

**Francesca Brusa**, nata a Milano nel 1991, è curatrice e ricercatrice in arte contemporanea. Dottoranda in Teoria dell'Arte e Pratiche Curatoriali tra Friedrichshafen e Vienna, è attualmente ricercatrice alla Facoltà di Arte e Design della Libera Università di Bolzano. La sua ricerca si concentra sull'intersezione tra arte e pratiche sociali: lavoro, ecologia e pratiche emancipatorie. Tra le altre, ha curato la programmazione di spazi indipendenti come Kulturfolger (2015-2016) tra Zurigo e San Francisco, klarakiss.zipspace (2017-2019) a Zurigo e le mostre *Carnage* al museo antropologico Museum Rietberg (2017) di Zurigo e *Diplorama. What's the point?* alla Libera Università di Bolzano. Ha lavorato come assistente dell'artista Bonnie Ora Sherk alla 57a Biennale di Venezia e come assistente di Academiae Biennale a Fortezza nel 2018. Vive e Lavora tra Milano, Zurigo, Bolzano e Vienna.

**Nina Katchadourian** vive e lavora tra Berlino e Brooklyn. Il suo lavoro spazia dal video alla performance, dal suono alla scultura, dalla fotografia a progetti pubblici. Katchadourian indaga la relazione tra umano e non-umano attraverso l'associazione di elementi la cui relazione destabilizza ogni facile categorizzazione. Il suo lavoro è stato incluso nel Padiglione Armeno della 56a Biennale di Venezia nel 2015, che ha ottenuto il Leone d'Oro per la migliore partecipazione nazionale, nonché in istituzioni come la Serpentine Gallery di Londra, il de Appel di Amsterdam, Palais de Tokyo a Parigi e il Museo di Arte Moderna di Istanbul.

**UNA CONVERSAZIONE CON  
NINA KATCHADOURIAN ATTRA-  
VERSO L'APERTO DI AGAMBEN.  
NINA KATCHADOURIAN INTERVISTATA  
DA FRANCESCA BRUSA**

**FB: Quest'estate mi è capitato di leggere *L'aperto. L'uomo e l'animale* di Giorgio Agamben. *L'aperto* è un concetto centrale da cui partire per capire la relazione e le differenze tra umano e animale. Partendo dalla distribuzione dei concetti ineffabili di *humanitas* e *animalitas*, Agamben si rifà alla distinzione che Martin Heidegger compie tra la pietra come priva di mondo (*Weltlos*), l'animale come povero di mondo (*Weltarm*) e l'uomo come formatore di mondo (*Weltbildend*)<sup>1</sup>. Agamben introduce il concetto di aperto per cogliere la differenza tra il mondo umano e quello animale. Mentre «l'uomo è sempre di fronte, l'animale si muove nell'aperto»<sup>2</sup>, senza però riuscire ad accedervi. Agamben prosegue affermando che il «mondo si è aperto per l'uomo solo attraverso la sospensione e la cattura della vita animale»<sup>3</sup>, e ho pensato a come i tuoi lavori mi sono sempre sembrati tentativi di superare l'istinto di "cattura" esplorando la relazione secondo altri criteri.**

NK: Hai mai letto *Perché guardiamo gli animali?* di John Berger? Era parte del cor-

.....  
1 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino, Bollati Boringhieri editori: 2002), 54

2 *ibid.*, 60

3 *ibid.*, 82

so su arte e animali che insegnavo qualche anno fa. Berger riconosce l'esistenza di un divario tra umano e animale e l'impossibilità di comunicazione tra i due lati come un'apertura che va a beneficio dell'animale e nella quale l'umano deve imparare a sentirsi a proprio agio. L'impulso è spesso quello di rendere l'animale simile a noi, di guardarlo secondo i nostri canoni e le nostre fantasie e di imporre la struttura del linguaggio umano alla comunicazione. Ho osservato il mio lavoro e mi sono chiesta spesso quanto di questa fantasia sia parte di quello che voglio fare. È interessante che la progressione che hai menzionato prima vada dalla pietra agli animali e poi agli umani. Ho lavorato spesso con le pietre, che per me hanno delle caratteristiche quasi umane. *Rock Family Tree* (1998) è stato uno dei primi lavori di mappatura genealogica. Tutto parte dal fatto che ho sempre trascorso le mie estati in una piccola isola nell'arcipelago a sud-est della costa finlandese, luogo in cui credo di aver imparato a guardare. Tutti i miei lavori originano in qualche maniera dalle esperienze che ho vissuto lì crescendo. Ci sono moltissime rocce nella foresta intorno alla nostra casa e come famiglia abbiamo una sorta di relazione personale con loro. C'è questa roccia grandissima che vado a salutare ogni estate e che per me è come un antenato. Quella roccia per me è incredibilmente viva, ma ci sono molte altre rocce a cui abbiamo dato un nome e altre intorno alle quali si svolgono determinate funzioni e attività. *Rock Family Tree* è un catalogo di tutte quelle rocce che hanno un'aura particolare, e se da un lato la mia intenzione

era quella di prendere in giro me e la mia famiglia per avere assurde proiezioni su queste rocce, dall'altro è un tentativo di estendere le categorie di umano e animale e di includere le pietre al di là della loro facile attribuzione ad una dimensione proto-linguistica.

*Barnacle Mixer* (2002) è un altro lavoro che cerca di estendere ogni tentativo di categorizzazione. I cirripedi<sup>4</sup> mi hanno sempre ricordato degli occhi che fissano e così ho provato a mescolare degli adesivi di occhi spalancati (quelli con le pupille che si muovono) con gli occhi degli scogli. Negli Stati Uniti c'è un'accezione del termine "mixer" molto specifica; se da un lato può voler dire mescolare, dall'altro può riferirsi ai balli della scuola negli anni Cinquanta in cui maschi e femmine potevano incontrarsi e ballare. L'incontro tra gli occhietti e i cirripedi è un incontro goffo e imbarazzante come quello tra maschi e femmine, regolato da una certa etero-normatività, una categorizzazione binaria.

**Questo mi ricorda lo sforzo di liberarsi dalla prospettiva che impone una relazione dicotomica tra umano e animale come categorie che si definiscono ed escludono a vicenda. La proposta di Agamben è quella di «riformulare ogni domanda sul "che cos'è?" come una domanda su "attraverso che cosa" (dia ti) qualcosa appartiene a qualcos'altro?»<sup>5</sup> cosicché a essere indagata è la relazione**

.....  
4 Crostacei che ricoprono scogli e balene

5 Agamben, L'Aperto, 22

**tra umano e animale e i confini e intersezioni tra le due categorie. Ho dovuto pensare al lavoro *Parasite* che hai presentato al Neuberger Public Art Biennial nel 2003 che ha come protagoniste, ancora, le rocce. In un boschetto ombroso, hai posizionato su dei massi centinaia di prese da roccia (da arrampicata) blu brillante. La relazione tra le prese blu e la roccia che aspirano a emulare fa emergere l'arbitrarietà delle categorie a cui appartengono. Attraverso cosa le prese appartengono, o no, alla roccia?**

Le prese per arrampicare mi hanno sempre affascinato per il loro essere una simulazione di quello che si trova fuori. La questione riguarda il loro funzionamento, infatti non devono necessariamente assomigliare alla roccia per assolvere alla loro funzione ed essere usate per allenarsi. Hanno colori e forme che sono deliberatamente non mimetiche rispetto alle granitiche e spigolose superfici su cui si scala all'aperto. La cosa interessante è che assomigliano alla roccia in maniera tattile, non visiva. Mi è sembrato curioso accentuare questa differenza posizionandole sulla roccia, anche perché si suppone che appartengano alla stessa categoria. Alla fine sembrava che una colonia di funghi blu avesse ricoperto i massi e che non si potesse più definire l'appartenenza dei due elementi a categorie definite e distinte. La sfida per me è stata far sì che queste prese artificiali si comportassero come se appartenessero all'ambiente, al bosco. Questo lavoro ha molto a che fare con la strategia che ho usato con i cirripedi...

L'opera *Quit using us* (2002) è arrivata dopo altre collaborazioni con i bruchi. Infatti, nelle opere precedenti ho indossato i bruchi come baffi in diverse ambientazioni (nella serie *Natural Crossdressing* dello stesso anno) e alla fine è arrivato *Quit using us*. A quel punto del processo mi sembrava che i bruchi si fossero finalmente ribellati e mi intimassero di lasciarli in pace e di rimetterli sull'albero da cui venivano, cosa che poi ho fatto. Questo lavoro appartiene alla fantasia secondo cui l'animale ci risponde usando il nostro linguaggio per essere capito. C'è una serie di lavori che ho fatto, come *Too Late* (2003), *Twitchers and Cheaters* (2008), *Quit using us* o *Marketing Tips for Spiders* (1998), in cui l'animale risponde, dice qualcosa o si definisce. I bruchi di *Quit using us* devono opporsi a qualcosa che è stato fatto loro anche solo per pensare di mandarci un messaggio. Mi piacciono questi momenti in cui si afferma qualcosa che viene affermata nell'istante immediatamente seguente. L'opera *Too Late* fa parte di questi lavori ma credo che sia il più ambiguo di tutti. *Too Late* è la fotografia di un nido in cui giacciono dei piccoli ovetti su ciascuno dei quali è apposta una lettera a formare la frase *Too Late* (troppo tardi). Il nido è un nido abbandonato; infatti alla fine di ogni estate in Finlandia è compito mio quello di svuotare tutte le cassette per gli uccelli, perché se non si svuotano gli uccelli non vi nidificheranno l'anno seguente. Spesso trovo piccole tragedie come questa, un nido pieno di meravigliose uova non schiuse. Che sia perché il nido è stato abbandonato o perché un genitore è rima-

sto ucciso, chiaramente qualcosa non ha funzionato. Questi sono momenti cruciali, quando vedi un nido così perfetto che però è completamente morto, quasi congelato nel tempo. Così ho messo queste lettere come a voler fare dire a queste uova, a questi quasi-uccellini, ai loro genitori: «Sei in ritardo! Non ce l'hai fatta in tempo e ora siamo morti». Pensando a tutta la questione ambientale e a come la mente umana di questi tempi si allarmi al grido «È troppo tardi! È troppo tardi!», io chiedo «è davvero troppo tardi?». Questi lavori con testo sono stati fatti tutti per stimolare la riflessione sulla relazione tra umani e animali. Questa relazione umano-animale ci fa sentire a disagio per essere così vicini ad essere appartenenti a una categoria (da noi creata) che all'improvviso sentiamo che qualcosa è fuori posto, come è accaduto con l'opera *Chloe* (1994) che si è trasformata in uno scandalo. Il museo che mi aveva invitato ad intervenire (Museo di Storia Naturale di San Diego) rifiutò il lavoro temendo che le persone, e soprattutto i bambini, avrebbero trovato sconcertante vedere un animale domestico in un museo di storia naturale. Ovviamente il fatto che fosse sconcertante e che spiazzasse il pubblico era il mio obiettivo, ma non è stato accettato ed erano come offesi dalla mia proposta. Credo che ci fosse anche un'altra ragione: al tempo diversi gruppi animalisti come PETA erano molto attivi; suppongo che il museo volesse evitare uno scandalo. Per me *Chloe* era solo un animale che si aggiungeva agli altri già presenti nel museo e devo dire che ho provato una certa soddisfazione nel vedere che il mio lavoro

era riuscito a suscitare tali reazioni, senza che io neanche lo avessi voluto! La riflessione che avevo previsto era un'altra. Infatti doveva far emergere un altro tipo di riflessioni, ma ho capito che Chloe faceva sembrare tutti gli altri animali fuori luogo e improvvisamente metteva in questione il perché alcuni animali appartenessero al museo e altri no. Ero un'artista molto giovane al tempo e non avevo mai avuto a che fare con conflitti emersi da un mio lavoro, è stato interessante affrontarlo per la prima volta con Chloe.

**A me sembra che Chloe appartenesse al museo di storia naturale più di tutti gli altri animali...**

Avevo proposto di posizionarla vicino al diorama dei coyote, e sarebbe stato sensazionale dato che si tratta dello stesso animale a qualche generazione di allevamento di distanza. Quando il museo mi chiese di partecipare, mi sono chiesta se la gente imbalsamasse i propri animali domestici. Mi sono trovata a chiamare tutti gli imbalsamatori di San Diego e di fronte alla mia domanda, la maggior parte di loro era profondamente disturbata, come un tizio che mi ha detto «la gente dovrebbe seppellire i propri animali e farla finita!». Alla fine ho chiamato questa signora che mi ha detto che le capita spesso di imbalsamare animali domestici e mi ha invitata ad andare a casa sua e a visitare il suo studio. La casa era assurda, piena di animali imbalsamati e non. Ricordo la sensazione di vedere un cane sul pavimento alzarsi e l'altro no.

Era impossibile distinguere cosa fosse vivo da cosa fosse imbalsamato. Chloe era lì perché la sua padrona, che viveva a Palm Spring e che faceva imbalsamare tutti i suoi cani una volta morti, l'aveva mandata per una "sistematina". Quando ho chiamato la proprietaria di Chloe, una tipa molto eccentrica, mi ha detto che faceva imbalsamare tutti i suoi cagnolini una volta morti, e che erano tutti trattati alla stregua di figli, «eccetto per il fatto che non vanno a scuola!». Ho pensato che ovviamente nessuno farebbe imbalsamare i propri figli... Credo che per lei il fatto che volessi esibire Chloe fosse per esibire le sue qualità di bellezza, come in una fiera di bellezza per cani. È stata un'esperienza incredibile quella di sentire un confine così definito tra due specie e di non poter oltrepassarlo, o anche solo esplorarlo.

**Forse Chloe era troppo familiare o forse l'appartenenza di un animale a un museo di storia naturale è definito dal suo grado di prossimità al mondo umano. Sembra che gli animali siano sempre definiti in base al loro rapporto con gli umani...**

Ci sono anche delle differenze culturali importanti in gioco. Vivo a Berlino per metà dell'anno, e quando sono andata al Museo Zoologico ho visto che nella sezione dedicata all'evoluzione degli animali, c'erano due razze di cani, una molto grande ed una molto piccola a testimoniare l'evoluzione programmata da noi in maniera totalmente distaccata. Sono lì, tra un

giaguaro e ogni tipo di volatile, e non c'è alcun problema. C'è anche un'altra sezione molto interessante nel museo in cui è esibita la storia di Knut, l'orso polare che è stato la mascotte non solo della Germania, ma di tutto il mondo occidentale. Il piccolo Knut, che era rimasto orfano, si era affezionato tantissimo a uno degli operatori dello zoo con cui aveva stabilito un'amicizia straordinaria. Knut morì tragicamente a soli quattro anni per un attacco di cuore di fronte al pubblico dello zoo. Lo imbalsamarono e ora si trova al museo sotto l'insegna «L'orso polare che diventò una star». Questo negli Stati Uniti sarebbe impossibile, e ho dovuto pensare molto a questa differenza culturale nella relazione tra umani e animali.

**Pensando alle categorie e a come l'appartenenza a una categoria piuttosto che a un'altra sia determinata dalla comunanza di alcune caratteristiche, è emerso che se le prese da arrampicata condividono con la roccia l'esperienza tattile e per questa caratteristica potrebbero appartenere alla stessa categoria, molto più spesso il senso che determina l'attribuzione di due cose alla stessa categoria è la vista. Mi viene in mente *Mended Spider Webs* (1998), e come il tuo lavoro intervenisse sulle ragnatele per ricostruirle...**

Ero molto nervosa quando ho fatto quel lavoro per la prima volta. Avevo paura che venisse frainteso come un atto decorativo con la natura e connesso a un senso di

armonia, bellezza e a tutto un insieme di cose a cui non sono proprio interessata. Non volevo che venisse letto come un mio atto di aiuto ai ragni o come un'integrazione con la ragnatela. È diventato davvero interessante solo quando i miei interventi sulla ragnatela furono rigettati, perché a quel punto il ragno ha opposto resistenza e la relazione è diventata competitiva, almeno per me che mi stavo immischiando e oltrepassando la linea. C'è qualcosa di arrogante nella mia posizione, e l'idea di una competizione tra sorelle era la metafora che avevo in mente: «ti faccio vedere io, posso sistemare la ragnatela meglio di te!». E il ragno: «levati di torno, sono io l'autorità qui!». In un certo senso il mio lavoro riprende la ragnatela, ma ho usato un filo rosso per essere molto visibile e per offuscare la trama della ragnatela. Tra le fotografie che ho fatto, ho deciso di stampare quelle immagini in cui il mio filo è più visibile della ragnatela per enfatizzare il mio obiettivo. La competizione di cui parlo è quella di essere al centro dell'attenzione e di essere migliore dell'altra. Nel video *GIFT/GIFT* (1998) si vede che nell'atto di rammendare le ragnatele in realtà le danneggio notevolmente, perché è davvero difficile non incastrarsi e romperle! Tutto l'aspetto dell'aiuto che diventa inutile emerge immediatamente nel video. Così quell'atto di cura, il rammendare, si ritorce su sé stesso e il tutto appare terribilmente insopportabile.

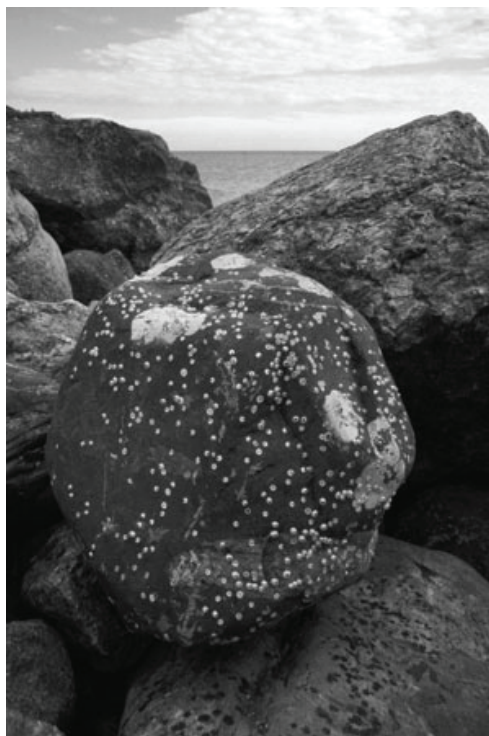
**Mi sembra di tornare proprio alla questione dell'aperto. Nel porti di fron-**

**te alla ragnatela, proietti la narrativa umana dell'aiuto e della cura, mentre il ragno che si muove nell'aperto si sbarazza di ciò di cui non ha bisogno. È curioso il tuo riferirti alla relazione che hai instaurato con il ragno come competitiva, perché mi rimanda a una competizione tra la chiusura umana e il rifiuto animale di qualunque aspettativa. Il ragno si libera del tuo filo rosso e dimostra che le ragnatele non sono abbandonate o danneggiate, ma sono lì per essere usate. Credo che questo episodio aiuti a capire il cambio di prospettiva.**

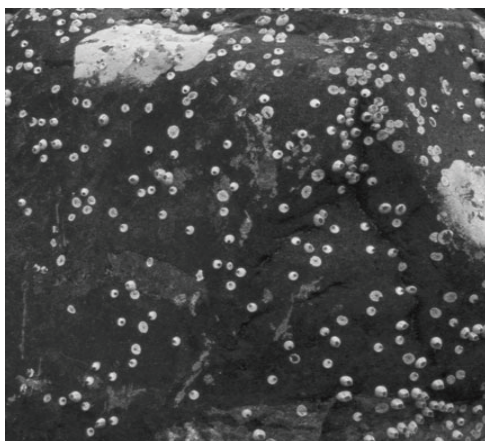
Esatto, è proprio a partire da un'incomprensione originaria che deriva il lavoro, dal fatto che io credessi che le ragnatele fossero abbandonate e che è totalmente sbagliato. Se riflettiamo sull'idea di rammenando, uno assume che un buon rammenando debba essere invisibile mentre ultimamente ho pensato a modi di rammenare che fossero deliberatamente evidenti. L'anno scorso molti dei miei maglioni preferiti sono stati divorati dalle tarme, ed io ero furiosa. Uno di questi maglioni blu scuro che usavo tutti i giorni è finito con sei o sette buchi sul davanti. Senza pensarci troppo ho preso del filo rosso, che è uno dei miei materiali preferiti, e ho cucito intorno a ciascun buco dei cerchi diagrammatici, come delle linee puntinate. I ricami che sembrano richiamare l'attenzione sui buchi servono a contenerli. Alcune persone mi hanno detto che sembrano dei buchi insanguinati, altre che il maglione ricorda le ragnatele. Non avevo minimamente pensato a questa connessione, e ora mi ritrovo

ad avere una relazione con queste tarme. «Se non puoi essere loro, unisciti a loro!». È molto diversa dalla dinamica che si era instaurata con i ragni perché ora cerco di seguire quello che l'animale fa anziché competervi.

**Questa conversazione è avvenuta nell'ottobre 2019**



*Barnacle Mixer*  
C-print, 60 x 41 inches, 2002  
Courtesy dell'artista



*Mended Spiderweb #8*  
(Fish Patch)  
Cibachrome, 20 x 20 inches,  
1998  
Courtesy dell'artista





*Chloe*

Taxidermied pet lapdog, pillow, towel, carpet in vitrine, 1994

Courtesy dell'artista



*Too Late*

C-print, 32 x 47 inches, 2003

Courtesy dell'artista

