

FRANCESCA DE ZOTTI
(Università degli Studi di Milano)

DA SPETTATORE A CAVIA. NUOVE FORME DI FRUIZIONE NELL'OPERA DI CARSTEN HÖLLER

Premessa

Partendo dal concetto di spettatorialità proposto da Guy Debord, si vuole in questa sede proporre un'analisi dell'opera di Carsten Höller e dei relativi meccanismi fruitivi. Messa da parte una concezione retinica¹ dell'arte, in quanto comportante l'alienazione del fruitore a beneficio dell'oggetto contemplato, viene chiamata in causa la necessità di uno spettatore attivo, divenuto un punto cruciale nelle pratiche artistiche contemporanee, tanto da essere coniata l'espressione 'arte partecipativa'². In modo particolare, la partecipazione dello spettatore nell'attivazione e nella fruizione dell'opera d'arte acquista un valore fondante nell'opera di Höller, declinandosi attraverso molteplici possibilità esperienziali. In questo modo il fruitore, non più semplice spettatore, diviene attore e partecipatore dell'opera stessa fino a trasformarsi nella cavia di un esperimento. L'esperienza dell'arte acquista così una rinnovata valenza, divenendo il punto di partenza e il materiale fondante della produzione artistica di Carsten Höller.

¹ Marcel Duchamp fu uno dei primi a scagliarsi contro l'arte retinica, da lui ritenuta esclusivamente dedicata al piacere degli occhi, proponendo come alternativa intellettualmente valida i suoi *ready made*. Attraverso il gesto, Duchamp trasforma oggetti di uso comune in opere d'arte, facendo in modo che l'artista non venga più visto come un mero creatore e che le sue opere si trasformino in vere e proprie azioni (cfr. Cabanne 2004, 132).

² Questa espressione è stata utilizzata da Claire Bishop per comprendere quelle tendenze artistiche variamente definite (arte dialogica, arte litorale, arte collaborativa, arte contestuale, etc) che richiedono il coinvolgimento di un diverso numero di persone, a differenza dell'arte interattiva, e che vanno al di là dell'ambigua definizione dell'impegno sociale (cfr. Bishop 2015, 14).

1. L'arte contemporanea tra contemplazione e azione. Guy Debord e la necessità di uno spettatore attivo

Nel saggio *La Società dello Spettacolo* (Debord 1967), Guy Debord analizza la società a lui coeva mettendone in luce l'inarrestabile deriva e la conseguente trasformazione in un insieme di spettatori³ inermi e passivi⁴. Secondo Debord, lo spettacolo determina una condizione di passività e di sottomissione che rende impossibile l'affermazione del proprio io⁵. Egli, infatti, scrive:

l'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato (che è il risultato della sua stessa attività incosciente) si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo in rapporto all'uomo agente si manifesta in ciò, che i suoi gesti non sono più suoi, ma di un altro che glieli rappresenta. È la ragione per cui lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto. (Debord 1967, 63)

Come sottolinea Claire Bishop, sono tre i concetti chiave all'interno dell'opera di Debord: attivazione, autorialità e comunità (Bishop 2006, 12). La necessità di 'attivarsi' è sentita come fondamentale e viene chiamata in causa con il *détournement*, con la *dérive* e con l'idea delle situazioni (Tavani 2014, 81-103), in quanto «tutta la pratica si-

³ All'interno della sua opera, Debord identifica due diverse forme di spettacolo; spettacolo concentrato, riferibile alla società dittatoriale e totalitaria, e spettacolo diffuso, proprio della democrazia consumistica occidentale. A queste si aggiungerà, nei *Commentari sulla Società dello Spettacolo* (1988), una nuova tipologia, lo spettacolo integrato, che si inserisce in un clima di progressiva celebrazione della prospettiva spettacolare (cfr. Debord 2008, 14-16).

⁴ Da premesse simili si è sviluppato in tempi recenti il pensiero di Jacques Rancière, il quale ha interpretato il concetto di spettatorialità in chiave altrettanto negativa, in quanto lo spettatore è colui che si limita a guardare passivamente uno spettacolo. Da qui la necessità, secondo Rancière, di divenire attivo, osservando, selezionando, confrontando e interpretando ciò che si staglia davanti ai suoi occhi (cfr. Rancière 2008).

⁵ Secondo Barbara Carnevali la denuncia di Debord muove da tre presupposti teorici: *in primis* si tratta di una diagnosi storico-epocale che ha come oggetto la modernità e il malessere sociale che la caratterizza. Lo spettacolo è identificato come malattia che ha portato la società al suo terzo stadio di sviluppo, l'apparire, determinando la *doxa* come unica forma di conoscenza possibile. Il secondo presupposto riguarda il concetto di alienazione visto come opposto a quello di autenticità. Nell'era dello spettacolo la società adora la propria immagine perfezionata e sublimata, senza rendersi conto che si tratta di un'immagine distorta. Infine, è importante anche il concetto di feticismo della merce, visto come prima forma di spettacolarizzazione sociale. Il valore di scambio prende il sopravvento sul valore d'uso e, conseguentemente, il valore apparente diviene più importante del valore reale (Carnevali 2012, 26-35).

tuazionista vuole che il soggetto ritorni 'viveur', soggetto di una creatività espressa e incessantemente reinventata dalla conoscenza sensibile» (Ghirardi 2005, 36). Nato come evoluzione del teatro brechtiano, con l'intento di dare vita a nuove realtà e a nuove relazioni sociali, il concetto di situazione implica quindi un ritorno all'idea di comunità e di autorialità collettiva (Debord 1967, 173-175). La partecipazione diviene così fondamentale poiché:

essa ri-umanizza una società resa inebetita e frammentata dagli strumenti repressivi della produzione capitalista. [...] La pratica artistica non può più ruotare attorno alla costruzione di oggetti che vengono consumati da uno spettatore passivo. Deve esserci, al contrario, un'arte dell'azione che si interfaccia con la realtà e si muove - anche se a piccoli passi - per ricostruire il legame sociale. (Bishop 2006, 23)

La passività e il non intervento vengono esplicitamente banditi poiché «la situazione è così fatta per essere vissuta dai suoi costruttori» (Jorn, Debord, Vaneigem, Sanguinetti, Bertelli 1992, 53).

La storia dell'arte vede, nel corso del Novecento, molteplici tentativi di esercitare un coinvolgimento attivo dell'osservatore nella fruizione e nella realizzazione stessa dell'opera. Tra i primi a sostenere la necessità di una viva e vitale partecipazione del pubblico all'azione vi furono i futuristi; è datato 1913 il manifesto noto come *Teatro di Varietà*⁶, che porta la firma di Filippo Tommaso Marinetti. Secondo i futuristi, lo spettatore non deve più limitarsi a essere uno «stupido voyeur» (De Maria 1975, 113), ma deve partecipare attivamente.

È certamente l'esperienza teatrale⁷, come sottolinea Lucilla Meloni (Meloni 2000, 17), ad aprire la strada verso la ricerca artistica sullo spettatore, che si consoliderà soprattutto negli anni Sessanta con le sperimentazioni delle neo-avanguardie. Risale, infatti, al 1962

⁶ Messi da parte i modi del teatro tradizionale, in quanto accusato di passività e passatismo, le serate futuriste trovano piena rappresentazione nel teatro di varietà, ricercando una spettatorialità attiva, dinamica e coinvolgente e catapultando in questo modo lo spettatore dal centro del quadro al centro dell'azione, attraverso espedienti di diversa natura (cfr. Marinetti 1913).

⁷ Claire Bishop, analizzando l'evoluzione della spettatorialità nella sfera artistica, affianca all'esperienza futurista altri due *case study*: il teatro del *Proletkult*, orientato a idee di autorialità collettiva, e le *soiré Dada* di Parigi, che si trasformano da serate nei cabaret in eventi di matrice partecipativa all'interno della sfera pubblica (cfr. Bishop 2006, 53-85).

Opera Aperta di Umberto Eco, in cui l'autore si dedica con particolare attenzione ad approfondire il ruolo del fruitore, insistendo sulla dialettica tra forma e apertura. Secondo Eco diventa necessario definire «i limiti entro i quali un'opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere 'opera'» (Eco 1962, 16). L'opera viene definita aperta in quanto stimola «atti di libertà cosciente» (Eco 1962, 35), da un lato comunicando la potenzialità creativa del suo autore, dall'altro innescando nel suo interlocutore degli stimoli che fanno sì che la forma originaria possa essere compresa anche da una prospettiva individuale (Eco 1962, 34).

Il cambiamento messo in luce da Eco si colloca in un contesto ben preciso, che vede l'esplosione delle nuove tecnologie e la caduta di un *medium* specifico nella pratica artistica, aprendo così la strada a infinite possibilità di coinvolgimento del pubblico all'interno del processo di creazione artistica. Questa pratica partecipativa porta l'opera d'arte ad allontanarsi dal «principio di fattualità individuale e di unicità dell'opera stessa» (Meoni 2000, 23), mettendo ancora una volta in crisi l'idea di opera d'arte come prodotto esclusivo dell'artista.

2. L'arte è uno stato di incontro: lo spettatore-attore secondo Nicolas Bourriaud

Il passaggio dalla contemplazione⁸ spettatoriale all'azione e, conseguentemente, alla partecipazione, è stato analizzato in tempi più recenti⁹ anche da Nicolas Bourriaud, tra i primi a parlare di arte relazionale¹⁰ e a teorizzare l'estetica relazionale¹¹, partendo dall'espe-

⁸ Il termine contemplazione è di derivazione latina ed è formato da *cum*, ovvero stare all'interno, e *templum*, ossia tempio. Il vocabolo, mutuato dall'ambito sacro, viene solitamente utilizzato per indicare un atteggiamento statico o passivo (cfr. Cargioli 2003, 67).

⁹ Le riflessioni di Bourriaud in questo campo muovono i primi passi a partire dal 1995 e confluiranno, pochi anni più tardi, nel saggio *Esthétique relationnelle* (Bourriaud 1998).

¹⁰ Bourriaud definisce arte relazionale l'«insieme di pratiche artistiche che prendono come punto di partenza teorico e pratico l'insieme delle relazioni umane e il loro contesto sociale, piuttosto che uno spazio autonomo e restrittivo» (Bourriaud 2010, 105).

¹¹ Per estetica relazionale Bourriaud intende la «teoria estetica che consiste nel giudicare un'opera d'arte in funzione delle relazioni interpersonali che raffigurano, producono o suscitano» (Bourriaud 2010, 105).

rienza di un gruppo eterogeneo di artisti¹² attivi negli anni Novanta. Uno dei tratti fondamentali della sua riflessione è la relazione che si instaura tra artista e spettatore, anche definibile «spett-attore» (Di Stefano 2012, 19), in quanto l'opera d'arte viene concepita come una creazione collettiva. Bourriaud contestualizza questi artisti rispetto a quello scenario da lui definito *altermodernity*; attraverso le loro opere, gli artisti vanno verso il superamento dei processi di standardizzazione, di omologazione e di globalizzazione che permeano la società contemporanea. Infatti, egli scrive: «ciò che io definisco *altermodernity* designa un modello creativo che incoraggia nuove interconnessioni culturali, la costruzione di un nuovo spazio di negoziazione che va al di là del multiculturalismo postmoderno, che si incentra sull'origine del discorso e sulle sue forme piuttosto che sulle sue dinamiche» (Bourriaud 2009, 44, tr. it. mia).

Bourriaud tenta di decodificare e di capire le tipologie di relazioni prodotte nello spettatore dalla visione dell'opera d'arte. Il minimalismo aveva affrontato, a suo tempo, la questione della partecipazione¹³ dello spettatore in termini puramente fenomenologici; l'arte degli anni Novanta, invece, tende a decifrarla in termini di utilizzo (Simpson 2001, 2). L'arte contemporanea non deve essere più analizzata e interpretata attraverso i metodi tradizionali, in quanto parametri quali il tempo d'osservazione, la distanza dall'opera sono inadatti e lo studio attraverso canoni come tecnica, storia e struttura è ormai sorpassato. Le opere attuali sono radicalmente diverse da quelle del passato; se un tempo l'arte era considerata oggetto dell'osservazione e della contemplazione, oggi è essa stessa spazio di interazione, da vivere e da sperimentare. Diviene fondamentale il «criterio di coesistenza» (Simpson 2001, 2), in quanto l'arte permette allo spettatore di esistere all'interno dello spazio creato da essa, partecipando al processo di creazione e di determinazione della stessa.

¹² Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe e Vanessa Beecroft sono i primi artisti su cui si concentra la riflessione di Bourriaud.

¹³ Anche Dorothea von Hantelmann colloca nell'ambito del minimalismo la cosiddetta 'svolta esperienziale', prendendo come punto di riferimento l'opera di Bruce Nauman *Performance Corridor* (1969). Il cambiamento può essere descritto in termini di uno slittamento dall'interno all'esterno dell'opera, ovvero l'opera d'arte non è più vista esclusivamente come una rappresentazione mentale dell'artista, ma diviene parte integrante di uno spazio esterno, che condivide con il fruitore, entro cui viene determinato il significato in relazione alla contingenza di quella situazione (cfr. von Hantelmann 2014).

Bourriaud definisce l'opera d'arte come «interstizio sociale» (Bourriaud 1998, 15), mutuando il termine da Karl Marx¹⁴, nel senso di uno «spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso» (Bourriaud 1998, 15). Secondo Bourriaud, le relazioni che l'arte instaura con il mondo circostante hanno iniziato a imporsi in modo trascendente ben prima del Novecento; infatti, già nel suo rapporto con il divino, l'opera d'arte mirava a intrattenere nuove forme di relazione e di comunicazione; col tempo, l'attenzione si è spostata dalla sfera sacra all'uomo e al suo mondo, come avviene nel Rinascimento, e questa centralità non è più stata messa in discussione, almeno fino al Cubismo. A partire dagli anni Novanta, la produzione artistica inizia a interessarsi alla sfera delle relazioni interpersonali e l'artista presta sempre più attenzione ai rapporti che il suo lavoro crea nel pubblico (Bourriaud 1998, 27-29).

La sfera dei rapporti umani è ciò che principalmente accomuna gli artisti citati da Bourriaud, poiché da un punto di vista stilistico, tematico o iconografico sono ben diversi gli uni dagli altri. Molti di questi artisti, tra cui Philippe Parreno, Douglas Gordon e Carsten Höller, condividono anche un altro elemento comune all'interno della loro produzione artistica: l'uso della tecnologia, sviluppatasi in modo esponenziale nel corso degli anni Novanta, attraverso il computer, i video e l'interattività (Bourriaud 1998, 65-76). Le potenzialità creative di questi mezzi hanno reso possibili più intense forme di partecipazione e hanno condotto a un nuovo dialogo con lo spettatore. Bourriaud sostiene infatti che «collocando la tecnologia nel suo contesto produttivo, analizzando le sue relazioni con la sovrastruttura e l'insieme dei comportamenti obbligati che ne fonda l'utilizzo, diventa per contro possibile produrre modelli di relazione con il mondo che vanno nel senso della modernità» (Bourriaud 1998, 75). Alcune opere portano il fruitore ad agire, costruendo o modificando forme e motivi attraverso un computer; altre, attraverso azioni semplici e banali, danno vita a effetti percettivi stranianti (Brodini 2003, 55). Ne conse-

¹⁴ Marx parla di interstizio facendo riferimento a tutte quelle comunità di scambio che rifuggono il quadro dell'economia capitalista e si sottraggono alla legge comuni, in particolare a quella del profitto, come baratti, produzioni autarchiche e vendite in perdita (cfr. Bourriaud 1998, 15).

gue una visione dell'artista come «regista di relazioni tra uomo e macchina» (Balzola-Rosa 2011, 100), artefice di un processo relazionale multiforme, con il risultato di «un'autorialità plurale e diffusa» (Balzola-Rosa 2011, 100).

3. La fruizione come atto di sottomissione. Lo spettatore-cavia in Carsten Höller

La produzione artistica di Carsten Höller¹⁵ spazia da progetti meramente concettuali a elaborate installazioni architettoniche, costantemente alla ricerca della partecipazione del fruitore nella determinazione e nell'attivazione delle sue opere. Dopo aver accantonato l'attività di entomologo, a partire dagli anni Novanta Höller si dedica completamente alla pratica artistica, ridefinendo il ruolo dell'artista e mettendo in discussione il concetto di opera d'arte e l'idea stessa di fruizione, fuori e dentro il museo.

Mettendo in atto delle logiche esperienziali innovative, Höller porta lo spettatore a divenire il soggetto del suo esperimento, tanto che, da un punto di vista formale, molte opere possono ricordare l'assetto di un laboratorio scientifico¹⁶. Il materiale primario che compone la sua ricerca artistica è infatti l'esperienza¹⁷ che si attiva nel mo-

¹⁵ Carsten Höller nasce nel 1961 a Bruxelles. Nel 1979 si trasferisce in Germania e decide di iscriversi alla Facoltà di Agronomia dell'Università di Kiel. Gli anni dell'università sono densi di incontri con artisti e in breve tempo anch'egli inizierà a prendere parte ad alcune piccole mostre in Germania. Nel 1988 ottiene il Dottorato in Fitopatologia, con una tesi sulla comunicazione olfattiva tra gli insetti. Lo stesso anno allestisce *Warnwestenverkauf*, una vendita di giubbotti di sicurezza; questo intervento segna l'inizio di una produzione incentrata principalmente sulle reazioni delle persone. È nel 1993 che la sua carriera prende il volo, con il debutto alla Biennale di Venezia all'interno della sezione "Aperto". Da quel momento in avanti Carsten Höller diviene uno degli artisti di punta, sempre presente alle più importanti manifestazioni d'arte a livello internazionale (cfr. Corbetta 2007, 100).

¹⁶ Il concetto di laboratorio è fondamentale nella riflessione artistica di Höller ed è stato approfondito in un'esposizione collettiva risalente al 1999. Barbara Vanderlinden e Hans Ulrich Obrist coinvolgono Bruno Latour, Luke Steels, Gabriel Orzoco e lo stesso Höller in un progetto, intitolato *Laboratium*, avente lo scopo di indagare il concetto di laboratorio, attraverso un approccio interdisciplinare, all'interno della città di Antwerp, utilizzando sia veri e propri laboratori scientifici, sia gli studio degli artisti. Per attuare il suo esperimento, Höller acquistò una Mercedes bianca, ricoperta da adesivi recanti la medesima scritta (*the laboratory of Doubt*) in lingue diverse, con lo scopo di guidarla tra le strade di Antwerp, insinuando il dubbio della città (cfr. Gioni, Carrion-Murayari, Columbus 2011, 187-191).

¹⁷ Lo storico dell'arte tedesco Oskar Bätschmann ha definito l'artista contemporaneo come creatore di esperienze. Il primo artista a incarnare questa descrizione è stato Bruce Nauman il quale, tra il 1969 e il 1974, ha realizzato una serie di corridoi all'interno dei quali il fruitore

mento in cui il fruitore sperimenta l'opera, generando reazioni diverse di persona in persona (Zahm 2013). Servendosi al meglio della sua formazione accademica, l'artista mette costantemente in discussione la realtà circostante, disorientando e spiazzando lo spettatore.

La produzione artistica di Höller risulta piuttosto eterogenea nelle forme, ma possono rintracciarsi dei tratti ricorrenti che hanno a che vedere con alcuni scenari comunemente riconoscibili: parco giochi, zoo, lunapark¹⁸. Si tratta di opere spesso monumentali, come nel caso di *Karussell* (1999), una giostra proveniente dal parco di Lipsia ed esposta in diverse gallerie e musei. L'oggetto, una volta decontestualizzato, viene anche rallentato nel suo moto rotatorio, creando un effetto straniante. Lo stesso anno realizza *Giant Psycho Tank*, una vasca di deprivazione sensoriale¹⁹ all'interno della quale il fruitore può sperimentare un'esperienza fortemente introspettiva. Nel 2004 dà vita a un vero e proprio esperimento all'interno del Museo d'Arte Contemporanea di Marsiglia. L'artista orchestra una mostra perfettamente simmetrica, una sorta di test di Rorschach, all'interno della quale il visitatore si muove in modo confuso e disorientato, spiazzato da un percorso espositivo costantemente illusorio (Corbetta 2007, 15).

Un altro tratto distintivo nella ricerca artistica di Höller è la presenza di scivoli. La lunga serie, iniziata nel 1998²⁰, culmina con *Test*

poteva sperimentare delle esperienze corporee e sensoriali. Una volta varcato l'ingresso del corridoio, il soggetto si confrontava con fasci di luce, urla, respiri e risate dell'artista, spesso accompagnate da precise indicazioni da seguire. Anche lo stesso Höller ha realizzato una lunga serie di corridoi dalle caratteristiche variabili e differenti come *Gantenbein Corridor* (2001), *Choice Corridor* (2003), *Shawiningan Corridor* (2007), *Swinging Curve* (2009), per citarne alcuni (cfr. AA.VV. 2006, 29, 71-72).

¹⁸ Mark Windsor vede un'assonanza tra questa parte della produzione artistica di Carsten Höller e la riflessione del filosofo e critico russo Mikhail Bakhtin sul carnevale. Nel carnevale, così come nelle opere di Höller, si attua un sovvertimento dell'ordine prestabilito in quanto mettono in gioco il divenire, il cambiamento e la rinascita (Windsor 2011).

¹⁹ La vasca, accessibile attraverso una scaletta, contiene al suo interno una soluzione salina a 35 °, all'interno della quale le persone possono galleggiare senza troppi sforzi, percependo l'inconsistenza dei loro corpi.

²⁰ I primi due scivoli, *Valerio I* e *Valerio II*, vengono installati in occasione della Biennale di Berlino, come strumento di collegamento tra i vari piani di un edificio della sede espositiva. Un terzo scivolo, *Valerio III*, sarà realizzato per Kiasma a Helsinki, nel 2000. Il nome di queste opere richiama ciò che Höller definisce «Valerio phenomenon», originatosi in Italia durante un concerto rock e che diede vita a un momento di isteria collettiva. La riflessione su queste opere è documentata anche da alcune fotografie scattate in occasione di alcuni viaggi nell'Africa Occidentale, in cui l'artista ha immortalato alcune architetture moderne di quella

Site, realizzata nel 2006 presso la Tate Modern di Londra²¹. L'opera, installata nella Turbine Hall, si compone di cinque scivoli tubolari, in acciaio inossidabile e Makrolon, dall'andamento spiraliforme che si dispiegano dal piano più alto dell'edificio fino a quello più basso. Ancora una volta il nome dell'opera allude a un esperimento: infatti, questo progetto ha permesso all'artista di portare avanti una preliminare verifica sulle potenzialità applicative degli scivoli nella realtà quotidiana. Il catalogo dell'esposizione si compone anche di uno studio di fattibilità sull'utilizzo di scivoli come strumenti per spostarsi in modo alternativo ed ecologico tra vari edifici della capitale inglese (AA.VV. 2006, 55-115).

Nel 2011 il New Museum di New York viene trasformato in un vero e proprio laboratorio. L'occasione è la mostra *Carsten Höller: Experience*, curata da Massimiliano Gioni²², all'interno della quale sono state presentate alcune delle più importanti opere dell'artista, tra cui l'installazione con gli scivoli che, per la prima volta, si integrano all'interno della struttura architettonica del museo, attraversando fisicamente i vari livelli dell'edificio. Il titolo della mostra rimarca nuovamente l'importanza della componente esperienziale nella ricerca artistica di Höller, qui articolata in un percorso che alterna eccitazione e noia, iperstimolazione e monotonia.

Al 2015 risale la mostra *Decision*, presso la Hayward Gallery del South Bank Centre, in cui si vogliono indagare i temi della percezione e della decisione. Infatti, nel momento in cui accedono allo spazio espositivo, i visitatori devono compiere una scelta, decidendo quale entrata prendere, a destra o a sinistra. A seconda dell'ingresso che viene varcato si intraprenderà un percorso differente.

Nel 2016, negli spazi di Pirelli Hangar Bicocca a Milano, viene allestita la mostra *Doubt*, in occasione della quale si vuole approfondire un altro tema cardine della riflessione artistica di Höller, il dubbio. Come nel caso di *Decision*²³, il fruitore, percorrendo la prima ope-

zona. Successivamente su di esse ha disegnato degli scivoli spiraliformi simili a quelli della Biennale berlinese e di *Test Site* (cfr. AA.VV. 2006, 22).

²¹ Il progetto di Höller rientra all'interno di *The Unilever Series*, un progetto annuale lanciato nel 2000 e sponsorizzato da Unilever. Ogni anno un artista di fama internazionale è chiamato a "riempire" lo spazio della Turbine Hall con un'installazione *site-specific*.

²² La mostra si è tenuta al New Museum di New York tra il 26 ottobre 2011 e il 22 gennaio 2012.

²³ La mostra, tenutasi dal 10 giugno al 6 settembre 2015, è stata curata da Ralph Rugoff.

ra, *Y* (2003), dovrà decidere se proseguire verso destra o verso sinistra e, conseguentemente attraversare uno dei due corridoi, che indirizzeranno entrambi verso una sezione della mostra, dando vita a esperienze separate, ma al tempo stesso, simmetriche (Aspesi-Cane 2015, 8-10). Superato il dubbio iniziale, lo spettatore può così dare avvio al suo percorso. Il momento di incertezza e di spaesamento successivo è dato dall'attraversamento di *Decision Corridors* (2015), due corridoi bui che annullano qualsiasi possibilità di orientamento per il visitatore. Una volta uscito, il visitatore scorge davanti a sé uno scenario surreale, fatto di funghi giganti, neon colorati e giostre da lunapark. Sul fondo è infatti possibile scorgere *Double Carousel* (2011), composta da Regina del Volo e Ciapa Ciapa, due vecchie giostre ancora funzionanti, il cui moto rotatorio è stato però invertito e rallentato a tal punto da divenire noioso per lo spettatore. La fruizione dell'opera può essere accompagnata dall'uso di *Upside-Down Goggles* (1994/2001), che offrono una visione invertita della realtà circostante²⁴. *Two Flying Machines* (2015), invece, concede al visitatore l'illusione di 'volare' a tre metri di altezza attraverso una macchina che è un mix tra una giostra, un parapendio e una motocicletta; sono presenti dei comandi per accelerare e rallentare il moto, ma la traiettoria rimane sempre uguale. Da menzionare, per il suo carattere sperimentale, è *Phi Wall II* (2002)²⁵, una superficie composta da dischi di luce, di quattro differenti colorazioni, che si accendono e spengono, alternandosi tra loro, secondo un intervallo di tempo regolare. Degno di interesse è il fatto che l'osservatore è in grado di percepirne l'accensione prima ancora che il punto luce si sia realmente acceso.

²⁴ L'installazione prende spunto da un esperimento dello psicologo americano George Stratton (1865-1897), condotto negli anni Novanta dell'Ottocento. Egli si era reso conto che, dopo aver indossato una lente analoga su di un occhio, mentre l'altro era bendato, per un periodo di tempo di otto giorni, la nostra mente era in grado di riaggiustare e ribaltare nuovamente ciò che vedeva. L'opera di Höller, in conseguenza del suo limitato uso nel tempo, permette solo una visione ribaltata e distorta della realtà (cfr. Aspesi-Cane 2015, 27).

²⁵ Questa percezione è dovuta al cosiddetto fenomeno Phi, scoperto dallo psicologo tedesco Max Wertheimer nel corso degli anni Dieci. Höller si è interessato a questo fenomeno fin dal 1994, anno in cui realizzò *Das Phänomen Phi*, un'installazione composta da due dispositivi luminosi che si accendevano e si spegnevano a intermittenza. Questo fenomeno è stato oggetto di studio anche da parte degli scienziati Paul A. Kolars (1926-1986) e Michael von Grünau (1944-2011), che hanno utilizzato luci colorate differenti; nel loro caso, il punto immaginario assume una colorazione intermedia tra quelli precedenti proiettati (cfr. Aspesi-Cane 2015, 29).

Nell'aprile 2018 Carsten Höller e Stefano Mancuso²⁶ hanno dato vita al progetto *The Florence Experiment*, una mostra-esperimento a cura di Arturo Galansino che si prefigge come obiettivo lo studio dell'influenza delle emozioni umane nella crescita delle piante. L'esperienza del visitatore è stata articolata in due fasi: la prima prevede la discesa, attraverso i celebri scivoli dell'artista, dal secondo piano di Palazzo Strozzi, trasportando una pianta; la seconda consiste nella visione di diversi estratti di film horror e di commedie. A seguito della discesa la pianta viene consegnata a un'equipe di scienziati che, dopo averne analizzato i parametri fotosintetici, compara i risultati ottenuti con quelli di altre che non sono state sottoposte a questo *iter*. Per la seconda parte dell'esperimento sono state realizzate due piccole sale cinematografiche i cui condotti di areazione raccolgono i composti chimici volatili emessi dagli spettatori e li trasportano fino alla facciata principale dell'edificio, dove sono state collocate alcune piante di glicine per verificare quale delle due emozioni, divertimento o paura, sia in grado di incidere maggiormente sulla crescita delle piante.

Conclusione

In *Experience*, così come in *Decision* e in *Doubt*, Carsten Höller assume nuovamente il ruolo di scienziato per trasformare il fruitore nella cavia del suo esperimento. Le opere divengono un espediente formale attraverso cui ripensare il modo in cui ci muoviamo e relazioniamo nel mondo, con gli altri e con noi stessi. Messo da parte quel modello di fruizione fredda e contemplativa, tanto osteggiata da Guy Debord, si passa a una visione fortemente corporea e partecipativa, in sintonia con i 'dettami' dell'estetica relazionale messi in luce da Nicolas Bourriaud. Il visitatore diviene sempre più simile a *Mäuserplatz black* (2010) e *Mäuserplatz white* (2010)²⁷, opere concepite dall'artista come strumento per lo studio del comportamento riproduttivo di una

²⁶ Stefano Mancuso è professore associato presso il Dipartimento di Scienze delle Produzioni Vegetali, del Suolo e dell'Ambiente Agroforestale dell'Università di Firenze e fondatore e direttore del Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale (LINV).

²⁷ Si tratta di due repliche miniaturizzate di un surreale parco giochi, ispirate al parco tematico Cité des Jeux, nei pressi di Parigi, e abitate da topi di colore bianco nell'una e nero nell'altra (cfr. Aspesi-Cane 2015, 23-24).

coppia di topi da laboratorio all'interno di un prototipo di architettura utopica.

Alla luce di quanto osservato finora emergono dunque due aspetti determinanti nella ricerca artistica di Höller: da un lato la continua osservazione scientifica, dall'altro il disorientamento mentale. L'ago della bilancia oscilla costantemente tra realtà empirica e irrazionalità, tra partecipazione attiva e fruizione inconsapevole. Attraverso le opere di Höller lo spettatore continua a essere attivamente partecipe, ma, al tempo stesso, diviene una cavia da osservare nelle mani dell'artista. Questa duplice visione trova piena corrispondenza in una delle opere simbolo precedentemente citate, *Test Site*, il cui fulcro, come sottolinea Dorothea von Hantelmann, si gioca sul rapporto tra volontà e impotenza nel momento in cui il visitatore si confronta con l'opera stessa. Essa può essere semplicemente contemplata nelle sue qualità formali o pienamente fruita, ma nel momento in cui il soggetto decide di scivolare lungo la spirale, egli diviene passivo rispetto all'opera stessa in quanto manovrato dall'oggetto, senza alcuna possibilità di controllo (cfr. AA.VV. 2006, 21). In questo modo la libertà del fruitore risulta in parte apparente; egli è certamente libero nel momento in cui decide di confrontarsi con l'opera, ma nell'istante in cui l'atto di fruizione viene messo in moto, egli si trasforma in una mera cavia e consequenzialmente l'esperienza estetica che ne scaturisce risulta radicalmente trasformata. Se per alcuni artisti è possibile affiancare su di uno stesso livello i concetti di contemplazione e di azione in relazione all'esperienza estetica, come evidenzia Lucilla Meloni (Meloni 2000, 104) nel caso degli *Ambienti Sensibili* di Studio Azzurro, per quanto concerne Carsten Höller questa duplice possibilità risulta preclusa poiché il soggetto fruitore non è più solo fondamentale nell'attivazione dell'opera d'arte, ma, diviene egli stesso parte essenziale dell'opera, poiché gli aspetti dell'osservazione e della contemplazione vengono rimandati in capo all'artista e ai potenziali fruitori che attendono a loro volto di confrontarsi con l'opera d'arte.

Il fruitore si trova così immerso in quello che Francesco Bonami ha definito «mondo pre-linguistico» (Bonami 2016, 19), un mondo del quale è possibile comprenderne il senso non attraverso la parola o il linguaggio, ma osservando i corpi degli altri. E non esiste un significato o un punto di vista univoco poiché la realtà si configura come una somma di diverse esperienze. La ricerca di un significato in sé e

di per sé esclusivo si rivela inutile e inadatta in relazione a queste opere, dal momento che comporterebbe una perdita di significato del concetto stesso di esperienza. Diviene invece importante focalizzare l'attenzione su due altri aspetti, il dubbio e la scelta. Infatti, al soggetto che si appresta a entrare in relazione con le sue opere Höller richiede «sia la cooperazione, sia la disponibilità ad affrontare un conflitto imminente» (Bonami 2016, 22). E così, volontariamente il fruitore decide di consegnarsi nelle mani dell'artista, trasformandosi nella sua cavia, con la consapevolezza dell'imprevedibilità di esito che l'esperienza artistica dispiegherà davanti a sé, mantenendo così viva quell'apertura prefigurata da Eco.