

Estetica posthuman: Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del post-umanesimo critico

Abstract:

Il post-umanesimo critico offre gli strumenti per superare i limiti dell'umanesimo. Questi limiti riguardano un'epistemologia di dominio sull'alterità, ed in particolare su quelle non-umane che, dalla prospettiva umanista, finiscono con l'occupare una posizione ancillare rispetto all'animale umano. Perciò l'estetica dovrebbe essere ripensata oltre questi limiti, rifiutando un'idea che si abbina ad una nozione trascendentale del bello, concepito in quanto forma ideale. Al contrario, il punto di vista del post-umanesimo critico permette di allinearsi con una nozione di estetica che pertiene un campo di relazionalità e percezione. Muovendosi su questi due assi, questo saggio propone una mappa di una estetica post-umanista con l'obiettivo di segnalare le modalità tramite le quali la materia diviene una parte intima e attiva del processo creativo: una musa mostruosa che, da ispirazione platonica per l'anima umana, diviene copula carnale di una mente incarnata (*embodied*). La relazione ecologica tra l'umano e l'alterità non-umana è di reciproca contaminazione e co-determinazione: una relazione nella quale l'arte rappresenta una ostentazione fedele ed eretica, una stratificazione vibrante. Muovendosi da un mero processo creativo e uni-direzionale verso un campo di relazionalità cosmologica e processualità percettiva, una estetica posthuman è, dunque, il divenire di questa contaminazione plurale che permette forme differenti di individuazione e soggettivazione.

Parole chiave:

Post-umanesimo critico; Percezione; Relazionalità; Materialità; Estetica Posthuman.

Autori:

Alberto Micali, and Nicolò Pasqualini.

Bozza redatta:

Gennaio 2020

Versione finale disponibile da:

<http://www.meltemieditore.it/catalogo/ecologie-complesse/>

Pubblicazione:

Galati, G. 2021, *Ecologie complesse Pensare l'arte oltre l'umano*. ISBN: 9788855194389.

Copyright:

Meltemi editore

Se c'è somiglianza nell'opera d'arte, lo si deve solo al fatto che la sensazione si rapporta al suo materiale: è il percepito o l'affetto del materiale stesso, il sorriso d'olio, il gesto di terracotta, lo slancio di metallo, l'ammasso della pietra romanica e l'elevazione della pietra gotica.

Deleuze e Guattari 1991, p. 156, trad it. 1996

Introduzione

Gli interrogativi posti dal post-umanesimo critico offrono gli strumenti per tentare di superare i limiti epistemologici dell'umanesimo. La falsa separazione della cultura dalla natura, così come altri dualismi chiave che sono alla radice della tradizione umanista – soggetto-oggetto, organismo-ambiente, e interno-esterno, per citarne alcuni – sono stati criticati e la loro fondazione messa in discussione. Tali dicotomie mostrano i limiti di una epistemologia del domino sull'alterità. In particolare, da un punto di vista umanista, le alterità non umane finiscono con l'occupare una posizione ontologica ancillare rispetto all'animale umano – centro di gravità e misura di tutto¹. Le epistemologie umaniste escludono le alterità non umane, ad esempio pensando la cultura come un dominio strettamente umano, o l'antropogenesi come un circuito autarchico e auto-referenziale nel quale lo stato ontologico differenziale delle alterità non-umane è parzialmente o completamente negato (Pansera 2001).

Questo saggio segue e sviluppa delle idee che sono state presentate inizialmente al workshop 'The Work of Art in Post-Human Times', organizzato presso la John Cabot University di Roma nel Settembre del 2018, e al quale uno degli autori ha contribuito in quanto parte del gruppo di ricerca Post Human Studies. Il saggio origina da una specifica domanda, o forse più precisamente dalla risposta ad una domanda, che in quanto autori ci siamo posti: può esistere un'estetica che – anche se sommariamente – possa essere definita come posthuman? La nostra risposta è stata immediatamente negativa: l'estetica posthuman non può trascendere dalle forme artistiche concrete; essa non può essere reificata in qualcosa di ben definito o definente queste stesse espressioni artistiche. Entrambi concordiamo sul fatto che una definizione, derivante dall'applicazione sul campo estetico di un supposto pensiero universalista (anche se post-umanista), non potrà mai affermarsi in quanto tale.

Perciò, lungi dall'offrire una tale, impossibile definizione, ci siamo proposti di pensare 'una' estetica posthuman; ovvero, un campo di forze che possa essere mappato tramite gli strumenti concettuali forgiati dalla critica post-umanista. Siamo inoltre coscienti del fatto che accogliere le proposte critiche alle quali facciamo riferimento comporti un radicale ridefinizione del campo estetico stesso. In linea col pensiero del post-umanesimo, l'estetica dovrà essere riconsiderata, rifiutando idee che la allineano ad una visione modernista della bellezza, o che possano intendere l'arte in quanto forma ideale – forma che origina e termina con un processo creativo antropocentrato e mono-direzionale, un atto creativo che rinforza e legittima la superiorità dell'animale umano di fronte agli animali non umani e le alterità inumane e non umane che la/o circondano. Il nostro principale obiettivo è quello di proporre una narrazione, un percorso di possibilità, una mappa per una estetica posthuman². Una mappa che sia capace, muovendosi a partire dall'interrelazione di due assi principali (quello della percezione e della relazionalità), di intuire le modalità chiave mediante cui, nel processo artistico-creativo, la materia non-umana

¹ Più specificatamente, dell'uomo bianco, urbanizzato ed eterosessuale – così come suggerito dal post-umanesimo culturale (i.e. Braidotti 2013, trad. it. 2014).

² Per la differenza tra mappa e calco si veda Deleuze e Guattari (1980, trad. it. 1987).

trasmuti in un componente attivo e co-determinante anziché passivo e accessorio. Senza presunzione alcuna di offrire una comprensione definitiva o una definizione dell'estetica postumanista, il nostro obiettivo è più semplicemente quello di impostare delle coordinate per una estetica localizzata che sia capace non solo di incontrare l'etica secondo la tradizione Guattariana (Guattari 1992, trad. it. 1996), ma di andare anche oltre, diventando 'onto-epistem-ologica' (Barad 2007), accogliendo così la performatività delle pratiche artistiche e della loro costituzione ecologica.

All'interno di questo saggio affronteremo inizialmente e in breve due esempi recenti che ci permetteranno di approcciare il campo delle pratiche artistiche da una posizione post-umanista. Non sarà nostro interesse proporre un'analisi critica di tali lavori artistici. Il nostro scopo iniziale sarà al contrario quello di segnalare l'emergere di un trend, una tendenza che andremo a definire come *estetica umanista del posthuman*. Al fine di specificare questo tropo ricorsivo, ci focalizzeremo sul concetto di riflessione che, mantenendo un nucleo rappresentazionale e una logica di rispecchiamento, sembra rinforzare – piuttosto che abbandonare – la prospettiva umanista. In secondo luogo, delineremo la nostra mappa per un'estetica posthuman utilizzando il concetto di diffrazione, seguendo il sentiero teorico tracciato da Donna Haraway (1992) e Karen Barad (2007). Nella sezione centrale del saggio, saranno delineati i due assi centrali della nostra analisi: quello della relazionalità e della percezione. Questi due assi non saranno pensati separatamente, ma come parzialmente sovrapponibili: il nostro obiettivo, una volta introdotte e discusse le basi su cui poggiano, sarà quello di spingere tali assi verso la ricerca di un concezione di relazionalità scalare e di una percezione intensiva (inumana, o 'oltre-umana'). Nella nostra argomentazione, infatti, troverà spazio un confronto sulle modalità tramite le quali il campo estetico, secondo Félix Guattari (1992, trad. it. 1996), ha seguito un processo di progressiva autonomizzazione dei propri valori di riferimento (processo che ha segnato di fatto la comparsa della modernità), separandosi in quanto sfera autonoma dal dispiegarsi immanente della complessità sociale. Nella parte conclusiva del saggio, infine, applicheremo gli strumenti analitici proposti a due ulteriori casi che, seppur appartenenti a due temporalità molto distanti tra loro, a nostro parere descrivono in maniera efficace il carattere intimo ed *embodied* del rapporto tra animali umani e materialità non umane, configurando l'insieme di scambi e di ibridazioni che qualificano una estetica posthuman.

Riflettere l'identico rinforzandone il primato etico ed ontologico, ovvero come inscenare un estetica posthuman

Per gli spettatori della RAI il 2019 si è aperto con la seconda stagione dello show televisivo condotto da uno dei più rinomati ballerini italiani. *Danza con me* è un programma di intrattenimento condotto dal danzatore Roberto Bolle incentrato su varie performance nelle quali l'artista danza da solo, o è accompagnato da altri importanti ballerini della scena nazionale ed internazionale. Questa seconda edizione dello show ha riscontrato una certa popolarità e suscitato l'interesse del pubblico grazie a un passo a due di Bolle con una macchina robotica: un braccio meccanico di una tonnellata e mezzo solitamente utilizzato nell'industria manifatturiera (RAI 2019).

Il passo a due in questione è un duetto tra un animale umano – il ballerino italiano – e un complesso pezzo di tecnologia – l'arto meccanico programmabile. Nello specifico, la performance artistica ruota attorno al riconoscimento da parte del primo della capacità agenziale del secondo. Inizialmente Bolle approccia il braccio meccanico come se questi non fosse altro che un comune oggetto di arredamento, un appendiabiti a cui appendere la propria giacca. Ma quando il braccio robotico svela la propria abilità di (re)agire, lasciando cadere a terra l'indumento, comincia una macabra danza umanizzante, un articolato gioco di riflessi, che occupa lo spazio centrale del palco:

l'atto di riconoscimento ha inizio. Tale atto si configura in una serie di semplici 'passi', gesti di contatto e movimento, avanti e indietro, che vengono compiuti da entrambi. La dinamica del riconoscimento slitta poi dal ballerino verso il pubblico, al quale viene mostrata una sequenza direttamente dal punto di vista del robot, grazie ad una telecamera installata nella parte finale del braccio rotante, che dovrebbe simulare lo sguardo della macchina. La sequenza mostra la faccia sorpresa di Bolle, iper-mediata da un interfaccia in bianco e nero, che contemporaneamente inocula e induce nel pubblico l'illusione di una analogia antropomorfa, stimolando l'idea di una possibile immedesimazione dell'umano nell'alterità tecnologica. La mimesi dalla danza proietta il non-umano nel cronotopo antropico, innescando nei suoi ritmi e sulle sue geometrie un coinvolgimento empatico fatto di relazioni e percezioni che ricalca e riflette schemi senso-motori ed emotivi immediati poiché noti e propri del processo di riconoscimento.

Un ulteriore e interessante caso viene da uno dei più dibattuti trend dell'arte contemporanea: la cosiddetta 'arte algoritmica'; che ha fatto il suo debutto sul palcoscenico globale delle case d'asta nel 2018. Nel Novembre dello stesso anno infatti Christie's ha battuto all'asta un'opera stampata su tela del collettivo parigino Obvious, dal titolo *Edmond de Belamy* (2018); opera venduta alla cifra record di 432,500 dollari. Il 'dipinto', il ritratto di un uomo, è stato creato tramite una rete generativa avversaria (*generative adversarial network*, GAN), una classe di algoritmi di intelligenza artificiale che funziona mediante l'interazione di due reti neurali, nelle quali la seconda discrimina i candidati generati dalla prima – apprendendo così da un dataset iniziale. L'autorialità dell'opera è stata attribuita all'algoritmo e parte del codice dello stesso lo conferma, campeggiando nella parte bassa del 'dipinto' in quanto firma d'autore³.

Secondo Obvious e il curatore d'asta di Christie's *Edmond de Belamy* è il primo lavoro d'arte autonomamente creato da una macchina come risultato della propria capacità agenziale creativa, rendendolo un prodotto originale dell'algoritmo piuttosto che di una qualsiasi delle menti umane che lo hanno compilato (Christie's 2018). Questa retorica, sottilmente marcata di suggestioni trans-umaniste, sembra caratterizzare la strategia comunicativa del collettivo francese. La spettacolarizzazione della relazione umano-non-umano è infatti costruita tramite la glorificazione delle dicotomie uomo-macchina, biotico-abiotico e mente-algoritmo. Tale esaltazione funziona alla luce di una presunta, straordinaria innovazione e rivoluzione ontologica in cui, da ora in avanti, uno strumento tecnologico è e sarà in grado di emulare il comportamento umano, collaborando attivamente e autonomamente alla massimizzazione di quel potenziale creativo che, fino a ieri, era una proprietà esclusiva dell'uomo. Anche in questo caso l'emulazione e il riconoscimento sono il volano metamorfico mediante cui l'alterità non-umana raggiunge la propria evoluzione ed elevazione ontologica.

Senza entrare nel dettaglio, i due casi – seppur con evidenti differenze dettate dal diverso contesto – segnalano l'emergere di un tropo postumanista all'interno del campo dell'arte contemporanea. Nel primo caso, il 'motivo' postumanista raggiunge un canale della televisione nazionale, toccando la cultura popolare, probabilmente per la prima volta in Italia. Il secondo, invece, tentando di sfidare figurativamente forme di autorialità umano-centrate, è in grado di raggiungere il mercato dell'arte globale. Entrambi i casi implicano la relazionalità tra umani e non umani – animali umani e macchine tecnologiche – e sono caricati da un'estetica caratterizzata dal riconoscimento reciproco. Tuttavia, come vogliamo sostenere, una estetica del post-umanesimo non può risolversi in un gesto di riconoscimento dell'alterità: i già introdotti limiti delle epistemologie

³ Dettagli sono reperibili sul sito web del collettivo: 'obvious-art.com' (controllato 01-02-2019).

umaniste non possono essere superati da una riflessione sull'alterità che viene da, e rinforza, la razionalità umana, offrendo un'estetica di puro riconoscimento ed immedesimazione.

Mettendo da parte l'evidente travestimento antropomorfo del atto di riconoscimento recitato dal ballerino, una tale riflessione dal lato dell'animale umano non può che riprodurre identità, avvenendo tramite una sorta di circuito auto-referenziale che rievoca l'animale umano dal proprio, co-costituente continuum natural-culturale. In maniera simile, il collettivo d'arte francese che ha ideato l'opera di arte algoritmica, parla esplicitamente di una 'collaborazione' tra l'uomo e la macchina tecnologica, segnalando l'esistenza di un dialogo relazionale nel quale la seconda è riconosciuta in quanto soggettività attiva – un partner co-attivo nel processo artistico. Si tratta però di un partner la cui indipendenza è ancora distanziata rispetto alla controparte umana e la cui *agency* viene valorizzata nella misura in cui l'autonomia ontologica e performativa della macchina si esaurisce, dimostrandosi un pallido riflesso delle capacità umane che riesce ora ad emulare. Una logica fortemente antropocentrica e biocentrica definisce dunque la relazione umano-non-umano, la quale è ancorata ad una dinamica di riconoscimento e riflesso del primo termine sul secondo.

Il percorso verso una rivoluzione e innovazione ontologica, che sono centrali nella concettualizzazione di entrambi i casi (essendo anche in grado di attrarre l'attenzione del pubblico e un certo riscontro economico), mostra i limiti un punto di vista futuristico che è ancora immischiato in una prospettiva umanista. Questa è una prospettiva nella quale lo sforzo bio-culturale di evoluzione e trasformazione dell'umano – e la sua impresa di andare 'oltre l'uomo' – si risolve e coincide con i molteplici tentativi di condurre ciò che non è umano verso l'umano. La figura esotica ed al contempo aliena del braccio robotico nella televisione pubblica ha avuto la capacità di ipnotizzare il pubblico, offrendo un facile bersaglio al quale rapportarsi: un obiettivo in grado di roteare e volteggiare come un ballerino umano. Nel secondo caso, questa logica così intuitiva e di facile comprensione ha fatto da specchio per le allodole per collezionisti, critici e mercanti, i quali hanno abilmente fiutato l'affare di poter disporre e offrire le 'prime' tracce materiali e artistiche di un'intelligenza artificiale alla prova della creatività artistica; prova nella quale (almeno fino ad oggi) l'animale umano dominava pressoché incontrastato.

Donna Haraway (1992) e, più recentemente, Karen Barad (2007) hanno affrontato il problema della presa in considerazione dell'alterità tramite un processo che ricostituisce l'intoccabile similarità dell'identità univoca. Nella loro proposta è la diffrazione, piuttosto che la riflessione, il fenomeno ottico in grado di superare una simile impasse analitica, oltre che ontologica ed epistemologica. Vorremmo quindi iniziare focalizzandoci sulla distanza concettuale che esiste tra riflessione e diffrazione. Il nostro scopo è di segnalare un movimento ri-territorializzante che, rievocando l'animale umano al di sopra dell'alterità con la quale è in rapporto, caratterizza i due esempi sopra menzionati e inscena un'estetica riflettente e rappresentazionista dalla quale è necessario prendere le distanze.

Al fine di sfidare la iper-razionalizzazione tipica delle argomentazioni eurocentriche su *produzionismo* e illuminismo, specie in relazione alla natura e al costruttivismo tecno-scientifico, Haraway concepisce un dispositivo "ottico", analitico che opera per diffrazione piuttosto che per riflessione (1992, p. 299). La diffrazione infatti, in quanto fenomeno che concerne la propagazione d'onda, compone schemi di interferenza al posto di rispecchiare immagini e riflettere l'identico. Haraway espande l'idea di Trinh T. Minh-ha (1986-87) di "*inappropriate/d others*" (altri inappropriati), col fine di tenere in considerazione le alterità tecnologiche e proporre un'opposizione storica alle politiche dell'identità tipicamente occidentali; un'opposizione che offra una relazionalità critica e decostruzionista. Questa è avanzata come un legame che contamina,

andando oltre la semplice gerarchia della differenza tassonomica – di una differenza autentica, preordinata e stabile. Dunque, l'artificiosità della diffrazione provvede una differente geometria ottica, capace di dialogare con l'interferenza, piuttosto che con la replicazione o l'estensione riflessa. Seguendo le parole della stessa Haraway: “uno schema diffrattivo non mappa i punti in cui le differenze appaiono, ma al contrario dove gli *effetti* della differenza compaiono” (1992, p. 300; corsivo nell'originale).

Barad (2007) elabora e sviluppa la “visione sottile” che la diffrazione, secondo Haraway (1992, p. 300), ci allena a scoprire – concentrandosi sulla comprensione quantica di questo fenomeno e impostando il proprio metodo diffrattivo contro la pratica riflessiva propria degli approcci accademici. Senza entrare nel merito di una descrizione dettagliata del fenomeno fisico di interferenza appena citato e la sua comprensione nei termini della meccanica quantistica, ci preme sottolineare il rapporto chiave tra rappresentazionalismo e riflessività – su cui il lavoro di Barad (2007) si focalizza. Rapporti di questo genere, infatti, come evidenziato dai due casi su citati, presentano l'opera d'arte come sconnessa dagli *entanglement* materiali di cui fa parte, liberando così l'artista dal peso di qualsiasi responsabilità etica a dispetto dell'opera creata⁴. Secondo Barad (Ibid.), la riflessione si fonda sulla falsa premessa della rappresentazione, sostenendo una prospettiva sul mondo a distanza per la quale i ponti creati dal rappresentazionalismo non hanno alcuna conseguenza, offrendo piuttosto un accesso privilegiato alla conoscenza. È difatti la separazione della rappresentazione che, muovendosi in un circolo vizioso (o un circuito auto-referenziale), ristabilisce un'incolmabile distanza per mezzo della riflessione. Il rappresentazionalismo ri-territorializza la differenza nell'identità tramite il rispecchiamento operato dalla riflessione, mentre la diffrazione permette “di pensare le pratiche socio-culturali in modo performativo invece che rappresentazionale” (Ibid., p. 88).

L'idea di territorializzazione (oltre la definizione propria di campi di ricerca quali l'etnologia e l'etologia), così come concettualizzata da Deleuze e Guattari (1975; 1987), indica un processo di appropriazione e chiusura. In quanto delimitazione emergente di relazioni che si dispiegano nel campo dell'esistenza, il territorio necessita invece di essere spinto verso processi di apertura, verso l'occasione di aprirsi a nuove possibilità, grazie a quell'insieme di incontri co-costituenti, immanenti e positivi che, in questo senso, segnalano la sua deterritorializzazione. Félix Guattari (1991; 1996; 2006; 2013) ha impiegato questa particolare prospettiva lungo il corso del suo lavoro da psicoterapeuta, prestando particolare attenzione ai processi di soggettivazione e alla capacità di alcune pratiche di agire positivamente sui pazienti. Contro la critica di una comprensione ‘accelerazionista’ di tale movimento del territorio (Noys 2014), la deterritorializzazione non è mai trascendentale o una accelerazione verso una exteriorità impossibile. Piuttosto, tale processo presuppone sempre una susseguente riterritorializzazione che ricomponi i territori esistenziali in questione (Guattari 1997; 2006). Sicuramente questo processo non è senza conseguenze e il suo movimento deve essere mappato con l'obiettivo di capirlo nel dettaglio.

L'atto di riconoscimento dell'alterità non umana messa in scena da Bolle a dal collettivo Obvious produce una riterritorializzazione, un circuito di conoscenza atto a rinforzare uno solo dei termini in relazione piuttosto che diffrangere: ovvero interferendo e contaminando entrambi. Questo *loop* conoscitivo ri-gerarchizza la congiunzione tra l'animale umano e la macchina tecnologica favorendo il primo termine del rapporto. Ciò avviene tramite un rappresentazionalismo che evita l'implicazione di una qualsivoglia conseguenza materiale per gli artisti in questione. Queste forme

⁴ Tra i più vividi esempi di una tale mancanza di interesse etico troviamo le opere di Damien Hirst, nelle quali i corpi di animali non umani sono spesso abusati ed esposti.

d'arte mimano un'estetica postumanista, dando vita a ciò che vorremmo qui definire come un'*estetica umanista del post-human* – ovvero, un'estetica riflessiva che rifortifica la superiorità etico-onto-epistemologica dell'animale umano, evadendo una possibile contaminazione e mescolanza con l'alterità. Questa mossa deterritorializzata, l'incontro delle forze differenti che attraversano i corpi in questione, è carica di linee di fuga, ma esaurisce la sua premessa produttiva, riterritorializzandosi viceversa nel territorio rassicurante e familiare della somiglianza. Una tale estetica umanista del posthuman produce una differenza invariabile che rimette in scena l'identità, ristabilendo, e quindi confermando ancora, la superiorità della ragione umana rispetto ad ogni prospetto di ibridazione. Il mero riconoscimento del partner ibridativo risulta in una sorta di iper-razionalità, una spirale rappresentazionale che trascende e illumina (ancora e ancora) l'animale uomo sulla propria tecnicità 'originaria' e condizione postumana. Al contrario, la nostra mappa di una estetica posthuman, mira ad evolversi in maniera diffrattiva, procedendo attraverso due principali ed interconnessi assi – uno relazionale e uno percettivo – che ci permetteranno di delineare la nostra proposta di ripensare gli incontri materiali tra gli animali umani e le alterità non-umane coinvolte nel processo artistico.

La relazionalità scalare incontra la percezione intensiva: impostare gli assi di una estetica posthuman

Il rappresentazionalismo di ciò che abbiamo etichettato come estetica umanista del posthuman mantiene i tratti di una visione modernista del campo estetico. I limiti di un'estetica che riflette, e somiglia a, l'animale umano, distaccandolo/a dalla continuità delle proprie alterità co-costituenti, accentua la sovra-codificata interdipendenza tra (un valore trascendente de) il bello e l'arte – un attributo cardine di una moderna, ma ancora diffusa, concezione dell'estetica. I due principali assi della nostra mappa estetica possono essere ottenuti da una visione dell'estetica di tipo '*entagled*', che riconosca cioè il suo potere creativo oltre la stretta separazione del campo artistico da altre dimensioni soggettive.

Delineando una proposta per un paradigma etico-estetico che possa essere in grado di guarire la soggettivazione umana dall'autodistruttiva spirale standardizzante della valorizzazione moderna, Félix Guattari riconosce due modi differenti tramite i quali il campo artistico, e il problema ad esso correlato dell'estetica, si intrecciano e dispiegano con la co-costituzione attuale delle sfere soggettive e sociali ad un livello esistenziale (o sul 'piano di consistenza', per essere più vicini al vocabolario Guattariano)⁵. Nella sua analisi, Guattari descrive i passaggi storici non-lineari che, all'alba delle società occidentali moderne, hanno delimitato l'arte ad uno specifico gruppo di attività – un insieme di pratiche connesso a riferimenti e valori assiologici specifici, particolari e ben definiti (Guattari 1992, trad. it. 1996).

Nelle società pre-moderne, i rituali e le prassi religiose erano permeate da attività come la musica, la danza, o le arti plastiche. In modo simile, il dominio della vita umana non escludeva gli scambi economici e i rapporti sociali, essendone interamente co-determinato e co-costituito dagli stessi. Guattari (Ibid.) caratterizza questo dominio tramite ciò che definisce 'concatenamenti territorializzati di enunciazione', riconoscendo nella loro evoluzione successiva la comparsa di un'enfasi graduale sulla soggettività individuale (e il declino, in parallelo, della polivocalità nella produzione del se) e l'autonomizzazione dei modi di attribuzione di valore. Attività economiche, artistiche, di interazione sociale, religiose o magiche, che ai giorni attuali sembrano occupare

⁵ Nel suo Glossario di Schizo-Analisi, Guattari (1997) definisce il 'piano di consistenza' come un piano di immanenza nel quale "le differenti modalità di esistenza dei sistemi di intensità corrispondono non ad un complesso di identità trascendentali ma a processi di generazione e trasformazione del reale" (p. 100).

specifiche e ben separate sfere di azione e pratica, erano parte dello stessa, contingente, concatenazione della vita sociale umana. All'interno di tali contesti sociali, la dimensione estetica non era un'area separata di formazione psichica individuale o valorizzazione sociale. Essendo parte integrante dell'agire immanente del socius – di soggettivazioni collettive ed individuali – l'arte non era una specifica attività separata dal proprio 'contesto' in dispiegamento.

Durante la modernità una seconda figura segue quella territorializzata. Si tratta di un concatenamento deterritorializzato, nel quale ogni sfera di valorizzazione stabilisce un polo di referenza autonomizzato, trascendendo l'attuale campo di azione. La valorizzazione polifonica viene gerarchizzata e si perde l'intrecciarsi di differenti valori, territorializzati ed emergenti, lasciando spazio a istanze trascendenti e omogenee che le catturano e sovra-codificano: il buono della morale si affianca alla verità della logica, e la bellezza affiora come referente assoluto del campo estetico. Questa forma di polarizzazione, autonomizzazione e separazione si pone come una definizione già data, indiscutibile, dei termini in questione, neutralizzando la contaminazione potenziale delle varie dimensioni di costituzione dei valori. Dato che i materiali di espressione entrano in un orbita di standardizzazione ed equivalenza generale, Guattari definisce questa figura anche come 'capitalista'. Come il capitale si afferma in quanto misura universale dello scambio economico, sovra-codificando gli altri modi di regolazione, una forma ideale di bellezza gerarchizza e neutralizza le forze relazionali e costituenti che idealmente attraversano il campo estetico; l'estetica diventa binarizzata e legata ad una referenza assiologica che ha la pretesa di essere universale, nonché totalizzante nella sua applicazione.

Con l'obiettivo di evitare la linearità storica e attribuire all'ambito estetico un potere del sentire che sia in grado di offrire nuovi e potenzialmente positivi territori esistenziali, Guattari (Ibid.) suggerisce una differenza tra una dimensione proto-estetica – la quale si riferisce alla creazione in quanto dimensione emergente capace di intervenire nella contingenza dell'azione *entangled* – e il consolidato campo dell'arte – il quale, al contrario, è composto dalle opere d'arte esposte nelle differenti istituzioni afferenti. Tale dimensione proto-estetica può essere ugualmente riconosciuta nell'etimologia della parola estetica. Infatti, provenendo dall'aggettivo del greco antico *aisthētikos*, ovvero 'sensitivo', la parola 'estetica' deriva da *aisthanesthai*, la quale traduce la forma verbale 'percepire', o 'sentire'. Queste forme verbali non sono però soggettive, suggerendo che l'estetica non descrive la percezione o i sentimenti di un'entità specifica. Al contrario, questa etimologia sembra richiamare i processi tramite i quali le entità – o 'materialità' come preferiamo chiamarle noi – entrano in relazione ed incontrano un cambiamento costante, ma anche immanente e contingente.

Piuttosto che avere una visione antropocentrica dell'animale umano come centro immutabile di un circuito che rinforza la propria superiorità ontologica sull'alterità, e un campo estetico che reifica tale posizione tramite un canone trascendentale di bellezza (derivando da un polo autonomizzato di referenza), scopriamo un animale umano come ininterrotto risultato di incontri mutevoli con le alterità. Inoltre, queste alterità modellano attivamente e co-costituiscono l'antropogenesi. Dentro una tale formulazione, il campo estetico emerge come quello che, tramite la percezione, permette una tale relazionalità. Si verifica così uno spostamento: da un mero processo creativo e mono-direzionale che riflessivamente fa da eco all'animale umano, ad un campo di relazionalità 'cosmologica'. Questa processualità percettiva permette la stabilizzazione temporanea degli stati soggettivi – ovvero la perpetua co-costituzione di soggettivazioni collettive e individuali degli animali umani.

Con l'obiettivo di offrire una mappa per un'estetica posthuman che diffrativamente provi a non cadere nello scivoloso terreno della somiglianza, e allo stesso tempo richiami una comprensione precoce e proto-soggettiva del campo artistico, vogliamo qui focalizzarci su due assi interconnessi. La parte finale di questo scritto sarà invece occupata da una comprensione delle implicazioni materiali di un tale ripensamento del processo estetico. La relazionalità (1) e la percezione (2), intendiamo suggerire, offrono la possibilità di muoversi da una visione sovra-codificata dell'estetica, allo stesso tempo configurando le coordinate per una possibile estetica post-umanista – un'estetica posthuman che sfidi e provi a superare i residui di una visione modernista e umanista della creazione artistica. Il nostro obiettivo non è però quello di portare semplicemente in primo piano le idee alla base dei due assi che sostengono la nostra mappa, ma di spingere ulteriormente la loro elaborazione teorica. Per questo motivo, il primo asse tenderà di affrontare la critica della correlazionalità, puntando contemporaneamente ad una relazionalità scalare che tenga in considerazione la differenza chiave tra relazioni intrinseche ed estrinseche; il secondo sarà invece orientato verso una intensità inumana che ecceda ogni gravitazione attorno l'animale umano.

Anche se questa nozione chiave non sussume la diversità delle varie posizioni che definiscono le diverse sfumature e sfaccettature del campo di indagine filosofica e culturale a cui ci stiamo riferendo apertamente, vogliamo proporre sul primo asse la relazionalità (1): concetto al centro di molte proposte post-umaniste. Dal seminale manifesto di Haraway (1991, trad. it. 1995), che contestava la rigida separazione tra l'uomo e la macchina tramite la figura relazionale del cyborg, ai legami dei compagni di specie, un puntatore verso l'interdipendenza del 'divenire con' degli animali umani e non umani (Haraway 2003, trad. it. 2003; 2008); dalla critica dell'informazione disincarnata (*disembodied*) come una visione che rinforza il solipsismo liberale del progetto umanista, e la possibilità di ripensare le articolazioni reciproche tra animali umani e macchine computazionali all'interno dei percorsi aperti dalla tradizione cibernetica (Hayles, 1999), all'avanzamento affermativo (vitalista e materialista) di un'etica e politica post-umanista che riconosca le possibilità immanenti offerte da una rete di relazioni al divenire delle soggettività umane (Braidotti 2013, trad. it. 2014); dalla messa in discussione delle pretese di superiorità dell'antropocentrismo ontologico della tradizione umanista e la proposta di una prospettiva congiuntiva nella quale la cultura è il risultato temporaneo di eventi ibridativi con le alterità non umane (Marchesini, 2002; 2014; 2017); tutte queste proposte, nel loro investigare complesso e distintivo, si sovrappongono nel riconoscimento di una incontrovertibile relazionalità ecologica – la quale (seppur con gradi differenti) non è meramente ontologica, ma etica, politica, così come epistemologica (Barad 2007). Come intimato da entrambe – dalla proposta anti-rappresentazionalista della diffrazione e dalla dimensione proto-soggettiva dell'estetica – la relazionalità coinvolge un essere situati che è *entangled* e *embodied*, storico e stratificante, sfidando le false premesse (al cuore delle rappresentazioni) di una concezione separata di un mondo che possa essere caricato di significati, agito, e riflesso a distanza gerarchica.

Tuttavia, tale campo di relazionalità è divenuto recentemente oggetto di dibattito da parte del realismo speculativo, il quale in maniera simile alla critica postumanista segna gli sviluppi contemporanei della filosofia continentale, e in particolare l'avanzare del cosiddetto '*non-human turn*' nella teoria critica e negli studi culturali (Grusin 2015). Per questo motivo, prima di muoverci verso l'asse della percezione e approfondire la materialità *embodied* di un'estetica post-human, è qui necessario un chiarimento, specialmente alla luce dei recenti sviluppi proposti dalle filosofie realiste – e in particolare dalla cosiddetta 'ontologia orientata all'oggetto' (*object oriented ontology*) (Bryant, Srnicek and Harman 2011; Harman 2018). Questo chiarimento implica ciò che noi chiamiamo la distinzione tra correlazionalità e relazionalità scalare (che denominiamo anche

relazionalità cosmologica): una differenza che è centrale nella nostra proposta di una estetica posthuman, allineandosi con i risultati correnti del postumanesimo critico e, in particolare, con quelli delle cosiddette posizioni ‘neo-materialiste’ (Coole and Frost, 2010; Dolphijn and van der Tuin, 2012; van der Tuin and Dolphijn 2010).

Semplificando all’estremo, il postumanesimo critico condivide con le contemporanee posizioni realiste la critica anti-anthropocentrica alla superiorità della ragione umana. Difatti, la ragione – seguendo una metafisica anti-realista – ha la capacità di accedere a, e conoscere il, mondo e i suoi fenomeni. Un tale anti-realismo implica così che il mondo non sia indipendente dalla mente umana. Come suggerito da Lee Braver (2007), questa è la radice kantiana della filosofia contemporanea che, dalla fine del diciottesimo secolo, ha indicato come “i fenomeni dipendono dalla mente umana per esistere” (p. 39). Contro questa affermata visione, la recente espansione del realismo speculativo presenta come punto di partenza un vigoroso rigetto di tale dipendenza, essendo in disaccordo con ciò che, dopo Quentin Meillasoux (2006, trad. it. 2012), è ben riconosciuto all’interno dei circoli di filosofia continentale come ‘correlazionismo’⁶.

In parole semplici, il correlazionismo definisce la dipendenza del mondo dalla mente umana, implicando la conseguente possibilità per quest’ultima di accedere ad una conoscenza pura sulle entità esistenti – di conoscere la cosa-in-se. Questa conoscenza è supposto possa essere raggiunta tramite la più grande delle facoltà umane, che per secoli ha permesso all’animale culturale di elevarsi al di sopra del resto delle alterità viventi e non: la ragione. Come enfatizzato dalla svolta speculativa, la metafisica anti-realista offre alla soggettività umana una posizione privilegiata: l’esistenza dei fenomeni è presupposta come dipendente dal cogito umano, e dalla capacità di quest’ultimo di stabilire un rapporto con, e rappresentare, gli stessi. Le disavventure del rappresentazionalismo – discusse nella prima parte di questo saggio – si estendono e parzialmente coincidono con questa posizione, formando e informando i campi di investigazione accademica che gravitano attorno e sono a contatto con quello estetico. Ad esempio, nel campo degli studi sulla comunicazione, la comprensione dei media culmina nella presupposizione della loro esistenza come strumenti ancillari per la trasmissione di espressioni culturali umane. In modo simile, la cultura è spesso presupposta nella teoria sociale e culturale in quanto risultato di rappresentazioni che, tramite analisi centrate sulle semiotiche significanti umane, possono svelare una realtà esclusiva – un livello secondario di separazione simbolica.

Al fine di distaccare il piano relazionale che attraversa le proposte del postumanesimo critico dalla critica del correlazionismo, è necessario sottolineare con fermezza la diversità esistente tra relazioni di interiorità e esteriorità. Infatti, seguendo tale distinzione, la relazionalità appartiene al campo estetico come percettiva e in grado di condurre verso nuovi processi di soggettivazione. Tuttavia, ciò avviene senza implicare una connettività apriori che necessariamente determini i termini della relazione, funzionando invece su scale differenti che sono espansive potenzialmente quanto il dispiegarsi cosmologico dello stesso continuum spazio-temporale.

La distinzione tra relazioni intrinseche ed estrinseche trova spazio in vari passaggi del lavoro collaborativo di Gilles Deleuze e Félix Guattari (in particolare nei due volumi di *Capitalismo e Schizofrenia*; 1972, trad. it. 1975; 1980, trad. it. 1987), sebbene senza essere mai sistematizzata o esplicitata come tale. Rifiutando l’idea dominante nella filosofia occidentale di entità che, autosostenendosi grazie ad una interiorità stabile, trascendono il mondo fisico, Deleuze (1953, trad. it. 1981) aveva già esplorato il problema nel suo primo libro sull’empirismo di David Hume. È però

⁶ Per un quadro generale e dei resoconti critici si vedano Bryant, Srnicek, and Harman (2011); De Sanctis (2017); and Harman (2018). Per applicazioni e sviluppi si vedano anche Ferraris (2012); Harman (2011); and Morton (2013).

con la relazionalità emergente e processuale del macchinismo che questa idea è estesa fino ad includere casi ulteriori (Deleuze e Guattari 1972, trad. it. 1975; 1980, trad. it. 1987). Il macchinismo, e i concatenamenti macchinici che lo articolano, si affiancano alla nostra comprensione della relazionalità cosmologica. Tuttavia, questa concettualizzazione non implica che qualsiasi cosa sia in rapporto con qualsiasi altra, o che ciò accada tramite relazioni di interiorità o intrinsecamente. Ovvero, non si tratta qui di sostenere una sorta di pan-psichismo astorico e vitalista che ri-reifichi e ri-trascenda le reti di emergenza pura come una indistinta e fluida interconnessione del carattere interiore delle ‘materialità’ biotiche e abiotiche. Al contrario, la relazionalità scalare – che può anche essere letta nella proposta eco-filosofica di Félix Guattari (1992, trad. it. 1996; 1989, trad. it. 1991) – implica relazioni di exteriorità: i concatenamenti macchinici, o *agencements* seguendo l’originale terminologia francese, operano tramite relazioni estrinseche⁷. Questi rapporti permettono incontri temporanei tra materialità differenti, ma tali ‘componenti’ possono anche entrare in nuove relazioni che eccedono la loro attualità stratificante, grazie a capacità latenti che sono in grado di emergere in momenti specifici, senza che queste possano essere completamente spiegate dalle loro proprietà intrinseche⁸. La differenza tra relazioni di interiorità e exteriorità suggerisce che i termini di tale relazioni non siano ne presupposti come preesistenti ma nemmeno appiattiti su un ritirarsi e una inaccessibilità assoluti, come nei casi degli estremi delle prospettive correlazioniste e orientate all’oggetto. Contro una opposizione dualista tra le due, l’esternalità delle relazioni, di un mondo immanente di relazioni, ha la capacità di attivare variazioni tra le relazioni di interiorità: questo è l’‘elemento’ di scalarità che compone i rapporti tra relazioni.

Sul secondo asse, vogliamo porre la percezione (2). Come affermato da Crary Wolfe (1995), il postumanesimo critico deriva dal lascito della seconda generazione degli studi sulla cibernetica, e in particolare dagli sviluppi proposti nei lavori dei biologi Humberto Maturana e Francisco Varela (1972, trad. it. 1985) i quali, “tra la Scilla del realismo e il Cariddi dell’idealismo (Wolfe 1995, p. 52) hanno tracciato “un percorso di mezzo” (Varela, Thompson and Rosch 1991, p. 172; trad. it. 1992). Questo è il percorso del ‘realismo esperienziale’: una proposta anti-idealista che, ruotando attorno allo sviluppo dell’azione *embodied*, indirizza l’idea della specificazione mutuale – l’emergente co-determinazione di organismi e ambiente – verso il concetto di ‘enazione’ (Ibid). Citando per esteso le prime intuizioni fenomenologiche di Maurice Merleau-Ponty (1942, trad. it. 1963 ; 1945, trad. it. 1965), Varela, Thompson e Rosch (1991, p. 172; trad. it. 1992) pongono la percezione al cuore della loro proposta enattiva. Piuttosto che essere “semplicemente incastrata in e costretta dal mondo circostante”, gli autori suggeriscono che la percezione “contribuisce all’attuazione di questo mondo circostante” (1991, p. 174, trad. it. 1992). L’enazione è una cognizione vissuta nella quale i processi motori e sensoriali dell’organismo sono inseparabili: consiste cioè in un’azione che è guidata dalla percezione in un circuito circolare⁹.

⁷ Tale distinzione è rigorosamente seguita da Manuel DeLanda (2006), in particolare con l’obiettivo di differenziare la natura stabile e gerarchica delle totalità con quella aperta e processuale dei concatenamenti. Ciononostante, come già detto, Deleuze e Guattari non hanno mai pensato ad una teoria sistematizzata dei concatenamenti, sottintendendo sempre una critica ai modi di pensare ed investigare basati su modi rigidi e strutturati. Al contrario, DeLanda (Ibid) elabora una specifica ‘teoria del concatenamento’ che sembra abbandonare la sperimentazione in favore di un più rigoroso approccio analitico ai fatti sociali.

⁸ Ciò significa che, rispetto alla critica della relazionalità pura, una logica processuale è sempre in gioco. Si tratta dunque di un modo di coinvolgere la storicità delle stratificazioni – ovvero, la relazione di un attuale nel virtuale o il differenziale di una potenza che non è puramente immanente (e particolarmente non così immanente da raggiungere una trascendenza pura della contingenza), ma che al contrario dipende da una materialità non dialettica fatta di traiettorie storiche lunghe e stratificanti.

⁹ L’argomentazione di Varela, Thompson e Rosch (1991, trad. it. 1992) bilancia lo sviluppo della proposta di Maturana e Varela (1972, trad. it. 1985) sull’autopoiesi, in particolare riconoscendo il mantenimento topologico dell’equilibrio

Varela, Thompson e Rosch (Ibid) propongono la loro investigazione della cognizione vivente come la continuazione, seppur con altri mezzi, del lavoro di Merleau-Ponty, il quale – in *La Struttura del Comportamento* (1963) e *Fenomenologia della Percezione* (1965) – aveva esplorato la possibilità di muoversi oltre due antipodi: un oggettivismo scientifico fatto di pure spiegazioni empiriche, e un intellettualismo che detta una proiezione interna in grado di condizionare soggettivamente i fenomeni (ma preservandone una forma oggettivista di comprensione). Tramite la percezione, Merleau-Ponty stabilisce la possibilità per un *embodiment* relazionale come fonte primaria di esplorazione e descrizione di un mondo condiviso: “Assistiamo ogni minuto al prodigio della connessione dell’esperienza, e nessuno sa meglio di noi come è fatto poiché noi siamo questo nodo di relazioni (Merleau-Ponty 1942, p. xvi, trad. it. 1975).

Come abbiamo argomentato in un’altra sede, il percorso del realismo esperienziale inaugurato dalla struttura fenomenologica della percezione *embodied* e continuato dal suo ampliamento verso una cognizione enattiva mostra però un evidente zoocentrismo e un eccessivo riduzionismo ontologico alle spese dei regni vegetale e minerale che sono spesso ridotti ad un generico e non specificato ‘ambiente’ (Micali e Pasqualini 2018). La proposta del realismo esperienziale espone le problematiche separazioni tra organismo e ambiente, contestando i dualismi tra un supposto interno e un esterno, e tra soggetto e oggetto, aprendo così la strada ad una relazionalità costituente tra dispiegamenti intrinseci ed estrinseci; tuttavia, essa mantiene ancora una prospettiva bio-centrata che tende a gerarchizzare il reale, favorendo il regno animale¹⁰. I principi guida della percezione sembrano privilegiare il regno biologico di Animalia, ‘eccezzionalizzando’ la fatticità di specifici *embodiment* biotici. Al contrario, vorremmo qui avanzare la possibilità di una percezione che sia in grado di rompere intensivamente il sito privilegiato dell’animale umano, così come di altri organismi biologici, sovrapponendosi e intersecandosi con l’idea di relazionalità cosmologica (ovvero impedendo un ritirarsi assoluto che appiattisce tali relazioni). Questa comprensione della percezione può essere delineata dalla lettura intensiva degli affetti e percetti che è stata avanzata da Deleuze e Guattari (1991, trad it. 1996), così come dalla proposta prensiva propria del pragmatismo di Alfred North Whitehead (1929, trad. it. 1965).

La decentralizzazione della percezione dal centro gravitazionale umano, con un occhio sempre vigile sull’ambito estetico, è stata spinta in avanti nell’ultimo sforzo collettivo di Deleuze e Guattari (1991, trad it. 1996). Mentre la filosofia lavora con la creazione pedagogica di concetti, e la scienza è guidata dall’originare degli elementi delle funzioni (funtivi), secondo Deleuze e Guattari è la sensazione ad essere in gioco nell’arte e, più precisamente, i percetti e affetti (Ibid.). Le figure estetiche sono – secondo i due autori – il risultato intensivo della potenza di affetti e percetti, i quali a loro volta risultano essere il ‘modo di pensare’ dell’arte. L’opera d’arte emerge dunque come un ‘blocco di sensazioni’, un “*composto di percetti e affetti*”, un monumento non celebrativo che temporaneamente trattiene tali forze intensive grazie alla potenza espressiva, l’‘espressionalità’, della materia (Ibid, p. 154, *enfasi nell’originale*, trad. it. 1996).

Deleuze e Guattari (Ibid.) connettono i percetti al dominio intensivo dell’affetto, riconoscendo il tentativo – portato avanti in particolare dalla fenomenologia dell’arte – di cercare un apriori che non leghi la percezione al vivente. Eppure tale sforzo conduce ad una ricerca sulla carne che è ancora troppo ancorata all’esperienza. Una simile investigazione fenomenologica manterrà la lente su ciò

interno degli organismi viventi. L’auto-poiesi è un concetto proposto da Maturana e Varela nel 1972 per distaccare la comprensione delle forme di vita da una mera strumentalità.

¹⁰ Nella definizione di enazione proposta da Varela, Thompson e Rosch (1991, trad. it. 1992), ad esempio, le piante occupano un intero ambiente, mentre l’ape gioca sempre la parte dell’organismo.

che è già individuato, sull'essere individuato. Al contrario, connettendo i percetti agli affetti, Deleuze e Guattari (Ibid.) fanno dei primi un ponte pre-individuale verso la sensazione, o meglio un elemento che pienamente partecipa all'individuazione. I percetti, oltre gli *embodiment* animali-umani, sono pensati come indipendenti dallo stato del soggetto che li percepisce. Essi sono distaccati da un rigido settore biologico e supposti come eccedenti i corpi 'viventi':

Ci sono anche in assenza dell'uomo, potremmo dire, perché l'uomo, così come è stato colto nella pietra, sulla tela o nel corso delle parole, è egli stesso un composto di percetti e di affetti. L'opera d'arte è un essere di sensazione e nient'altro: esiste in sé (Ibid., p. 155).

I percetti rendono sensibile – ovvero 'umano' – le forze non sensibili – ovvero l'intensità pre-individuale, affettiva.

In modo simile, nella concettualizzazione delle prensioni, la percezione è 'allentata' da una morsa bio-centrica e pensata invece su di un piano relazionale che ugualmente coinvolga la processualità delle forze (Whitehead 1929, trad. it. 1965). Senza avere qui la pretesa di esplorare nel dettaglio questa idea, vale la pena menzionarla, in connessione con la proposta di Deleuze e Guattari (1991, trad. it. 1996), dato che intima ugualmente un ripensamento dell'asse percettivo. All'interno di una metafisica che non privilegia l'ontologia di certe entità (come possono essere gli esseri umani) su altre, Whitehead (1929, trad. it. 1965) vede le prensioni come la capacità di provare percettivamente la relazionalità co-costitutiva. Le prensioni definiscono ciò che un'entità è tramite un processo di relazionarsi a e appropriarsi degli altri. L'apparente deriva appiattente di una pura equivalenza ontologica è qui ri-bilanciata da un pragmatismo che, tramite gradi di prensione, apprende le magnitudini differenzianti di eventi e occasioni. I percetti partecipano all'individuazione, gettando un ponte verso l'inumano; in modo simile, le prensioni segnalano una sorta di relazionalità scalare con l'alterità che mantiene sempre una processualità percettiva nel suo movimento costitutivo e relazionante.

Seguendo tale linea di argomentazione e puntando a muoversi dai limiti concettuali del percorso enattivo, abbiamo avanzato in altra sede la proposta radicale e materialista di *zoesi* in quanto modo di comprendere le multiple strategie d'azione delle materialità biotiche e abiotiche, grazie ad una fisica di congiunzione inter-materica (Micali e Pasqualini 2018). Da un lato, la nostra proposta postumanista rifiuta fortemente il correlazionismo e, seguendo le concettualizzazioni che derivano da una solida spiegazione materialista dell'azione, implica invece una visione scalare della relazionalità processuale. Dall'altro lato, il resoconto fenomenologico della percezione è riorientato verso l'inumano, sovrapponendosi all'asse relazionale e implicando un'intensità percettiva che processualmente costituisce ed eccede gli esseri viventi. La relazionalità scalare coinvolge scale micro, meso e macro in temporalità emergenti ed etero-croniche; sfugge al riduzionismo di uno zoocentrismo che si ripiega su una percezione strettamente animale (e specialmente umana), e suggerisce allo stesso tempo le intime strategie relazionali alle quali Karen Barad (2007) si riferisce come '*mattering*' – un 'movimento-materia' che si dispiega tramite la differenziazione piuttosto che avere un'essenza o proprietà stabili, e che porta sempre con sé i processi stratificanti che storicamente sedimentano tali variazioni¹¹. Vogliamo ora approfondire alcuni aspetti di tale movimento-materia con l'obiettivo di definire con maggior precisione la nostra concezione di una estetica posthuman, in particolare focalizzandoci sull'intima partecipazione della materia nei processi artistici e creativi.

¹¹ Barad gioca col duplice significato in lingua inglese del termine 'matter' (materia ma anche significare/importare) con l'obiettivo di superare la dicotomia tra materialità e senso.

L'intimo compagno del processo creativo: materia ed estetica postumanista

Lungo gli assi di relazione e percezione appena introdotte emerge un piano anti-cartesiano: un piano scalare e materiale, di co-costituenza (oltre che di consistenza). Tale piano non deriva da un unico punto di origine, ospitando una molteplicità di linee di fuga che compongono la costellazione delle soggettività del mondo all'interno di un universo fatto di congiunzioni ed ibridazioni caosmotiche¹². In maniera simile, la mappa estetica che proponiamo enfatizza la proposizione secondo cui la materia diviene un costituente attivo ed intimo del processo creativo, offrendo la possibilità di riorientare la relazione e le evoluzioni tra gli animali umani e le altre materialità del mondo. Partendo proprio da questo ri-orientamento, vorremmo spostare la nostra attenzione alle modalità in cui la concatenazione tra i due assi principali della nostra mappa si collega con la relazione esistente tra pensiero e materialità (Clark e Chalmers 1998; Malafouris 2013; Rowlands 2009). Con l'obiettivo di coinvolgere la processualità della materia introdurremo inoltre una concettualizzazione ossimorica e dettaglieremo la materialità ontologica del processo *embodied* di creazione, prima di considerare due ulteriori esempi che ci sembrano concretizzare le forze di ciò che caratterizziamo come una estetica posthuman.

Nel panorama di un'estetica postumanista il rapporto tra umano e non-umano si fa materico¹³: dalla congiunzione onto-epistemologica tra materialità emergono etiche ed estetiche mostruose. L'ibridazione relazionale risulta da una processualità 'statica'; ovvero da un dinamismo che sfida una prospettiva biocentrica e motocentrata, privilegiando una descrizione trasversale ed anti-gerarchica. All'interno di tale dinamismo, l'azione – l'operatività della materia – implica modi di espressione altri rispetto al movimento. Queste espressioni 'altre' di movimento possono essere definite come *dinamiche statiche*: forze o potenze (*dýnamis* in Greco) che, nell'incontro tra materialità biotiche e abiotiche, si relazionano accogliendo e (spesso) permettendo il movimento altrui. La concettualizzazione ossimorica di 'dinamica statica' esprime l'ambiguità, complementarietà e promiscuità che congiunge il piano organico e quello inorganico i cui domini ontologici si trovano a fare irrimediabilmente i conti con definizioni transitorie, spesso segnalate da descrizioni incoerenti e prospettiche che dipendono tanto dal punto di vista da cui sono osservate quanto dalle configurazioni ibride e relazionali che le contraddistinguono. Una simile idea sottolinea la possibilità di considerare la coppia attivo-passivo non in quanto opposizione, ma una contaminazione di stati complementari che siano essi stessi scalari, cosmologicamente ibridi e relazionali. L'azione acquisisce così una nuova e differente linea di fuga nella quale la dicotomia attivo/passivo sfuma conservando una opposizione debole che da contraria muta in complementare, consentendoci di resistere alla tentazione fallace di descrivere l'azione della materia inerte in termini motocentrati che le attribuiscono una capacità agenziale impropria.

Questa concettualizzazione ri-declina il nesso tra umano e non-umano; permette inoltre di riformulare nei termini di una estetica postumanista la logica soggiacente al rapporto tra differenti materialità e diverse configurazioni di performance della materia stessa. Si indeboliscono così i vincoli, i limiti e le distanze tra artista e opera d'arte a cui siamo abituati, e le evoluzioni, i ruoli e i valori che sono coinvolti nel processo creativo mutano. Una concezione ibrida, mostruosa e in

¹² La critica esplicita alla linearità dell'origine è in gioco nel cosiddetto pensiero post-strutturalista, in particolare nella rilettura del lavoro di Friedrich Nietzsche. Questa critica è esplicitamente presentata in Deleuze (1978) e Foucault (1977).

¹³ Il termine *materico* è mutuato dal campo della storia dell'arte in cui viene usato per descrivere la materialità degli spessi strati di colore (specialmente nella pittura). Seguendo una tale linea di pensiero, utilizziamo questo aggettivo per sottolineare la consistenza materiale del divenire oltre lo stretto caratteriale materiale dei colori. Recenti riflessioni ecologiche sulla materialità dei colori sono presenti in Cohen (2013).

divenire dell'animale umano passa necessariamente attraverso un suo riposizionamento nei confronti del non-umano: non solo da un punto di vista 'prossemico', ma anche *prassimico*, vale a dire attraverso una ridefinizione della configurazione e della 'valenza' operativa – e dunque gnoseologica¹⁴ – dell'umano. Questo si traduce nella volontà di riformulare il rapporto homo-res. Il rapporto homo-res è infatti una pratica di potere che poggia sulle medesime granitiche dicotomie – soggetto/oggetto, biotico/abiotico, agente/agito, creatore/creato etc. – alla base della concezione stessa dell'uomo. In tale concezione, il monopolio dell'azione e del pensiero si concentrano e sono circoscritte alla performatività di homo¹⁵, in cui l'idea precede, guida ed è cartesianamente separata dal corpo, dalla mano che esegue e dalla cosa che è agita; in cui è dato per scontato il dominio della vita e il suo imporsi e prevalere su ciò che vita non è (Sennet 2008; Tattersall 1998). Le più antiche tracce di questo passaggio monodirezionale – da homo verso res – sono alla base di ciò che in archeologia e paleoantropologia sono ampiamente accettati come i segni della comparsa del genere homo: ovvero l'industria litica del paleolitico inferiore. In modo simile, tale movimento dominante e mono-direzionale si trova nella comprensione accademica delle prime decorazioni geometriche incise su blocchi di ocre o conchiglie, le quali segnalerebbero l'evoluzione dell'uomo moderno e la nascita dell'estetica. Lavorazioni della pietra, incisioni e pitture rupestri sono marcatori epistemici, puntatori ontologici convenzionali e indiretti, inneschi capaci di incarnare e attivare un gioco di specchi metamorfico nel quale l'umano si riflette nel non-umano che si fa custode, guscio vuoto e duro capace di trattenere e restituire nei millenni le forme, i perimetri e tracce delle configurazioni di ciò che chiamiamo umanità¹⁶.

Da questo punto di vista, ciò che consideriamo generalmente 'umano' è dunque riconducibile alle proprietà interne, biologiche di un corpo e della sua struttura e, simultaneamente, sembra però capace di contaminare ed estendersi oltre quel corpo. Questa estensione, come detto, si muove in un'unica direzione, dall'uomo verso la pietra, stabilendo una sorta di 'passaggio di essenza' unidirezionale mediante cui la pietra si 'umanizza' nel senso che, divenendo *artificium*, non solo perde la sua *naturalitas* ma partecipa anche dell'essenza umana, tanto da farne formalmente le veci in sua assenza (e.g. nel record archeologico). All'imposizione della mano e della coscienza sulla materia inerte e rimessa si aggiunge quella dello 'spirito'. La materia, manipolata e perturbata dall'umano, 'vede' ritrattata la propria intimità ontologica e subisce una metamorfosi che sembra coinvolgere lei sola. La sua morfologia viene evidentemente modificata, riplasmata secondo quelli che appaiono come modelli 'interni' della mente umana, desideri che, proiettati all' 'esterno' tramite l'occhio, guideranno la mano capace. Di conseguenza, la definizione ossimorica che qui proponiamo del rapporto homo-res in termini di dinamiche statiche offre una chiave di lettura fondamentale, non solo per accedere alla mappa estetica postumanista, ma anche per meglio

¹⁴ Seguendo il sentiero tracciato dalla 'Material Engagement Theory' (MET) formulata da Malafouris, il termine *prassimica* intende esprimere quei risvolti pratici contingenti alla relazione di congiunzione e co-determinazione tra umano e non-umano. Il mutuo incontro e la reciproca con-fusione che si verifica nell'incontro dell'animale uomo con le sue alterità, infatti, opera su di un piano di pensiero-azione, in un campo di prassi che sormonta la distinzione tra teoria e pratica: esattamente ciò che avviene qualora si ripensi l'onto-epistemologia come un'ontologia che è già epistemologica e vice versa. Cfr. Malafouris 2013; Knappet 2008.

¹⁵ Il termine 'homo' è qui impiegato come promemoria critico con l'obbiettivo di richiamare l'eterogeneità del panorama di specie che compongono la costellazione dell'umano, contrastando così la diffusa tendenza a ridurre l'animale uomo con la sola specie *sapiens*. Le molteplici forme dell'umano, che spesso furono cronologicamente coeve e in alcuni casi geograficamente contigue, sono l'espressione diretta delle svariate opportunità di ibridazione e di coinvolgimento del nostro genere con le alterità non-umane.

¹⁶ Alcuni esempi di tali interpretazioni antropocentriche si possono trovare nella grande maggioranza delle pubblicazioni scientifiche di ambito archeologico e paleoantropologico; e.g. Davies (2012); Henshilwood et al. (2002); and Tattersall, 1998. Per un'analisi filosofica a proposito sulla grezza materialità delle pietre in quanto tali e non "addomesticate" dall'animale uomo in forma di strumenti o artefatti si rimanda a Cohen (2015).

comprendere la relazionalità alla base dei nostri divenire post-umani, alla base della nostra produzione culturale e quindi artistica.

La distanza tra noi e le cose è racchiusa nell'illusione prospettica di un corpo centro di proiezione del mondo. Nel mezzo schizofrenico tra proiezioni di allontanamento *da* (effetto dell'antropocentrismo) e di avvicinamento *a* (effetto dell'antropomorfismo), l'animale (umano) vibra tra lo sperimentare una realtà di cui fa irrimediabilmente parte, ma che allo stesso tempo percepisce e interpreta come separata, e l'agire in essa e su di essa assecondando tale sperimentazione, abitando cioè un cosmo *altro da*, e *altro simile a*, se¹⁷. L'estetica posthuman che qui proponiamo, al di là di ogni essenzialismo e vitalismo, pone le basi della sua prospettiva a partire proprio dal ridimensionamento di questa distanza homo-res e dalla tensione, dallo sforzo di un simile riposizionamento vibrante in cui il processo artistico si trasforma: da espressione dell'umano, da rappresentazione e proiezione esterna dei contenuti interni della mente umana, da manipolazione demiurgica di una materia non-umana passiva e inerte, trasmuta divenendo il deposito enattivo ed emotivo dello stratificarsi, del contaminarsi e del congiungersi di molteplici alterità in rapporto fra loro; molteplicità in relazione che restituiscono una concezione postumanista dell'accoppiarsi tra homo e res.

Una simile estetica richiede un'intima e piena partecipazione di un corpo incarnato in corpi altri, un processo situato che si esalta mediante ciò che chiamiamo comunemente arte. Si tratta di un incontro tra materialità che mostra un dispositivo preferenziale mediante cui portare sul piano esperienziale concatenamenti e congiunzioni spesso silenziosi, mutazioni e ibridazioni per lo più invisibili, distanti o vicine. La materia diviene così un partner attivo del processo creativo e proto-estetico: un'eccentrica musa che, da ispirazione platonica per l'anima umana, metamorfizza in copula carnale di una mente *embodied*. A partire dalle pitture rupestri del paleolitico fino ad arrivare all'arte digitale contemporanea, la congiunzione indissolubile tra anthropos e alterità, non solo è alla base del suo divenire onto-epistemologico, ma costituisce e ispira anche quegli scenari estetici prodotti dal creativo ripetersi di simulacri in metamorfosi. Quello tra umano e non-umano è da sempre un piano relazionale fatto di reciproca contaminazione e co-determinazione: una congiunzione di cui l'arte è fedele e dissacrante ostentazione, stratificazione culturale tra mantica e mnemonica.

In prima istanza è interessante notare che per decine di migliaia di anni, in diversi stadi e differenti culture del paleolitico, figure di animali non-umani sono stati il tema principale delle decorazioni a noi pervenute che campeggiano nelle grotte di alcune regioni dell'Europa. Svariate specie di eterospecifici hanno preso e prendono tutt'ora parte al processo di produzione estetica. Una produzione che coinvolge, nel suo dinamismo statico, molteplici materialità vegetali, minerali e animali: dalle mani di *homo* che hanno tracciato quelle linee, passando per il carbone che, seguendo le conformazioni del calcare a cui è legato, le compone, arrivando alle figurazioni dipinte. Sull'asse della relazionalità quindi, l'arte rupestre incarna una congiunzione tra materialità eterogenee. Indifferentemente dal corpo in cui sono incarnate, le narrazioni umane sono stati ibridi composti da concrezioni in- e non-umane: partner così intimi e pervasivi da modellare il pensiero stesso (Malafouris 203); un pensiero con cui si stratificano corporalmente.

Muovendosi sull'asse percettivo, una logica enattiva ed estesa che impieghi un tono distribuito e anti-rappresentazionale è cruciale se si vuole comprendere, da una prospettiva postumanista, il processo estetico che sostiene il caso dell'arte paleolitica. Nel caso dell'arte rupestre, l'immagine –

¹⁷ Nel processo antropopoietico, l'espressione 'altro da' possiede un valore dichiarativo diffuso, nel tempo e nello spazio, trovando posto nelle prospettive e cosmologie di diversi gruppi umani; si veda Viveiros de Castro (2009).

nella sua materialità embodied – è uno strato di geometrie spazio-temporali, un piano di esperienza nel quale l'umano e il non umano tracciano traiettorie non più contigue ma congiunte. L'immagine collassa su un orizzonte comune ed intensivo di percetti; in un dominio in grado di rievocare e reiterare nello spazio-tempo uno stato di tensione coercitiva che coinvolge entrambi i termini del rapporto. L'immagine è qui uno spazio di desiderio capace di alterare la percezione spazio-temporale della realtà, inaugurando se stesso ad altre e nuove relazioni. Le pitture rupestri del paleolitico sono un conato epimeletico, l'effetto di un "animal appeal" (Marchesini 2003), e oltre, sono i segni che sembrano tracciare una distanza illusoria dall'alterità ma che invece suggeriscono un desiderio di prossimità. I dipinti sono le volontà di una memoria fossile che non ha perso nei millenni la propria tensione magnetica e quel potere di innescare, nell'animale umano, un processo emotivo-percettivo fatto di immagini che sono pareidolie: una grande illusione ottica al cui inganno è impossibile sottrarsi ogni qual volta si ripresenta al nostro sguardo.¹⁸ La sagoma di un rinoceronte tracciata su una parete non è una rappresentazione di un'immagine interna esclusivamente generata dalla mente umana, bensì la deflagrazione di una relazione etero-crono-topica tra il rinoceronte, l'animale umano, i pigmenti di colore, e gli strati rocciosi (tra i tanti). Una relazione percettiva, dunque, nella quale la materia non sostituisce semplicemente o trattiene esternamente le proiezioni endemiche della mente dandogli corpo: ovvero, la materia non ospita il pensiero, non gli dà semplicemente forma e sostanza ma è essa stessa pensiero. I resti di cultura materiale di interesse estetico sono tutt'ora considerati come testimonianze di un pensiero simbolico pre-moderno¹⁹; un pensiero ampiamente concepito come proprietà trascendente alla base dell'azione, come separato dal corpo, corpo separato dal mondo e dagli altri corpi: pensiero fossile.

Noi prendiamo in considerazione il pensiero in quanto materiale e distribuito, la cui processualità non è esclusivamente umana, ma multidimensionale, multicronotopica, multimaterica, in cui oggetto e soggetto sono partner che si confondono e congiungono. Un pensiero mostruoso dunque, 'pensiero grave' (seguendo l'etimologia della parola, dal latino *pēnsāre*, ovvero 'pesare attentamente'). Differentemente da una metafisica panpsichistica della realtà, non vogliamo affermare che tutti i corpi pensano, che tutto è pensiero o ha pensiero, ma più semplicemente che il pensiero non può essere localizzato in un organo, in un area del corpo, o in un corpo stesso. Il pensiero emerge come processo tra-e-in i rapporti intrinseci ed estrinseci dei corpi umani e non umani, nel milieu mediante il quale il pensiero è *embodied* e *embedded* – incarnato e situato. Come conseguenza, il pensare non risulta essere un'attività esclusiva della mente o del corpo²⁰. L'intenzionalità fenomenologica del pensare, che equivale a pensare qualcosa, cioè che il pensiero tende sempre verso qualcos'altro è fuorviante poiché noi pensiamo *con qualcos'altro* e non qualcos'altro. Il pensiero grave è dunque ancorato alla materialità, a cui appartiene, e alla sua molteplicità, ai corpi, e alle materialità del mondo.

Andando oltre l'arte parietale (la quale è solo una delle espressioni estetiche del Paleolitico) le nostre considerazioni si ampliano, prendendo ad esempio in considerazione tutto ciò che può essere descritto alla stregua di un artefatto umano e che, seguendo Malafouris, non può essere inteso in nessun caso come "un oggetto passivo rappresentazionale ma come un mezzo per creare senso percettivo, attivo e prostatico" (Malafouris 2013, p. 180). Come abbiamo discusso infatti, il

¹⁸ Pubblicazioni accademiche recenti, come quella di Katherine Hayles (2017), hanno mostrato i limiti che emergono da una proiezione antropocentrica che tradizionalmente connette le capacità di un pensiero avanzato con una cognizione conscia lasciando da parte ciò che la studiosa chiama 'cognizione inconscia'. In modo simile, la pareidolia, o illusione pareidolitica, è un tipo di illusione molto veloce che coinvolge processi cognitivi inconsci (Nihei et al 2018).

¹⁹ Come per esempio avviene nella cosiddetta 'estetica evolucionista'; si veda Volland, e Grammer (2003).

²⁰ Una simile osservazione è stata recentemente avanzata da Sampson (2017).

concetto di un pensiero grave consente di riformulare il processo artistico nei termini di un grado di prensione in cui sono contemporaneamente e complementariamente coinvolti corpi diversi e dinamiche differenti. Si tratta perciò di una riconsiderazione che contrasta con l'idea di una pratica creativa della forma d'arte come esterna, somatizzazione autonoma e separata di un contenuto interno della mente (che proviene da un unico punto singolare di origine ed evolve in un'unica direzione: dall'opera d'arte o dal pubblico). L'arte figurativa paleolitica, attraverso i millenni, esemplifica la promiscuità ontologica e l'eterogeneità cronotopica di tale processo di creazione, o proto-estetico, il quale può ovviamente estendersi anche all'arte non-figurativa, così come al panorama contemporaneo dell'arte mediata digitalmente: che si tratti di corpi sonori, come nel caso della musica, o di corpi scenografici, come nel caso della danza, e così via.

Il secondo caso che vogliamo prendere in considerazione sposta la nostra attenzione verso un contesto contemporaneo. In un suo recente lavoro, infatti, l'artista italiana Cristina Ghinassi (2016), ha esplorato gli assi della relazione e della percezione conducendo a un ripensamento co-costituente delle materialità *embodied* – caratterizzando così ciò che immaginiamo come un'estetica posthuman. L'opera *Code Switch #1* (2016) indaga la possibilità di modificazioni epigenetiche negli individui che partecipano al processo artistico: investiga esteticamente i modi in cui la *performance* e la video-arte possono alterare chi pratica la forma d'arte, ovvero l'attualità *embodied* dell'artista (in se stesso/a, ma concettualmente estendendo questa possibilità anche ai corpi di coloro i quali assistono e sono toccati dalla performance artistica). Il progetto artistico trae ispirazione da, e si ricollega alle, ricerche e agli esperimenti scientifici compiuti nel campo dell'epigenetica: una branca della biologia che, oltre la mera separazione dei corpi dal loro ambiente, indaga le interazioni genetiche che li coinvolgono entrambi²¹. Sulla scia della *endurance art*, l'artista ha ripetuto per ventotto giorni consecutivi una performance di un'ora ripresa da una fotocamera digitale, associando a questo sforzo un ristretto regime di dieta e uno stile di vita regolamentato. I suoi marcatori epigenetici sono stati misurati prima e dopo la performance, segnalando l'espressione in maniera differente di più di trecento geni, e nello specifico quelli che sono collegati all'esercizio fisico, e all'influenza neuronale e psicologica²².

Piuttosto che inquadrare l'output del progetto artistico all'interno di un'estetica postumanista, *Code Switch #1* affronta la relazionalità tra materialità differenti, permettendo al corpo dell'artista di occupare il posto centrale, ma senza minimizzare le forze individualizzanti delle alterità che intervengono su, e reciprocamente lo modellano. Oltre il risultato scientifico (a cui non intendiamo far riferimento in questo caso), la relazione tra l'animale umano e la mediazione tecnologica ha prodotto una percezione *embodied* che ha individuato in modo differenziato l'artista, co-costituendo parte dei suoi processi di soggettivazione. La performance non ha semplicemente riflesso l'incontro con la materialità registrante della videocamera digitale (o con gli schemi ripetitivi dello stile di vita imposto), essendo invece stata approcciata da una specificità mutuale; una contaminazione reciproca che ha prodotto un risultato diffrattivo, una co-contaminazione che è stata poi successivamente estesa attraverso la realizzazione di cinque cortometraggi che ambiscono a condensare i ritmi oscillanti e le sensazioni vibranti sentiti dalla Ghinassi nei suoi ripetitivi incontri

²¹ Negli scritti sull'epigenetica è facile osservare il limite zoocentrico precedentemente discusso in relazione alla proposta enattiva, nella quale l'organismo gerarchizza un generico e non specificato 'ambiente'; un esempio può essere ritrovato in Gilbert (2002) che, seppur analizzando le interazioni ecologiche, si focalizza sull'idea biocentrica del 'corpo in sviluppo' (*developing body*). Per una discussione dell'epigenetica nei termini del postumanesimo si veda Nayar (2014); mentre per alcune considerazioni sul tema nel contesto del transumanesimo si ceda Fuller (2014).

²² Ghinassi ha ideato il progetto artistico in collaborazione col genetista e divulgatore scientifico Edward Duca. Maggiori dettagli possono essere letti sulla pagina personale dell'artista: 'www.cristinaghinassi.com/' (Ultimo accesso 01-02-2019).

con il medium. In questo senso, i filmati esibiscono la sua sintonizzazione corporea; sono un vero e proprio percorso di individuazione: la lieve sedimentazione di stati ontogenetici, a partire da una prima fase di assestamento del corpo al nuovo ciclo di vita impostosi, passando poi attraverso uno stadio di resistenza alle imposizioni e alle ripetizioni giornaliere, per culminare infine in un sollievo che anticipa il termine del periodo coercitivo di auto-monitorizzazione sistematica. Questi video hanno gettato le basi e accompagnato una esibizione teatrale che, un anno dopo, al St. James Cavalier Center di La Valletta (Malta), ha ampliato il progetto artistico e la sua processualità percettiva verso la presenza di un pubblico dal vivo, con l'obiettivo esplicito di coinvolgerlo (Ghinassi 2017).

Sfidando la prospettiva antropocentrica, l'effetto domino postumanista trasforma di conseguenza altre stratificazioni della gnosi, produce un terremoto tettonico onto-epistemologico in cui l'animale umano, non essendo più il centro del suo universo, non è neanche centro del suo pensiero, e neppure della sua estetica. I divenire seguono un dinamismo scalare, vibrando e contraendosi tra differenza e ripetizione, tra relazione e percezione. Uno dei primi atti estetici che coinvolge e produce l'animale umano, e che può permetterci di comprendere meglio una possibile estetica posthuman, è il collezionare.

Collezionare è infatti una antica forma di violenza: seleziona, trattiene e ostenta relazioni etico-estetiche; tramite la costruzione di legami forzati, stabilisce gerarchie, raccoglie le configurazioni del possibile nella gamma del simile e nella negazione dell'identico. Collezionare è una pratica cosmologica, una regola di attrazione, una macchina frattale che produce istanti e soggettività. È una ricerca ossessiva della ripetizione nella differenza, e la volontà di trovare puntualmente la differenza nella ripetizione. Collezionare è una disposizione delle forze attiva, plurale e processuale, nella quale le sequenze estetiche (che una tale pratica cerca di seguire e implica) co-emergono. Questo gioco di percetti e affetti si incarna nelle forme divergenti di corpi ricorrenti e nel desiderio di riunirli, coinvolgendo attivamente i concatenamenti molecolari che quei corpi evocano e configurandoli in pareidolie poliedriche e caleidoscopiche. Non di meno, il collezionista non colleziona *qualcosa*; o meglio, sicuramente dirà di collezionare – ad esempio – conchiglie. Tuttavia le materialità che colleziona sono gli sforzi di inserirsi in una rete relazionale ed *embodied* più-che-umana, in una pluralità di processi conchiferi che vibrano tra differenza e ripetizione, rendendo di quella conchiglia una conchiglia e contemporaneamente di un'altra, una conchiglia differente. La relazione tra collezionismo ed arte è innescato, e innesca, rapporti onto-epistemologici, emergendo lungo gli assi della relazione e della percezione mediante il tracciamento, tra enazione ed emozione, di una regione estetica; un'area nella quale artisti, opere d'arte, e pubblico si inseriscono e si congiungono, auto-materializzandosi e co-determinandosi reciprocamente.

In questo senso le pitture parietali del paleolitico, così come la messa insieme di video digitali capaci di attivare una performance artistica, sono collezioni pareidolitiche. Anche se il senso esistente al di là delle immagini prodotte da queste due forme estetiche molto distanti tra loro resta inaccessibile alle nostre interpretazioni, un fatto risalta più di altri e risulta immediato: l'arte umana traccia le sagome di, ed è incisa lungo le, anatomie e geometrie del non-umano, prediligendo un alterità che ha sempre colonizzato e contribuito al proprio pensiero, e ai suoi protocolli simbolici²³. Un'estetica postumanista è una costellazione di ontologie individuanti e performatività attive nelle quali l'attrazione è così intensa e potente da innescare meccanismi e tecniche che sono in grado di richiamare e ripetere forme e gesti estremamente magnetici. Nell'arte parietale, i corpi e le azioni dei grandi mammiferi possono essere facilmente riconosciuti e imitati, mentre nel caso di *Code*

²³ Da tale prospettiva possiamo sostenere si tratti anche di una collezione di metafore, di paralogie.

Switch #1, la performance artistica modella e attualizza l'individuazione soggettiva dell'artista, il suo divenire ontologico. Le pitture rupestri sono schizzi di DNA filogenetico che dall'organico passa all'inorganico e viceversa; tratti che infettano le pareti di una grotta, incestandosi nella pietra la quale, allo stesso tempo, sedimenta e calcifica il trauma di un simile coinvolgimento, e restituisce conformazioni al pensiero litico: stalattiti e stalagmiti cognitive che operano come dendriti di sinapsi elettro-litiche. Il corpo di Ghinassi assorbe gli incontri con il dispositivo di registrazione digitale, trasformandosi e somatizzando le mutazioni che sono provocate dalla performance di durata. Gli intarsi sulla pietra sono cicatrici di una deflagrazione ontologica mentre le mutazioni epigenetiche che emergono nel corpo di Ghinassi testimoniano la contaminazione ibridativa che delinea un'estetica posthuman. Lo scambio materico con le alterità non è dunque un mero mezzo di trasmissione, né un contenitore grezzo; un medium vuoto che autonomamente ed in isolamento trasmette o contiene forme animali-umane²⁴. Al contrario, le materialità non-umane sono una parte attiva e co-determinante del processo di individuazione che siamo soliti chiamare 'umano'.

Conclusioni

La mappa che abbiamo tentato di delineare seguendo e intrecciando tra loro le idee principali di relazionalità e percezione, restituisce un'estetica posthuman che non ripropone né rinforza l'idea di una supremazia ontologica del vivente e di un animale umano esclusivamente biologico. Questa è un'estetica etica sulla linea Spinoziana così come seguita da Guattari (1996); un'etica capace di lavorare intensivamente sulle relazioni di cui è parte attraverso la percezione. Dal nostro punto di vista, un'estetica postumanista non può semplicemente rispecchiare il mondo, offrendone rappresentazioni artistiche, ma è invece in grado di riconoscere lo spettro dei suoi imperativi etici, il che evoca evidentemente un monito di responsabilità di fronte al processo creativo – di fronte al creativo congiungersi delle forze del cosmo. Il semplice riconoscimento di un rapporto con le alterità tramite nuove forme percettive non sembra una soluzione esauriente, soprattutto in tempi fortemente segnati da eventi cataclismatici attuali e virtuali. Infatti, come abbiamo argomentato nella prima parte di questo saggio, un simile riconoscersi rispecchia semplicemente l'identità senza lasciare spazio ad incontri reciprocamente costituenti. Al contrario, un'estetica posthuman ha bisogno di approfittare del carattere inumano implicato nei propri divenire, intervenendo diffrativamente nelle diverse ontologie che è in grado di co-individuare. Questa estetica deve costruirsi a partire da una relazionalità percettiva al fine di co-costituire individuazioni positive; processi di soggettivazione aperti all'esternalità delle forze.

La nostra proposta si sforza di esporre un avanzamento nel pensare la relazionalità e la percezione, senza però inquadrare queste idee nei termini di una pura inter-connettività orizzontale e di un punto di partenza del sentire che definisce esclusivamente *embodiments* umani. All'opposto, abbiamo suggerito uno slittamento verso una relazionalità che attraversa differenti scale, coinvolgendo quell'insieme di possibilità intensive che la percezione è in grado di offrire. Focalizzare la nostra attenzione sui legami esistenti tra materialità umane e non-umane ha offerto alla nostra mappa un punto di vista privilegiato dal quale tentare di comprendere il processo artistico; un processo che creativamente e costantemente mette in contatto quelli che preliminarmente sembravano come due estremi, ma che al contrario hanno una partnership intima e reciproca che li definisce entrambi.

Come abbiamo discusso tramite i due esempi principali, l'emergere di un'altra 'immagine' del pensare, di un linguaggio differente o espressione artistica, è prima di tutto e contemporaneamente

²⁴ In questo senso il pensiero si costruisce, si cabla, coincide e si diffonde proprio mediante questo scambio materico con l'alterità.

un altro genere di rapporto con l'alterità non-umana, un'altra 'forma' di azione entattiva e, dunque, un altro tipo di 'consistenza' – uno stare-insieme consistente, un'esistenza comune. Le collezioni figurative e astratte di arte parietale non sono portatrici della testimonianza, né affermano, un pensiero simbolico pre-moderno, ma sono piuttosto una differente operazionalità estetica; una modalità estetica di agire di homo sapiens che lo ha differenziato dalle altre specie di homo, che lo/a ha diffrattivamente individuato. Il caso del progetto epigenetico di Ghinassi, analogamente, mostra le vie mediante le quali la pratica ripetitiva della *durational art* è capace di agire sul corpo, di modificare e innescare virtualmente processi differenti di individuazione e formazione soggettiva.

Nel suo libro dedicato al lavoro artistico di Francis Bacon (1909-1992), Deleuze (1981, trad. it. 1995) descrive un problema comune che riguarda l'arte e il processo creativo: “Nell'arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze” (1981, p. 77). ‘Captare’ esprime proprio la capacità dell'estetica di intercettare, di cogliere, ma allo stesso tempo di essere impattati da, forze – ovvero di relazionarsi, offrendo una congiuntura percettiva. Seguendo Deleuze, le figure di Bacon sono state tra le risposte più efficaci nella storia della pittura, perché in grado di rendere palpabile e visibile – trattenendole e rilasciandole, cogliendole e liberandole, le forze intensive dell'individuazione. Nella mappa che abbiamo proposto, un'estetica posthuman sembra funzionare così, offrendo nuove possibilità etico-onto-epistemologiche alla nostra animalità umana.

Bibliografia:

Barad, K., *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham-Londra 2007.

Braidotti, R., *l postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. A. Balzano, Derive Approdi, Roma 2014.

Braver, L., *A Thing of this World. A History of Continental Anti-Realism*, Northwestern University Press, Evanston 2007.

Bryant, L., Srnicek, N., and Harman, G., *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Re.press, Melbourne 2011.

Christie's, 'Is artificial intelligence set to become art's next medium?', 18 Dicembre 2018 [articolo web]; disponibile da 'www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx' (ultimo accesso 01-02-2019) 2018.

Clark A., Chalmers D. The extended mind, *Analysis*, 58, pp. 7-19, 1998.

Cohen, J. J. (eds.) *Prismatic Ecology. Ecotheory beyond green*, Minnesota University Press, Minneapolis e Londra 2013.

Cohen, J. J. *Stone. An Ecology of the Inhuman*, Minnesota University Press, Minneapolis e Londra 2015.

Coole, D., Frost, S (eds.) *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Duke University Press, Durham e Londra 2010.

- Davies, S. *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford e Londra 2012.
- DeLanda, M. *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, Londra e New York 2006.
- Deleuze, G. *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. Salvatore Tassinari, Colportage, Firenze 1978.
- Deleuze, G. *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, trad. it. Marta Cavazza, Cappelli, Bologna 1981.
- Deleuze, G. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.
- Deleuze, G., Guattari, F. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1975.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. Giorgio Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
- Deleuze, G., Guattari, F. *Che cos'è la filosofia*, trad. it. Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996.
- De Sanctis, S. (eds.) *I Nuovi Realismi*, Bompiani, Milano 2017.
- Dolphijn, R., van der Tuin, I. *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2012.
- Ferraris, M. *Manifesto del Nuovo Realismo*, Laterza, Roma e Bari 2012.
- Foucault, M. 'Nietzsche, la genealogia, la storia'. In: Foucault, M. *Microfisica del potere: interventi politici*, trad. it. Giovanna Procacci e Pasquale Pasquino, Einaudi, Torino, pp. 29-54, 1977.
- Fuller, S. 'Evolution'. In: Ranisch, R., Sorgener, S. L., *Post- and Transhumanism. An Introduction*, Peter Lang, Frankfurt, pp. 201-211, 2014.
- Ghinassi, C. *Code Switch #1* [progetto artistico], Italian Institute of Culture, La Valletta 2016.
- Ghinassi, C. *Switch* [progetto artistico], St. James Cavalier Centre, La Valletta 2017.
- Gilbert, S. F. The Genome in Its Ecological Context. Philosophical Perspectives on Interspecies Epigenesis, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 981, pp. 202-218, 2002.
- Grusin, R. (eds.) *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2015.
- Guattari, F. *Le tre ecologie*, trad. it. Riccardo d'Este, Edizioni Sonda, Torino 1991.
- Guattari, F. *Caosmosi*, trad. it. Massimiliano Guareschi, Costa & Nolan, Genova 1996
- Guattari, F. 'Glossario di Schizo-analisi'. In: F. Guattari, *Piano sul pianeta: capitale mondiale integrato e globalizzazione*, Ombre Corte, Verona, pp. 95-102, 1997.
- Guattari, F. *The Anti-Oedipus Papers*, Semiotext(e), New York 2006.
- Guattari, F. *Schizoanalytic Cartographies*, Bloomsbury, Londra e New York 2013.
- Hayles, K. N. *How We Became Posthuman*, Chicago University Press, Chicago e Londra 1999.
- Hayles, K. N. *Unthought: The Power Of The Cognitive Nonconscious*, The University of Chicago Press, Chicago 2017.

- Haraway, D. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In: Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, P. (eds.) *Cultural Studies*, Routledge, New York e Londra, pp. 295-366, 1992.
- Haraway, D. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Haraway, D. *Compagni di specie. Affinità e diversità tra esseri umani e cani*, trad. it. Roberto Marchesini, Sansoni, Milano 2003.
- Haraway, D. *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Harman, G. *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester 2011.
- Harman, G. *Speculative Realism: An Introduction*, Polity Press, Cambridge, GB 2018.
- Henshilwood, C. S., et al. Emergence of modern human behavior: Middle Stone Age engravings from South Africa, *Science*, 295, pp. 1278–1280, 2002.
- Malafouris, L. *How Things Shape the Mind*, MIT Press, Cambridge, MA e Londra 2013.
- Malafouris, L., Knappet, C. (eds.) *Material Agency Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer, New York 2008.
- Marchesini, R. *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini, R. *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Alberto Perdisa, Bologna 2003.
- Marchesini, R. *Epifania animale*, Mimesis, Udine 2014.
- Marchesini, R. *Tecnosfera. Proiezioni per un futuro postumano*, Castelvecchi, Roma 2017.
- Maturana, H. R., Varela, F. J. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, trad. it. Alessandra Stragapede Marsilio, Venezia 1985.
- Meillasoux, Q. *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, trad. it (a cura di) Massimiliano Sandri, Mimesis, Milano e Udine, 2012.
- Merleau-Ponty, M. *La struttura del comportamento*, trad. it. Guido Neri, Bompiani, Milano 1963.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Andrea Bonomi, Il saggiatore, Milano 1965.
- Micali, A., Pasqualini, N. Excavating the Centrality of Materiality for a Posthuman “Anthropomediality”: Steps toward an Ecological Approach, *Journal of Posthuman Studies*, 2, 1, pp. 6-27, 2018.
- Minh-ha, Trinh, T. She, the inappropriate/d other, *Discourse*, 8, Fall-Winter, pp. 11-38, 1986-1987.
- Morton, T. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2013.
- Nayar, P. K. *Posthumanism*, Polity Press, Cambridge, GB 2014.
- Nihei, Y., Minami, T., Nakauchi, S. Brain Activity Related to the Judgment of Face-Likeness: Correlation between EEG and Face-Like Evaluation. *Frontiers in Human Neuroscience*, 12, p. 56, 2018.

Noys, B. *Malign Velocities. Accelerationism & Capitalism*, Zero Books, Winchester and Washington 2014.

Obvious *Edmond de Belamy* [opera stampata su tela], Christie's, New York 2018.

Pansera, M. T. *Antropologia Filosofica. La peculiarità dell'umano in Scheler, Ghelen e Plessner*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Rai Roberto Bolle – Danza con me [video-clip]; disponibile da: 'www.raiplay.it/video/2018/12/Roberto-Bolle-Danza-con-me-61d913db-b2bf-4a4b-8e51-7f09763fb9aa.html' (ultimo accesso 01-02-2019) 2019.

Rowlands, M. Extended cognition and the mark of the cognitive, *Philosophical Psychology*, 22, pp. 1-19 2009.

Sampson, T. *The Assemblage Brain. Sense Making in Neuroculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.

Sennett, R. *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven e Londra 2008.

Tattersall, I. *Becoming Human: Evolution and Human Uniqueness*, Harcourt Brace, New York 1998.

van der Tuin, I, Dolphijn, R. The Transversality of New Materialism, *Women: A Cultural Review*, 21(2), pp. 153–71 2010.

Varela, F. J., Thompson, E. Rosch, E. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, MA 1991.

Viveiros De Castro, E. *Métaphysiques cannibals. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009.

Voland, E., Grammer, K. (eds.) *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin, Heidelberg e New York 2003.

Whitehead, A. N. *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia*, trad. it Ida Bona, Il Saggiatore, Milano 1965.

Wolfe, C. In Search of Post-Humanist Theory: The Second-Order Cybernetics of Maturana and Varela, *Cultural Critique*, 30, Spring, pp. 33-70, 1995.