

**Ana Teixeira Pinto** è una scrittrice e teorica della cultura con base a Berlino. Attualmente insegna presso il DAI (Dutch Art Institute) ed è ricercatrice presso la Leuphana University, Lüneburg. I suoi testi sono comparsi in pubblicazioni come *Third Text*, *Afterall*, *Springerin*, *Camera Austria*, *e-flux journal*,

*Artforum*, *Inaesthetics*, *Manifesta Journal*, o *Texte zur Kunst*. Editerà *The Reluctant Narrator* (Sternberg Press, 2014) e la serie in uscita dedicata a *The Apolitical* pubblicata da Sternberg Press/MIT.

## L'ANIMALE POSTUMANO

### COSA C'È DIETRO LA PROLIFERAZIONE DEGLI ANIMALI NELL'ARTE CONTEMPORANEA?

ANNA TEIXEIRA PINTO

Verso la fine degli anni Quaranta, il filosofo francese di origine russa Alexandre Kojève visitò gli Stati Uniti. Per Kojève – senza dubbio uno dei più influenti interpreti di Hegel nel Ventesimo secolo e uno degli architetti della Comunità Economica Europea, precedente all'Unione Europea – la “Storia” era fondata sulla lotta politica.

Come Hegel e Marx prima di lui, Kojève credeva che l'umanità avrebbe prima o poi raggiunto il consenso riguardo alle proprie metodologie di governo. Consenso (come un'economia mista o una democrazia sociale) che avrebbe indicato chiaramente il punto finale dell'evoluzione sociale, quella che Hegel aveva chiamato “fine della Storia”.

Il viaggio negli Stati Uniti, però, portò Kojève a credere che ogni prospettiva futura avesse già avuto luogo. Guardando all’“eterno presente” della società americana, Kojève affermò che l’“Uomo” era scomparso, lasciando il posto a una creatura che, pur avendo esattamente lo stesso aspetto, non condivideva nulla dell'umano. L'umano, sosteneva, presuppone un processo storico, mentre questo nuovo essere era privo di storicità e, di conseguenza, di umanità. Per Kojève, l'uomo “post-storico” era tornato allo stato animale, pur mantenendo il proprio livello di civilizzazione. L'uomo post-storico costruì

sce i propri edifici e le proprie opere d'arte come «gli uccelli costruiscono i propri nidi e i ragni tessono le proprie tele» e realizza «concerti musicali come fanno le rane o le cicale»<sup>1</sup>.

Nel 1959, Kojève fece un altro viaggio, questa volta in Giappone, dove visse un «radicale cambio di opinione» riguardo all'Uomo post-storico. Fece infatti esperienza di come una società possa vivere in uno stato di post-storicità pur mantenendo qualcosa dell'umano. Mentre l'Uomo americano vive in armonia con il suo animale interiore, la cultura giapponese ha dato vita a comportamenti totalmente formalizzati, dove manierismo e convenzioni superano il “contenuto” opponendosi completamente al “naturale” o all’“animale”. I valori fortemente codificati della cultura giapponese (per Kojève, una forma di “snobismo”), la cui perfetta espressione può essere ritrovata nel tetro Noh o nelle tradizioni della cerimonia del tè o ancora nelle composizioni floreali come l'Ikebana, sono esistiti per secoli, pur sembrando straordinariamente postmoderni.

In Giappone è ambientato anche per il più recente video di Pierre Huyghe, *Human Mask* (2014). Le riprese in esterno del film, che mostrano una città deserta e in rovina, sono state girate all'interno della zona ad accesso vietato di Fukushima con una telecamera posizionata su un drone. All'interno, l'obiettivo si concentra su una strana creatura che indossa una maschera

.....  
<sup>1</sup> Note in appendice alla (seconda) edizione di *Introduzione alla Lettura di Hegel. Lezioni sulla Fenomenologia dello Spirito* (Ithaca; Cornell, 1938), pp. 139 - 162

Noh e i cui gesti e comportamenti appaiono in qualche modo umani. Apparentemente assorto nell'autocontemplazione, fa scorrere le dita e gli artigli su una lunga ciocca di capelli scuri e tocca l'involucro di plastica di un mazzo di fiori. Su una linea del tempo dell'evoluzione, l'essere umano viene normalmente posizionato fra l'animale e l'androide. In questa prospettiva, la creatura di Huyghe – mezza scimmia, mezza cyborg – potrebbe essere vista come la perfetta incarnazione di questa temporalità distorta che Kojève iscrive nella condizione "post-storica".

Gli animali, ci viene detto, non hanno una storia. Nelle performance i Beuys *How to explain painting to a dead hare* (1965) e *I love America and America loves me* (1974), in cui l'artista ha condiviso una stanza con un coyote per otto ore al giorno, l'animale appare come un Altro eteronomo. Mentre gli umani non smettono mai di riconfigurare fra di loro le proprie società e le proprie identità, un coyote, sembrerebbe, rimane sempre un coyote. L'animale in questo senso è un limite, il margine estremo dell'umano, una figura problematizzata in *L'animale che dunque sono* (2008) di Jacques Derrida e in *L'Aperto* di Giorgio Agamben. Ma l'"umano" e l'"animale" sono concetti flessibili, atti a connotare il sociale così come il biologico.

Nel 2005, Mircea Cantor porta un lupo in una galleria, questa volta insieme a un cervo. Sia il lupo che il cervo sembrano a disagio e, se Beuys riuscì infine ad abbracciare il suo coyote, in *Deeparture* di Cantor non c'è climax: il lupo e il cervo non fanno altro che evitarsi. Nel 2003, Anri Sala filmò

un cavallo emaciato fermo sul ciglio della strada (*Time After Time*), come se stesse portando il peso simbolico dello Stato albanese al collasso. «Ogni animale è un'artista donna» disse nel 1993 Rosemarie Trockel in risposta alla famosa affermazione di Beuys «ogni uomo è un artista». Insieme a Carsten Höller, nel 1997 Trockel costruì *Ein Haus für Schweine und Menschen* (*Casa per maiali e persone*) per Documenta X dello stesso anno. Ma fu solo nel 2012, con dOCUMENTA(13) che l'animale emerse come concetto polivalente per la speculazione artistica, che – riprendendo gli scritti di Donna Haraway – avrebbe potuto rinegoziare completamente l'umano. Per il suo progetto *Compagni di specie* (2014) e *Il manifesto dei compagni di specie* (successivo al libro di Haraway del 2003), in mostra alla *dépendance* di Bruxelles e alla galleria Deborah Shamoni di Monaco, Henrik Olesen delineò la continuità fra l'impianto dei microchip negli animali e i documenti di identità biometrici per gli umani, illustrata da una serie di collage fotografici che mostravano le affinità fra le specie. In *Tools for Infinite Monkeys (open machine)* (2014) utilizza le scimmie – con riferimento al Teorema della scimmia instancabile – come una metafora delle lame gemelle della casualità e della probabilità. Negli ultimi giorni di maggio, il Fotomuseum Winterthur inaugurerà *Beastly*, curata da Duncan Forbes, Matthias Gabi, Daniela Janser, Mallika Leuzinger e Marco de Mutilus; un mese prima la Casa delle Culture del Mondo (Haus der Kulturen der Welt, HKW) a Berlino presenta *Ape Culture*, mostra curata da Anselm Franke e Hila Peleg (anche

loro debitori del pensiero di Haraway) che prenderà i primati come confine poroso fra l'animale e l'umano. Ma il fermento di interesse intorno all'animale e la ripresa del "post-umano" di Haraway affonda le radici in qualcosa di più profondo che le micro tendenze nell'ambito delle modalità espositive. Sembra piuttosto essere insito alle crisi politiche, economiche ed ecologiche degli ultimi anni e alla consapevolezza che queste non siano riuscite a provocare un mutamento politico tangibile. Come formulato da Fredric Jameson nel 2003, «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo»<sup>2</sup>. Il momento in cui la natura viene completamente sublimata dalla cultura, quello che Hegel aveva teorizzato come destino dell'umanità, riemerge sotto una denominazione ancora più minacciosa: l'Antropocene, epoca geologica il cui inizio è dato nel 1945, l'anno della prima esplosione nucleare, pressappoco coincidente con "la fine della Storia" teorizzata da Kojève.

Nonostante sembri essersi diffusa ovunque una disaffezione politica, le teorie emerse negli ultimi anni – il realismo speculativo, l'Accelerazionismo e l'accezione di una condizione "post-internet" – non riescono ad avere una presa adeguata sulle nuove forme sociali e sulle categorie da esse risultate, dal momento che il terreno privilegiato dove si contende la distinzione fra sociale e politico – l'animale, in generale, e il primato, in particolare – ha preso il posto del territorio dove si combattono le

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Future City in The New Left Review*, numero 21, Maggio-Giugno 2003.

battaglie per il genere, la razza, la sessualità e i diritti umani.

La creatura in *Human Mask* è un macaco a coda lunga chiamato Fuku-chan che lavora come cameriere in un ristorante di Tokyo<sup>3</sup>. Nonostante Fuku-chan sia giapponese, la figura della "scimmia mascherata" deriva tradizionalmente dall'Indonesia, dov'è localmente conosciuta come Topeng Monyet. Cresciute in cattività o catturate da piccole, le scimmie vengono sottoposte a un processo di addestramento massacrante. Per rafforzare le gambe posteriori, vengono spesso appese per il collo con entrambe le mani legate per intere settimane di seguito, finché non acquisiscono una postura simile a quella umana, riuscendo a maneggiare oggetti e a eseguire piccole mansioni<sup>4</sup>. In *Ape Culture* alla Casa delle Culture del Mondo, *Human Mask* sarà messa in mostra insieme a *The Masked Monkeys* (2013-14) di Anja Dornieden e Juan David González Monroy, un video-saggio in cui scimmie imprigionate diventano un'allegoria delle gerarchie sociali. Quello che emerge dal video di Huyghe, più che un cupo commentario alla condizione post-storica di Kojève o allo sfruttamento degli animali, è la dimensione performativa dell'umano: così come "femminile" e "donna" non si sovrappongono necessariamente, l'"umanità" può essere vista come il frutto di azioni ripetute, che possono essere associate o meno al concetto di *Homo Sapiens*.

<sup>3</sup> Vedi: [tinyurl.com/q4pkmnu](http://tinyurl.com/q4pkmnu)

<sup>4</sup> Nonostante la pratica sia stata recentemente dichiarata illegale è ancora ampiamente diffusa.

Con un'associazione in qualche modo inaspettata, *Ape Culture* accoppia anche Max, *Mon Amour* (1986) di Nagisa Oshima e *Primate* (1974) di Frederik Wiseman, un inquietante documentario riguardo alla ricerca sugli animali. Nel film di Oshima, un'annoia casalinga altoborghese inizia una relazione con uno scimpanzé di nome Max. L'ossessione del marito nel guardare sua moglie che fa sesso con Max rispecchia l'accurata descrizione degli amplessi scimmieschi degli scienziati nel laboratorio di Yerkes. Ma Max, che diventa un significante degli impulsi bestiali nascosti sotto la patina della civiltà, è infine domato e addomesticato, mentre nei laboratori di Yerkes, il ferreo impegno nei confronti del protocollo ha la meglio sulla dimensione morale e una potenziale empatia.

Negli anni Settanta, la metodologia scientifica comincia ad avvicinarsi alla satira di Oshima. Beatrix e Allen Gardner insegnano il linguaggio dei segni allo scimpanzé Washoe (catturato nel 1966 all'età di dieci mesi). Washoe è seguito da Nim (conosciuto anche come Nim Chimpsy, un gioco di parole con Noam Chomsky, il linguista), cresciuto da una famiglia umana, e successivamente dal gorilla Koko, che oltre a padroneggiare la comunicazione umana diventa famosa per il fatto di avere un gattino come animale da compagnia. Il tentativo di spezzare il silenzio fra le specie si è nel tempo esteso anche ad altri animali, ma in tutti questi esperimenti, gli scienziati e gli assistenti ricercatori – sempre solo donne bianche – hanno cercato di riabilitare gli animali selvatici facendoli diventare umani. Oltre a una celata dimensione

genderizzata e razziale, la comunicazione interspecie si carica così di un altro tipo di pregiudizi: la relazione umano-animale dipende, infatti, non tanto dal merito ma dalla gestione del potere. Non importa quanto sia buona la prestazione degli animali, finiscono comunque nelle gabbie dei laboratori.

In *Beastly*, si dimostra come l'incontro umano-animale possa alleviare le spaccature sociali (come nel lavoro di Marcus Coates); se ne mostra la dimensione erotica o un attaccamento incontenibile, come in *Infinity Kisses* (1986) di Carolee Schneemann, una serie fotografica che ritrae l'artista insieme al suo gatto Vesper. Può, alternativamente, prendere la forma di antagonismo o aggressione, come in *El Gringo* (2003), un video in cui Francis Alÿs si riprende mentre viene attaccato da un branco di cani, o di esposizione e spettacolo, come nelle sagome animali di Katja Novitskova.

Ora allegorico, ora materia prima, solo raramente all'animale è permesso di essere solo animale, come il gatto in *Büsi* (2001) di Fischli e Weiss, la volpe che mangia una salsiccia di Tue Greenfort (*Daimlerstraße 38*, 2001) o i cani che frugano e annusano la navata di una chiesa, inscrutabili nel loro essere cani, in *It Seems that an Animal Is in the World as Water in the Water* (1999) di Bojan Šarčević. Tutti gli esempi provengono da un'era pre-You Tube, eppure sembrano anticipare video virali come “pescatori russi danno da mangiare a una volpe” o “un gatto va sull'autobus” e tutti gli altri milioni di video di animali oggi rintracciabili online. È facile archiviare questi vide-

oclip come parte di una crescente e diffusa infantilizzazione o come sintomi di un'apparente condizione "post-critica". Ma il nostro desiderio di guardare video di animali potrebbe essere qualcosa di più che un sintomo di regressione.

Per Beuys, l'arte era lavoro e il proletariato l'unica classe universale. Nel momento in cui la maggior parte di noi sono esclusi da ogni cosa tranne da una relazione consumistica con la società civile, guardare video di animali può essere inteso come una forma di resistenza passiva. Mentre Konjève cercò di opporre l'"animale" al "costrutto", nel mondo diffuso delle economie post-fordiste, tutte queste figure sono potenzialmente un territorio di conquista. Se la questione della soggettività politica non può più trovare risposta facendo ricorso all'"artista" o al "cittadino", diventa difficile capire se siamo diventati il "giapponese", l'"americano" o il "post-umano" di Kojève. Sostituendo una nozione obsoleta di "umano", forse è proprio l'animale a essere diventato il nuovo volto dell'umanità.

**Testo pubblicato in  
Frieze, Issue 19, Maggio 2015  
Traduzione di Valentina Avanzini**