

antropologia e teatro

ARTICOLO

Arte e tecnologia in Corea del Sud: tre mostre per una prospettiva occidentale

Francesco Spampinato

Abstract – ITA

Il saggio propone un confronto tra l'arte contemporanea della Corea del Sud e l'arte dei paesi occidentali, attraverso le mostre personali di tre artisti sudcoreani di generazioni diverse che affrontano questioni mediali e tecnologiche: Nam June Paik, Lee Bul e Anicka Yi. Attraverso lo sguardo di questi artisti si comprendono meglio i parametri del pensiero tecnologico in occidente, in epoche differenti: la *information age*, la cultura post-human e cyberpunk e la svolta post-Internet. Le mostre mettono in luce una serie di relazioni, rispondenze, reciprocità e ricadute tra l'Europa, da un lato, e gli Stati Uniti e l'Asia orientale, dall'altro, ma anche a peculiarità e differenze che denotano diverse concezioni e gradi di impatto di media e tecnologie digitali nei vari paesi. Ne deriva una necessità di superare i tradizionali parametri di tecno-orientalismo di stampo colonialista, a favore di nuove forme di interpretazione di un peculiare pensiero tecnologico orientale.

Abstract – ENG

This essay offers a comparison between contemporary art from South Korea and art from Western countries, through the solo exhibitions of three South Korean artists of different generations who address media and technological issues in their work: Nam June Paik, Lee Bul and Anicka Yi. Through the gaze of these South Korean artists, it is possible to better understand the parameters of technological thinking in the West in distinct eras: the information age, the post-human and cyberpunk culture, and the post-Internet turn. The three exhibitions highlight a range of relationships, resemblances, reciprocities and repercussions between Europe and the United States and East Asia, but also peculiarities and differences that denote different conceptions and degrees of impact of digital media and technologies in their respective countries. What emerges is the need to move beyond the traditional limits of colonialist-minded forms of techno-orientalism in favor of new avenues of interpretation of a peculiar Eastern technological thought.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 18 (2024)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 4.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/20970

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Arte e tecnologia in Corea del Sud: tre mostre per una prospettiva occidentale

Francesco Spampinato

Relazioni, risposdenze, reciprocità, ricadute

All'interno di un complesso sistema di relazioni, risposdenze, reciprocità e ricadute tra l'Europa e gli Stati Uniti da un lato e l'Asia orientale dall'altro, l'arte contemporanea si presenta come un ambito privilegiato di osservazione, nonché come strumento di dialogo tra culture sempre più vicine, complici gli incessanti processi di globalizzazione. Attraverso le mostre personali di tre artisti sudcoreani in occidente di epoche diverse – gli anni Sessanta e gli anni Novanta del XX secolo, e gli anni Dieci del XXI secolo –, che affrontano questioni medial e tecnologiche, questo saggio propone un confronto tra l'arte contemporanea della Corea del Sud e l'arte dei paesi occidentali, confronto che mette in luce una serie di relazioni, risposdenze, reciprocità e ricadute appunto, ma anche peculiarità e differenze che denotano diverse concezioni e gradi di impatto dei media e delle tecnologie digitali nei rispettivi paesi.

Le mostre prese in esame sono: *Exposition of Music – Electronic Television* di Nam June Paik presso la Galerie Parnass di Wuppertal, Germania, 1963; *The Monsters Show* di Lee Bul presso Le Consortium di Dijon, Francia, 2002; e *Life Is Cheap* di Anicka Yi presso il Guggenheim Museum di New York, Stati Uniti, 2017. Questa selezione è stata fatta sulla base delle omologie tra i temi e il linguaggio di questi artisti e di coeve tendenze occidentali, ma anche considerando la fascinazione tecno-orientalista dimostrata a più riprese da curatori e studiosi europei e statunitensi nei confronti della Corea, come già per il Giappone e più recentemente per la Cina. Interessante, pertanto, è il modo in cui attraverso lo sguardo di questi artisti coreani sia possibile comprendere meglio i parametri dell'immaginario tecnologico in occidente, in epoche ben precise – *information age*, post-human e post-Internet –, ma anche comprendere i limiti della visione occidentale.

Nam June Paik – Galerie Parnass, Wuppertal, Germania, 1963

Inevitabile punto di partenza in questa disamina è la figura di Nam June Paik, eletto da subito a padre putativo dell'arte video e più in generale delle relazioni tra arte, media e tecnologia, sia all'interno delle narrazioni storico-artistiche occidentali, sia in Corea, paese che lascia precocemente per farvi ritorno una volta raggiunta la fama internazionale. Inizialmente trasferitosi in Giappone perché attratto dal livello di innovazione tecnologica

di cui questo paese diventa rappresentativo nel Secondo Dopoguerra, Paik si forma in storia dell'arte e musica presso l'Università di Tokyo per poi spostarsi in Germania Ovest, dove entra in contatto e aderisce al movimento Fluxus. La mostra *Exposition of Music – Electronic Television* del 1963 presso la Galerie Parnass di Wuppertal, considerata la sua prima mostra personale, è un modello pionieristico di riconsiderazione delle tecnologie mediali nell'epoca dell'informazione, a partire dalla manipolazione e interazione con dispositivi e supporti che solitamente prevedono una posizione passiva dello spettatore.

Accolto dalla testa tagliata di un bue, il visitatore accede a uno spazio ad alto tasso di stimolazione sensoriale, tra installazioni sonore e televisori "modificati" e sintonizzati sulla stazione televisiva tedesca ARD, in cui è evidente l'influenza dell'artista statunitense John Cage. Dopo avere studiato musica atonale ed elettronica tra Tokyo e Colonia, Paik incontra Cage a Darmstadt nel 1958. Cage diventa noto dalla fine degli anni Trenta per l'utilizzo di oggetti quotidiani a fini compositivi e di strumenti musicali modificati, o "preparati" come preferiva chiamarli. Una delle due sezioni della mostra di Paik, *Exposition of Music*, include quattro "pianoforti preparati", ma con cui il visitatore, a differenza di quelli di Cage, può interagire, nonché sculture cinetiche con suoni registrati che oltre a Cage richiamano l'idea suggerita da László Moholy-Nagy negli anni Venti nell'ambito del Bauhaus, di utilizzare media riproduttivi a fini produttivi.

Artista, designer e teorico di origine ungherese, Moholy-Nagy comprende prima di altri la centralità della tecnologia nel XX secolo e l'importanza di stabilire un rapporto attivo con essa, scongiurando così il rischio di venirne pilotati. "Essere un utente di macchine, vuol dire essere utente dello spirito di questo tempo" (Moholy-Nagy 1950: 19), afferma Moholy-Nagy, principio che nella sezione denominata *Electronic Television* della mostra, Paik sembra perseguire alla lettera. Abbiamo qui a che fare, infatti, con tredici televisori in bianco e nero, sintonizzati sì su un canale televisivo, ma di cui non ci è dato di assorbire i contenuti. Anche volendo, i contenuti della televisione sono inaccessibili, o quanto meno impercettibili, sottoposti a processi di distorsione, frutto di vere e proprie azioni di sabotaggio di natura elettrotecnica. Un esempio è *Zen for TV* (1963), che trasmette pattern di linee minimali, riproponendo modelli di meditazione orientale in chiave catodica.

Consapevole dell'attrazione per le culture orientali che si diffonde in occidente negli anni Sessanta, all'apice dell'epoca dell'informazione, favorita in particolar modo dalla Controcultura in cerca di vie di fuga da una società consumistica e sempre più codificata dai primi sistemi elettronici, Paik elabora soluzioni intraviste in Europa negli anni precedenti. Al 1952 risale una trasmissione sperimentale dell'artista italiano Lucio Fontana, una proiezione di luci attraverso pannelli perforati in uno studio televisivo della Rai. Due anni prima che iniziassero ufficialmente le trasmissioni della televisione italiana, Fontana esplora le possibilità di creare un'arte che "sia svincolata [dalla materia], e che attraverso lo spazio, possa durare un millennio anche nella trasmissione di un

minuto” (Fontana et al. 2022: 18). Il risultato è un ambiente fantasmagorico, astratto ed effimero, interpretazione visiva degli stessi elettroni che consentono la trasmissione di informazioni in forma di immagini. Rispetto a Fontana, l’attenzione per la natura astratta della televisione si lega in Paik a una dimensione più performativa, di cui è esemplare *Participation TV* (1963), anche questo in mostra, un televisore modificato a cui è connesso un microfono, parlando nel quale il visitatore modula in diretta immagini distorte sullo schermo.



Fig. 1 *Nam June Paik, Exposition of Music. Electronic Television, installation view, 1963. Galerie Parnass, Wuppertal, Germany, March 1963. Photo: Peter Brötzmann. © Nam June Paik Estate*

Potenziale spettatore televisivo, il visitatore è trasformato in un vero e proprio utente nell’accezione data da Moholy-Nagy, ma che è anche antesignano di quello che dagli anni Ottanta chiameremo “prosumer”, un consumatore di contenuti mediali di cui è produttore. Significativo, in questo senso, è anche il lavoro dell’artista tedesco Wolf Vostell, anche lui legato alla Galerie Parnass – un appartamento adattato a spazio espositivo –, che

dalla fine degli anni Cinquanta si appropria dell'oggetto televisore, inserendolo, acceso e avvolto da filo spinato, in installazioni polimateriche come nella trilogia *Black Room* (1958-59).

Con *Participation TV*, però, Paik va oltre le proposte di Moholy-Nagy, Cage, Fontana e Vostell, proprio in virtù della dinamica relazionale di quest'opera, per la capacità di assegnare allo spettatore un ruolo attivo e quindi una responsabilità, che è anche di natura sociale e politica. *Participation TV* e più in generale l'intera *Exposition of Music – Electronic Television*, infatti, anticipa il movimento della Guerrilla Television, che nel 1967 Umberto Eco definirà “una guerriglia culturale combattuta dagli studiosi e dagli educatori di domani [...] adoperando i mezzi della società tecnologica [...] che reintrodurrebbero una dimensione critica nella ricezione passiva” (Eco 1973: 429-30). Al centro della Guerrilla Television, che nasce negli Stati Uniti ma si diffonde presto anche in Europa, vi è l'utilizzo di telecamere portatili come la Sony Portapak – di cui Paik aveva acquistato uno dei primi esemplari a Tokyo –, che artisti, attivisti e giornalisti usano come strumenti di trasformazione sociale dal basso.

Lee Bul – Le Consortium, Dijon, France, 2002

Come Paik, altri artisti sudcoreani di generazioni successive, tra cui Lee Bul e Anicka Yi, si inseriscono a pieno titolo in movimenti e tendenze che prendono forma in Europa e Stati Uniti, consentendo a curatori e studiosi di veicolare narrazioni interculturali, complice l'intramontabile fascinazione tecno-orientalista, ma proponendo temi e angolature indipendenti dal modello colonialista occidentale di cui lo stesso tecno-orientalismo è sintomatico. Più utile per inquadrare il loro contributo ai discorsi globali sulla tecnologia, è fare riferimento al concetto di “Cosmotecnica” elaborato dal filosofo cinese Yuk Hui, “uno strumento concettuale per superare la convenzionale opposizione tra tecnica e natura” (Hui 2021: 29). Mosso dal bisogno di comprendere il “pensiero tecnologico” cinese, alla luce del recente primato conquistato dalla Cina in termini di avanzamento tecnologico, questa idea tiene conto ed è replicabile anche in altri paesi dell'Asia orientale, inclusa la Corea, le cui culture sono fondate su un umanesimo di tipo cosmologico riconducibile ai principi di culture quali il Confucianesimo e il Buddhismo.

Attiva dalla fine degli anni Ottanta, anche Lee Bul, come Paik, transita da Tokyo prima di ottenere visibilità in occidente. Nel 1990 la vediamo impegnata in una performance, *Sorry for Suffering - You Think I'm a Puppy on a Picnic?*, tra le strade della capitale giapponese, con indosso un costume che ricorda i *kaijū*, creature mostruose e perturbanti tipiche della fantascienza nipponica, che le lascia scoperta solo la testa. L'idea del mostruoso è elaborata da Bul negli anni successivi, principalmente attraverso sculture e installazioni che riproducono forme in transizione tra l'organico e l'inorganico, tra la natura e la macchina, realizzate con materiali che vanno dal silicone alla porcellana al poliuretano. *The Monsters Show* è una grande mostra monografica che consacra la

figura di Bul in occidente, presentata a Le Consortium di Dijon nel 2002 e poi al [MAC] di Marsiglia e al CCA di Glasgow, realizzata da un team curatoriale con esponenti delle tre istituzioni.

Attraverso il catalogo pubblicato dalla casa editrice francese Les presses du réel per l'occasione, è possibile recuperare l'immaginario futuribile che Bul sviluppa in quegli anni, un universo visionario popolato da creature informi e automi umanoidi acefali e amputati, capace di coniugare il Surrealismo storico più onirico e perturbante, da Max Ernst a Leonora Carrington, alla fantascienza distopica di cinema, anime e videogame, infiltrata dal grande terrore per il nucleare che ha condizionato in modo particolare i paesi asiatici, da Hiroshima a Chernobyl. Si tratta di un immaginario caratteristico degli anni Novanta e primi Duemila, che è possibile leggere all'interno dei parametri del cyberpunk e del post-human, in un momento di grandi trasformazioni sul piano scientifico e tecnologico tra cui la miniaturizzazione dei dispositivi tecnologici, la normalizzazione della chirurgia plastica, la nascita del world wide web e la diffusione dei primi telefoni cellulari.

Per quanto riguarda le arti visive, i discorsi sul post-human in occidente sono solitamente associati a una trilogia di mostre a cura di Jeffrey Deitch: *Artificial Nature* (1990), *Post Human* (1992) e *Form Follows Fiction* (2001). "Potrebbe succedere che la nostra prossima generazione sarà l'ultima generazione di veri umani?", chiosa Deitch nel libro che accompagna *Post Human*, e continua: "La natura è sempre meno la misteriosa forza nutritiva emersa con la nascita dell'universo e sempre più qualcosa che stiamo ricreando noi stessi" (Deitch 1992: s.p.). La presenza di artisti asiatici in queste mostre è limitata, però, a Yasumasa Morimura (Giappone), Cai Guo-Qiang (Cina) e Mariko Mori (Giappone), di cui solo quest'ultima affronta davvero di questioni tecnologiche post-umaniste, ma dove Mori riprende la dimensione spiritualista delle culture orientali, Bul sembra introdurre nuove questioni, di natura biopolitica.

I cyborg di Bul consentono, infatti, riflessioni sul ruolo subalterno della donna nella società sudcoreana, a partire dalla rappresentazione del corpo femminile all'interno di fantasie futuribili. Nel libro che accompagna la mostra di Bul, è Elisabeth Wetterwald a suggerire questa lettura: "Lee Bul si serve di stereotipi tratti dai manga [...] per esaminare come le ideologie possano mantenere il loro dominio attraverso l'uso di tecniche – oggi dignitosamente definite "tecnologia" – che, pur celate dietro teorie e oggetti presentati come neutri veicoli di razionalità e progresso, sono al centro di strutture di potere altamente politiche. Tra queste ideologie dominanti si trovano, in particolare, i cliché tradizionali associati alla femminilità" (Wetterwald 2003: 178). Dietro all'immagine plastica della cosiddetta *Hallyu*, infatti, la cultura pop coreana che prende forma proprio a partire dagli anni Novanta, a cui il lavoro di Bul si ispira, si cela una società rigida, di stampo patriarcale e a tratti misogina.

Sospese a soffitto o sostenute da impalcature, *le cyborg di Bul*, ipersessualizzate ma disfunzionali, senza arti né testa, fanno eco alle teorie cyberfemministe della statunitense Donna Haraway, la quale definisce il cyborg “una sorta di sé collettivo e personale postmoderno smontato e riassembleto. Questo è il sé che le femministe devono codificare. Le tecnologie della comunicazione e le biotecnologie sono gli strumenti cruciali per ridisegnare i nostri corpi. Questi strumenti incarnano e applicano nuove relazioni sociali per le donne di tutto il mondo” (Haraway 2016: 33). Più degli eterei avatar di Mori o di coevi modelli cyberfemministi occidentali come gli animatroni di Björk nel videoclip *All is Full of Love* (1997) diretto da Chris Cunningham, le perturbanti creature di Bul ci restituiscono la visionaria proposta di Haraway in tutta la sua complessità, non solo per la loro natura biomeccanica e la frammentarietà, ma perché offrono una prospettiva femminista *world-wide* sul pensiero tecnologico orientale nell’epoca del primo web.



Fig. 2 Lee Bul: *The Monster Show*, installation view, *Le Consortium, Dijon, 2002*. Photo: *André Morin Photo*
courtesy: *Le Consortium*

Anicka Yi – Guggenheim Museum, New York, 2017

Come le mostre di Paik e Bul prese in esame, anche *Life Is Cheap* (2017) di Anicka Yi, al Guggenheim Museum di New York, che consacra l'artista presso il pubblico occidentale, si presenta come ideale momento di confronto tra il pensiero tecnologico orientale e occidentale, in questo caso in relazione a tendenze tipiche degli anni Dieci quali l'arte post-Internet e la bio-art. L'esposizione deriva dalla vittoria da parte dell'artista del prestigioso Hugo Boss Prize, edizione 2016, che premia innovativi artisti contemporanei internazionali. La mostra comprende tre installazioni: *Immigrant Caucus*, bombole che diffondono una fragranza ottenuta combinando componenti chimiche del sudore di donne asiatico-americane e le emissioni di formiche carpentiere; *Force Majeure*, una colonia di batteri prelevati dai marciapiedi dei quartieri di Chinatown e Koreatown a Manhattan; e *Lifestyle Wars*, un formicaio all'interno di una struttura che ricorda un grande circuito elettronico.

Se la presenza di veri batteri, ottenuti mediante la collaborazione con biologi molecolari e chimici, richiama la nostra ossessione per l'igiene, l'utilizzo di composti chimici tratti dai corpi di donne asiatico-americane allude evidentemente a questioni genetiche. Questi materiali non convenzionali consentono all'artista di esplorare quelle che definisce "biopolitiche dei sensi", ovvero come elementi fisiologici legati al genere e all'etnia condizionano la nostra percezione dell'altro, rafforzando cliché e ansie. Come Bul, anche Yi veicola una riflessione di stampo femminista e postcolonialista, e lo fa all'interno di una *safe zone*, ovvero un museo statunitense tra i più popolari e prestigiosi al mondo, da cui sferza critiche di matrice femminista impossibili nel proprio paese di origine, quanto accuse di razzismo all'establishment occidentale e alle sue politiche apparentemente liberali che il Guggenheim e la stessa città di New York incarnano.

In termini di contenuti, materiali ed estetica, sono molte le analogie rintracciabili tra la produzione di Yi e di coevi artisti europei e statunitensi. Anche l'artista finlandese Jenna Sutela, per esempio, usa materiale organico nelle sue opere, come in *From Hierarchy to Holarchy* (2015), un labirinto di tubi fluorescenti che ospitano il *Physarum Polycephalum*, una muffa nota per la sua intelligenza nei movimenti. Altre similitudini si riscontrano con il lavoro di Josh Kline, con cui Yi condivide il progetto collettivo *Circular File* nei primi anni Dieci. Entrambi trattano questioni di sorveglianza sociale, omologazione, alienazione e simulazione artificiale dell'organico, come allegorie di Internet nell'epoca dei social media. La loro installazione collaborativa *Loveless Marriages* (2010) presso la galleria newyorkese 47 Canal, per esempio, comprende computer iMac posizionati su scrivanie, trattati come superfici inerti per gesti pittorici di matrice espressionista-astratta.

Elemento distintivo nella mostra di Yi al Guggenheim è l'utilizzo di forme di vita all'interno di compartimenti stagni modulari. *Force Majeure* consiste in una serie di vetrini per microscopio disposti come fossero piastrelle

decorative, al cui interno si trova una sostanza gelatinosa chiamata agar, un polisaccaride ricavato da alghe rosse, su cui l'artista coltiva batteri prelevati dai marciapiedi di quartieri di Manhattan ad alta densità di popolazione asiatica: Chinatown e Koreatown. Queste piastrelle ricoprono le pareti e alcuni supporti a ziggurat su cui si ergono strutture metalliche che sostengono fogli di agar similmente abitati dagli stessi microrganismi. L'ambiente, isolato, refrigerato e visto attraverso un vetro, è percepito come un diorama dalla superficie continua e dai colori tenui, con chiazze memori della solita gestualità pittorica astrattista, ma che in realtà sono provocate da forme di vita solitamente considerate pericolose per la nostra incolumità.

La scelta stessa dei batteri e il modo in cui sono presentati alludono alla condizione igienica della vita urbana, ma con particolare riferimento a quartieri considerati "altri" rispetto al resto di Manhattan, in cui cittadini di origine cinese o coreana vivono in comunità dalla forte identità culturale, portando avanti stili di vita e abitudini igieniche e alimentari che rispondono a standard spesso non condivisibili dalla popolazione occidentale bianca rispetto ai propri standard. La dimensione postcolonialista di questo lavoro, nonché l'utilizzo di forme di vita "invisibili" all'occhio umano, anticipa inoltre un'epoca segnata da forme inaspettate di discriminazione, quella che si verifica appena due anni dopo la mostra con l'avvento della pandemia da Covid-19. Pensiamo alle misure estreme di contenimento del virus, come il distanziamento forzato, la reclusione e l'isolamento di cui oggi queste opere di Yi sembrano inquietanti profezie¹.

Considerata alla luce della nostra epoca post-pandemica, *Life Is Cheap* sembra infatti condensare svariati temi che si rivelano centrali per comprendere la crisi del Covid-19. Come *Force Majeure*, anche l'installazione *Lifestyle Wars* è un diorama; da dietro un vetro osserviamo un ambiente fantascientifico quanto psichedelico, caratterizzato da una serie di sculture a forma di fungo e da labirintiche geometrie scavate all'interno di pannelli specchianti disposti a parete. Per quanto astratto, il disegno complessivo ricorda le connessioni di un microchip, un microchip però a dimensione umana, popolato da una colonia di formiche. Notoriamente laboriose, la società delle formiche è di stampo matriarcale e divisa in caste, ma è qui costretta all'interno di un ecosistema dall'aspetto cibernetico, evidente allegoria della nostra dipendenza dalle tecnologie e da Internet, e della nostra stessa società, in cui abbiamo l'illusione di avere le nostre vite sotto controllo, quando di fatto siamo soggiogati a un disegno più grande, codificati e predeterminati in base a genere, etnia, classe e pochi altri parametri di riferimento.

¹ Per approfondimenti sulla cultura visuale e performativa della pandemia da Covid-19 si rimanda a Ramírez-Blanco e Spampinato 2023.

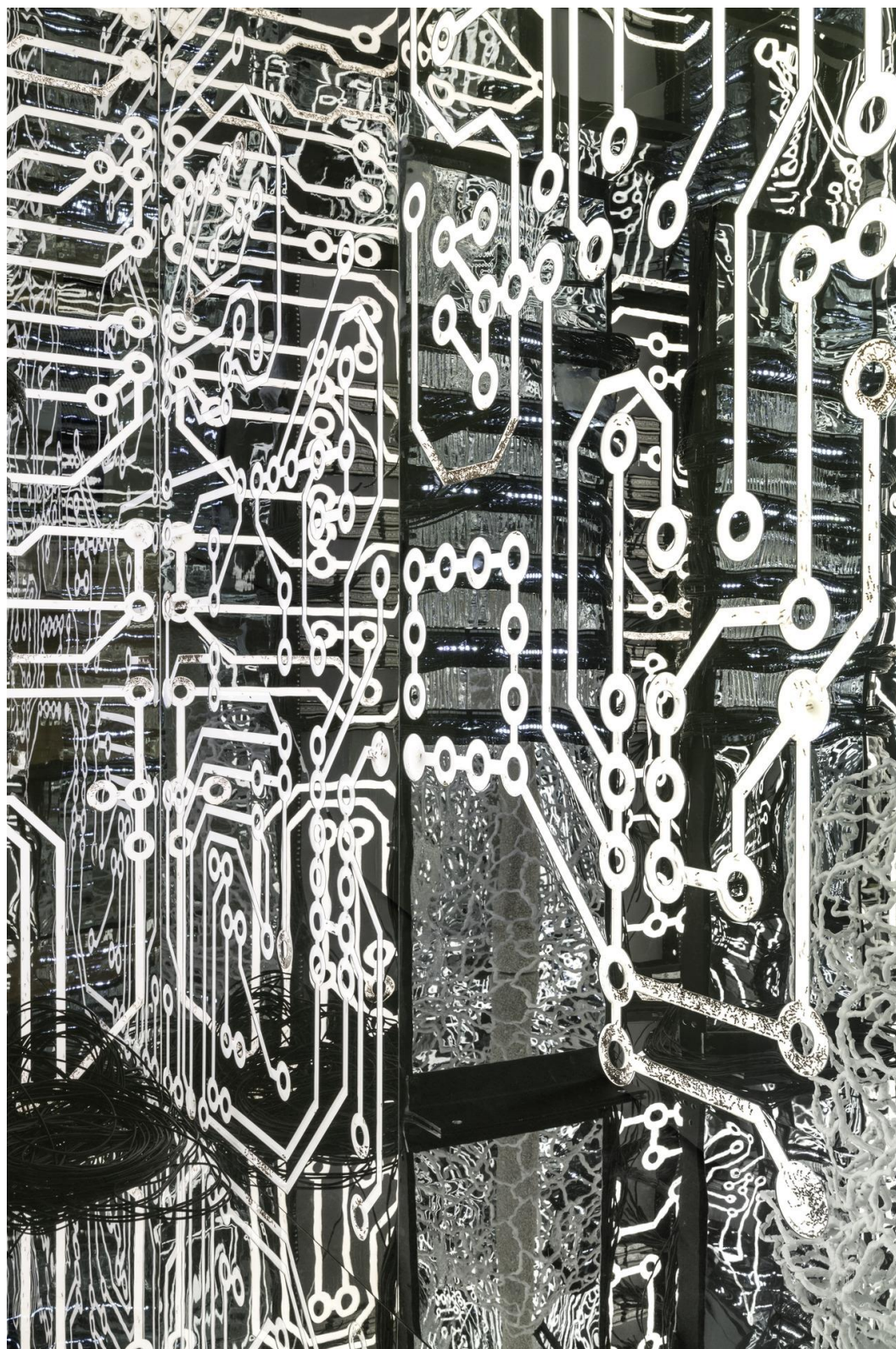


Fig. 3 *Installation view: The Hugo Boss Prize 2016: Anicka Yi, Life Is Cheap, April 21 - July 5, 2017; Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Photo by David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All Rights Reserved.*

Uno sguardo antropocentrico e tecnocratico

Dall'analisi dei tre casi studio emerge innanzitutto come questi artisti sudcoreani offrano una prospettiva orientale sul pensiero tecnologico. Può essere utile richiamare ancora l'idea di "Cosmotecnica", recentemente elaborata da Hui sulla scorta di un'analisi di analogie e differenze tra oriente e occidente quanto al rapporto natura/tecnica. In una parabola che abbraccia Confucianesimo, Buddismo e cultura Zen, tra religione, spiritualità e filosofia, Hui assegna un ruolo speciale al concetto di Dao, inteso come "l'incondizionato che fonda la perfezione condizionata di tutti gli esseri, inclusi gli oggetti tecnici [anche gli] oggetti più infimi e persino indesiderabili della vita umana: le formiche, l'erba, le tegole di terracotta, addirittura gli escrementi" (Hui 2021: 68). Come nota Hui, questo si pone in contrapposizione al concetto di *techne* elaborato da filosofi greci come Platone e Aristotele, fondato su un'idea della tecnica come imitazione e strumento di miglioramento della natura.

Tuttavia, lungi da rischi di appropriazionismo culturale o, ancor peggio, di solidificare tradizionali parametri tecno-orientalisti, non si pretende qui certo di comprendere il pensiero tecnologico dalla prospettiva orientale. Piuttosto, si vuole enfatizzare come questi tre artisti sudcoreani forniscano preziose chiavi di lettura per meglio comprendere i caratteri del pensiero tecnologico e della sua evoluzione in occidente. Attraverso tre mostre fondamentali per le loro rispettive carriere, che ne decretano una visibilità internazionale, le loro opere consentono a curatori, studiosi e artisti europei e statunitensi di contestualizzare il proprio operato all'interno di una emergente cultura globale, al contempo evidenziandone i limiti. Del resto, le stesse epoche di cui sono rappresentativi in occidente – dell'informazione, post-human e post-Internet – non sono che valide da un punto di vista univoco, antropocentrico e tecnocratico.

Bibliografia

ECO, UMBERTO

1973 *Per una guerriglia semiologica* (1967) in *Il Costume di casa*, Bompiani, Milano.

DEITCH, JEFFREY

1992 *Post Human*, Cantz/Deste Foundation for Contemporary Art, Atene, 1992, s.p.

FONTANA, LUCIO et al.

2022 "Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione" (1952) in GUADAGNINI, W. - MARCONE, G. L. – ROFFI, S. (a cura di), *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).

HARAWAY, DONNA J.

2016 *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, (prima ed. 1985) in HARAWAY, D. J. – WOLFE, C. (a cura di), *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

HUI, YUK

2021 *Cosmotecnica. La questione della tecnologia in Cina*, NERO, Roma.

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ

1950 *Reality of Our Century is Technology* (1922) in MOHOLY-NAGY, SIBYL (a cura di), *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, Harper & Brothers, New York.

RAMÍREZ-BLANCO, J. – SPAMPINATO, F. (eds.)

2023 *The Pandemic Visual Regime: Visuality and Performativity in the COVID-19 Crisis*, Punctum Books, Goleta (CA).

WETTERWALD, ELISABETH

2003 "Vestiges of the Future" in *Lee Bul. Monsters*, Les presses du réel, Parigi.