroliana mentre fa il verso alla Medusa di Caravaggio. E c'è anche il *lied* goethiano *Medusa's Song* dedicata al mitico essere ibrido. La canzone fa parte del vinile che raccoglie la colonna sonora di *Faust* (Franziska Aigner, Billy Bultheel, Eliza Douglas e Anne Imhof, PAN, 2019) ovviamente a portata di click su qualsiasi piattaforma.

23) G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2021.

24) G. Agamben, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

una preda che si aggira tra le rovine contemporanee della natura in disfacimento. Il piano terra del Palais è occupato principalmente da un alto corridoio composto da due piani (il due e il doppio ricorrono ovunque nella mostra) di barriere in vetro, legno e alluminio che curva rapidamente verso destra seguendo la geometria dell'edificio (*Passage*, 2021). È come essere a piedi su una autostrada spogliati dalla *macchina* che solitamente indossiamo, fuori luogo; uccelli anche noi, rischiamo di sbattere contro le barriere antirumore trasparenti se queste non sono decorate con forme riconoscibili (i tag, significanti sovraimpressi – i pannelli sono stati recuperati da un palazzo abbandonato di Torino, per cui, tra gli artisti in mostra è elencato anche NO TAV).

Alla destra del corridoio un cane nero (la piattaforma?) corre verso di noi, ma appena prima di poterci mordersi o farci la festa ritorna al punto di partenza: è *Finite, Infinite* (2010) un brevissimo video a loop di Sturtevant. Il cane è una sorta di cerbero che annuncia la presenza di una schiera di artisti inferi convocati (o postati) da Imhof alla sua messa nera: Giovanni Battista Piranesi, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Gordon Matta-Clark, Paul Thek. *Finite, Infinite* anticipa le odierne *stories* di TikTok

riassumendo in pochi secondi quel filone della storia delle immagini in movimento che identifica una delle sue sorgenti nelle indagini anatomiche e fisiologiche condotte sui corpi animali, studiati in quanto *assemblage* di arti. Il corpo piattaforma, e questo è davvero uno dai caratteri salienti della contemporaneità, è, spesso a sua insaputa, *costantemente oggetto di un qualche esperimento*. Al piano inferiore compaiono le *Animal Locomotions* di Eadweard Muybridge e un altro pezzo di Sturtevant (*Dreams that money can buy*, 1967) che riconduce il Nu duchampiano alla stessa genealogia. Commentando *Faust*, Benjamin Buchloh ha parlato di «terrarium»²⁵.

Trasparenti antri sotterranei, dissezioni: se si pensa all'arte delle caverne e si accettano le ipotesi degli antropologi sullo sciamanesimo, si troverà che l'uso delle immagini per trattare e operare il corpo animale è antico quanto la storia dell'umanità; il mistero della filogenesi della cultura, ma anche quello dell'ontogenesi di ciascuno, antropogenesi, cameretta, blog. La serie *Ahh... Youth!* (1991-2008) di Mike Kelley entra così nella costellazione della mostra. L'autoritratto dell'artista americano nell'età della tarda adolescenza (immagine del profilo) compare senza soluzione di continuità entro una serie di fotografie

25) B. Buchloh, *Rock Paper Scissors*, «Artforum», LVI, 1, Settembre 2017., <https://www.artforum.com/print/201707/benjamin-h-d-buchloh-on-some-means-and-ends-of-sculpture-at-venice-muenster-and-documenta-70461>.

composta da primi piani dei volti di animali di pezza e di peluche (c'è anche la scimmia, ovviamente!).

Dappertutto è in azione l'altalena linguistica tra la dizione nordica, *still leben* (vita immobile), e quella mediterranea *natura morta*. In mezzo, tutta la tensione della metafisica: il rapporto tra la rappresentazione congelata e il reale assassinato dai simboli. Il pendolo è colto secondo angoli di volta in volta diversi, ma il privilegio è dato a quelli che illustrano il corpo animale farsi corpo umano: i *performer* che collaborano con Imhof sono *mannequin* privi di espressione, pupazzi, talvolta privi di genere, androgini platonici, angeli cibernetici in movimento tra le gerarchie celesti del potere contemporaneo²⁶.

In quanto angeli, gli agili corpi dei *mannequin* fanno certamente le veci dell'artista, ma fanno anche le veci dell'utente: durante la mia visita ho incontrato una coppia di ragazzi, belli, ben vestiti, «più uguali degli altri», che si muovevano a passi misurati nel Palais scattandosi a vicenda fotografie col telefonino, senza prestare attenzione a nessuna delle opere esposte se non in quanto elementi formali più o meno adatti a fare da sfondo alle loro composizioni da postare in tempo reale su

qualche profilo social. Mi ci è voluto un po' di tempo per notare la differenza fra me, gli altri visitatori e i performer. Chi, di questi, è un NPC? Chi, invece, gioca?

ABITARE, LOCALIZZARE

I *mannequin* che ho incontrato sono muti; quelli coinvolti nelle performance possono cantare, gridare o suonare («Art art art / La la la / Dive dive dive / As deep down as possible / Until your lungs fill with water like air»)²⁷. In ogni caso, sono privi del linguaggio quotidiano perché, nell'evocazione di un'impensabile epoca preistorica in cui eravamo più primati che antropi, la domesticità come separatezza non esisteva, ed è proprio la dimensione dello spazio privato che le piattaforme stanno facendo a pezzi. Per ora, nessuno può dire quale configurazione socio-spaziale succederà all'epoca dell'intérieur borghese, matrice architettonica di una civiltà intera in via di dematerializzazione nel meta. Intanto, nel meatspace l'architettura serve per limitare e costringere, organizzare e dirigere, sfruttare e investire (una bolla dell'edilizia globale è stata fra le cause della recessione del 2007-2009)²⁸, non certo per abitare.

26) Il fondatore della cibernetica, Norbert Wiener, nella sua autobiografia ricorda: «I first looked for a Greek word signifying "messenger", but the only one I knew was angelos. This had in English the specific meaning "angel", a messenger of God. The word was thus pre-empted and would not give me the right context. The I looked for an appropriate word from the field of control. The only word I could think of was the Greek word for steersman, *kubernētēs*» (N. Wiener, *I Am a Mathematician*, The MIT Press, Cambridge, MA 1964, p. 322).

27) A. Imhof - V. Matarrese, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, cit., p. 49.

28) A. Imhof - V. Matarrese, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, cit., p. 49.

In attesa di ritrovare un luogo, i performer hanno a che fare *pubblicamente* con materie e oggetti domestici. E poi bevono, si drogano, indossano magliette di gruppi metal anni '90 e tute da ginnastica. Le piattaforme del labirinto, a metà tra sfondo per videoclip musicale e allestimento per un *photoshoot* di moda, si intitolano *Room*. Le modalità delle azioni sceniche fanno collasare una sull'altra le stanze di uno squat occupato da studenti universitari ebbri di melanconia (sulle scale del Palais sono state appese le polaroid di Jägermeister del dioniso atrabilioso Cyprien Gaillard: *Green Vessel Study*, 2020) e un ignoto spazio sacro perduto per sempre dove l'immemoriale stupore del contatto fra il corpo postadolescenziale e una materia pura – latte, acqua, fuoco, cera, luce, fumo – racconta di un battesimo pagano che segue l'ennesimo eccesso.

La domanda però è: chi, tra noi, oltrepassa veramente i confini di ciò che è permesso? La performance del 2019 *Sex* è riproposta come video in *Natures mortes*: si vede un giovane uomo (*döppelgänger* di una generazione intera) che brucia un mazzo di rose; indossa una maglia con un pagliaccio alla Stephen King che, novello Arpocrate, intima col dito di fare silenzio. Esiste un'immagine migliore del disastro ecologico? Intanto, dalla giacca in pelle di Imhof appesa al muro cola o crolla una pila di 'zucchero' (*Trabende*

Trabanten / Wie werden wie ihr sein / Vergraben in eure Mähnen aus Kupfer und Gold, 2020).



Fig. 6 - Anne Imhof, *Sex*, Tate Modern, 2019 (foto di Nadine Fraczkowski).



La giacca (pelle animale, vestito umano) rimanda al motociclismo, un'altra passione di Imhof. Seguendo la lettura postapocalittica del presente offerta dalla mostra, l'iconico capo fa pensare pure all'iconografia del vagare e dello scorrazzare delle gang, dei gruppi umani divenuti muta, in caccia non si sa bene di cosa²⁹. Bande che attraversano lo spazio insensato dello *sprawl*, intravisto già da Walter Benjamin nella confusione onirica dei *Passages* parigini – ci si ricorderà del corridoio con lo stesso titolo menzionato sopra – dove locale e globale, interno ed esterno, si compenetravano senza soluzione di continuità³⁰.

In un angolo della mostra, a terra, è posato un sintetico casco dorato alla maniera di Costantin Brancusi, una versione cyborg delle delicate *Teste* dello scultore romeno, oppure il resto criogenizzato di un capo mozzato da un incidente stradale su qualche *Autobahn* suburbana³¹. Scoperchiate i tetti delle case dell'Occidente: troverete tutta una generazione di figli e figlie che si sacrifica o viene sacrificata (questo non è chiaro) a un dio Saturno o alla

schiera degli escatologici *mecha* di Neon Genesis Evangelion.

Due serie di dipinti costellano *Natures mortes*. La prima è opera di Imhof e ha un tema calendrico-atmosferico: ne fanno parte due monocromi grigi (*Untitled*, 2017) che sembrano aver registrato come specchi posati a terra uno di quei compatti e uniformi cieli berlinesi, il giorno. Vero è che potrebbe pure trattarsi dello sfondo dei software di editing di immagini, il neutro assoluto dello schermo, emblema della potenzialità virtuale del digitale che corrisponde alla non-espressione dei mannequin. Altri quadri – a olio su tela oppure acrilico su alluminio – illustrano il calare delle tenebre attraverso gradazioni tonali delicatissime, sprazzi di arancione, giallo e bianco, che si trasformano lentamente in nero (*Untitled (Natures mortes)*, 2021). Non manca un monocromo oscuro all'entrata della mostra: la notte.

I quadri su alluminio sono graffiati dalle unghiate rabbiose (tag informi) di un animale aggressivo che tenta di uscire da una gabbia³².

29) E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2015, pp. 111–152.

30) W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012.

31) Nella piattaforma, il caleidoscopico gioco di rimandi è potenzialmente infinito: nella testa mozzata ritorna la figura di Medusa ma anche quella di San Giovanni Battista. Al Castello di Rivoli, a Torino, nell'autunno Imhof 2021 ha allestito mostra chiamata, di nuovo, e forse a rimarcare l'impossibilità dell'atto oggi, più rappresentato che vissuto, *Sex*. Qui il casco era posato su un piatto che potrebbe essere stato disegnato da Bernardino Luini. In un caso l'assassino è un uomo; nell'altro una donna.

32) In relazione con altre opere ospiti come un Cy Twombly: *Achilles mourning the death of Patroclus* (1968). Il segno di Twombly è interpretato filologicamente da Imhof: un gesto folle e disperato che tenta di ricomporre, trascinandole avanti e indietro, le sanguinolenti spoglie informi di qualche essere squartato.

I segni opacizzano il piano semiriflettente dei quadri feriti, offrendo una lettura dialettica: stiamo osservando un paesaggio da una finestra albertiana chiusa per il freddo oppure qualcuno ha tentato di sabotare la superficie, comunque infrangibile, dell'interfaccia? In ogni caso, una volta che la totalità del globo è stata mappata e sottoposta a monitoraggio satellitare, è difficile immaginare uno spazio *esterno* alla piattaforma, un *fuori*.

Da questa serie si distingue un significativo ritratto di spalle (*Untitled*, 2017) che ironizza col tema tutto della mostra: il volto del o della protagonista è celato, per sempre invisibile³³. Al tempo stesso, il dipinto evoca l'iconografia dell'immersione attenta per eccellenza, la *Rückenfigur*³⁴. Impossibile non pensare alla tradizione del romanticismo tedesco, con l'indimenticabile *Betty* (1988) di Gerhard Richter e il *Viandante* (1818) di Caspar David Friedrich. Allo stesso tempo, il braccio nudo che si fa acuminata lama di luce è un elegante omaggio a Francis Bacon (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944) così come all'approccio dell'artista inglese allo stesso tema che interessa Imhof, la soglia di indistinzione fra animale e uomo³⁵. Poiché il fondo del quadro senza

titolo è nero, si deve dedurre che gli occhi del personaggio ritratto non possono osservare nulla di diverso da un silenzioso abisso nietzscheano – contrappunto formidabile ai nostri sguardi fissi sui protesici schermi retroilluminati.



Fig. 7 - Anne Imhof, *Untitled*, Palais de Tokyo, 2017 (foto di Aurélien Mole).

La seconda serie di dipinti è opera di Eliza Douglas: si tratta di un gruppo di grandi tele realizzate a partire da fotografie delle magliette che

33) Visibile invece, attraverso una semplice ricerca su Google delle parole stampate sul cappellino "NOW AND FOREVER", il capo che il personaggio indossa: si tratta di un memorabilia del musical *Cats* (<https://dldushy-vintage.com/products/vintage-cats-broadway-now-and-forever-cap-1981>) che rilancia ancora una volta il tema della soglia animalità/umanità.

34) A. Pinotti, *Procuratori del Sé: dall'avatar all'avatarizzazione*, in id., *Visual Studies: l'avvento di nuovi paradigmi*, Mimesis, Milano 2019, pp. 27-40.

35) G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2007. Bacon ha impiegato fotografie di Muybridge per comporre alcuni quadri.

fanno parte della collezione dell'artista americana. Considerata l'influenza potentissima del mondo della moda su tutto ciò che fa parte di *Natures mortes*, questi ingrandimenti sembrano monumentalizzare il settore economico che ne ha permesso la realizzazione e che fa sempre più da padrone e committente esclusivo nel mondo dell'arte e della cultura contemporanee.

D'altra parte, i quadri di Douglas paiono celebrare le ultime possibili comunità egualitarie. Le magliette ritratte non sono quelle firmate bensì capi che chiunque può comperare su Internet a poco prezzo³⁶. Ogni volta che mi infilo una *tee* scelta tra quelle stropicciate e riposte alla rinfusa nell'armadio della cameretta, che sia quella della squadra di calcio o della band underground, divengo parte di una società di pari che potrei non incontrare mai di persona. Non c'è gerarchia in una comunità di fan o follower (almeno fintantoché le pratiche del *paywall* e dei *fan token* diverranno ubiquo).

ESSERE PASSEGGERO

Sicuramente si può dire che un corpo vivente, a prescindere dalla

specie, *sta*, occupa una porzione di spazio, ma quando si può affermare che questo *abita*? C'è bisogno di una veste posata sul corpo? Di un cielo – e non di un tetto – sulla testa? Di un supporto sotto i piedi? Imhof afferma che una piattaforma è necessaria. Una piattaforma è qualcosa di elevato rispetto a qualcos'altro. Le piattaforme, dalle quali sempre ci si deve alzare per assurgere alla statura umana (i titoli: *Bed, Dive Board, Stage*) dettano una dialettica fra animalità/umanità e alto/basso non prescrittiva.

Trovano così spazio in mostra anche le opere di Wolfgang Tillmans e Alvin Baltrop, dedicate a corpi-zero orizzontali o in attesa (disattivati), magari ridotti a nuda vita attraverso una violenza (statale o sessuale) imposta oggi dal capitale. Importa questo: certamente i corpi-zero non sono quelli che noi stiamo vivendo mentre li osserviamo perlustrando la mostra o assistendo alla performance, pure, rappresentano uno stadio potenziale della nostra esperienza quotidiana.

In ogni caso, in quanto popolo della piattaforma mai siamo esonerati da quella condizione di

36) Uno degli *Untitled* (2021) di Douglas stampati a catalogo (p. 194) rappresenta forse la stessa t-shirt a tema *ahegao* in vendita su Amazon a tredici euro e indossata da un uomo fotografato per illustrare la relativa voce Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Ahegao#/media/File:40-year_old_guy_doing_ahegao.jpg. L'*ahegao* è la tipizzata espressione di piacere femminile proveniente dai manga *hentai*, diventata recentemente una categoria della pornografia occidentale a sé stante. Giocata dentro il contesto della mostra, l'iconografia è indice di una dimensione del godimento scomparsa da questa Terra e ormai possibile solamente nel mondo di fantasia del meta.

37) I. Illich, *The Right to Useful Unemployment and its Professional Enemies*, Boyars, London – Melbourne 1978, p. 33.

«passengerhood» ontologica³⁷, che è culla e condanna a cui siamo destinati sotto il dominio della tecnica. La fenomenologia di questa *stimmung* è ovunque in *Natures mortes* e può essere messa fuoco se si pensa a quel taglio iconologico trasversale a tutto l'*Atlas* di Aby Warburg secondo il dipolo portare/essere portati,, incarnato dalla celebre Ninfa del Ghirlandaio³⁸. Tradotta nel presente, ritroviamo molte versioni della *Pathosformel* nei *tableaux vivants* delle performance, ad esempio quando i corpi si fanno mezzo di trasporto.

Si rinforza così l'impressione che la mostra sia da interpretare come *un montaggio di piattaforme (in movimento)*, abbia come oggetto le piattaforme, sia essa stessa una piattaforma. Alcune sono sistemate secondo sequenze di *mise en abyme*: i «letti» sono rettangoli di marmo (magari rialzati su piloni) sui quali è appoggiata una seconda superficie, un materasso in gomma piuma da quattro soldi – la differenza sottolineata dai materiali di valore opposto. Altrove c'è una coppia di stativi



Fig. 8 - Anne Imhof, *Natures mortes*, Palais de Tokyo, 2021 (foto di Nadine Fraczkowski).

38) A. Warburg, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*, a c. di R. Ohrt e A. Heil, Hatje Cantz, Berlin - London 2020.

che regge un lungo palo: l'oggetto esposto sul piedistallo è un altro piedistallo (per volatili o *body builders*), un altro livello della piattaforma, un *layer*. A loro volta gli stativi sono sorretti da uno zoccolo che riprende la loro forma e che è appoggiato sulla piattaforma di una *Room*.

Quando sono abitate dai performer, o quando, da visitatori, ci immaginiamo di divertirci salendoci sopra, le piattaforme-oggetto di Imhof rimandano ad un gesto

originario dell'architettura alternativo a quello *mainstream*: non il tetto con la sua funzione di difesa e riparo, ma la piattaforma con la sua funzione di esposizione, controllo, supervisione. Piuttosto che la grotta: la palafitta, casa di un'umanità bambina. Imhof prende in mano un orologio e delicatamente riporta indietro le lancette della storia e del tempo: la scala delle sue opere è grande senza essere monumentale; vi stiamo di fronte, o in mezzo, o sopra, o sotto (*Track*, 2021), nello



Fig. 9 - Anne Imhof, *Room*, Palais de Tokyo, 2021 (foto dell'autore).

stesso modo in cui un bimbo sta nello spazio.

Forse un giorno lo spazio piattaforma ci sembrerà piccolo, ma per ora è enorme, non lo comprendiamo, ci disorienta, ha potere su di noi e ci può annientare. Forse, in un mondo in cui sempre siamo accolti da qualcosa di più grande di noi, la possibilità di divenire “grandi” non si darà più. In definitiva *Natures mortes* afferma questo: se la piattaforma è l'estetica del

contemporaneo, è soprattutto in essa e attraverso di essa che oggi l'essere umano si spoglia della sua animalità (del suo passato onto e filogenetico) e misura la propria posizione nel cosmo.

Giacomo Mercuriali

(Università Statale di Milano, Accademia di Belle Arti SantaGiulia, Brescia)



Fig. 10 - Anne Imhof, *Untitled (Faust)*, 2017, Palais de Tokyo (foto di Nadine Fraczkowski).

Agamben, Giorgio, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012.

Benjamin, Walter, *Capitalismo come religione* (1985), Il Melangolo, Genova 2013.

Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London 2008.

Bourriaud, Nicolas, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia, Milano 2010.

Bratton, Benjamin, *The Stack: On Software and Sovereignty*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.

Buchloh, Benjamin, *Rock Paper Scissors*, «Artforum», LVI, 1, Settembre 2017.

Canetti, Elias, *Massa e potere* (1960), Adelphi, Milano 2015.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 2007.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Quodlibet, Macerata 2021.

Drucker, Johanna, *Humanities Approaches to Graphical Display*, in «Digital Humanities Quarterly», V, n. 1, 2011.

Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 2014.

Foucault, Michel, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France* (2004), Feltrinelli, Milano 2017.

Houellebecq, Michel, *Piattaforma. Nel centro del mondo* (2001), Bompiani, Milano 2003.

Illich, Ivan, *The Right to Useful Unemployment and its Professional Enemies*, Boyars, London - Melbourne 1978.

Imhof, Anne - Matarrese, Vittoria, *Anne Imhof Interviewed by Vittoria Matarrese*, in *Natures mortes: Anne Imhof*, Palais de Tokyo, Paris 2021, pp. 46-49.

Kurzweil, Ray, *La singolarità è vicina* (2005), Apogeo, Milano 2008.

Lacan, Jacques, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in id., *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, pp. 87-94.

Nihei, Tsutomu, *Blame!* (1997-2003), Panini, Modena 2000-2004.

O'Connell, Mark, *Essere una macchina. Un viaggio attraverso cyborg, utopisti, hacker e futurologi per risolvere il modesto problema della morte* (2017), Adelphi 2018.

Panofsky, Erwin, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti* (1927), Feltrinelli, Milano 1999.

Pinotti, Andrea, *Procuratori del Sé: dall'avatar all'avatarizzazione*, in id., *Visual Studies: l'avvento di nuovi paradigmi*, Mimesis, Milano 2019, pp. 27-40.

Rogers, Thomas - Imhof, Anne *Anne Imhof's Stylish (and Shareable) Provocations*, «The New York Times», 13 Ottobre 2021.

Skinner, Frederic, *The Behavior of Organisms. An Experimental Analysis*, Appleton-Century-Crofts, New York 1938.

Srnicek, Nick, *Platform Capitalism*, Polity, Cambridge, UK - Malden, MA 2017.

The Economist, *In Come the Waves*, «The Economist», 16 Giugno 2005.

The Economist, *The World's Most Valuable Resource Is No Longer Oil, but Data*, «The Economist», 6 Maggio 2017.

Warburg, Aby, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*, a c. di R. Ohrt e A. Heil, Hatje Cantz, Berlin - London 2020.

Wiener, Norbert, *I Am a Mathematician*, The MIT Press, Cambridge, MA 1964.

Zuboff, Shoshana, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri* (2018), Luiss University Press 2019.

Zuboff, Shoshana, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri* (2018), Luiss University Press 2019.

Editoriali | Anne Imhof: la
piattaforma come forma simbolica
| **Quale esperienza artistica nel
Metaverso?** | Il videogioco come
antidepressivo | Dal corpo allo
spazio: dinamiche sensoriali
e metamorfosi dello spazio |
Corpo e techné | Vogue images of
beauty | Progetto Corpus Christi
| Corpo e spazio | Arti visive
contemporanee | In rassegna
| **Dibattito contemporaneo** |
Alcune suggestioni bibliografiche
| **Una recensione** | Call for paper

ISBN 978-88-382-5188-7



9 788838 251887 >

€ 19,00

SANTAGIULIA
HDEMA
DI BELLE ARTI

• • •
Studium
edizioni