



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## Nuovi “candidati all’esistenza”. Gli esseri semi-viventi di Tissue, Culture & Art<sup>1</sup> Tiziana Migliore

In una conferenza tenuta a Darmstadt nel 2001, Latour afferma che non ha più molto senso separare laboratori scientifici che indagano fenomeni ed elaborano teorie da un mondo politico esterno, in cui non esperti in materia discutono di valori umani, opinioni e passioni. Infatti,

“siamo tutti imbarcati oggi negli esperimenti di un unico collettivo che mette insieme umani e non umani. Esperimenti fatti su di noi, da noi e per noi che non hanno protocollo. Nessuno ha espressamente la responsabilità di monitorarli. È per questo che si può parlare della definizione di una nuova sovranità.”<sup>2</sup>

“Le istituzioni dovrebbero procurare la platea” – scriveva Foucault (1984). “Ma non lo fanno”. Nascono allora i collettivi, che spesso dissentono con le scelte di governo e accolgono professionalità eterogenee, tutte con competenze altissime nel loro specifico settore.

In questo contributo esploreremo le declinazioni del *potere di sovranità* nel campo delle arti, quando l’opera cambia di statuto e natura e si presenta come essere semi-vivente.

Istillare vita nell’arte è un obiettivo che è sempre stato al centro delle attenzioni degli artisti. Agli albori dell’estetica occidentale si fa risalire il desiderio di generare il simulacro, l’*eidolon*, via di mezzo tra corpo e spirito, “una specie di membrana leggera staccata dalla superficie dei corpi, che volteggia nell’aria”.<sup>3</sup> In un famoso passo del *Sofista* (236c) Platone descrive due maniere diverse di fabbricazione delle immagini: l’arte della copia (*eikastiké*) e l’arte del simulacro appunto, gravato di oscuri poteri (*phantastiké*). Nella tradizione greca questa seconda modalità veniva espletata i) attraverso la modellazione plastica, come dimostra il mito fondatore del simulacro, Pigmalione, recentemente indagato da Victor Stoichita (2006); ii) grazie al virtuosismo del pennello. Tutti ricorderanno la storia dell’uva di Zeusi, che gli uccelli sarebbero andati a beccare, o quella del ritratto d’ombra, tracciato dalla figlia dello scultore Dibutades prima della partenza dell’amante (Plinio, *Naturalis Historia*). Simulacri in scultura e in pittura, dunque.

Stoichita (*op. cit.*) si preoccupa però di marcare una linea di confine. Rispetto agli altri miti di origine, la statua di Pigmalione è una creazione, non una copia, non imita nulla e nessuno. Il vero cavallo di battaglia del platonismo non è stato, come lungamente creduto e sostenuto, l’“immagine-icona” generata dalla *mimesis*, bensì l’altra immagine, il cui carattere principale non consiste nella “rassomiglian-

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, “Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica”, Bologna, 23-25 ottobre 2009.

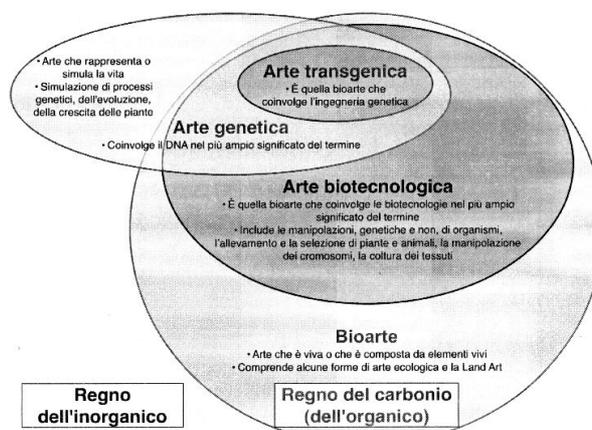
<sup>2</sup> Cfr. Latour 2001, trad. it., p. 143.

<sup>3</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, libro IV.

za”, ma nell’”attualizzazione di un’esistenza”.<sup>4</sup> Il simulacro è un oggetto che ha *pretese di esistenza*, per via di modi di presentazione che lo rendono credibile in questo senso. Non copia necessariamente un oggetto del mondo e comunque non è questo il suo fine ultimo: la verosimiglianza è tutt’al più un mezzo per ottenere l’*animazione dell’inanimato*. “Simulacro”, per Greimas & Courtés (2007), è un effetto di presentificazione necessario in un programma di manipolazione intersoggettiva, cioè all’interno di una concatenazione di azioni. Ecco perché, nelle diverse culture, è significativo il rapporto tra il cadavere e l’artefatto. L’artefatto riporta in vita ciò che è morto, rende presente l’assente. Pensiamo ai calchi in cera descritti da Julius von Schlosser (1910), alle reliquie esaminate da David Freedberg (1996), con l’installazione della statua, le dediche, le adorazioni, le processioni, che fanno parte dell’immagine stessa della reliquia; al culto dei crani di Gerico preso in considerazione da Hans Belting (2001). Ci muoviamo nel territorio di un’antropologia dell’immagine. La tecnica, la magia e l’arte - continua Stoichita (*op. cit.*, trad. it., p. 241) - sono gli elementi riconosciuti dalla tradizione per costruire oggetti finzionali che esistano. Da sempre gli artisti scrutano la natura umana, per capire che cosa distingue la vita dalla morte. Produrre dei minuscoli pezzi di materia a partire da un assortimento di materiali, per dar vita, è la necessità e la libertà della concezione demiurgica. Tendenze quali la genetic e la trans-genetic art, la stessa body art, finiscono così per essere, a detta di Stoichita (*ibidem*: 14), eredi di una preistoria rintracciabile nel Pigmaliione.

Ma questa strana forma di vivente poi che fa? Ha un *corso di azione semiotica*, oltre che un’efficacia? Le sue ipotetiche azioni sono suscettibili di imputazioni da parte nostra? Chiediamoci quale sia il suo *network*, come e dove circoli e in che modo si articoli la sua *zoé* - nuda vita, senso del vivere comune a tutti gli altri esseri, animali, uomini o dei - con un suo eventuale *bios* - forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo, in un ordine giuridico-politico.<sup>5</sup>

Alcune nuove frontiere dell’arte contemporanea pongono il problema.



Tav. 1 - P. Capucci, Grafico delle nuove tendenze bioartistiche

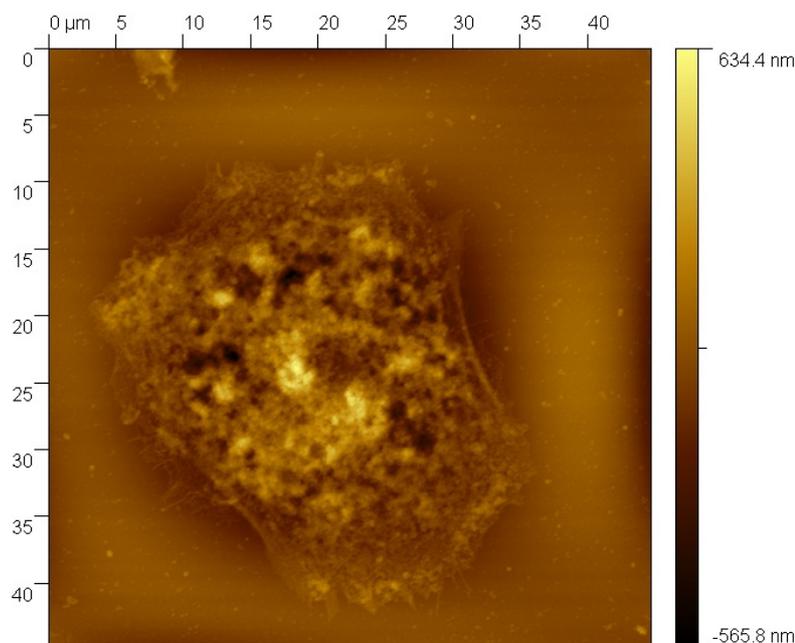
Nell’insieme di quella che viene comunemente chiamata *bio-arte* (TAV. 1),<sup>6</sup> è possibile isolare un’arte genetica e transgenetica, per metà fuori dal sistema, perché lavora su algoritmi genetici, rappresenta la vita, cioè ne simula i processi, pur con la registrazione di mondi singolari; e un’arte propriamente biotecnologica, che invece opera sulle cellule, sui tessuti, sul cominciamento e la crescita della vita, il che

<sup>4</sup> Qui lo storico dell’arte riprende alcuni passi famosi di Gilles Deleuze, in particolare Deleuze 1968, trad. it., pp. 164-169 e Deleuze 1969, trad. it., pp. 223-246. Cfr. Stoichita 2006, trad. it., p. 10.

<sup>5</sup> Cfr. Agamben 1995.

<sup>6</sup> Il grafico è stato realizzato da Pier Luigi Capucci e originariamente presentato, in versione inglese, nell’intervento “Le due articolazioni del vivente” al Convegno Internazionale di Studi *Dalla Land Art alla Bioarte*, tenutosi a Torino presso la Galleria d’Arte Moderna il 20 febbraio 2007. Si trova in Hauser, a c. di, 2003.

ci permette di cogliere differenze che prima non percepiamo. L'arte biotecnologica, sfruttando l'ingegneria per la coltura dei tessuti, dà esistenza a forme spesso metà umane e metà animali, umane e meccaniche o perfino naturali e minerali (Symbiotica, *Midas*, 2006, TAV. 2), che si sviluppano con cicli di vita specifici: a livello nano-tecnologico, si assiste, per esempio, alle transizioni di fase dalla pelle all'oro, ottenute con la trasformazione molecolare del tessuto.



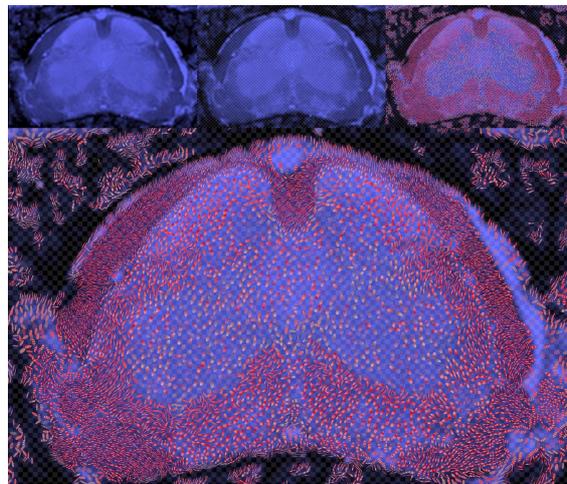
Tav. 2 – Symbiotica, *Midas* (2006)

L'opera reca traccia, nel titolo, delle operazioni manuali enunciazionali a monte e reinstaura il soggetto di enunciazione come “colui che ha proclamato lo stato di eccezione e ne decide” – è la definizione che Carl Schmitt (1922) dà di “sovranità”. Qui il vivente è ancora sotto la *patria potestas*.

Altissimo è il portato retorico di queste arti, che trattano e spesso mescolano, per effetti ironici o drammatici, informazioni provenienti da due mondi: il mondo scientifico che genera biofatti e quello del senso comune, dell'eredità culturale, che suggerisce identità ibride nell'essere vivente. Così facendo, gli artisti biotech favoriscono poco a poco l'ingresso di entità dai bordi incerti, che rendono perplessi. Non subiscono i freni, i divieti e gli interdetti imposti agli scienziati. Possono fare.

I teorici di queste nuove correnti si limitano spesso a osservare la funzione della biologia come medium artistico. Pochi considerano le effettive attestazioni di interdisciplinarietà tra arti e scienze, spinte a livello di uno scambio di sapere e saper fare continuo, quasi un *do ut des*. Allarghiamo la focale:

I) da un lato si esportano tecniche artistiche nella scienza, per poter vedere l'invisibile. David Kremers collabora con i ricercatori del California Institute of Technology e insegna loro, per interpretare informazioni, tecniche di pittura compendiaria (TAVV. 3-4);



Tavn. 3-4 – David Kremers, Applicazione delle tecniche di van Gogh al midollo spinale

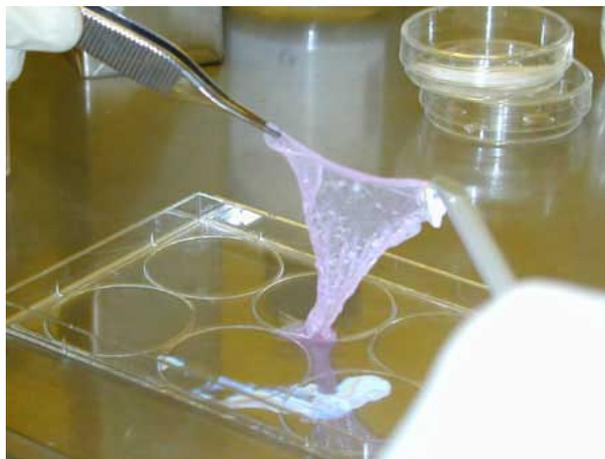
II) dall'altro lato si impiegano tecnologie scientifiche a fini artistici. Symbiotica (TAVV. 5-6) è il primo laboratorio di ricerca che permette agli artisti di conoscere e sperimentare le pratiche di biologia in un dipartimento appropriatamente attrezzato.



Tavn. 5-6 – Symbiotica, Centre of Excellence in Biological Arts, Perth

Fondato nel 1995 dalla biologa cellulare Miranda Grounds, dal neuroscienziato Stuart Bunt e dall'artista Oron Catts, Symbiotica ha sede a Perth, presso la *School of Anatomy and Human Biology* della *University of Western Australia*. Un laboratorio riconosciuto dalla legge, quindi, e che è parte del sistema educativo. Symbiotica ha redatto un *mission statement*, una sorta di manifesto programmatico. La finalità del centro è di esaminare criticamente gli assunti del metodo scientifico tradizionale e i limiti attuali. Vi si legge: “oggi si avverte la necessità di estendere ai non-scienziati la partecipazione al processo tecnoscientifico, e gli artisti per primi hanno la possibilità, se non il dovere, di partecipare attivamente alla definizione dei possibili scenari futuri, determinati dall'implementazione delle nuove conoscenze tecno scientifiche”.<sup>7</sup>

Nel 2001 Oron Catts, l'artista del gruppo, e un suo collega, Ionat Zurr, elaborano il progetto *Tissue Culture and Art (TC&A)*.

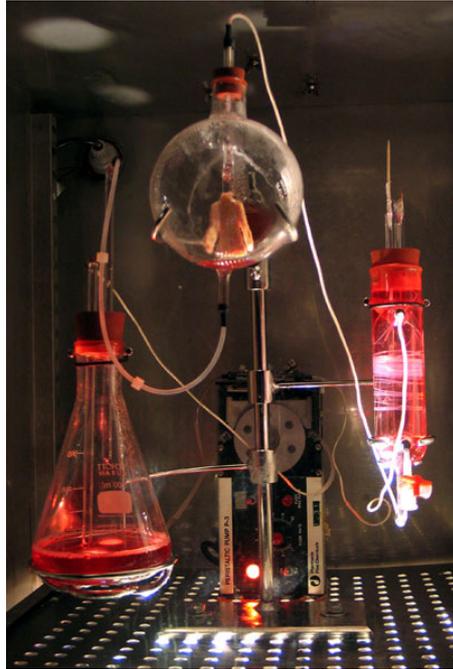


Tav. 7 – Tissue, Culture and Art, Frammenti di tessuto cellulare

Le loro opere consistono in frammenti di tessuto cellulare (TAV. 7), modellabili, coltivati in vitro e mantenuti “in vita” da un apparato di laboratorio, opportunamente trasferito dal contesto della ricerca scientifica a quello delle gallerie di arte contemporanea. Tra i buoni propositi c'è l'idea di riparare e sostituire in futuro organi umani o dirigere e controllare la crescita dei tessuti, per salvare la pelle agli animali. Ecco allora *The Victimless Leather*, un prototipo di giacca senza cuciture, composto di cellule epiteliali proliferate su di un supporto polimerico biodegradabile (TAV. 8).

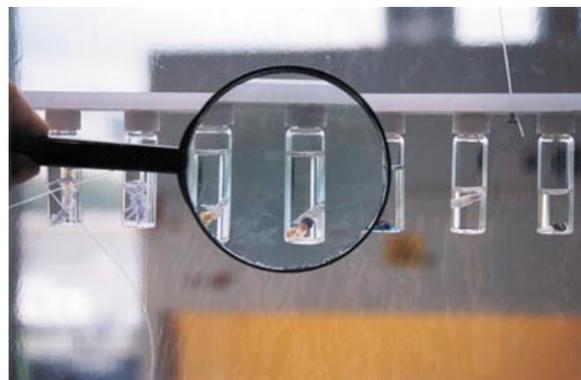
---

<sup>7</sup> Cfr. Hauser, a c. di, *op. cit.*, p. 45.



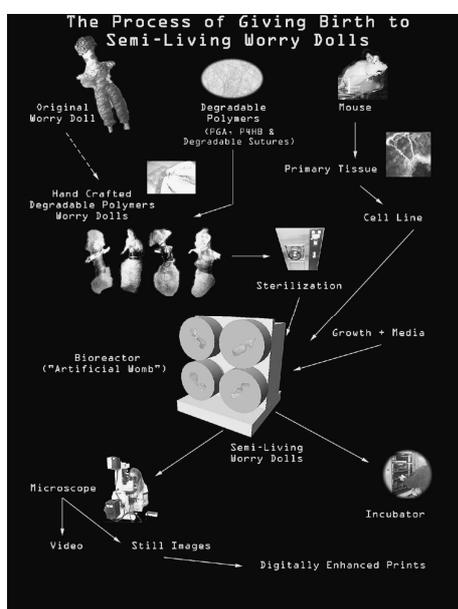
Tav. 8 – Tissue, Culture and Art, *The Victimless Leather* (2005)

Così *Tissue Culture and Art* varca una soglia rispetto a ciò che può essere considerato “naturale”. Il nuovo paradigma artistico implica alla base: i) un legame molto forte tra un orizzonte strategico pre-costituito e le prassi di enunciazione, dispiegate al visitatore; ii) il movente delle due modalità del *dover fare* e del *poter fare*, a cui corrisponde il *poter essere* del nuovo organismo; iii) la messa in scena di una teleologia, di una dimensione prospettica e anticipatrice, che dischiuda scenari futuri giustificando al contempo le decisioni del presente. In proposito vale la pena di ricordare il bell’articolo di Simon Schaffer sui “Public Experiments” (2005). Schaffer documenta la proliferazione, tra il 1666 e il 1699, di esperimenti condotti fuori dai contesti laboratoriali, in Francia ma anche in Italia. Si trattava di osservazioni simili a performance e in cui risultava fondamentale la costituzione della credenza del pubblico. Presentati in modo da sembrare dei miracoli, i cittadini si trovavano faccia a faccia con la domanda se “viverci con” o rimanervi estranei. Un’epideissi che ha comportato un cambiamento di *koiné*. Esamineremo l’opera di *Tissue Culture and Art* che da questo punto di vista ci sembra la più rilevante, *Semi-Living Worry Dolls* (2006), esposta per la prima volta al Festival di Arte Elettronica a Linz (TAVV. 9-10).



Tavv. 9-10 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls* (2000). Installazione ad Ars electronica, Linz

Gli ingredienti sono inusuali, gli strumenti molto sofisticati: software, microscopi, monitor (TAV. 11). Biopolimeri sintetici degradabili vengono plasmati nella forma voluta, legati con fili di sutura chirurgica e sterilizzati, poi collocati dentro delle cellette e immersi in una soluzione ricca di proteine e cellule di ratto, in condizioni simili a quelle di un utero (37 C, 5% CO<sub>2</sub>), per un periodo di tempo che va da quattordici a ventuno giorni. A garantire questo microambiente è un bioreattore, programmato per alcune specifiche funzioni: rifornire sostanze nutritive e altri agenti biologici; rimuovere residui di scarto; mantenere costante la temperatura, i livelli di pH, i livelli di gas presenti; rendere immune l'embrione dalla contaminazione microbica. I polimeri degradano, i tessuti crescono. La coltura dei tessuti diventa la moderna *pratica plastica*, che prevede la trasparenza dei processi dalla fase di preparazione degli ingredienti alla performance nei bioreattori. Questa include il sostentamento delle bambole, che crescono all'interno di un incubatore, e la fase di sanzione, che è altrettanto sorprendente.



Tav. 11 – TC&A, Schema dei processi di nascita delle *Semi-Living Worry Dolls*

Non mancano gli imprevisti, forieri di ripensamenti e correzioni. Sembra, per esempio, che a due settimane dalla prima installazione, una delle bambole, nutrita da un tubicino, sia cresciuta troppo in fretta e abbia intasato l'utero artificiale. Un'altra non è riuscita a mantenere l'integrità (TAV. 12).



Tav. 12 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*

È accattivante, a questo riguardo, l'idea di William Th. Mitchell (2003) di un'età della riproduzione biocibernetica. Da una parte si elaborano sistemi di controllo (con la cibernetica), dall'altra ci sono organismi viventi che dovrebbero essere controllati, ma che in un modo o nell'altro resistono al controllo, insistono per una vita per conto proprio!

Durante la mostra, *Tissue Culture and Art* fa assistere al rituale di nutrizione delle sculture semiviventi. L'evento culmina nell'invitare il pubblico a toccarle, a decidere se prendersene cura e, in caso contrario, ad accelerare il decesso, con un rituale di messa a morte (TAV. 13).



Tav. 13 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*. Rituale di messa a morte

Il visitatore è direttamente chiamato a farlo, introducendo dei batteri nel microambiente di crescita di questi esseri. A differenza del *Midas* di Symbiotica, qui è dunque lui a decidere se lasciar vivere l'opera, comprarla o praticare l'eutanasia. Lo spettatore è il nuovo sovrano, la vita della bambola diventa un affare politico e la sua scelta è un esempio che incide sul destino della specie. Se uccide la bambola, è perché non ne riconosce il *bios* e vuole separarlo dalla nuda *zoé*. Se la salva, è perché ha provato compassione e le ha allora attribuito una dignità. *Semi-living Worry Dolls* meritano di far parte della casa comune, del nostro *oikos*, o no? Chiedono di partecipare. Sono quegli scandali, quegli ostacoli di cui parla Latour, che si affacciano proponendo un'altra natura, competitiva con la nostra, frutto di xenotrapianti, metà umana e metà artificiale. La loro azione non è più la realizzazione di un programma, ma l'esplorazione di conseguenze a venire inattese. Che fare? Astenersi, rimanere indifferenti, rifiutarli *a priori*? Proviamo a valutare il grado di correttezza del loro discorso, applicando il principio di precauzione e stabilendo un percorso di prove che ci permettano di giudicare. Qui il metodo semiotico diventa un perno su cui far funzionare l'attività critica. Le *Semi-Living Worry Dolls* sono sculture dall'aspetto un po' inquietante, disgustose, che hanno la particolarità di essersi sviluppate (TAVV. 14-15-16). Nessuna delle loro trasformazioni è prevedibile. Nei processi di crescita molte sono le variabili, diverse per ogni bambola, che arriva perciò ad essere un *unicum*, un originale.



Tav. 14 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*.



Tav. 15 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*



Tav. 16 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*. Ventesimo giorno



Tav. 17 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*



Tav. 18 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*

Non si tratta di giocattoli industriali, fabbricati in serie, né di cloni. Queste sculture semi-viventi hanno un modello antropologico, invece. Trasducono, nella forma espressiva e di contenuto dei tessuti cellulari (/natura/) e nei tessuti dell'immaginario e delle pratiche occidentali (/cultura/), le bambole-feticcio di pezza del Guatemala (TAVV. 17-18), le *Worry Dolls* appunto, a cui i bambini affidano le proprie preoccupazioni la sera, prima di andare a dormire, per fare sonni tranquilli. Osserviamone il remake semivivente. Il problema non sta nel fatto che mancano alcune parti del corpo e in alcuni casi la testa. Si sa benissimo, dalle ricerche di Ernst Gombrich sui giochi dei bambini, dai *puppets* che Paul Klee aveva costruito per suo figlio (TAV. 19), che le bambole più efficaci sono quelle volutamente incomplete, che permettono all'immaginazione del bambino di "galoppare", di intervenire per colmare lui i vuoti, disegnare lui gli occhi. *TC&A* ha messo in vendita le bambole, come fa un artista coi suoi quadri.



Tav. 19 – Paul Klee, *Hand Puppets* (1916-'25)

Ma che tipo di rapporto si può stabilire? La sostanza vischiosa, a granuli, omeomera ma informe (TAVV. 20-21), attiva una sinestesia della vista, del tatto e del gusto che a livello timico è repellente, suscita ribrezzo.



Tav. 20 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*. Dettaglio



Tav. 21 – TC&A, *Semi-Living Worry Dolls*. Dettaglio

Il lucido filo di sutura, con l'azione di contenimento che esercita, accentua questo effetto, perché serra alcune parti, ma ne amplifica altre. Queste sculture mutuano l'efficacia simbolica delle *Worry Dolls* grazie alla fedeltà ai loro connotati fisici, e tuttavia appaiono esseri intoccabili, nonostante la sfida a





## Bibliografia

- AA.VV., 2006, *Paul Klee. Hand Puppets*, Verlag, Hatje Cantz.
- Agamben, G., 1995, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Belting H., 2001, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag; trad. fr., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- Benveniste, É., 1951, “Don et échange dans le Vocabulaire indo-européen”, *L'Année sociologique*, Paris, Puf. Poi in Benveniste, É., *Problèmes de linguistique generale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 315-326; trad. it., “Dono e scambio nel vocabolario indoeuropeo”, in Benveniste, É., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 155-165.
- Capucci P., “Introduzione” a Hauser 2003.
- Deleuze, G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it., *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina Editore, 1997.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit; trad. it., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Descola, P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M., 1984, “The Right of Death and Power over Life”, in *The Foucault Reader*, a cura di P. Rabinow, New York, Pantheon Books.
- Freedberg, D., 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press; trad. it., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993.
- Gombrich E., 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon; trad. it., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971.
- Greimas, A. J., Courtés J., 2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Hauser J., 2003, a cura di, *Art Biotech*, Nantes, Filigranes Éditions; trad. it., *Art Biotech*, Bologna, CLUEB, 2007.
- Latour B., 2001, “What rules of method for the new socio-scientific experiments?”, Darmstadt, Plenary Lecture, 30 March 2001; trad. it., “Quale protocollo per i nuovi esperimenti collettivi?”, in *La cultura politecnica*, a cura di M. Bertoldini, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp.143-160.
- Latour B., Weibel, P., 2005, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, catalogo della mostra allo ZKM, Center for Art and Media di Karlsruhe, 20 marzo-03 ottobre 2005, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Mauss M., 1923, “Don”, *L'Année sociologique*, n. s., I; trad. it., *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 1965.
- Mitchell, W. J. T., 2003, “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”, *Modernism / Modernity*, 10.3, Sept. 2003, pp. 481-501.
- Schaffer S., “Public Experiments”, in Latour e Weibel, a cura di, pp. 298-307.
- Schlosser von, J., 1910, “Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs” *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 29, pp. 171- 258.
- Schmitt C., 1922, *Politische Theologie, Vier Kapitel zur Lehre der Souveranität*, München-Leipzig; trad. it., *Teologia politica: quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in *Le categorie del “politico”. Saggi di teoria politica*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 27-86.
- Sloterdijk, P., 2000, *Die Domestikation des Seins. Für eine Verdeutlichung der Lichtung* Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. fr., *La domestication de l'être: pour un éclaircissement de la clairière*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- Stoichita, V. I., 2006, *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, Chicago, Chicago University Press; trad. it., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.

