MATTER OF IMMATERIALS. UNA PROSPETTIVA ECOLOGICA PER L'ESTETICA DEGLI AMBIENTI MEDIALI

Gabriele Gambaro
Università degli Studi di Salerno
gabrielegambaro@gmail.com

Abstract: I analyze James Turrell's artwork *Sight Unseen* to investigate the dematerialization of the art object. Exploring the installation, spectators can perceive the ephemeral qualities of artificial lights as matter. As consequence of the immaterial aesthetic relations emerging from this atmospheric situation, audience experiences the spatial reorganization of the artistic environment. I assume an ecological aesthetic perspective to understand the crucial role of technologies to pursue both the materialization of light and the degradation of the art object intended by Turrell: the aesthetic experience. In conclusion, my analysis on the *artistic dispositif* endeavors broader considerations about the conditions affecting the daily experience related to the technical habitat in which we are immersed.

Keywords: Ecological Aesthetics; Atmosphere; Dematerialization; Media Environment; James Turrell.

1. *Introduzione*

La cosiddetta "dematerializzazione dell'oggetto" (Lippard e Chandler 1968) fu un processo che interessò numerose e variegate pratiche artistiche, emerse successivamente al dibattito aperto dal Minimalismo sulla specificità dell'oggetto artistico. Le opere minimaliste ricercavano forme e strutture che fossero estremamente semplici, in grado di destare "interesse" ma che non focalizzassero tutta l'attenzione su di sé. L'opera d'arte era lo spazio che conteneva questi "oggetti specifici" (Judd 1965): un ambiente tridimensionale, nel quale il fruitore non è un semplice spettatore, bensì un partecipante attivo nella creazione del senso dell'opera stessa. Accumunati da una «riduzione dell'importanza degli aspetti materiali» (Lippard 1997: 5),[1] i nuovi movimenti artistici sembravano essere guidati da un duplice scopo che avrebbe superato i limiti imputati all'arte

[1] Nel prosieguo dell'articolo, la traduzione delle citazioni è sempre da intendersi opera dell'Autore, laddove non siano già presenti testi tradotti che se utilizzati sono stati doverosamente riportati in bibliografia.

minimalista[2] continuandone però il progetto di ribaltamento dell'arte modernista e delle istituzioni che la sostenevano (musei, critica, mercato).

Da una parte, l'oggetto artistico veniva a coincidere con l'esperienza artistica e fruitiva, segnatamente intellettuale, e subiva un processo di dematerializzazione e de-specificazione. Dall'altra, tale assenza di un oggetto specifico garantiva di non sottostare ai principi greenbergiani di "unicità, permanenza, attrattività decorativa". Si rendeva così possibile lo sviluppo di poetiche che impegnavano il pubblico a fare esperienza di opere da apprezzare non per intrinseche qualità tecnico-materiali e contenuti espressivi, ma in quanto «veicoli metafisici per un'idea proposta [dall'artista]» (Lippard e Chandler 1968: 270).

È quindi l'idea a diventare "oggetto" dell'esperienza dell'arte. A tal fine, gli artisti hanno il compito di trovare i mezzi che esprimano l'idea in modo che "appaia immediatamente" allo spettatore, chiamato a considerare il piacere intellettuale ed estetico generato dall'opera.[3] La consistenza immateriale non mette a rischio la *presentness* dell'oggetto artistico che si dà attraverso i mezzi (*means* e non *specific objects*) scelti e intenzionati dall'artista per comunicare il proprio messaggio. L'oggetto continua a presentarsi al pubblico immediatamente e olisticamente, perfino indipendentemente da qualsiasi elemento esterno, ambientale e contestuale, eccedendo i limiti spaziotemporali dell'esperienza sensoriale, percettiva e aspettuale che scaturisce dall'incontro con lo spettatore.

La critica a sostegno di queste nuove pratiche d'arte aveva dato particolare – se non addirittura esclusivo – risalto ai movimenti artistico-culturali maturati sulla costa atlantica statunitense, e più precisamente negli ambienti newyorchesi.[4] Nello stesso periodo ma sulla costa californiana, una nuova generazione di artisti emergenti aveva iniziato a utilizzare elementi effimeri ed evanescenti (Beaufort 2006). Le opere così realizzate invitavano lo spettatore a esplorazioni sensomotorie e affettive che in alcuni casi sfidavano i sensi del pubblico attraverso peculiari riconfigurazioni dello spazio percepito. In questo fermento di movimenti eterogenei, spicca il *Light & Space Movement*, del quale l'artista americano James Turrell è riconosciuto come uno dei principali interpreti. Nella

[2] Come è noto, il canone modernista prescrive un'arte "pura" e criticamente consapevole, sottratta dal rischio di essere posta in continuità con l'esperienza quotidiana grazie a un unico mezzo tecnico ed espressivo che avrebbe reso immediatamente e senza vincoli spaziotemporali il senso dell'opera (Greenberg 2008: 85). In particolare, proprio l'oggettualità dell'arte minimalista, con la sua conseguente materialità a garanzia della compresenza spaziale di artefatto e spettatore, inficiava la *flatness* e l'impenetrabilità dell'opera mettendone a rischio autonomia e autoreferenzialità (Fried 1967: 15-17).

[3] «Non-visuale non deve essere confuso con non-visibile; […] il concetto può determinare i mezzi di produzione (*means of production*) senza condizionare il prodotto stesso; l'arte concettuale non deve comunicare il proprio concetto. Il pubblico […] non sarà mai a conoscenza di quale sia il quadro concettuale dell'opera» (Lippard e Chandler 1968: 270-274).

[4] Le ragioni che portarono alla marginalizzazione degli artisti di Los Angeles dopo un periodo di splendore economico, culturale e artistico, sono ampiamente descritte in Fallon (2014: 4-25): gli *studios* californiani diventano centri di sperimentazione artistica.

sua cinquantennale carriera, Turrell ha investigato la relazione tra percezione e ambiente sfruttando le qualità estetiche di un oggetto come la luce, il cui aspetto materico risulta spesso ineffabile.

Sight Unseen (Villa Panza, Varese 2014-2019), installazione della serie *Ganzfelds* che ho deciso qui di analizzare,[5] è esemplificativa dell'assunto progettuale alla base della ricerca artistica di Turrell: "l'esperienza è 'la cosa' (*thing*), il fare esperienza è 'l'oggetto' (*object*)". Seppure all'opposto del contenuto concettuale intenzionato dal Minimalismo o dell'"idea" di cui scrive Lippard, la pratica artistica di Turrell si pone in continuità con esse approfondendone la ricerca sulla percezione: l'obiettivo dell'artista è infatti portare lo spettatore a una riflessione consapevole sui propri processi percettivi (Livingston 1971: 258-263). Per fare percepire la percezione stessa in modo tale che il senso di realtà diventi "a sense of the senses", l'artista realizza uno spazio le cui caratteristiche sono colte solo attraverso l'esplorazione sensomotoria del campo di luce nel quale il visitatore è immerso. La manifestazione fattuale e in divenire della luce artificiale riorganizza la percezione del visitatore, lasciando emergere dinamiche ecologiche di adattamento a un ambiente che assume proprietà, dimensioni e limiti indefiniti.

La riflessione neofenomenologica[6] ha già guardato a questo genere di opere come esempi concreti di *atmosfere* provocate da elementi e aspetti estetici che segnano emotivamente l'ambiente nel quale ci troviamo (Böhme 1995; Griffero 2010). Nella prospettiva della Nuova Estetica, l'ampia gamma di produzioni umane – in cui l'arte è affiancata dal design scenografico e di interni, dalla pubblicità, dalla cosmesi eccetera – volte alla realizzazione di atmosfere è chiamata "aesthetic labour": in questo genere di lavori, la percezione è intesa come l'esperienza della compresenza di esseri umani, oggetti e ambienti (Böhme 2017: 16-17).

Nell'opera di Turrell è possibile osservare alcuni processi di dematerializzazione utili ad approfondire la prospettiva ecologica cui rimanda la

[5] Ho avuto libero accesso a *Sight Unseen* da marzo a giugno 2015, durante uno stage dottorale presso Villa e Collezione Panza (Varese-Mendrisio). La descrizione degli effetti dell'opera si basa sulla mia esperienza personale e su quelle riportate dai visitatori.

[6] Con Nuova Fenomenologia si intende il programma di revisione filosofica intrapreso da Herman Schmitz (1969; 2011) a partire dalla fine degli anni '60 e dedicato alla demolizione degli assunti soggettivisti ed introiezionisti caratterizzanti le più importanti linee di pensiero dell'epoca. Piuttosto, per Schimitz è fondamentale riportare al centro del discorso filosofico la relazione tra corpo vissuto e lo spazio in cui si trova, investigando le "atmosfere" ovvero il luogo che ospita l'emergere di questo incontro. Intendendole come il primo oggetto della percezione, Gernot Böhme (1995) porrà il concetto schmitziano di atmosfera al centro della sua proposta per una Nuova Estetica (*Aisthetik*), fondata sull'idea che l'essere umano si trovi sempre in una situazione affettivo-percettiva in cui non è possibile distinguere quanto appartiene al polo soggettivo e quanto a quello oggettivo. La posizione di Böhme è stata ampliata e approfondita da Tonino Griffero (2010; 2016), che dall'analisi delle atmosfere sviluppa un'*estetica patica*, la quale recupera la baumgartiana conoscenza sensibile e l'esperienza dell'estetologia inquadrandole nel più ampio progetto neofenomenologico,

Nuova Fenomenologia. Analizzando i processi di trasformazione delle proprietà materiali della luce in relazione alle estetiche immateriali osservati in *Sight Unseen*, sarà possibile problematizzare il concetto di *medium* ponendolo in tensione con il termine *habitat*, nella definizione sviluppata dallo psicologo ed ecologo della percezione James Gibson (1999). Soffermandomi anche sul ruolo fondamentale che gli elementi tecnologici dell'opera assumono nell'organizzazione dell'ambiente percettivo, l'analisi di *Sight Unseen* nella prospettiva di un'estetica ecologica condurrà a una riflessione conclusiva più generale sul rapporto tra "la condizione umana e l'intorno umano",[7] sulle modalità con cui le potenzialità esperienziali, creative e critiche del percepire possano essere condizionate e rese possibili dalle tecnologie con le quali siamo immersi negli ambienti del nostro vivere quotidiano.

2. Sight Unseen, *a perdita d'occhio*

Per la realizzazione di *Sight Unseen*,[8] Turrell ha ridisegnato gli interni di quelle che erano le scuderie della villa, ricavando i tre spazi necessari per la costruzione del *Ganzfeld*.

L'esperienza del visitatore si concentra soprattutto nella seconda stanza centrale, un ampio spazio lungo circa 15 metri, largo 10 e alto 3, al quale si accede tramite un'apertura posta alla sommità di una breve gradinata situata nell'ambiente precedente, un atrio in cui il pubblico è informato per una corretta e sicura fruizione dell'opera. La stanza centrale è completamente dipinta con una speciale vernice bianca al biossido di titanio che garantisce un'alta intensità di riflessione della luce. Inoltre, tutti gli angoli formati dall'intersezione delle pareti con il pavimento e il soffitto sono stati disegnati con una curvatura concava, affinché la luce possa incontrare quanta più superficie possibile. In fondo alla stanza, sul lato opposto a quello dell'ingresso, in luogo della parete c'è una seconda apertura, che affaccia sul terzo e ultimo ambiente dell'opera. Quest'ultimo spazio, intonacato con la medesima vernice e inaccessibile poiché più profondo di circa un metro e mezzo rispetto alla stanza centrale, è circa 3 metri più alto e più largo del precedente, con una lunghezza però molto inferiore: il fondale dista solo 3 metri. In entrambe le stanze vi sono due differenti impianti di illuminazione al LED, che ogni quarto d'ora ripetono una sequenza coordinata di luci colorate, chiusa da un breve effetto di luci stroboscopiche a elevata intermittenza. Le fonti luminose nell'ambiente centrale sono posizionate intorno all'aperura di ingresso – visibili al pubblico al suo interno – e sono protette da una lastra di plexiglass leggermente opaca che irradia una luce più soffusa ma anche

[7] «Il contenuto e il contenitore, [che] sono il risultato di uno stesso processo dialettico, di uno stesso processo di mutuo condizionamento e formazione» (Maldonado 1971: 27).

[8] Letteralmente "visione cieca", ma traducibile anche con "a occhi chiusi".

più omogenea. Nel terzo ambiente, i filamenti di LED sono posti sopra e sotto l'apertura più grande – nascosti alla vista dello spettatore – consentendo alla luce emanata di irradiarsi solo dopo essere stata riflessa dal fondale.

All'inizio della sequenza, gli spettatori si trovano immersi nel blu, che sembra pervadere completamente lo spazio. L'occhio non riesce a cogliere le dimensioni della stanza, che viene sentita come estesa a dismisura. L'unico limite visibile è quello sul fondo di quest'ambiente, dove sembra stagliarsi un imponente muro anche esso blu, del quale non si riesce ad accertare la posizione in maniera determinata. Da un lato, la perdita del senso di profondità provoca uno smarrimento che induce a un'esplorazione dello spazio quanto meno circospetta. Dall'altro, la sensazione di potersi muovere liberamente per lunghi tratti induce i visitatori a testare gli impercettibili limiti spaziali della stanza, anche correndo il rischio di spingersi oltre l'orlo dell'apertura sul fondo.

Dopo alcuni minuti, appena necessari all'adattamento sensoriale che consente di organizzare percettivamente lo spazio colorato di blu, lo spettatore si trova repentinamente immerso nel rosso. Come prima, anche in questo caso la luce è intensa e diffusa, e muta completamente la percezione della stanza. La sensazione di essere immersi in uno spazio indefinitamente ampio e nel quale si avverte una sorta di leggero galleggiamento, è ora sostituita da sensazioni completamente opposte. Nonostante la distanza dai muri non sia ancora percettivamente quantificabile, l'ambiente sembra più oppressivo e il muro di luce dell'apertura sembra più vicino: il proprio corpo è sentito come più pesante e ancorato al pavimento; gli spostamenti degli spettatori sono ridotti.

La sequenza di luci prosegue lentamente. Il rosso sfuma verso tinte più tenui, con tonalità che dal violetto passano al giallo e poi all'azzurro, per poi giungere a una luce bianca. In questi passaggi, la percezione delle dimensioni della stanza inizia a corrispondere a quelle delle sue effettive caratteristiche fisiche e, volgendo lo sguardo verso il fondo, non si percepisce più un consistente muro colorato. Al suo posto, una fitta nebbia[9] che lentamente degrada a leggera foschia, lasciando intravedere finalmente la terza stanza, della quale risulta comunque complicato comprendere le effettive misure. Mentre scruta tale intangibile *Ganzfeld* interrogandosi sulla sua natura fisica, lo spettatore è improvvisamente sprofondato di nuovo in un rosso vivido che occlude la percezione della profondità della terza stanza, riportandolo così a un'opprimente sensazione di costrizione corporea. La vista non si è ancora adattata al nuovo colore che ha appena invaso l'ambiente, quando inizia la sequenza di luci stroboscopiche. L'intensa e violenta stimolazione luminosa fa letteralmente perdere la vista ai visitatori senza però accecarli. In questo modo, possono rendersi conto

[9] Il termine tedesco *Ganzfeld* significa "campo totale" e descrive anche esperienze di perdita della percezione della profondità in concomitanza di determinati fenomeni atmosferici, appunto come la nebbia. Il termine è anche negli studi di psicologia della percezione, cfr. Gibson e Dibble (1952: 414-419).

dell'impossibilità straniante di non potere individuare la propria posizione rispetto allo spazio occupato e a quello circostante.

Dopo qualche decina di secondi, gli effetti stroboscopici si interrompono e una luce bianca non molto intensa irradia lo spazio. Una volta tornati all'aperto, i visitatori possono avvertire il perdurare degli effetti sensoriali e l'intensificazione della percezione da cui sono stati affetti durante la visita di *Sight Unseen*.

3. *"No object, no image, no focus": una questione di medium*

Estremizzando l'assunto minimalista secondo cui la specificità di un'opera d'arte non è data esclusivamente dalle qualità intrinseche degli elementi presenti, Turrell progetta un ambiente che risulta il più neutrale possibile e grazie al quale l'oggetto artistico, il "fare esperienza", è determinato dalle relazioni che intrattiene con spettatore e ambiente. L'assenza di qualsiasi *oggetto specifico* garantisce al visitatore di intrattenere con l'ambiente relazioni che mutano con il cambiare delle condizioni, in primo luogo spaziotemporali, di fruizione (Morris 1968: 232) e che di fatto determinano l'esperienza diretta e concreta di quelli che lo stesso Turrell definisce *sensing spaces*:[10] ambienti che trasmettono le informazioni sensoriali della luce proveniente da altri spazi circostanti, rendendo possibile «vedere spazi all'interno di spazi» (Turrell e Brown 1985: 22-23).[11]

Turrell utilizza così la proprietà materiali della luce – effimera, impalpabile, eppure presente allo sguardo nelle sue qualità cromatiche – la quale pervade completamente l'intero ambiente in ogni direzione, lasciando emergere l'atmosfera che abiterà lo spazio dell'opera. Le particolari condizioni di percezione in cui sono coinvolti i visitatori consentono alla luce di manifestarsi senza alcuna discontinuità o gradazione di intensità – senza assumere alcuna struttura specifica, «un modello, una tessitura o una configurazione» (Gibson 1999: 103-104). Pertanto i sensi dello spettatore non possono *disporre* lo spazio in maniera univoca e determinata.[12]

Per coinvolgere i visitatori con la sensibilità diffusa della luce, Turrell sfrutta così le qualità del *medium* inteso in senso ecologico e le sue potenzialità immersive: qualcosa di insostanziale e trasparente, omogeneo ovvero privo di superfici e volumi misurabili (Gibson 1999: 45 sgg.).[13] In questa prospettiva, il

[10] Il verbo *to sense* traduce sia l'espressione "avvertire attraverso la sensorialità" sia "essere affetto da sensazioni".

[11] Per una dettagliata descrizione delle opere in cui viene utilizzato questo effetto, cfr. Adcock (1980: 88, 137, 143-151).

[12] «Una "struttura non-visuale" è non-visuale perché non ispira alcuna tipica risposta all'arte; non produce alcun senso composizionale» (Lippard e Chandler 1968: 273).

[13] Il concetto di "medium" sviluppato negli studi di ecologia sembra essere strettamente connesso al *metaxu* aristotelico (Arist. *de An.* II 7, 419a 9-22 [2001: 153-155]). *Metaxu*, tradotto poi con *medium*, è quindi ciò che permette all'oggetto di divenire sensibile; cfr. Alloa (2009: 247-262). Sugli

medium determina le condizioni stesse di percettibilità *ambientali*, consentendo la possibilità di movimento e azione degli organismi attraverso l'esplorazione sensoriale e, al contempo, permettendo alle qualità sensibili degli elementi presenti di *riverberare* nell'ambiente come informazioni veicolate da stimoli, ovvero *affordances*. Recentemente rielaborate nella prospettiva di un'estetica ecologica come "quel *di più* qualitativo" e atmosferico che contagia paticamente il corpo proprio del percipiente (Griffero 2016: 58-62; 2019), le *affordances* consentono così l'accesso a informazioni sull'ambiente esterno che coinvolgono in egual misura la propriocezione del soggetto percipiente.[14]

Invitato dalle diverse qualità sensibili della luce – colore, densità, profondità di visione – a partecipare affettivamente alla costituzione del senso dello spazio, il visitatore di *Sight Unseen* "si trova"[15] nell'ambiente stesso: non più geometricamente disposto e astratto, lo spazio è organizzato sulla base di un'esplorazione sensoriale e corporea, esteticamente fondata sull'unico elemento che, oltre ai visitatori, abita il medium attraversandolo completamente.

In senso ecologico, la disposizione del *medium* è tipicamente caratterizzata da un'intrinseca polarità "sopra/sotto" che, al contrario dello spazio geometrico, non è arbitraria. Tale polarità si manifesta attraverso due fenomeni che, da un punto di vista fenomenologico ed ecologico prima ancora che fisicalista, sono ineluttabili: la gravità terrestre e la radianza della luce (Gibson 1999: 48).[16]

Le *affordances* da cui emergono le atmosfere che investono gli spazi e le persone coinvolte in *Sight Unseen* si fondano su queste informazioni ambientali alle quali si aggiungono gli inviti sensoriali che scaturiscono dalle caratteristiche della luce. In questo modo, l'assoluta pervasività della luce *si trova* a coincidere completamente con il *medium*, consentendo all'atmosfera generata dall'opera di comunicare le fondamentali caratteristiche mediali dell'ambiente: uno spazio determinato da disposizioni sensoriali, corporee ed emotive e i cui punti di riferimento compaiono solo successivamente a una presa di posizione rispetto agli elementi che ci circondano.

Per il visitatore è così possibile scoprire che gli spazi di *Sight Unseen* sono definiti dalle qualità «sopravvenient[i] alla dimensione fisico-quantitativa» (Griffero 2016: 59) del *medium* stesso, che accoglie per poi irradiare anche il portato percettivo dei visitatori. Attraverso quest'esternalizzazione della sfera

aspetti ambientali connessi allo sviluppo del concetto di "medium" non solo in ambito filosofico, cfr. Pinotti e Somaini (2016: 164-172).

[14] In ecologia della percezione, le *affordances* ("inviti") sono informazioni sensoriali veicolate da stimoli (Gibson 1999: 195-214) che, nella prospettiva della Nuova Estetica, saranno invece riformulate in termini più patemici nella nozione di «estasi delle cose» proposta da Böhme (2017: 53).

[15] Rielaborando il pensiero di Heidegger, Böhme (2017: 90) connette i due significati dell'espressione tedesca *sich befinden* – "trovasi in uno spazio" e "provare uno stato emotivo singolare" – nella locuzione: "nella posizione in cui mi trovo, sento in quale tipo di spazio mi trovo".

[16] La radianza, da non confondersi con la radiazione, corrisponde alla quantità di energia riflessa da una superficie irradiata da una fonte luminosa.

sensibile personale nelle *affordances* trasmesse dal *medium*, si compie il progetto artistico di Turrell: creare le condizioni affinché si possa effettivamente fare esperienza del "sentire i propri sensi".

La sperimentazione de-oggettuale con cui Turrell progetta la sua opera e che conduce alla scelta della luce come *mezzo* artistico avvicina il lavoro dell'artista americano a quel "grado zero" evocato da Lippard e Chandler (1969: 275).[17] Questa scelta ricade sugli aspetti materiali dell'opera: la luce pervade il *medium ambientale* con le sue varie tonalità cromatiche, da cui il carattere atmosferico – indefinito e indeterminato – dell'opera.[18] Da questo processo di dematerializzazione scaturisce, a sua volta, un tipo di esperienza per il visitatore tanto trasparente quanto concreta: le immateriali atmosfere di *Sight Unseen* provocano esperienze che si manifestano attraverso affezioni sensibili del corpo del visitatore. In questo modo, per effetto dell'atmosfericità del *mezzo* – la luce – si assiste in ultima analisi a un assottigliamento delle condizioni di percezione – il *medium*[19] – così estremo che lo spettatore può prendere posizione al suo interno ed esserne parte integrante.

In questa prospettiva estetica ed ecologica, sebbene l'esperienza vissuta dell'ambiente dell'opera sia fortemente personale e soggettiva, l'attività esplorativa cui è chiamato il visitatore dell'installazione non può essere compresa se non nei termini di una conoscenza precategoriale di livello sensoriale e corporeo. Nella vita di ogni giorno solitamente concentriamo i nostri sensi, e in particolare la vista, su alcuni aspetti dell'ambiente o degli oggetti che lo popolano per definire l'organizzazione e il senso dello spazio. Nell'opera di Turrell, l'eliminazione dallo spazio di qualsiasi oggetto su cui possa focalizzarsi l'attenzione percettiva dello spettatore obbliga quest'ultimo a rivolgersi all'ambiente con una disposizione completamente diversa: lo spettatore si trova

[17] La previsione di Ortega y Gasset, cui si riferiscono Lippard e Chandler, sarà effettivamente osservata alcuni decenni più tardi da Wollheim (1973: 110) quando descriverà le pratiche minimaliste come un processo di "semplificazione di un'immagine più complessa", fino a ottenere un "grado ultimo".

[18] «Un recettore riceve *malgrado* la propria forma e *malgrado* la propria materia, non è mai definito da una natura specifica, proprio perché non è che la capacità di non essere ciò che è capace di ricevere» (Coccia 2011: 63).

[19] Walter Benjamin è tra i primi a notare il processo di assottigliamento delle condizioni di percezione, o del "Medium della percezione" come lui stesso lo definisce per riferirsi all'insieme delle modalità con cui un dispositivo (*Apparat*) di tipo artistico, linguistico o in generale connesso a una tecnologia, attua la propria mediazione. La tecnologia adottata agisce come un *mezzo* che consente all'essere umano di prendere coscienza della propria esperienza e organizzarla secondo un modello condivisibile: il *medium* definisce il *Medium*, cfr. Somaini (2013: 119-121). McLuhan (1986: 25-27) ritornerà sull'influenza dei dispositivi tecnologici nei confronti delle condizioni di percezione, soffermandosi in particolare sulla luce elettrica: un *medium* estremamente radicale poiché, seppure «a prima vista» appaia "senza messaggio", in realtà la luce elettrica controlla e plasma la stessa attività umana stessa, che è di fatto il suo "contenuto". In questo senso, la luce elettrica è per McLuhan l'evidenza che se "il *medium* è il messaggio", quest'ultimo "è sempre un altro *medium*".

in uno stato di sospensione della normale ricognizione percettiva e della cognizione finalmente conquistata nel riconoscimento che ne dovrebbe conseguire.

Insomma, l'utilizzo della luce non fa altro che rendere più evidente il primato del sensibile sia sul percettivo che sull'oggettuale. All'interno di *Sight Unseen* diventa chiaro che il senso della realtà non deriva direttamente dalla natura materiale dell'oggetto (la luce) né tantomeno è costruito cognitivamente dal soggetto, bensì è sempre il frutto di uno scambio in primo luogo sensibile (le qualità cromatiche della luce) che passa attraverso un medium immateriale e che quindi si concretizza in sensazioni.[20]

Si può così comprendere come sia possibile fare esperienza di tante differenti disposizioni ambientali quante sono le diverse sensazioni corporee. Tramite le sue qualità cromatiche, la luce percepita nello spazio esplorato di *Sight Unseen* acquisisce una consistenza materiale-oggettuale (schermo, parete, pellicola, nebbia) o quanto meno una struttura sensibile avvertita come un "tutto indivisibile e indissolubile". Il visitatore di questo *Ganzfeld* può fare esperienza e riconoscere la primaria significatività ecologica ed estetica di determinate informazioni sensoriali veicolate dal medium ambientale e dei loro inviti ad agire nel e sull'ambiente stesso.

Nel prendere così coscienza di questi fenomeni sensoriali, il visitatore è consapevole che la propria esperienza è avvenuta in quello che comunemente è considerato come «inaccessibile all'esperienza cosciente, [ovvero] in un medium», in quel luogo, di volta in volta singolare, in cui emerge «qualsiasi esperienza» (Metzinger 2003: 359).

L'opera si mostra e finalmente parla di sé: dei modi dell'esperienza umana, primariamente estetici, nel partecipare alla costituzione percettiva dell'ambiente in cui abitiamo. In *Sight Unseen*, con l'esperienza attiva e in presenza del *medium* in cui hanno luogo i processi fisici e le relazioni ecologiche con l'ambiente sulla base delle cangianti consistenze con cui è percepita la luce – profondità, volumi, superfici – si radicalizza dunque una "dematerializzazione dell'oggetto artistico" tale che il pubblico può vedere *lo spazio*.

Il pubblico è infatti invitato a riflettere sulla reciprocità e la complementarità della sensibilità dell'ambiente e del portato sensoriale umano nell'organizzazione di uno spazio che, una volta vissuto e abitato, si fa *habitat*. In termini ecologici, la peculiarità dell'habitat è quella di mantenere uno stato di equilibrio attraverso le reciproche modificazioni e alterazioni prodotte dal cambiamento di stato dei suoi elementi. Spazio vitale privo di coordinate, l'habitat è una *disposizione*

[20] In questa prospettiva, il contenuto fenomenico dell'esperienza scaturirebbe da una dimensione antecedente alla formazione di qualsiasi tipo di rappresentazione, sia in senso esternalista che mentalista. Per una ricognizione sulle teorie che trattano il tema delle rappresentazioni mentali, cfr. Pitt (2006).

(*layout*)[21] di organismi e cose in un ambiente, nel quale riverberano i set di *affordances* che trasmettono le informazioni diffuse attraverso il *medium*. Laddove il *medium* è la condizione della percettibilità reciproca di ambienti, cose ed esseri viventi, quest'esistenza complementare è espressa dall'*habitat*.

4. *Estetica ecologica e tecnicizzazione dell'habitat: installazioni artistiche e prospettive di ricerca*

Ho mostrato come Turrell non progetti originariamente l'esperienza immersiva delle sue opere per enfatizzare le potenzialità rappresentazionali di tecniche e tecnologie. Piuttosto la sua intenzione è di porre il visitatore in una particolare condizione nella quale sia possibile riconoscere (e riconoscersi tramite) le modalità con le quali i sensi portano all'organizzazione percettiva di un ambiente.

Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che il *Ganzfeld* di Turrell non è un'opera che illude i sensi "immergendo" il visitatore in un altrove virtuale o addirittura irreale.[22] Bensì, la sua installazione «*allude* a ciò che nei fatti realmente è – uno spazio dove la luce è marcatamente differente» (Turrell e Brown 1985: 22). Eppure, non è possibile trascurare che, nell'adoperare le tecniche e le tecnologie con cui è venuto a contatto fin dagli esordi della sua carriera e applicando conoscenze apprese durante gli studi in psicologia della percezione (Adcock 1980: 3, 53), Turrell ha realizzato una complessa opera estetica (*aesthetic labour*) intenzionalmente volta alla creazione di atmosfere (Turrell e Brown 1985: 15). Seppure nascosta alla vista dei visitatori, la presenza degli elementi tecnologici risulta imprescindibile per l'effettiva realizzazione dell'esperienza di sentire i propri sensi.

Sight Unseen è pertanto un dispositivo artistico che agisce come *ambiente mediale e tecnico*. Mediante precise configurazioni architettoniche e apparecchiature elettroniche, l'opera offre un'esperienza che *si concretizza attraverso le tecnologie*. Insomma, oggi quest'opera ci costringe a riflettere sulla relativa tecnicizzazione dell'habitat umano e su come la tecnologia sia in grado di ridefinire il nostro ambiente percettivo condizionandone l'organizzazione.

[21] In totale contrapposizione con la terminologia geometrica, il concetto di *layout* deve essere qui inteso nell'accezione di Gibson (1999: 77-78) che lo formula in considerazione delle leggi ecologiche già richiamate in precedenza nel testo: "una sorta di geometria applicata che è idonea allo studio della percezione e del comportamento".

[22] A differenza delle esperienze di privazione percettiva direttamente osservate durante le sperimentazioni laboratoriali negli anni della collaborazione con Robert Irwin per il programma Art and Technology del LAMCA e in grado di provocare stati allucinatori multimodali e alterazioni della coscienza (Adcock 1980: 69-70). Per un'ampia analisi in ambito storico-artistico delle tecniche immersive, anche nelle più recenti espressioni digitali, e sul loro legame con effetti illusori, cfr. Grau (2003). In ambito filosofico, la riflessione sulle tecnologie per la realtà virtuale e la loro dimensione allucinatoria, cfr. Metzinger (2018).

Turrell cominciò le ricerche per creare un *Ganzfeld* negli anni '70, quando alla prospettiva tecnocratica della progettazione e della "efemeralizzazione"[23] iniziava a contrapporsi una sensibilità che si interrogava su quali mutamenti la condizione umana avrebbe potuto subire, a seguito delle trasformazioni del nostro ambiente, «ad opera della scienza e tecnica» (Maldonado 1970: 84). Nel XXI secolo, l'esperienza dei *Ganzfelds* riassume i paradossi e le divergenze di un'epoca in cui i valori razionali della modernità entravano definitivamente in crisi a fronte di un'utopistica fiducia riposta nel progresso tecnologico[24]. Oggi, queste installazioni di Turrell testimoniano e mantengono viva la capacità di essere consapevoli dell'indeterminatezza del nostro spazio vitale: ci rassicurano sulla possibilità di avere un'esperienza del mondo che acquisisce valore e significato dalla relazione con un ambiente popolato anche da oggetti tecnici.[25] Allo stesso tempo, tali opere ci mettono in guardia sulla capacità delle tecnologie di consegnarci, senza rendercene conto, una forma del mondo predeterminata e predisposta.[26]

La riflessione estetica ed ecologica su *Sight Unseen* diventa un passaggio utile per affrontare, seppure rapidamente, alcune recenti installazioni artistiche all'insegna dell'ecologismo, che offrono esperienze progettate per riprodurre innovative modalità di interazione ambientale tecnologicamente mediata.[27] In questi casi, complice un ritorno al materialismo oggettuale nell'arte,[28] l'elemento tecnico è presente e visibile al pubblico, conclamando definitivamente la nostra coabitazione con le nuove tecnologie. Nell'esporre questi oggetti tecnici molto avanzati e in grado di affascinare per le loro futuribili potenzialità, è insito il

[23] Ovvero, la capacità del progresso tecnologico di fare "more and more with less and less until eventually you can do everything with nothing" (Buckminster Fuller 1971: 252-259).

[24] Sul finire degli anni '60, i movimenti sociopolitici in aperta critica verso la società moderna, capitalista e industriale sembravano mancare di "un'alternativa progettuale coerente e articolata" in grado di rispondere alle convulsioni e trasformazioni, che contraddistinguevano quell'epoca. Secondo Maldonado (1970: 35-65), per non soccombere al nichilismo politico, finanche gratuitamente violento, è indispensabile la progettazione. Una capacità progettuale effettivamente liberatrice, rivoluzionaria, dovrebbe tornare ad avere un rapporto diretto con la realtà, abbandonando le utopie tecnocratiche, astratte, aideologiche e deumanizzate come quelle ispirate dall'architetto e teorico dei sistemi Buckminster Fuller. Sulla crisi della modernità e dei suoi valori fondati su una scienza in grado di restituire senso unitario e globale alla realtà, fondamentale Lyotard (1981).

[25] Anche in una prospettiva che guarda all'«*estetizzazione* sempre singolare dell'inapparente nell'opera d'arte», maturata dal dialogo tra la "fenomenotecnica" di Gaston Bachelard e la "tecnoestetica" di Gilbert Simondon, cfr. Alloa (2016: 54).

[26] La tecnica quindi come «*Ge-stell*, im-posizione […] nel senso di destino e di pericolo», (Heidegger 1976: 21; cfr. anche Agamben 2006).

[27] Tra le più note, vale la pena citare installazioni come *The Weather Project* (Tate Modern, Londra 2003-2004) di Olafur Eliasson o *Cloud Cities* (Museum für Gegenwart, Berlino 2011-2012) di Tomás Saraceno.

[28] Portando anche alla definizione di un nuovo genere per quelle opere che esplorano il mondo dei beni di consumo, cfr. Simon (2010). Per un'analisi filosofica della rimaterializzazione dell'oggetto artistico nell'arte contemporanea, cfr. Del Sasso (2020).

rischio di una contemplativa immersività sensoriale *e* illusoria, che potrebbe precludere quel distanziamento[29] utile a sviluppare un atteggiamento riflessivo necessario per una comprensione più profonda dell'esperienza e, in particolare, dell'influenza tecnologica sui nostri sensi e conseguentemente sull'organizzazione del nostro habitat.

Con l'analisi di *Sight Unseen* è stato possibile dispiegare i modi con cui la medialità influenza attraverso i sensi il nostro stare al mondo. Gli stessi metodi di quest'indagine, fondati su una prospettiva estetica in dialogo con gli studi di ecologia, possono aiutare a comprendere le installazioni ambientali più recenti e che probabilmente ci parlano di un mondo sempre più prossimo. Al riparo da qualsiasi forma di reale pericolo vitale, questo genere di opere può essere visto come la modalità specificatamente umana che mette alla prova il coinvolgimento affettivo di un'atmosfera che si fa ambiente, provocando nei visitatori risposte non abitudinarie o addirittura creative (Tavani 2018: 140-141). Con future osservazioni e analisi, da qui sarà forse possibile individuare nuovi percorsi di ricerca che permettano di integrare e approfondire questioni fondamentali della nostra vita quotidiana.[30]

La tematizzazione di concetti ecologici come *medium* e *habitat* permette di ampliare l'indagine estetica sulle modalità con cui le atmosfere contribuiscono a determinare la "casa" che abitiamo.[31] Diventa così possibile fare emergere le relazioni estetiche che gli oggetti tecnologici instaurano con noi e considerare la ridefinizione che operano sull'ambiente percettivo umano. Da questa prospettiva di analisi, potremo attrezzarci di uno sguardo critico sulla complessità dei fenomeni e sull'organizzazione dello spazio individuale, sociale e culturale che le tecnologie stanno disponendo (o stiamo lasciando che dispongano), nel dare forma ai nuovi habitat nei quali viviamo.

Riferimenti bibliografici

ADCOCK, C.E.
1990 *James Turrell: The Art of Light and Space*, University of California Press, Oakland.

AGAMBEN, G.
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.

ALLOA, E.
2009 «Metaxu : Figures de la médialité chez Aristote», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, LXII, 247-262.

[29] «Se l'oggetto diventa obsoleto, la distanza oggettuale diventa obsoleta» (Lippard e Chandler 1968: 275).

[30] Per una panoramica sugli ambienti mediali, non limitata ai dispositivi artistici, cfr. Montani et al. (2018). Sugli aspetti mediali delle atmosfere in diverse tipologie di esperienze e analizzate in una prospettiva interdisciplinare, cfr. Eugeni e Raciti (2020).

[31] «Abitare vuol dire coltivare atmosfere» (Griffero 2016: 186).

2016 «L'apparato delle apparenze. Sul concetto di fenomenotecnica e la sua incidenza sull'estetica e l'epistemologia», *Rivista di estetica*, 63, LXVI, 36-55.

ARISTOTELE
2001 *L'anima*, a cura di G. Movia, Bompiani, Milano.

BEAUFORT, C.
2006 «L'art "phenomenal" du *Light and Space* : Pour une phénoménologie de l'évanescence», in *Figures de l'Art : L'art de l'éphémère*, Puppa, Pau, 133-149.

BÖHME, G.
1995 *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
2017 *Atmospheric Architectures*, trad. inglese, Bloomsbury, London.

COCCIA, E.
2011 *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna.

EUGENI, R., E RACITI, G. (a cura di)
2020 *VCS – Visual Culture Studies. Rivista semestrale di cultura visuale*, 1, I.

DEL SASSO, D.
2020 *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino.

FALLON, M.
2014 *Creating the future: Art and Los Angeles in the 1970s*, Counterpoint, Berkeley.

FRIED, M.
1967 «Art and Objecthood», *Artforum*, 10, V, 12-23.

FULLER, BUCKMINSTER R.
1971 *Nine Chains to the Moon*, Anchor, New York, 2ª ed.

GIBSON, J.J.
1999 *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979); trad. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna.

GIBSON, J.J., E DIBBLE, F.N.
1952 «Exploratory Experiments on the Stimulus Conditions for the Perception of a Visual Surface», *Journal of Experimental Psychology*, 6, XLIII, 414-419.

GRAU, O.
2003 *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge-London.

GREENBERG, C.
2008 *Modernist Painting* (1961); trad. «Pittura Modernista», in G. Di Giacomo e C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 84-92.

GRIFFERO, T.
2010 *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari.
2016 *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini, Milano.
2019 *Places, Affordances, Atmospheres: A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York.

HEIDEGGER, M.
1976 *Die Frage nach der Technik* (1954); trad. «La questione della tecnica», in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 3-35.

JUDD, D.

1965 «Specific Objects», *Contemporay Sculpture. Arts Yearbook*, 8, 74-82.

LIPPARD, L.R. (a cura di)
1997 *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Edited and Annotated by Lucy R. Lippard* (1973), University of California, Los Angeles-Berkeley.

LIPPARD, L.R. E CHANDLER, J.
1968 «The Dematerialization of Art» (1968), in L.R. Lippard (a cura di), *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 255-276.

LIVINGSTON, J.
1971 «Some Thoughts on "Art and Technology"», *Studio International*, 934, CXXXIV, 258-263.

LYOTARD, J.-F.
1981 *La conditione postmoderne : Rapport sur le savoir* (1979); trad. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.

MALDONADO, T.
1971 *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Einaudi, Torino.

MCLUHAN, M.
1986 *Understanding Media: The Etensions of Man* (1964); trad. *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano.

METZINGER, T.K.
2003 «Phenomenal Transparency and Cognitive Self-reference», *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, II, 353-393.
2018 «Why Is Virtual Reality Interesting for Philosophers?», *Front. Robot. AI*, 101, V, 1-19.

MONTANI, P., CECCHI, D., E FEYLES, M. (a cura di)
2018 *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.

MORRIS, R.
1968 «Notes on Sculpture», in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Dutton, New York, 222-235.

PINOTTI, A., E SOMAINI, A.
2016 *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.

PITT, D.
2006 «La rappresentazione mentale. Definizioni, modelli e teorie», in R.M. Gordon et al. (a cura di), *Identità e rappresentazione*, Stamen, Roma, 72-103.

SIMON, J.
2010 «Neo-Materialism, Part I: The Commodity and the Exhibition», *e-flux*, 20.

SCHMITZ, H.
1969 *System der Philosophie*, vol. 3, t. II, Bouvier, Bonn.
2011 *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie* (2009); trad. *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione*, Marinotti, Milano.

SOMAINI, A.
2013 «"L'oggetto attualmente più importante dell'estetica". Benjamin, il cinema e il "Medium della percezione"», *Fata Morgana*, 20, VII, 117-146.

TAVANI, E.

2018 «The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art», in T. Griffero e G. Moretti (a cura di), *ATMOSPHERE/ATMOSPHERES. Testing a new paradigm*, Mimesis International, Milano, 129-145.

TURRELL, J., E BROWN, J. (a cura di)
1985 *Occluded Front, James Turrell*, Lapis Press, Los Angeles.

WOLLHEIM, R.
1973 «Minimal Art» (1965), in *On Art and the Mind*, Allen Lane, London, 101-111.