Aesthetica Preprint

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint©

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica©** (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il **Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica©** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint©** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

96
Dicembre 2012

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, coordinatote scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Fieri Aglaia.

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Indice

Presentazione
di Luigi Russo 7

Classificare i mostri: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire e la tassonomia teratologica
di Maddalena Mazzocut-Mis 9

Lui, *il mostro? La deformazione dell'io ne* Il nipote di Rameau
di Claudio Rozzoni 15

Mostri e deformazioni sociali nell'opera di Balzac: il caso Sarrasine
di Michele Bertolini 23

Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia
di Pietro Conte 31

Etica dell'informe. Immaginazione, sublime e moralità nell'estetica kantiana
di Serena Feloj 37

La forma del "Denkraum": tecnica e rappresentazione nella conferenza di Kreuzlingen
di Clio Nicastro 45

La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema
di Luca Vargiu 51

Der Gestaltkreis*: un modello morfologico d'interpretazione del vivente*
di Valeria Costanza D'Agata 57

Forma e frammento: l'inattuabilità del senso in Theodor Wiesengrund Adorno
di Maria Luisa Bonometti 63

La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art
di Emanuele Crescimanno 69

Creatività e arte transgenica
di Elisabetta Di Stefano 77

Vincoli ed esperienza: la metodologia morfologica, fra estetica ed Evo-Devo
di Salvatore Tedesco 83

Creatività e arte transgenica

di Elisabetta Di Stefano

Negli anni Settanta la genetica appariva come una disciplina per specialisti con scarse ricadute sulla vita quotidiana. Gli strumenti interpretativi che i non addetti ai lavori avevano per comprendere i processi evolutivi in corso erano inadeguati a cogliere la portata di tale rivoluzione biotecnologica. L'immaginario collettivo era ancora informato dai miti e dalle metafore (Frankenstein) che bollavano le manipolazioni sulle forme viventi come una trasgressione delle leggi etiche e religiose attraverso cui l'uomo cercava di sostituirsi a Dio. In questo contesto si inserisce l'opera di alcuni artisti (da Joe Davis a George Gessert, da Marta de Menezes al gruppo SimbioticA) che, sensibili alle trasformazioni culturali in atto, utilizzano le biotecnologie al fine di orientare il dibattito su alcune questioni cruciali della contemporaneità [1]. Tra questi ha acquistato fama internazionale, anche presso il grande pubblico che lo ha conosciuto attraverso i mass media, Edoardo Kac [2]. L'artista brasiliano ha utilizzato tra i primi l'ingegneria genetica per le sue produzioni, dando avvio a quella che egli stesso nel 1998 ha definito *Transgenic Art* [3]. Le sue creazioni di animali fluorescenti hanno turbato le coscienze e sono state spesso superficialmente reputate un'esibizione di mera spettacolarità, un'inutile inflizione di sofferenza al fine di emulare, non più solo a livello metaforico, il potere creativo di Dio.

L'analogia tra l'artista e Dio ha sostanziato l'estetica rinascimentale e romantica al fine di sottolineare la creatività dell'opera d'arte e il valore intellettuale del suo autore. Ma nel momento in cui si passa dalla semplice rappresentazione alla vera e propria generazione di organismi viventi manipolati, la metafora acquista un'inquietante concretezza. In effetti il riferimento alla creazione divina compare in più di un lavoro di Kac, come *Genesis* (Ars Electronica, Linz, 1999) e *The Eighth Day* (2001). In queste opere la progettazione di organismi inesistenti in natura mette in mostra le possibilità offerte oggi dallo sviluppo della biologia e dei nuovi strumenti tecnologici e induce a riflettere su come tale progresso abbia inciso sulla trasformazione delle categorie estetiche tradizionali, *in primis* quella di creatività. Pertanto attraverso il confronto tra alcuni concetti (innovazione, invenzione) che gravitano ai margini di questa nozione si cercherà di capire il significato che la

creazione di un organismo vivente non solo nuovo ma unico acquista nell'arte transgenica di Kac.

Il termine "innovazione" si riferisce a ogni novità o trasformazione che produca una modifica radicale o comunque efficace. Può riguardare in generale gli ordinamenti economici, politici o sociali, le tecniche di produzione o le strutture linguistiche. Sebbene in biologia si parli più frequentemente di "variazione" per indicare il cambiamento della funzione di un organo avvenuto per caso e tramandato alle generazioni successive grazie alla selezione sessuale secondo un modello epistemologico di stampo darwiniano, nel mondo organico può aver luogo anche l'innovazione. Questo concetto esprime, nella scala dei tempi geologici, l'apparizione di nuovi tratti morfologici, di strutture (*Baupläne*) radicalmente diverse che apre alla scienza del vivente differenti possibilità interpretative in termini di libertà e di qualità rispetto a una prospettiva adattazionistica di tipo meccanicistico e quantitativo. Oggi grazie all'ingegneria genetica l'innovazione morfologica del vivente non è solo il frutto di uno spontaneo mutamento naturale, ma è soprattutto il risultato dell'intervento esterno dell'uomo. Pertanto per gli OGM si parla piuttosto di "invenzione". A differenza della *scoperta*, che riguarda il ritrovamento o l'individuazione di realtà o relazioni sconosciute ma già esistenti e di conseguenza da considerare patrimonio dell'umanità, l'*invenzione* è per lo più legata allo studio, alla sperimentazione, alla ricerca empirica o scientifica ed è quindi passibile di brevettabilità. Tuttavia il tema della brevettabilità del vivente ha suscitato un ampio dibattito, costringendo la normativa a confrontarsi con tematiche complesse e in continuo aggiornamento. Mentre negli Stati Uniti ogni prodotto innovativo dell'uomo è brevettabile se trova una traduzione industriale, nell'Unione Europea questa materia ha incontrato ostacoli in ambito sia etico sia giuridico. Punti caldi sono la difficoltà di armonizzare le normative nazionali, le resistenze verso la reificazione del vivente e la trasformazione di un'entità biologica in un prodotto tecnologico, la preoccupazione per le eventuali sofferenze degli animali [4].

La questione diviene ancora più complessa se prendiamo in considerazione l'uso dell'ingegneria genetica nel campo dell'arte. All'invenzione, che connota l'originalità orientata a scopo industriale, subentra in quest'ambito la categoria estetica della creatività e si tocca l'altrettanto scottante tematica del copyright. Fin dagli anni Ottanta il motivo del diritto d'autore è al centro della riflessione sull'arte che utilizza le nuove tecnologie. Ancora una volta il dibattito ha coinvolto le discipline giuridiche, ma è evidente che per adeguare la normativa sul copyright alle possibilità offerte dai nuovi media bisogna prima ridefinire il concetto di creatività. Oggi infatti il digitale non consente più la distinzione tra originale e copia, e la rete offre sempre maggiori possibilità a produzioni artistiche condivise (Net Art). Ma il tema della creatività acquista connotazioni preoccupanti in riferimento alle arti neo-tecnologiche che

manipolano la materia vivente. Queste produzioni sotto alcuni aspetti procedono parallelamente alla ricerca scientifica (nell'utilizzo di laboratori e strumenti, nella collaborazione con tecnici, biologi e genetisti, nella condivisione di alcuni obiettivi), ma si distinguono nella considerazione dei risultati: per il mondo della ricerca l'organismo transgenico è un'oggetto di studio da custodire in laboratorio, per il mondo dell'arte è un soggetto carico di valori espositivi ed estetici. Tuttavia queste produzioni artistiche non mirano a conferire inquietante realtà a ibridi e chimere che già la cultura classica (Orazio, *Ars poetica*, vv. 9-10; Vitruvio, *De architectura* VII, 5, 3) condannava quali inverosimili mostri in nome del principio di imitazione della natura, ma hanno lo scopo di indurre a riflettere sulle trasformazioni culturali in corso nella nostra società sempre più post-umana.

Per comprendere meglio il senso che la nozione di creatività assume nell'arte transgenica può essere utile esaminare più attentamente le sperimentazioni di Edoardo Kac. L'interesse primario della sua ricerca non è incentrato su questa categoria estetica e sulla nuova attualità che assume oggi grazie alla tecnologia. I suoi lavori mettono a fuoco altre questioni, come quello della relazione dialogica tra artista, opera e fruitore. Nelle sue produzioni, come in gran parte dell'arte biotecnologica, l'artista non è un nuovo dio che genera esseri vegetali e animali inesistenti, ma colui che dà avvio a un progetto capace di instaurare relazioni. L'opera infatti trova compimento grazie all'intervento del fruitore che ne determina in modo imprevedibile l'evoluzione. Alle sue produzioni quindi si possono applicare le categorie di autore "collettivo" o di artista "plurale" [5] che nell'arte relazionale come in quella interattiva (che utilizza le tecnologie digitali) indicano una figura capace di relazionarsi creativamente con i fruitori e con un team di vari collaboratori (informatici, tecnici, esperti di varie discipline). Tuttavia nell'arte transgenica di Kac il motivo della relazione dialogica si carica di particolari connotazioni etiche, sociali ed emotive, perché investe il rapporto tra autore, fruitore e una forma d'arte vivente. Di conseguenza diventa centrale il tema della responsabilità che ciascun fruitore si assume verso quegli organismi nel momento in cui decide di partecipare all'opera. D'altronde responsabilità significa etimologicamente "capacità di dare risposta"; questo concetto quindi si inscrive a pieno titolo in quell'estetica del dialogo a cui Kac si richiama con esplicito riferimento a Martin Buber, Michail Bachtin, Emile Benveniste, Humberto Maturana e alla filosofia dell'altro di Emmanuel Lévinas [6].

Genesis di Eduardo Kac è un lavoro polemico nei confronti del dominio umano, sancito da Dio, sulle altre forme viventi (*Genesi* 1, 26: «Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth»). Il versetto biblico viene tradotto in codice morse; questo è a sua volta convertito in coppie di basi nucleiche di DNA. Si crea così un gene

artificiale, il "gene d'artista", che viene innestato in batteri (non patogeni) di Escherichia Coli. In seguito questi sono stati esposti in una galleria d'arte. Il pubblico, presente in sala o da qualsiasi parte del mondo, può accendere tramite il Web una lampada a raggi ultravioletti che provoca alcune alterazioni nel DNA di quegli stessi batteri e quindi nel gene artificiale ivi inserito. Di conseguenza la parola di Dio, incorporata geneticamente nel batterio, viene modificata, mettendo in discussione il comando divino e la supremazia umana sulle altre specie. L'intento polemico e simbolico diviene palese quando in un momento successivo, con procedimento inverso, il gene d'artista viene ritradotto in codice morse e poi in inglese, dando luogo a nuovi significati [7].

Genesis tuttavia ha un valore simbolico perché evidenzia la responsabilità anche dell'uomo comune nell'era biotecnologica. *To click or not to click* diventa un dilemma etico tra l'accettazione dello *status quo* e il rischio di imprevedibili cambiamenti. Non cliccando il fruitore accetta la legge divina, cliccando non può prevedere i nuovi significati che saranno generati. Con *Genesis* Kac denuncia l'«imminente disinvoltura» [8] con cui l'ingegneria genetica nel corso del tempo sarà in grado di permeare la vita quotidiana. Un semplice click, un gesto ormai consueto, può avere conseguenze incalcolabili, secondo quella che Kac ha definito «la condizione paradossale del non-esperto nell'era biotecnologica» [9]. Oggi infatti usare le nuove tecnologie è sempre più facile, grazie a interfacce immediate: basta digitare sulla tastiera o toccare un'icona. Chi compie questi gesti però non sempre è consapevole degli algoritmi applicati, dei processi che attiva e delle loro conseguenze che possono essere anche di grande portata: ad esempio nell'opera di Kac una mutazione genetica. Pertanto l'obiettivo dei progetti di Kac è proprio quello di riportare alla ribalta il tema della responsabilità del soggetto e di un nuovo protocollo etico dell'arte. Solo nell'assunzione di una responsabilità etica e di un ruolo formativo l'artista che utilizza nuovi media biotecnologici può ridare un senso profondo alle sue operazioni artistiche, ma deve orientare la tecnologia affinché in un'epoca impregnata di esteticità diffusa, dove tutto si gioca sul piano dell'immagine (degli oggetti, delle persone, degli stili di vita) il suo utilizzo non sia vuoto, autoreferenziale o distruttivo.

Anche *The Eighth Day* conferisce nuova concretezza ad antiche categorie estetiche. Adesso l'arte non solo completa l'opera della natura, come afferma un luogo comune di ascendenza classica, ma va oltre generando ibridi innaturali. Grazie alla tecnologia l'uomo è in grado di continuare l'opera di Dio con un "ottavo giorno" in cui vengono creati organismi trangenici e ibridi biomacchinici. Per la prima volta in questo lavoro varie creature fluorescenti (piante, amebe, pesci, topi), sviluppate indipendentemente in diversi laboratori, sono riunite insieme per formare un nuovo ecosistema artificiale e bioluminescente, racchiuso da una cupola di plexiglas trasparente. L'opera rappresenta l'espansione

della biodiversità oltre le forme di vita naturale e vuole ipotizzare una futura società post-umana in cui ibridi, cloni, chimere e vari organismi transgenici vivranno insieme. L'obiettivo è quello di abituare l'uomo alla convivenza con il diverso, che non deve essere considerato un mostro da temere o da esporre come fenomeno da baraccone, ma come un'alterità con cui instaurare relazioni "dialogiche" e affettive. Non a caso i progetti transgenici di Kac si sono spesso orientati verso animali "domestici", come il cane (*GFP K-9*) e il coniglio (*GFP Bunny*). GFP è l'acronimo di Green Fluorescent Protein, una proteina ricavata dalla medusa Aequorea Victoria (una specie dell'Oceano Pacifico del nord-ovest) che esposta alla luce ultravioletta diviene fluorescente. L'impianto di un gene contenente questa proteina nel DNA dell'embrione del mammifero determina la nascita di organismi che diventano fluorescenti in particolari condizioni luminose [10].

Alla fine degli anni Novanta l'artista tenta di impiantare questa proteina nel DNA di un cane, l'animale domestico per eccellenza. Ma il progetto *GFP K-9* rimase in fase progettuale a causa di varie difficoltà, tra cui quella di avere una mappatura completa del genoma canino e quindi di poter portare avanti il lavoro con precisione e sicurezza per la salute dell'animale. Nel 2000 l'artista riprova l'esperimento con un coniglio [11]. Nasce così *GFP Bunny* il coniglio verde, detto affettuosamente Alba. Entrambi i progetti prevedevano tre fasi egualmente necessarie alla riuscita dell'opera d'arte: la prima, quella propriamente creativa, consiste nella manipolazione genetica realizzata in laboratorio con l'ausilio degli scienziati e si conclude con la nascita dell'organismo transgenico [12]; la seconda (che potremmo definire comunicativa o espositiva) consiste nell'esposizione museale e nella diffusione mediatica dell'animale transgenico per sollecitare il dibattito pubblico e scuotere le coscienze della gente comune; la terza, che potremmo chiamare dialogica o relazionale, consiste nell'integrazione dell'animale transgenico in un contesto domestico [13]. Per Kac è importante che la società impari ad accettare e accogliere cloni e chimere: «Tradizionalmente l'estetica ha riguardato la dimensione emozionale. Tuttavia io non sono interessato a fare arte per comunicare qualità come bello o brutto, repulsione o attrazione. […] La mia estetica è dialogica, intersoggettiva. Per me fare arte significa coinvolgere un altro soggetto» [14]. Pertanto gli organismi fluorescenti che hanno conferito a Kac popolarità mediatica non s'iscrivono nella categoria della creatività volta a conferire nuovo prestigio all'artista "alter deus", secondo l'analogia imperante nel Rinascimento (L. B. Alberti, *De pictura*), bensì in quell'estetica del dialogo di cui Edoardo Kac si fa promotore in tutti i suoi progetti artistici.

[1] Per un orientamento cfr. J. Hauser (a cura di), *Art Biotech*, ed. it. a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Bologna, Clueb, 2007.

[2] Edoardo Kac (Rio de Janeiro, 1962) vive a Chicago dove lavora come docente di Arte e tecnologia presso la School Art Institute of Chicago. Cfr. http://www.ekac.org.

[3] Nel 1998 Kac conia il termine "arte transgenica" in uno scritto che ne costituisce il manifesto: E. Kac, *Transgenic Art*, "Leonardo Electronic Almanac", vol. 6, n. 11, 1998 (ora consultabile in http://www.ekac.org/transgenic.html): «Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings».

[4] R. Marchesini, *Bioetica e biotecnologie. Questioni morali nell'era biotech*, Bologna, Apèiron, 2002, pp. 85-89.

[5] Artista plurale è la definizione di Paolo Rosa e Andrea Balzola (*L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 153).

[6] E. Kac, *The Aesthetics of Dialogue*, intervista realizzata da S. Osthoff nel 1994, "Revista do Mestrado de Arte e Tecnologia da Imagem", N. 0, Institute de Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasilia (http://www.unb.br/vis/revista/k.htm).

[7] Id., *L'arte transgenica: geni sintetici, transgenici e biobots*, in F. Fischnaller (a cura di), *E-art. Arte, società e democrazia nell'era della rete*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 109-12.

[8] Id., *Bioestetica, arte trangenica e il coniglio verde*, intervista realizzata da M. Bolognini, in S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo…ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2006, pp. 433-39, in part p. 434.

[9] *Ibidem*. Cfr. anche E. Kac, *Bioestetica e arte transgenica*, in *Postdigitale. Conversazione sull'arte e le nuove tecnologie*, a cura di M. Bolognini, Roma, Carocci, 2008, pp. 75-80.

[10] Id., *Bioestetica, arte trangenica e il coniglio verde*, cit., p. 435.

[11] Il coniglio transgenico viene realizzato a Jouy-en-Josas (Francia) in collaborazione con l'Institute National de la Recherche Agronomique (INRA) che dal 1995 adoperava la GFP in esperimenti applicati agli embrioni di rane e gatti. Dal 1998 lavorava all'iniezione in ovaie di conigli albini della proteina verde fluorescente, secondo un procedimento sicuro e finalizzato a tracciare chimicamente alcuni eventi nel corpo del coniglio, come la crescita di tumori o lo sviluppo di malattie genetiche. F. Fischnaller, *E-art. Arte, società e democrazia nell'era della rete*, cit., pp. 51-52.

[12] Cfr. E. Kac, *GFP Bunny*, in P. T. Dobrila, A. Kostic (a cura di), *Edoardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art,* Maribor (Slovenia), Kibla, 2000.

[13] Il progetto artistico di Kac consisteva nel vivere con il coniglio in una stanza appositamente predisposta per la mostra e in seguito portarlo a Chicago per inserirlo nella vita domestica della sua famiglia in modo da sviluppare la riflessione sull'inserimento del diverso nel contesto sociale e familiare. L'artista tuttavia non riuscì a realizzare nella sua completezza il progetto che fu bloccato dalla censura al primo stadio, ma cercò ugualmente di portare a compimento il secondo stadio attraverso una massiccia comunicazione mediatica che ha reso le immagini del coniglietto verde note in tutto il mondo. S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo*, cit., p. 425.

[14] E. Kac, *Bioestetica, arte trangenica e il coniglio verde*, cit., p. 436.

Aesthetica Preprint©

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Direttore responsabile Luigi Russo
Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Winfried Menninghaus, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini
Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco
Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno
Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Fono +39 91 23895417
E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522