

LAURA DEQUAL*

ANNE IMHOF:

SULLA RELAZIONE NON OPPOSITIVA TRA NATURA E TECNICA NELL'ARTE CONTEMPORANEA

Abstract: *Anne Imhof: on the Non-Oppositional Relationship between Nature and Technology in Contemporary Art*

The paper aims to examine how philosophical reflection on the relationship between nature and technology finds a productive tool in the comparison with contemporary artistic production. I intend to carry out my analysis on the basis of some considerations on the systematic role of art within Hegel's philosophy and the presentation of a case study, namely Anne Imhof's durational performance *SEX*. Contemporary art suggests that until we move within a paradigm that either thinks of nature in oppositional terms to the human or reduces existence to a naturalist matrix, it will not be possible to think correctly about the increasingly complex interweaving of the technical and natural dimensions. My thesis is that in order to understand the nature we encounter in contemporary art we have to proceed to a "denaturalization of nature". That is, freeing it from a conceptualization in terms of otherness with respect to everything that is traditionally considered to be proper to the sphere of the human.

Keywords: Art, Contemporary, Hegel, Nature, Technology

1. Introduzione

In un intervento del 1964 dal titolo *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)*¹ presso il Kolloquium di filosofia all'Università di Colonia, Dieter Henrich si interrogava su quale dovesse essere il modo di procedere del filosofo che si assume il compito di portare avanti una diagnosi in pensieri della condizione delle arti nella contemporaneità. Teoria filosofica e arte sembrano intrattenere, infatti, una relazione specifica con la contemporaneità che le mette nelle condizioni di avere a che fare l'una con l'altra. Un tentativo di mettere a tema questa relazione specifica, prosegue Henrich, deve compiere un doppio sforzo: da un lato si trova a nominare le condizioni fondamentali in cui si trova attualmente la riflessione filosofica; dall'altro, deve cercare di dimostrare che la discussione di tali condizioni può essere produttiva nella comprensione dell'arte contemporanea, mostrando come mediante lo strumento concettuale della teoria filosofica sia possibile un'analisi dell'arte contemporanea che consente di contestualizzare ulteriormente l'interpretazione di opere d'arte nel contesto della loro produzione e fruizione. Da questo sforzo, nasce però una (nuova) possibilità di orientamento anche per la stessa riflessione filosofica. L'interpretazione filosofica di opere d'arte con cui la filosofia condivide lo stesso tempo sembra in grado di porsi all'origine di nuove direzioni di pensiero. È per questa ragione, scrive l'interprete tedesco, che la questione della «capacità interpretativa [*Deutungskraft*]² della filosofia nei confronti dell'arte va posta a partire dall'interesse per la sua stessa attualità³. Ogni tentativo di cercare di determinare la condizione della filosofia nella contemporaneità mediante l'aiuto di riflessioni che riguardano il suo rapporto con l'arte del suo stesso tempo risulta, quindi, essere giustificato.

* Università degli Studi di Padova.

¹ Henrich (1966).

² Ivi, p. 11. Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono di chi scrive.

³ «Ihre [der formalen Ästhetik] Diagnose der Gegenwart kann sie nur zugleich mit einer Selbstdiagnose der Philosophie zustande bringen. Kunstphilosophie befindet sich selbst in der Bewegung dessen, was sie zu verstehen versucht. – Der Grund dieser Schwierigkeit ist aber auch der Grund des Interesses, das die Philosophie an solchem diagnostischen Bemühen hat. Als Diagnose der Gegenwart der Kunst muß sie notwendig zur Prüfung ihrer eigenen Gegenwärtigkeit im Spiegel der Kunst werden» (ivi, p. 524).

Sulla scorta della posizione interpretativa delineata da Henrich, secondo il quale può essere interessante determinare in modo significativo la situazione della filosofia nel presente mediante l'aiuto di considerazioni sul suo rapporto con l'arte contemporanea, in questo testo intendo verificare la possibilità che la riflessione filosofica odierna trovi uno strumento produttivo nel confronto con la produzione artistica contemporanea per affrontare da un nuovo punto di vista una domanda da tempo al centro della riflessione filosofica. In particolare, quella domanda specifica che è la relazione tra natura e tecnica. L'arte contemporanea sembra, infatti, suggerire alla riflessione filosofica che, fino a quando ci si muoverà dentro un paradigma che o pensa la natura in termini oppositivi alla dimensione tecnica o riduce l'esistente ad una matrice puramente naturalista, non sarà possibile pensare correttamente la oggi sempre più stretta interconnessione tra dimensione naturale e dimensione tecnica. Muovendo proprio dall'arte contemporanea e, in particolare, attraverso la presentazione di un *case study*, la tesi che intendo sostenere è che per avere un'adeguata comprensione dell'intreccio sempre più complesso tra natura e tecnica, è necessario procedere, detto in maniera un po' provocatoria, ad una "denaturalizzazione della natura", vale a dire a un processo di emancipazione della natura da una concettualizzazione in termini di alterità rispetto a tutto ciò che è tradizionalmente considerato essere proprio della sfera dell'umano⁴.

Nella prima parte, prendendo le mosse dall'impostazione henrichiana del problema del rapporto tra arte e filosofia nella contemporaneità, mostrerò che mediante l'analisi del ruolo sistematico che Hegel nella sua filosofia affida al momento dell'arte, vi è la possibilità di considerare, anche in una cornice attuale, la produzione artistica come avente un potenziale provocatorio per il procedere riflessivo della filosofia. L'intento, in questo senso, non è di proporre una tesi esegetica rispetto al pensiero di Hegel secondo cui un possibile carattere anticipatore dell'arte non si esaurirebbe con l'epoca moderna, ma, sulla base dell'analisi del ruolo sistematico affidato all'arte, porre in risalto alcuni elementi che sarebbero costitutivi per il filosofo tedesco dell'arte in quanto tale. In particolare, l'intento vorrebbe essere mettere alla prova tali elementi specificamente per quanto riguarda l'arte contemporanea.

Nella seconda parte presenterò un *case study*, vale a dire la *durational performance SEX* di Anne Imhof, artista tedesca premiata nel 2017 con il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia. Questo mi consentirà di mettere in luce una peculiare tematizzazione del rapporto tra natura e tecnica all'interno della produzione artistica ai giorni nostri.

Nella terza ed ultima parte di questo testo, in dialogo con la performance dell'artista tedesca, evidenzierò tre elementi tra loro interconnessi che possono tracciare i primi passi in vista di ciò che ho chiamato una "denaturalizzazione della natura".

Lo scopo di questa trattazione sarà mostrare come l'arte contemporanea sia uno dei luoghi cruciali che consente di metterci nelle condizioni di un ripensamento radicale di alcuni dei concetti che sembrano permeare in maniera più massiccia le società nel nostro tempo. In particolare, di ciò che può essere inteso con natura⁵.

2. Perché Hegel e perché l'arte contemporanea?

Nel sistema pensato da Hegel, che trova un'esposizione compiuta nell'*Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*, l'arte trova la sua collocazione alla fine del cammino

⁴ Per "denaturalizzazione della natura" si intende un pensiero della natura non vincolato all'ontologia implicita delle scienze della natura, ovvero l'idea di una natura come regno governato da leggi contrapposte a quelle che caratterizzerebbero il regno della cultura. In questo senso una "denaturalizzazione della natura" va pensata anche come un tentativo di porsi al di là della rigida separazione tra natura e cultura. Non però in un'ottica di semplice naturalizzazione di ciò come è pensato come culturale, ma attraverso una revisione radicale del concetto stesso di natura. Il tentativo di una "denaturalizzazione della natura" è un progetto comune con il prof. Luca Illetterati. A questo proposito si veda, per esempio, il suo recente contributo: Illetterati (2020), p. 67.

⁵ Il presente contributo rappresenta un primo passo all'interno di un più ampio progetto di dottorato, tuttora in corso. Quest'ultimo intende analizzare il rapporto teorico che intercorre tra arte contemporanea e filosofia quando si tenta di interrogare filosoficamente il proprio del nostro tempo attraverso la sua figurazione artistica.

compiuto dallo spirito cioè nello spirito assoluto. Qui lo spirito, liberatosi dagli elementi di esterioresità e finitezza che ancora caratterizzano lo spirito soggettivo e oggettivo, ritorna a se stesso e, in questo ritorno, si riconosce come infinito e libero. Lo spirito assoluto si sviluppa nelle manifestazioni dell'arte, della religione e della filosofia tramite cui giunge a sapersi come tale. Secondo Hegel, tutti e tre questi momenti condividono lo stesso contenuto, ma lo esprimono in differenti modalità. Se la religione manifesta l'autoconsapevolezza dell'umano come rappresentazione carica di pensiero e la filosofia come questa medesima autoconsapevolezza nella forma del pensiero del tutto trasparente a se stesso, l'arte è l'espressione di questo stesso contenuto nella forma dell'immediatezza sensibile nella quale un'epoca e un popolo avvertono se stessi. Secondo Hegel, l'arte è quindi un'attività che nel *medium* sensibile va di pari passo con la comprensione di sé e mediante la quale si diventa coscienti dei propri interessi più profondi, di ciò che ha valore per l'umano e di come gli esseri umani siano dunque esseri spirituali liberi. In altre parole, l'arte è, per Hegel, una forma di autocomprensione collettiva su ciò che significa "essere umano" e si esprime nella forma di una immediatezza pregnata di significato.

Come già metteva in evidenza Dieter Henrich nell'articolo sopracitato, la filosofia dell'arte di Hegel può essere considerata paradigmatica di una filosofia dell'arte che, nel mettere a tema l'arte e la contemporaneità specifica di questa, concettualizza, al tempo stesso, la sua stessa contemporaneità di sapere. Hegel dedica, infatti, le ultime pagine delle sue *Lezioni sull'Estetica* a individuare ed esprimere le determinazioni specifiche dell'arte del suo tempo, ossia l'arte romantica⁶. La diagnosi hegeliana sulla condizione dell'arte porta, tuttavia, come è noto, a considerare l'arte come una cosa del passato. Nel momento in cui si confronta l'arte con altri mezzi di autocomprensione culturale che, secondo Hegel, operano storicamente e sistematicamente ad un livello più avanzato (la religione e la filosofia), essa mostra di non essere più il luogo della manifestazione adeguata della verità. Questo non significa che non vi sia spazio nel tempo presente per la produzione artistica, ma che essa come bisogno spirituale non sembra più capace di corrispondere in maniera perfettamente adeguata, come avveniva nell'arte classica, al bisogno attuale di autocomprensione dell'umano. Detto altrimenti, dall'antica Grecia in poi, l'arte è progredita e continuerà a progredire, ma l'epoca della sua piena realizzazione, ovvero l'epoca nella quale essa era lo strumento principe di rivelazione del vero, appartiene al passato.

In relazione a questa ambiguità dell'arte che la rende al contempo una cosa attuale e una cosa del passato, Henrich ritiene di poter rintracciare nella teoria estetica hegeliana la possibilità di prevedere caratteristiche proprie dell'arte nel momento in cui essa non è più il luogo del pieno riconoscimento dell'essere umano in quanto tale. Queste caratteristiche sono, secondo Henrich, riassumibili in quattro istanze. Innanzitutto, in una rinuncia ad un'utopia da parte dell'arte. Separandosi dal programma di «una nuova mitologia»⁷ così come dal sogno, di matrice schellinghiana, di un *epos* del mondo nuovo, ogni arte dovrà, invece, nella teoria dell'arte di Hegel, svilupparsi a partire da una coscienza del tempo presente. Determinazione fondamentale di un'arte contemporanea è il fatto che l'artista ha raggiunto un rapporto libero con il suo oggetto.

Questo porta alla seconda caratteristica. La libertà dell'artista è derivata da quella che è la condizione fondamentale della coscienza e della vita attuale, vale a dire la riflessività. L'artista, così come la coscienza del suo tempo, non riconoscendosi più in un orizzonte

⁶ Come è noto, la storia di autocomprensione collettiva su ciò che significa "essere umano" si sviluppa progressivamente nelle tre forme dell'arte come manifestazione dello spirito, a seconda dei diversi rapporti di forma e contenuto. Esse sono l'arte simbolica, l'arte classica e l'arte romantica. Accanto ed integrata a questa suddivisione delle forme d'arte, Hegel sviluppa un sistema delle singole arti, organizzata in base al graduale imporsi del principio di soggettività presente in ciascuna di esse. A partire dall'architettura (che rappresenta in modo eminente l'arte simbolica), passando progressivamente attraverso la scultura (che è specifica dell'arte classica), la pittura e la musica (che segnano in particolare l'esperienza dell'arte romantica), si arriva alla poesia (anch'essa appartenente nello specifico al romantico): utilizzando la parola umana la poesia è la più prossima alla soggettività. Nella poesia, infatti, culmina la produzione artistica che diviene progressivamente libera e indifferente rispetto alla materia.

⁷ Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?) (2007), p. 25.

condiviso di significati, si trova a fare i conti con la propria dimensione singolare nella sua essenzialità. In questo senso, egli assume che la dimensione riflessiva è diventata un elemento del suo lavoro che va integrata nell'opera stessa.

Ciò a sua volta comporta che, in terzo luogo, l'artista intrattenga un rapporto meno reverenziale con le forme stilistiche storicamente determinate. Non identificandosi più esclusivamente con alcuna forma e alcun contenuto, nel suo lavoro egli può utilizzare liberamente il materiale e il modo di manifestazione di forme d'arte passate rendendole utili alla propria.

Infine, l'ultima caratteristica sta nella constatazione di un carattere parziale dell'arte a partire dall'arte romantica in poi. Questo è da intendersi non solo per il ruolo marginale che l'arte contemporanea a Hegel viene ad assumere all'interno della società, ma anche per il contenuto della sua produzione⁸. Se nell'antica Grecia l'arte era in grado di portare a espressione il contenuto essenziale della vita comune nell'opera d'arte, le condizioni di vita astratte dell'epoca moderna sono del tutto incapaci di rappresentare la coscienza comunitaria di un popolo nell'opera d'arte. Lo spirito attraversa in modo giocoso tutto ciò che è finito, comprendendolo e senza perdersi in esso, ma tuttavia non riuscendo a riconoscersi mai pienamente nelle manifestazioni finite proposte dall'arte.

Gli elementi che Hegel tratteggerebbe per un futuro dell'arte sono tuttavia, per Henrich, significativi soltanto per determinare la forma che l'arte assumerebbe in un futuro prossimo e non sono sufficienti a rendere ragione della condizione dell'arte a lungo termine. Per riuscire a rendere ragione del rapporto tra arte e filosofia che condividono un tempo contemporaneo e quindi riuscire ad interpretare l'arte dei giorni nostri – questa la tesi di Henrich – bisognerebbe procedere a una revisione della teoria estetica hegeliana⁹.

Il tentativo di Henrich di valutare la produttività della teoria estetica hegeliana per la comprensione di un'arte post-romantica, sembra basarsi su un presupposto preliminare che riguarda il tipo di continuità particolare che sussisterebbe tra l'arte contemporanea a Hegel e l'arte a lui successiva. Una lettura che interroga l'impiegabilità di categorie estetiche hegeliane sulla base di una presunta continuità o meno tra momenti storici, mi sembra si fermi troppo presto nell'esigenza di fare i conti con il modo in cui Hegel pensa il rapporto teorico che intercorre tra arte contemporanea e filosofia nel momento in cui si tenta di cogliere il proprio del nostro tempo attraverso la sua figurazione artistica.

Ritengo sia possibile andare in una direzione differente che, pur non ignorando le difficoltà sottolineate da Henrich, consente di mantenere una tematizzazione dell'arte contemporanea a partire da un'ottica hegeliana. Quest'ultima non si concentra nel verificare una qualche compossibilità tra caratteristiche proprie dell'arte ai giorni nostri e quelle anticipate nella teoria romantica hegeliana come se si trattasse di valutare in maniera positiva o negativa una qualche capacità predittiva della teoria dell'arte hegeliana. Per indagare la specificità del rapporto tra arte e filosofia in una contemporaneità condivisa, una tale linea interpretativa si focalizza, piuttosto, sul ruolo sistematico che Hegel affida al momento dell'arte insistendo sugli elementi di ambiguità insiti in tale rapporto. In questo senso, due sono, a mio avviso, gli elementi significativi che in questa sede sono d'interesse per instaurare un possibile dialogo con l'arte contemporanea al nostro tempo: il primo riguarda la specifica relazione che, secondo Hegel, intercorre tra arte e filosofia in quanto entrambi momenti dello spirito assoluto. Il secondo, riguarda il ruolo dell'arte quale momento determinante di transizione dallo spirito oggettivo allo spirito assoluto.

3. Arte e filosofia nel sistema hegeliano

Condividendo lo stesso contenuto, arte e filosofia sono per Hegel manifestazione della verità, ma differiscono nel modo di portarla ad espressione. Se nella filosofia la comprensione dell'umano viene portata ad espressione attraverso il processo riflessivo del

⁸ «Die Kunst ist nicht nur hinter andere Bewußtseinsweisen zurückgetreten, mit denen sie sich in Übereinstimmung setzen muß. Sie ist auch ihrem Gehalte nach partial geworden» (Henrich, 1966, p. 15).

⁹ La posizione articolata su Hegel è sviluppata da Henrich (1966), pp. 15-16.

pensiero, nell'arte la verità giunge per Hegel ad apparenza attraverso il *medium* sensibile. È proprio questo comune portare ad espressione la verità dell'idea assoluta che rende possibile, in una prospettiva hegeliana, che arte e filosofia siano entrambe definibili come quei processi cognitivi, la cui forma di sapere è descritta come «*Wissen der absoluten Idee*»¹⁰. Due sono, infatti, le forme sotto cui si può considerare il sapere, secondo Hegel: da un lato la *Kenntnis*, dall'altro il *Wissen*. La differenza tra le due forme di sapere si colloca nel diverso rapporto che viene a crearsi tra soggetto e oggetto. La *Kenntnis* è, per Hegel, propria delle cosiddette scienze particolari ed è caratterizzata dal sapere di oggetti separati dalla conoscenza del soggetto conoscente e in cui sono gli oggetti stessi a determinare lo scopo dell'indagine di ciascuna scienza. Nel caso del *Wissen*, invece, l'oggetto ha perso la sua exteriorità, essendo diventato scopo d'indagine della ragione la ragione stessa. Diversamente da una forma di sapere come *Kenntnis*, arte e filosofia in quanto *Wissen*, sono caratterizzate dal fatto di «non avere nessun oggetto particolare che la[e] identifichi come un'indagine specifica, poiché ciò che la ragione conosce in loro è la ragione stessa, è se stessa, è la sua propria attività»¹¹. L'arte (e la filosofia) in quanto *Wissen* si caratterizza, quindi, per Hegel, da un lato come quell'attività conoscitiva in cui non vi è un soggetto rivolto all'apprensione di un oggetto esterno ad esso. L'arte si contraddistingue per essere conoscenza di sé, vale a dire riconoscimento di sé nell'altro da sé. Dall'altro lato, proprio per il rapporto stringente che viene a tessersi tra conoscente e conosciuto, non esiste per Hegel un oggetto proprio dell'arte, ma ogni oggetto può diventare oggetto proprio dell'arte in cui il soggetto può riconoscersi. Ciò che definisce per Hegel un'opera d'arte in quanto tale non è, infatti, il suo riferirsi ad un oggetto o ad un altro, ma il fatto che in e mediante quell'oggetto l'intero orizzonte culturale di una società o di un'epoca (lo spirito) riconosce se stesso. Come è scritto nell'Introduzione all'*Estetica*:

nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica¹².

E poche pagine più avanti:

nei prodotti dell'arte lo spirito ha da fare solo con ciò che è suo. E sebbene le opere d'arte non siano pensiero e concetto, ma sviluppo del concetto da se stesso e alienazione nel sensibile, la potenza dello spirito pensante consiste *non già soltanto* nell'apprendere *se stesso* nella sua forma peculiare come pensiero, ma parimenti nel riconoscersi nella sua *estraneazione* in sentimento e sensibilità, nel concepirsi nel suo altro, in quanto trasforma l'alienato in pensiero e lo riconduce così a sé¹³.

Detto ancora altrimenti, la pretesa dell'arte, così come della filosofia, non è per Hegel tanto quella di conoscere (nel senso di *Kennen*) qualcosa che si presenta a noi come estraneo, separato, al di fuori dei nostri interessi, quanto, invece, mediante il suo stesso manifestarsi, riconoscere istanze e problematiche che riguardano gli esseri umani in quanto tali ossia, per usare una famosa espressione hegeliana, «ciò che si muove nel petto umano»¹⁴.

Il secondo elemento che merita di essere sottolineato quando si tenta di evidenziare il ruolo sistematico dell'arte a partire da Hegel riguarda il ruolo specifico che l'arte viene ad assumere all'interno del sistema, quale momento determinante per la transizione dallo spirito oggettivo allo spirito assoluto. In una prospettiva hegeliana, infatti, lo spirito oggettivo è il luogo in cui ogni aspetto costitutivo della dimensione intersoggettiva della vita umana – ovvero la dimensione politica, sociale, dei legami di diritto, dei doveri morali

¹⁰ Hegel (1970), § 553, p. 366 (corsivo nell'originale).

¹¹ Illetterati (2021), p. 202.

¹² Hegel (1967), p. 12.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 39.

– viene considerato come opera spontanea dell'intelligenza spirituale dell'essere umano, che è in grado di sedimentarsi oggettivamente e generare un mondo comune¹⁵. Come scrive Paolo Giuspoli, «nella considerazione filosofica della sedimentazione e generazione oggettiva di interi mondi socio-culturali, si creano le condizioni storiche concrete per lo sviluppo della massima libertà dell'intelligenza e dello spirito umano»¹⁶. A partire dalle condizioni tratteggiate nello spirito oggettivo, è infatti possibile, per Hegel, che arte, religione e filosofia, quali forme di autocomprensione dell'umano, esprimano la libertà assoluta dello spirito. Come si accennava già all'inizio di questa sezione, i momenti dello spirito assoluto differiscono però per la modalità di espressione, non per il contenuto espresso. L'arte esprime l'autoconsapevolezza della libertà assoluta dello spirito nella forma dell'immediatezza sensibile. La religione nella forma della rappresentazione; la filosofia nella forma del pensiero del tutto trasparente a se stesso.

Se, quindi, in un'ottica hegeliana lo spirito assoluto manifesta una transizione ad un'altra forma di sapere che, di fatto, genera un'altra realtà spirituale, è fondamentale sottolineare come la nuova dimensione assoluta non sia una transizione a qualcosa di "altro", bensì ad una dimensione che trova la sua ragion d'essere «*in forza* del suo radicamento "oggettivo" e della sua continua e necessaria storicità»¹⁷.

In questo senso l'arte, in quanto primo momento del passaggio dalla *Weltgeschichte* (come culmine dello spirito oggettivo) allo spirito assoluto, da un lato è la prima «würdige Gestalt»¹⁸ in grado di delineare gli iniziali tratti costitutivi del processo di autocomprensione dello spirito. A differenza della particolarizzazione e finitezza che connotava la sostanza etica, il sapere espresso dall'arte coglie, seppur solo in modo immediato e sotto forma di intuizione l'idea nella sua unicità, libertà e universalità. Dall'altro lato, però, l'arte si discosta dalla valenza semplicemente subordinata e preparatoria al momento riflessivo della religione e della filosofia e assume per Hegel, soprattutto nelle situazioni di crisi, un ruolo «fondamentalmente attivo nel dare forma e trasformare la realtà oggettiva dello spirito»¹⁹. È nei momenti di crisi storica, infatti, quali situazioni di «fondamentale indeterminatezza»²⁰ in cui si manifesta uno scontro tra vecchi modi di vivere politici e storici ed emerge la necessità di un nuovo ordine che però non ha ancora preso la forma sua propria, che l'arte è per Hegel in grado di rimanere all'interno di questa crisi (potremmo dire: di vivere questa crisi) e, allo stesso tempo, mediante le sue manifestazioni, indicare possibili orizzonti in cui il nuovo ordine può svilupparsi. Esprimendo il contenuto spirituale mediante l'intuizione, l'arte, quindi, questa volta a differenza della filosofia, è, secondo Hegel, nella condizione di cogliere e appropriarsi immediatamente della realtà in cui opera lo spirito. Suo elemento costitutivo è, infatti, la percezione immediata del cambiamento, ciò che è conosciuto al senso comune (*das Bekannte*) sebbene non ancora espresso nella sua forma concettuale e razionale (ciò che è da conoscere, *das Erkannte*)²¹. Detto altrimenti, l'arte, secondo Hegel, è in condizione di cogliere, come sostiene Angelica Nuzzo, «quello che la filosofia (successivamente) tematizza concettualmente»²².

Per questi due motivi, vale a dire la specificità dell'arte come *Wissen* e il suo ruolo in un certo senso anticipatore nei confronti della filosofia, la produzione artistica per Hegel può essere considerata come una "provocazione" per il procedere riflessivo della filosofia, cioè

¹⁵ «È nella forma della *realtà*, come di un *mondo* da produrre e prodotto da esso, nel quale la libertà sta come necessità esistente. Tale è lo *spirito oggettivo*» (Hegel, 2002, p. 376) (corsivo nell'originale).

¹⁶ Illetterati, Giuspoli, Mendola (ed.) (2010), p. 261.

¹⁷ Nuzzo (2018a), p. 413. Per una panoramica del dibattito più recente sul tema dello spirito oggettivo nella sua relazione con lo spirito assoluto rimando al volume curato da Oehl e Kok (2018), *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel: Kunst, Religion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte*.

¹⁸ Hegel (1970), § 553, p. 366 (corsivo nell'originale).

¹⁹ Nuzzo (2018a), p. 414.

²⁰ Ivi, p. 417. Si veda anche Nuzzo (2018b).

²¹ Nuzzo (2018b), p. 58.

²² Nuzzo (2018a), p. 420.

come un luogo di manifestazione iniziale di nodi problematici che la filosofia è successivamente chiamata ad articolare concettualmente.

A partire da questo sfondo, ciò che in quanto segue intendo fare è avvalermi dell'operazione filosofica hegeliana di lavoro sull'arte, quale comprensione specifica di questioni per noi attuali il cui potenziale dipende proprio dal suo *medium*. In questo senso intendo sostenere che l'arte è in grado di portare a manifestazione alcuni dei problemi della nostra contemporaneità con i quali la filosofia non può non confrontarsi. Detto altrimenti, ciò che voglio suggerire è che compiendo il gesto teoretico di rivolgersi all'arte contemporanea come arte propria del nostro tempo, vi si trovano manifesti alcuni dei problemi concettuali sui quali la riflessione filosofica è chiamata oggi a discutere. In particolare, ed è questo l'oggetto specifico di questo contributo, quello che l'arte contemporanea oggi mi sembra tematizzi in maniera esplicita obbligandoci a una discussione, è un ripensamento di ciò che tradizionalmente viene definito come "natura" in opposizione alla tecnica. In un momento di crisi ambientale, infatti, quale è quello che caratterizza il nostro tempo in cui è sotto agli occhi di tutte e tutti non solo la necessità di ripensare un nuovo modo di rapportarsi con la dimensione naturale, ma anche le difficoltà e le contraddizioni per mettere in atto questo nuovo rapporto, l'arte contemporanea sembra portare avanti un duplice compito: da un lato, essa sembra essersi appropriata e aver fatto suo il dibattito critico e culturale degli ultimi anni riguardo un'interrogazione sulla dimensione naturale, avendo iniziato esplicitamente a mettere a tema nelle sue opere la questione del naturale. Dall'altro lato però, proprio nella sua dimensione materiale, sensibile, concreta che la caratterizza in quanto arte, essa sembra indicare, per quanto attraverso la peculiare e niente affatto ingenua immediatezza che le è propria, alcune possibili direzioni d'indagine non ancora esplorate dalla riflessione critico-filosofica. Nelle prossime sezioni, attraverso l'esame del *case study*, si porterà alla luce la maniera inedita da parte dell'arte contemporanea di tematizzare, sul piano sensibile e materiale, la dimensione naturale in relazione alla dimensione tecnica.

4. Anne Imhof: *SEX*, Castello di Rivoli (Torino)

Come "una lunga spina dorsale"²³, un muro strutturato in pannelli di vetro attraversa l'intero spazio, dividendolo in due corridoi simmetrici. Alle pareti, si trovano opere pittoriche astratte e monocrome. Due performers attraversano la struttura discontinua, definita da una costante trasparenza, mentre un altro performer guarda il pubblico da un alto letto rialzato, come se fosse su un balcone e guardasse la strada sottostante. Un valzer, impostato su un battito cardiaco, diventa un incontro di lotta, o un tenero abbraccio mentre una coppia cade lentamente su un tappeto. Poi, per lunghi periodi, da soli e in piccoli gruppi, i performers, in uno stato di sospensione anche quando si incrocia il loro sguardo, si sdraiano e si rilassano sui materassi sul pavimento, fumando le loro sigarette elettroniche. Controllano i loro telefoni, collegati in una chat di gruppo via WhatsApp mediante cui l'artista Anne Imhof coordina in tempo reale i loro movimenti. Poi, improvvisamente, si alzano, passano tra il pubblico di proposito, ma senza alcuna destinazione precisa, si fermano, tornano indietro, ricominciano. In mezzo al rumore del pubblico, a momenti di silenzio e tenerezza si alternano suoni di chitarra tonante e canti dal vivo. Infine, seguendo il corpo sollevato di uno dei performer, pubblico e performers escono in processione dal museo accompagnati da due cavalli e otto levrieri. In una villa vicina, vengono fatti roteare fasci di rami infuocati e nell'ormai oscurità, alle note di *People are strange* dei The Doors, la performance si dissolve con la stessa indeterminatezza con cui era iniziata.

Progetto in tre capitoli (oltre al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, già presentato al Tate Modern di Londra e al The Art Institute of Chicago)²⁴, la *durational*

²³ Si veda <https://www.castellodirivoli.org/mostra/anne-imhof-sex/>.

²⁴ Nel momento di pubblicazione di questo contributo, il catalogo di *SEX* non è ancora stato pubblicato. Tutte le informazioni riguardanti la performance si basano, oltre che sui riferimenti bibliografici citati, soprattutto sull'esperienza diretta di chi scrive, avendo assistito alla performance in data 25 settembre 2021.

performance SEX di Anne Imhof ha avuto luogo il 25 e il 26 settembre 2021 al Castello di Rivoli. Come scrivono le curatrici Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Beccaria, essa ha offerto «espressione inedita all'esperienza del mondo contemporaneo nel quale la fisicità è sempre più mediata dalla comunicazione digitale»²⁵. Per quattro ore, spettatrici e spettatori in una co-presenza performativa, ma senza mai partecipare attivamente, hanno atteso e assistito come i singoli gesti dei performers transitassero uno nell'altro. In un tempo sospeso, Imhof ha creato una miscela complessa di elementi fisici intrecciati con la performance fisica, compresa un'atmosfera di costante attesa che alternava momenti di cruda violenza ad attimi di dolcezza. Fornendo un'esperienza immersiva di arte, ha reso vivo lo spazio della Manica del Castello di Rivoli.

La tesi che intendo sostenere è che le performances di Imhof si muovono all'interno di una voluta ambiguità tra natura e tecnica. Portando ad evidenza il rapporto problematico tra i due ambiti, le sue performances suggeriscono come dimensione naturale e dimensione tecnica non si trovano ad essere in una relazione oppositiva, ma si manifestano in un *continuum* inestricabile all'interno di un'esperienza materiale, corporea e situata. Attraverso e in dialogo con la performance dell'artista tedesca intendo evidenziare tre elementi che, interconnessi, ci fanno fare esperienza di questa ambiguità e che cosa questo comporti per un tradizionale concetto di natura in direzione di quella che definirei una "denaturalizzazione".

5. Elementi per una denaturalizzazione della natura

La natura è, da sempre, tema della trattazione artistica. Fin dalle prime attestazioni artistiche che ci sono pervenute²⁶ la natura è stata oggetto privilegiato della tensione mimetica della produzione dell'arte²⁷ assumendo tradizionalmente per essa un ruolo di *Vorbild*, nel senso di un ideale a cui ispirarsi. Se si guarda all'arte contemporanea, tuttavia, emerge un quadro completamente diverso²⁸. Come scrive Juliane Rebentisch, in essa, la natura è diventata espressamente punto di riferimento per quel che riguarda il suo contenuto. Non si tratta né di un ritorno al compito premoderno di un'imitazione rappresentativa della natura né di una nuova affermazione del bello naturale²⁹, bensì di un nuovo modo di relazionarsi alla natura stessa. Presentando opere d'arte, le quali pongono al loro centro "oggetti naturali" nel chiaro intento di ricreare ambienti naturali all'interno della dimensione artistica – come musei, gallerie, Biennali – (si pensi, per esempio, a *Soma* di C. Höller, 2010 o *Untilled* di Pierre Huyghe, 2012) oppure di costruire artificialmente ambienti considerati esperibili solo "in natura" (per esempio *The Weather Project* o *Life* di O. Eliasson, 2003, 2021), l'arte contemporanea pare oggi voler non semplicemente continuare a svincolare la natura dal suo tradizionale ruolo di ideale, ma porre la "natura stessa" al centro del suo discorso. Prendendo le distanze da vecchi progetti d'imitazione della natura in forma pittorica e utilizzando mezzi artistici provenienti dalle diverse arti, i nuovi progetti dell'arte contemporanea presentano così una natura che, nella forma della sua manifestazione, porta alla luce l'intrinseca dimensione tecnica che la determina. Mediante un effetto immersivo, questi progetti nel presentare la natura fanno così riferimento più o meno espressamente all'effetto tecnico che rende possibile tale presentazione³⁰. In particolare, la maniera specifica in cui l'arte contemporanea tematizza in un modo nuovo il suo rapporto con la natura è fare della voluta ambiguità tra natura e tecnica l'essenza delle proprie opere. Questo si rende visibile in maniera esemplare nella performance di Imhof presentata nella sezione precedente. Tre sono gli elementi che, a mio avviso, meritano di essere discussi.

²⁵ Si veda <https://www.castellodirivoli.org/mostra/anne-imhof-sex/>.

²⁶ Basti pensare alle pitture rupestri di bisonti ritrovate nella grotta di Altamira di età paleolitica.

²⁷ Böhme (2002).

²⁸ Per un'introduzione all'arte contemporanea si veda Aranda, Kuan Wood, Vidokle (ed.) (2010); Rebentisch (2013); Stallabrass (2020); Vettese (2021).

²⁹ Rebentisch (2013), p. 206.

³⁰ *Ibidem*.

Il primo elemento consiste in quella che Susan Broadhurst definisce una «somatic hybridity»³¹ tra natura e tecnica. Nel momento in cui, infatti, l'artista tedesca dà le coordinate dell'agire al gruppo attraverso i telefoni cellulari oppure, come succedeva nella performance *Angst II* (2006), decide di mettere dei microfoni attaccati all'incavo delle braccia dei performers in modo tale da far sembrare il loro canto sui gomiti il curare delicatamente una ferita, Imhof utilizza la tecnologia nel chiaro intento di estendere il corpo fisico nella dimensione virtuale. Nel fare questo, l'artista mostra come il corpo fisico non solo venga alterato, ma si trovi in una essenziale dipendenza somatica dalla dimensione tecnica. Nelle opere di Imhof «l'esperienza dello schema corporeo, [infatti], non risulta essere fissa o delimitata, ma è estendibile a tutti i vari strumenti e tecnologie» utilizzati nella produzione della performance, le quali risultano, quindi, incarnati³². La cosa interessante è che questa dipendenza somatica si manifesta, tra le altre cose, nel controllo in tempo reale dei movimenti dei performers e, di conseguenza, anche del pubblico. Nel momento in cui, infatti, è mediante WhatsApp che la performance per performers e pubblico si evolve, Imhof porta a manifestazione concreta il modo in cui l'utilizzo pervasivo di questi mezzi tecnici determini in maniera radicale nella quotidianità il nostro agire.

Questo ci porta al secondo elemento, la «multilayeredness»³³ che caratterizza le opere di Imhof, vale a dire la presenza simultanea di livelli stratificati di natura e tecnica all'interno della performance stessa. Se per un verso risulta evidente che la presenza di elementi tecnici eterogenei (come i vari dipinti astratti e monocromi appesi ai muri, gli interventi architettonici fatti nello spazio e gli «oggetti di scena» come la schiuma da barba e i caschi da motociclisti) stratificano l'ambiente con le molte associazioni che portano con sé, è importante notare come *SEX* e altre performance³⁴ di Imhof oscillino nel loro darsi tra protocolli di azione e azioni improvvisate. Durante le quattro ore, infatti, i performers rappresentano la drammaturgia prevista (che comprende schemi di movimento, canzoni, gesti e comportamenti), sovrapponendo ad essa improvvisazioni a finale aperto (e che Imhof abilmente guida). In questo senso, particolarmente interessante è il fatto che nello svolgimento di queste performance, per spettatori e spettatrici, risulti impossibile distinguere tra la studiata dimensione tecnica e la dimensione spontanea e dunque naturale e vivente, propria di ciascun performer. Una tale stratificazione coinvolge, però, inevitabilmente anche il rapporto tra pubblico e performer. Questi si incontrano, infatti, a diversi livelli spaziali e immaginativi. Come sottolinea Broadhurst, le azioni dei performer risultano, infatti, «stranamente "oblique" [:] non intenzionalmente presentate a un pubblico, che pur è spazialmente coinvolto nella totalità dell'evento, esse lo riducono a spettatore di passaggio di un'attività [...] che non è apparentemente a suo beneficio»³⁵. Ciononostante, l'atmosfera che Imhof riesce a creare rende il pubblico naturalmente partecipe e dipendente dalle strutture spaziali e immaginative costruite da lei. Il più delle volte tali strutture portano con sé un forte riferimento alle nozioni di potere e gerarchia.

Infine, il terzo elemento è costituito dalla contemporaneità delle azioni e dalla loro intrinseca dimensione situale. Durante tutta la performance di *SEX*, nessuna persona poteva vedere tutto, poiché l'azione si muoveva lungo tutti i 150m della Manica del Castello di Rivoli. Ciò che è caratteristico delle performance di Imhof è che qualcosa sta sempre accadendo da qualche parte o più cose, ovunque. Tuttavia, dimensione virtuale e dimensione naturale, schema tecnico e improvvisazione vengono incorporati in una situazione spaziale e temporale contingente. Spazialmente e temporalmente dislocate, eppure appartenenti tutte allo stesso luogo e allo stesso tempo, Imhof materializza la perdita di un punto di vista unico e universale. In questo modo, un tale tipo di esperienza porta colui che partecipa a vivere la specificità dello sviluppo dell'intreccio tra dimensione naturale e dimensione tecnica. Natura e tecnica sembrano, quindi, sì continuamente

³¹ Broadhurst (2021), p. 5.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 6.

³⁴ Si pensi, per esempio, alla già citata performance *Angst II* (2006) o a *Faust* (2017).

³⁵ Broadhurst (2021), p. 7.

connesse, ma il modo in cui si legano l'una all'altra – questo quello che Imhof sembra problematizzare – non si può assolutizzare e deve essere analizzato a seconda della situazione e della specifica posizione che si assume in esse.

Mediante la pratica ripetitiva della *durational art* Imhof è, quindi, capace «di agire sul corpo, di modificare e innescare virtualmente processi differenti di individuazione e formazione soggettiva»³⁶ che, tuttavia, non si lasciano mai definire una volta per tutte. Centrale, in questo senso, risulta per Imhof la ricerca di come rappresentare una costitutiva instabilità: «[Cerco di esprimere]» – dice l'artista in un'intervista – «il concetto di instabilità (...), l'idea di non lasciarsi mai afferrare completamente, e abbandonare o cambiare la propria posizione molte volte, lasciare una specie di vuoto che non permette un'identificazione stabile»³⁷.

Nel momento in cui dimensione naturale e dimensione tecnica si presentano indissolubilmente intrecciate nell'opera d'arte – questo uno dei nodi problematico-teoretici che *SEX* e l'arte contemporanea sembrano suggerire oggi alla filosofia – ciò che viene messo a tema non è solo la dicotomia tra natura e tecnica, ma piuttosto il processo stesso della loro separazione e opposizione, mettendoci nella condizione di ripensare in modo nuovo il concetto stesso di natura e il concetto di tecnica. Un processo che, da un punto di vista artistico, creativamente e costantemente mette in contatto quelli che preliminarmente sembravano due estremi, ma che al contrario si trovano ad essere in un rapporto intimo e reciproco che li definisce entrambi nella loro indeterminatezza. Un processo che, da un punto di vista filosofico, invece, suggerisce di mettere in discussione qualsiasi tentativo di solidificare ed immobilizzare concetti ritenuti separati, come quelli di natura e tecnica, ma invita a rendere fluide contrapposizioni tradizionalmente ritenute come date, senza tuttavia ignorare la portata storico concettuale che tali concetti portano con sé.

Facendo della voluta ambiguità tra *physis* e *téchne* l'essenza delle proprie opere, l'arte contemporanea pone, quindi, qualcosa di fondamentalmente nuovo e ancora da decifrare nei confronti del genere consolidato delle rappresentazioni della natura nell'arte, come le si conoscono, ad esempio, nei dipinti dei paesaggi, nell'idillio e così via. In altre parole: l'arte, rendendo sempre più ibrida la contrapposizione tra natura e tecnica e facendo della loro commistione la sua stessa essenza, pare suggerire che fino a quando ci si muoverà dentro un paradigma in cui o si pensa la natura in termini oppositivi rispetto all'umano o si riduce tutto l'esistente ad una matrice naturalista che esclude l'elemento della libertà e della creatività, non sarà possibile pensare correttamente l'intreccio sempre più complesso tra dimensione tecnica e dimensione naturale che definisce in termini così radicali la nostra contemporaneità. Solo attraverso un processo di decostruzione concettuale della concezione della natura che la concepisce come l'altro dall'umano, dal culturale, dallo spirituale e che ritrova in un particolare oggetto la sua concretizzazione, sarà possibile avere un'adeguata comprensione di quel mondo, che è quello odierno, che fa dell'interconnessione tra dimensione naturale e dimensione tecnica la sua essenza.

Detto ancora altrimenti: l'arte problematizza il noto, ovvero la natura come siamo abituati a pensarla ordinariamente e ci suggerisce come “denaturalizzando la natura”, intendendo con questa idea un processo di decostruzione teoretica che liberi la natura da una concettualizzazione in termini di alterità rispetto a tutto ciò che tradizionalmente si ritiene essere proprio della sfera dell'umano, è possibile ripensare un concetto di natura che, da un punto di vista strettamente filosofico, possa rendere ragione della complessità dell'intreccio tra questi due ambiti in una dimensione coerente con quanto la provocazione di *SEX* e dell'arte contemporanea sembrano indicare.

6. Conclusioni

In questo contributo, ho inteso mostrare come l'opera di Anne Imhof (ma altrettanto si potrebbe proporre in riferimento al lavoro di Pierre Huyghe, di Carsten Höller, di Olafur Eliasson e, in Italia, di Giuseppe Penone, solo per nominare alcuni artisti contemporanei)

³⁶ Micali, Pasqualini (2021), p. 100.

³⁷ Mazzoleni (2021).

ci faccia lavorare in maniera specifica su quell'ambiguità tra dimensione naturale e dimensione tecnica che appare oggi così problematica. In particolare, ho inteso mostrare come queste espressioni dell'arte del nostro tempo ci pongano nelle condizioni di compiere il gesto filosofico, che secondo Hegel l'arte è in grado di anticipare, di riconcettualizzare una nozione come quella di natura.

In conclusione, vorrei solo accennare ad alcune linee interpretative che, a mio avviso, possono interagire in modo fruttuoso con questo tema e che potrebbero aggiungere nuovi elementi filosoficamente determinanti per un processo di "denaturalizzazione della natura". Queste sono quella del *Posthumanism* e *New Materialism*. Natura e tecnica in Imhof sembrano, infatti, per riprendere una famosa formulazione di Rosi Braidotti «embedded and embodied»³⁸ in una materialità condivisa e complessa. Ma non solo: nel momento in cui, come mostrava Imhof, per avvicinarsi all'intreccio di dimensione naturale e dimensione tecnica, è necessario abbandonare l'idea di presumere di avere un punto di vista unico, universale, al di là di tutte le condizionatezze da cui affrontare tutta la questione, assume un ruolo centrale quella consapevolezza – che le teorie femministe hanno sottolineato – di trovarsi sempre in una specifica posizione situata, di essere sempre immersi in uno specifico *stand-point*.

Se, come mi sembra, queste direzioni di ricerca possono essere produttive in relazione a quanto l'arte contemporanea ci presenta oggi, mi sembra si aprano molteplici interrogativi: che cosa comporta, ad esempio, per il concetto di natura la perdita di un punto di vista unico e la consapevolezza di una specificità situata tra dimensione naturale e dimensione tecnica? E se questo vale, quale differenza concettuale viene a sussistere tra materia e natura? In sintesi: interrogandosi su quanto l'arte contemporanea ci presenta oggi e tematizzando queste nuove linee di approfondimento concettuale, ha ancora senso parlare di "natura" (concetto che, come noto, viene aspramente messo in discussione dalle filosofie femministe e dall'antropologia contemporanea)? Io credo di sì, ma come e in che senso sia possibile farlo, è ciò che si tratta di indagare.

Bibliografia

- Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle, A. (ed.) (2010), *What is Contemporary Art? An Introduction*, Sternberg Press, Berlin, New York.
- Barad, K. (2011), "Nature's Queer Performativity", *Qui Parle*, vol. 19, n. 2, pp. 121-158.
- Barad, K. (2003), "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Signs*, vol. 28, n. 3, pp. 801-831.
- Böhme, H. (2002), "Natürlich/Natur", in Barck K., Fontius M., Schelenstedt D., Steinwachs B., Wolfzettel F. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe 4: Medien-Popular*, Metzler, Stuttgart Weimar, pp. 432-498.
- Braidotti, R. (2013), *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge-Malden.
- Braidotti, R. (2019), *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge-Medford.
- Broadhurst, S. (2021), "Hybridity and Experimental Aesthetics in the Performances of Anne Imhof", *Body, Space & Technology*, vol. 20, n. 1, pp. 1-13.
- Danto, A.C. (2014), *Che cos'è l'arte*, trad. it. a cura di N. Poo, Johan & Levi, Monza.
- Guy, G. (2020), "Image and Infatuation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 42, n. 1, pp. 49-52.
- Hegel, G.W.F. (1967), *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino.
- Hegel, G.W.F. (1970), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) 3: Die Philosophie des Geistes mit den mündlichen Zusätzen, vol. 10, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Hegel, G.W.F. (2002), *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, trad. it. a cura di B. Croce, Laterza, Roma-Bari.

³⁸ Braidotti (2013), p. 49.

- Hegel, G.W.F. (?), Schelling F.W.J. (?), Hölderlin F. (?) (2007), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Amoroso, Edizioni Ets, Pisa.
- Henrich, D. (1966), *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)* in Iser, W. (ed.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, W. Fink, München, pp. 11-32; in aggiunta la discussione pp. 524-531.
- Hugill, A., (2016), “The Instagrammable Angst of Anne Imhof”, *Momus*, 5 ottobre 2016, consultabile online <http://momus.ca/the-instagrammable-angst-of-anne-imhof/> [ultimo accesso: 27.07.2022 alle 19:45].
- Illetterati, L. (2021), “Art Is (Not) Knowledge. A Question of Hegelian Terminology”, *Aesthetica Preprint*, n. 116, pp. 197-211.
- Illetterati, L. (2020), “Nature’s Externality: Hegel’s Non-Naturalistic Naturalism”, *Problemi International*, vol. 4; *Problemi*, vol. 58, n. 11-12, pp. 51-72.
- Illetterati, L., Giuspoli, P., Mendola, G. (ed.) (2010), *Hegel*, Carocci, Roma.
- Mazzoleni, C. (2021), “Anne Imhof, bellezza e violenza”, *RivistaStudio*, 6 maggio 2021, consultabile online <https://www.rivistastudio.com/anne-imhof/> [ultimo accesso: 27.07.2022 alle 19:50].
- Micali, A., Pasqualini, N. (2021), *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in Galati, G. (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milano, pp. 61-105.
- Nuzzo, A. (2007), *Hegel’s “Aesthetics” as a Theory of Absolute Spirit*, in Stolzenberg, J., Ameriks, K. (ed.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Art*, Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism, De Gruyter, Berlin, Boston, pp. 291-310.
- Nuzzo, A. (2018a), *Art in Times of Historical Crisis – A Hegelian Perspective*, in Oehl, T., Kok, A. (ed.), *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel: Kunst, Religion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte*, Brill, Leiden-Boston, pp. 413-429.
- Nuzzo, A. (2018b), *Speculative Logic as Practical Philosophy. Political Life in Times of Crisis*, in Thomson, M.J. (ed.), *Hegel’s Metaphysics and the Philosophy of Politics*, Routledge, New York, pp. 56-76.
- Oehl, T., Kok, A. (ed.) (2018), *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel: Kunst, Religion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte*, Brill, Leiden-Boston.
- Pfeffer, S. (2017), *Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch*, in Pfeffer, S. (ed.), *Faust*, Walther König Verlag, Köln, pp. 1-10.
- Rebentisch, J. (2013), *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Junius, Hamburg.
- Rebentisch, J. (2017), *Dark Play. Anne Imhofs Abstraktionen*, in Pfeffer, S. (ed.), *Faust*, Walther König Verlag, Köln, pp. 25-33.
- Stallabrass, J. (2020), *Contemporary Art. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Vettese, A. (2021), *Capire l'arte contemporanea. La guida più imitata all'arte del nostro tempo*, Allemandi, Torino.

Sitografia

<https://www.castellodirivoli.org/mostra/anne-imhof-sex/> [ultimo accesso: 27.07.2022 alle 19:13].