



## Il fenomeno *posthuman* negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe

Arianna Desideri

Sapienza Università di Roma

Contact [arianna.desideri@uniroma1.it](mailto:arianna.desideri@uniroma1.it)

Il presente contributo indaga le possibili affinità tra la produzione di Pierre Huyghe (Antony, 1962) degli anni Novanta e l'estetica *posthuman*, che trova una prima canonizzazione all'interno delle arti visive in Europa con la collettiva *Post Human* (1992), a cura del critico statunitense Jeffrey Deitch. Sebbene l'artista non vi partecipi, si possono riscontrare delle tangenze tra l'interesse di Deitch verso la relazione tra arte e massmedia e le opere video sul cinema di Huyghe. Attorno a tale tematica, Deitch costruisce la mostra *Form Follows Fiction* (2001), programmatico sequel di *Post Human*, in cui Huyghe trova importante riconoscimento con la videoinstallazione *The Third Memory* (1999). Analizzare i lavori dell'artista degli anni Novanta attraverso una prospettiva *posthuman* – sull'eco di una tendenza storiografica che si concentra invece sulle opere dagli anni Dieci ad oggi – permette di riscoprire la centralità dei massmedia nel discorso critico di Deitch presente già in *Post Human*, valorizzando una sfumatura del fenomeno spesso oscurata dagli immaginari transumanisti che trovano maggiore ricezione nel dibattito sul *posthuman* durante il decennio.

This contribution examines the potential affinities between Pierre Huyghe's (Antony, 1962) works from the 1990s and the *posthuman*, a transdisciplinary phenomenon that first garnered canonization in the visual arts in Europe through the group exhibition *Post Human* (1992), curated by the American critic Jeffrey Deitch. Although the artist did not participate in the exhibition, parallels can be observed between Deitch's exploration of the interplay between art and mass media and Huyghe's video works concerning cinema. In this regard, Deitch curated the exhibition *Form Follows Fiction* (2001), a programmatic continuation of *Post Human*, in which Huyghe received significant recognition for the video installation *The Third Memory* (1999). Analyzing the artist's works from the 1990s through a *posthuman* lens—echoing a historiographical trend that predominantly addresses works from the 2010s to the present—enables a rediscovery of the pivotal role of mass media within Deitch's critical discourse, a theme that was already evident in *Post Human*. This analysis underscores a nuance of the phenomenon that is frequently obscured by transhumanist imagery, which gained more prominence in the *posthuman* discourse during that decade.

Keywords: Posthuman, Pierre Huyghe, Jeffrey Deitch, Massmedia, Exhibition

### open access

Published twice a year  
ISSN 2784-9597 (online)

Received 11 November 2024 Accepted 8 May 2025  
First Published June 2025

**Citation** Arianna Desideri, *Il fenomeno posthuman negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe*, «La Diana», 9, 2025, pp. 126-138  
DOI 10.36253/ladiana-3102

**Copyright** © 2025 Arianna Desideri

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata

#### **Data Availability Statement**

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

#### **Competing Interests**

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Firenze University Press – USiena PRESS  
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

# Il fenomeno *posthuman* negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe

Arianna Desideri

Negli ultimi dieci anni, la poetica di Pierre Huyghe (Antony, 1962) ha trovato una diffusa risonanza all'interno del dibattito critico sul fenomeno transdisciplinare *posthuman*.<sup>1</sup> Soprattutto a partire da *Untilled* (2012) – ecosistema vivente realizzato durante DOCUMENTA (13)<sup>2</sup> – storici dell'arte, critici, curatori e filosofi si sono interrogati sulla matrice *posthuman* della produzione recente di Huyghe, che sembra rinsaldarsi dal 2012 in poi.<sup>3</sup> Il riconoscimento transita per gli studi di Nicolas Bourriaud, Vincenzo Di Rosa, Flora Katz, Dorothea von Hantelmann, oltre che per l'inserimento di *Untilled* tra le voci del *Posthuman Glossary*.<sup>4</sup> In controtendenza, Huyghe ne prende le distanze,<sup>5</sup> così come già dichiarato rispetto a una lettura del suo lavoro in chiave relazionale.<sup>6</sup>

Nonostante tale prospettiva interpretativa sia ormai frequente nel panorama degli studi, manca ancora all'appello una ricostruzione storica che interroghi il percorso degli anni Novanta di Huyghe in relazione alle parallele vicende del *posthuman*, che proprio nel decennio trova una canonizzazione all'interno del sistema dell'arte contemporanea in Europa con la mostra *Post Human*<sup>7</sup> (1992), a cura del critico statunitense Jeffrey Deitch. Il presente contributo si propone dunque di risalire alle radici di possibili risonanze tra Huyghe e l'estetica *posthuman* in tale cronologia. In prima battuta, si tenterà di affiancare i temi della mostra del 1992 alle coeve opere dell'artista sul cinema, individuando un medesimo interesse per l'industria massmediale. In seguito, si risconterà nella partecipazione di Huyghe a *Form Follows Fiction* (2001) un'effettiva occasione di contatto tra l'artista e il curatore, che a nove anni di distanza riprende e amplia il *concept* di *Post Human*.

*Un comune interesse: i massmedia in Post Human e nelle opere sul cinema di Huyghe*

Come accennato, grazie alla mostra itinerante *Post Human*<sup>8</sup> (1992) il fenomeno culturale e transdisciplinare *posthuman* sembra entrare correntemente nel linguaggio critico dell'arte contemporanea. Le poetiche dei 36 artisti internazionali coinvolti sono anticipatrici, secondo Deitch, di un futuro nel quale l'ingegneria genetica, la chirurgia estetica, l'informatica e i massmedia condizioneranno la percezione del corpo umano fino ad alterarne le potenzialità oltre i limiti biolo-

gici. Se da una parte, sostiene Angelo Trimarco,<sup>9</sup> il curatore è in grado di intercettare con tempestività le innovazioni scientifiche allora in atto – si pensi all’invenzione del World Wide Web o all’avvio dello *Human Genome Project* – dall’altra è possibile affermare che il *topos* dell’ibridazione tra essere umano e tecnologia si sintonizza con una lunga tradizione del XX secolo – proveniente dalla *science-fiction* e dal cinema,<sup>10</sup> fino alla più vicina eco del *Manifesto cyborg*<sup>11</sup> (1985) – che Deitch ha il merito di riattualizzare e rilanciare all’interno del discorso artistico europeo e statunitense all’inizio degli anni Novanta.

Osservando la mostra nel complesso, definita da Robert Rosenblum una «landmark exhibition»<sup>12</sup> del Novecento, si può notare un leggero divario tra gli intenti critici espressi nel testo in catalogo e le scelte curatoriali. Al contrario di ciò che ci si aspetterebbe, in mostra non vi sono lavori ascrivibili alla New Media Art o alla Digital Art – linguaggi forse più adatti per le sperimentazioni tra arte e tecnologia. Le opere selezionate sembrano piuttosto orientate sull’impatto dei mass media nella rappresentazione del sé, sull’emulazione dell’icona e della *star*, sulla costruzione di stereotipi di genere e canoni normativi di bellezza attraverso le strategie di comunicazione del cinema e della televisione. Basti menzionare l’inclusione della serie *Made in Heaven* (1989-1991) di Jeff Koons con Ilona Staller sulla mediatizzazione della vita privata dell’artista, i collage sulle popstar di Christian Marclay (*Pin-Ups*, 1991), le donne-manichino di Charles Ray (*Mannequin Fall '91*, 1991), il *voyeurismo* dello spettatore in *The Garden* (1991-1992) di Paul McCarthy, fino all’accento sull’industria della cosmesi e del *fashion* con Janine Antoni (ad esempio *Lipslick*, 1992) e Sylvie Fleury (*Untitled*, 1992), oltre che all’enfasi sul corpo maschile, atletico e performante di Matthew Barney in *Repressia (Decline)* (1991).<sup>13</sup>

La mancata partecipazione di Huyghe a *Post Human* potrebbe essere ricondotta allo stadio ancora emergente della sua carriera artistica nel 1992, nonché alle strategie curatoriali perseguite da Deitch. In un articolo pubblicato su «Frieze»,<sup>14</sup> Dan Cameron motiva le scelte soprattutto alla luce degli interessi professionali di Deitch come *art advisor*, che nel 1988, dopo dieci anni nel settore, aveva avviato una personale impresa di *art advisory* a New York, contribuendo alla stellare fortuna di Jeff Koons e alla circolazione sul mercato di numerosi artisti giapponesi<sup>15</sup> (in *Post Human*, ad esempio, si ritrovano Taro Chiezo, Yasumasa Morimura e Kodai Nakahara). Se si confronta tale dato con la lista degli artisti coinvolti nelle mostre *Cultural Geometry*<sup>16</sup> (1988) e *Artificial Nature*<sup>17</sup> (1990) per la Deste Foundation di Atene, di poco precedenti a *Post Human*, si deduce una ricorrenza di

nomi strategica per visibilità e promozione commerciale (Ashley Bickerton, Annette Lemieux, Martin Kippenberger, Jeff Koons e Meyer Vaisman), formando una ‘scuderia’ che Deitch amplierà soprattutto a partire dal 1996 con la fondazione di Deitch Projects.<sup>18</sup>

Nonostante Huyghe non partecipi alla mostra del 1992, se si considerano le opere realizzate attorno a tale data – dall’affissione pubblicitaria *Chantier Barbès-Rochechouart* (1994) al primo film *Remake* (1994-1995) – si denota un’attenzione verso i codici della comuni-



1. Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-1995, 1 di 9 stills da video, montate in corrispondenza con stills da *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock, 43x34,5 cm. Crediti: Courtesy dell’artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.



cazione di massa comune anche alla visione *posthuman* di Deitch. Una ragguardevole parte del *corpus* di Huyghe dal 1994 al 1999 consiste infatti in opere video che hanno come oggetto di studio il cinema,<sup>19</sup> che costituisce per l'artista una «convention that every viewer understands»<sup>20</sup> – ovvero un codice di rappresentazione radicato nella memoria collettiva. Più precisamente, esso si pone come uno «scénario»<sup>21</sup> (alla francese), cioè una sceneggiatura nota entro cui agire in ottica metadiscorsiva, al fine di rendere visibili i meccanismi di costruzione e consumo delle immagini massmediali.

Una prima modalità operativa è individuabile nell'analisi della forma-film e delle sue specificità di *medium*. In *Remake*<sup>22</sup> (fig. 1) prende a matrice il *cult* *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock e lo riattualizza in un appartamento della *banlieue* parigina con attori amatoriali, replicandolo letteralmente nelle sequenze e nei dialoghi. Come in *Les Incivils* (1995) e *L'Ellipse* (1998), Huyghe non reimpiega o manipola la fonte audiovisiva citata<sup>23</sup> – al pari, ad esempio, di Douglas Gordon in *24h Psycho*<sup>24</sup> (1993) – ma ne studia gli elementi linguistici, li scompone e ne rielabora alcuni, con una metodologia che Bourriaud definirà di «postproduction».<sup>25</sup>

2. Pierre Huyghe, *Blanche-Neige Lucie*, 1997, still da video.  
Crediti: Courtesy dell'artista © Pierre Huyghe.

Parallelamente, un secondo nucleo di opere si incentra sullo studio di tempi, tecniche e risorse umane che compongono il cinema in quanto sistema socioeconomico. Huyghe si dedica in particolare alle figure professionali dell'industria dell'intrattenimento, quali l'attore con l'azione *Casting* (1994) o il doppiatore con i video *Dubbing* (1996) e *Blanche-Neige Lucie* (1997). Con tale postura, il discorso sui lavoratori dello spettacolo si carica di corollari legati all'etica e alla performatività capitalista, critica anche al centro del progetto *Association des temps libérés* (1995).

In *Blanche-Neige Lucie*<sup>26</sup> (fig. 2), per esempio, dà spazio alla storia di Lucie Dolène – voce francese di Biancaneve nell'omonimo cartone animato, appena vincitrice di un processo contro Walt Disney per un risarcimento sulle *royalties* – addentrandosi in questioni attinenti al diritto e alla proprietà intellettuale su cui tornerà anche nella successiva e celebre operazione legale sul personaggio Annlee<sup>27</sup> (*No Ghost Just a Shell*, 2000).

3. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, stills da video in doppia proiezione. Crediti: Courtesy dell'artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.





#### *The Third Memory e la partecipazione a Form Follows Fiction*

La videoinstallazione *The Third Memory* (1999) esaurisce tale filone di ricerca e avvia un *iter* di riconoscimento del percorso artistico ormai decennale di Huyghe. Le opere dedicate al cinema sono esposte in prestigiose collettive – una per tutte *Au-delà du spectacle*<sup>28</sup> (2000) – che restituiscono la vivacità delle ricerche internazionali sul tema negli anni Novanta, entro cui Huyghe trova una storicizzazione.

A detta di Daniel Birnbaum, era impossibile che l'episodio di cronaca da cui *The Third Memory* trae origine non stimolasse la curiosità «metacinematica»<sup>29</sup> di Huyghe. L'artista coinvolge John Wojtowicz, uscito di prigione, nel raccontare la scampata rapina alla New York City Bank che lo vide protagonista nel 1972. L'episodio, all'epoca al centro di uno scandalo mediatico, era stato tre anni dopo oggetto del film *Dog Day Afternoon* (1975) di Sidney Lumet, tradotto e riscritto in breve tempo entro una narrazione cinematografica. La 'terza memoria' a cui si fa riferimento nel titolo è infatti la sintesi dell'accaduto così come Wojtowicz lo ricorda 28 anni dopo, influenzata dalla 'prima memoria' (come il fatto è stato raccontato dalla stampa) e dalla 'seconda' (come il medesimo è stato veicolato dal film).

La struttura concettuale emerge anche nell'impianto installativo complessivo<sup>30</sup> (fig. 3) – su cui raramente gli studi si soffermano – che è stato possibile ricostruire grazie alle fonti primarie conservate presso gli Archivi del Centre Pompidou di Parigi, istituzione che ha prodotto,<sup>31</sup> presentato<sup>32</sup> e acquisito<sup>33</sup> l'opera in collezione. L'allestimento è costituito da una prima sala di carattere documentario (undici impressioni digitali della rassegna stampa del 1972;<sup>34</sup> la locandina del film di Lumet; un monitor che trasmette l'intervista rilasciata dal compagno *transgender* di Wojtowicz al talk televisivo *Jean Parr Show*) e una seconda stanza dove è proiettato il video *The Third Memory*, costituito da due canali in proiezione simultanea e attigua:<sup>35</sup> uno consiste nel re-

4. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, stills da video in doppia proiezione. Crediti: Courtesy dell'artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.

*enactment* della rapina – realizzato da Huyghe all'interno di un set che replica le fattezze della banca – dove Wojtowicz rompe la quarta parete e rimette in scena i fatti dirigendo movimenti e dialoghi; l'altro comprende le sequenze dei medesimi momenti così come rappresentati da *Dog Day Afternoon* (fig. 4). Entro tale processo, Huyghe posiziona la 'persona' Wojtowicz nelle condizioni di interpretare il 'personaggio' di se stesso e attiva un cortocircuito che è rafforzato dall'accostamento visivo della performance attoriale di Al Pacino nel ruolo di Wojtowicz. In questo caso, la dinamica di «*défictionalisation*»<sup>36</sup> del cinema si unisce a una di «*fictionalisation*»<sup>37</sup> del reale, poiché è disvelata non solo la natura artefatta delle immagini massmediatiche, ma soprattutto in che modo esse riescano a contaminare la memoria personale fino a divenire più realistiche della realtà stessa.

La dialettica tra realtà e finzione è il nucleo tematico di *Form Follows Fiction*<sup>38</sup> (2001), collettiva che Deitch organizza al Castello di Rivoli a nove anni di distanza da *Post Human*. Modificando nel titolo il motto modernista 'la forma segue la funzione', il curatore individua un panorama di pratiche medialmente eterogenee emerse negli anni Novanta che utilizzano la *fiction* per costruire delle realtà alternative, anomale ma familiari, giocando sull'ambiguità tra 'vero' e 'verosimile'. In una ragguardevole ma sfortunata coincidenza, la mostra inaugura poco dopo l'attacco alle Twin Towers di New York, a cui Deitch fa riferimento nel testo critico come esempio di spettacolarizzazione mediatica di un evento traumatico ai tempi della globalizzazione.<sup>39</sup>

Insieme a Vanessa Beecroft, Matthieu Laurette, Mariko Mori e Kara Walker – tra gli altri<sup>40</sup> – il curatore seleziona tre videoinstallazioni di altrettanti artisti, ovvero Doug Aitken (*These restless minds*, 1998), Pipilotti Rist (*Bar*, 1999) e Huyghe proprio con *The Third Memory*, definita uno «straordinario documento di come la realtà contemporanea venga sistematicamente costruita e decostruita».<sup>41</sup> Rispetto a quanto approfondito, le questioni che l'opera solleva centrano in maniera calzante le riflessioni di Deitch; riconoscimento testimoniato anche dalla struttura del catalogo, che si conclude con tre fermo-immagine a doppia pagina di *The Third Memory*. Tale aspetto assume sufficiente rilevanza se si considera l'attenzione che Deitch riserva ai prodotti editoriali che accompagnano i suoi progetti curatoriali. Sin dalla citata collettiva *Cultural Geometry*, passando per *Post Human*, Deitch collabora con il *graphic designer* Dan Friedman, rendendo la forma-catalogo non solo un supporto di documentazione, ma un ricchissimo album di *visual culture* dove le opere in esposizione si mescolano con citazioni dalla storia dell'arte e dalla cultura popolare. Nel caso di *Form Follows Fiction*,

nonostante il sodalizio con Friedman cessi, la struttura narrativa e iconografica del catalogo sembra rispettare le medesime regole, riservando un discreto spazio di riproduzione a *The Third Memory*. La mostra del 2001 – anno cruciale, in cui Huyghe è l'unico artista del Padiglione Francia alla Biennale di Venezia con l'installazione *Le Château de Turing*<sup>42</sup> – porrà inoltre le basi per realizzare nel 2004, nella stessa sede, la prima monografica in Italia dedicata all'artista.<sup>43</sup>

### Conclusioni

In un fax indirizzato a Francesca Alfano Miglietti e conservato presso il Centro di Ricerca del Castello di Rivoli, Deitch stesso afferma di aver ideato *Form Follows Fiction* come programmatico «sequel»<sup>44</sup> di *Post Human*, rivelando un collegamento esplicito tra le due manifestazioni. Le due mostre, di fatto, condividono una medesima indagine sull'impatto dei massmedia sul corpo e sulla percezione della realtà a quasi un decennio di distanza. Una possibile affinità tra le opere sul cinema di Huyghe negli anni Novanta e l'estetica *posthuman* non emerge quindi in maniera diretta, ma transita ellitticamente per la partecipazione a *Form Follows Fiction*. A ciò si aggiunge l'inclusione di Huyghe al recente *remake* di *Post Human* presso la sede di Los Angeles di Deitch Projects (2024-2025), in cui al gruppo degli artisti coinvolti nel 1992 si unisce anche un nucleo di presenze dalla mostra del 2001 e artisti delle ultime generazioni.<sup>45</sup> Seppure tale dato non può assumere valore in una prospettiva d'analisi storica, è altrettanto rilevante monitorare l'attualità della questione, per comprendere in che modo Deitch ampli e riformalizzi il suo concept anche in relazione alla letteratura critica aggiornata,<sup>46</sup> menzionando ad esempio l'apporto di Rosi Braidotti – già citata co-curatrice del volume *Posthuman Glossary*, che dedica una voce proprio alla poetica di Huyghe.<sup>47</sup>

Analizzare parte della produzione dell'artista negli anni Novanta attraverso una prospettiva *posthuman* conduce dunque non solo a esaminare la sua ricerca sotto una differente lente interpretativa, ma anche a riconsiderare la fortuna del fenomeno *posthuman* nelle arti visive in rapporto alla visione curatoriale e personale di Deitch. Il nodo concettuale da sciogliere risiede infatti nella relazione tra *Post Human* (con le lettere maiuscole) e *posthuman* (con la lettera minuscola). Da tale angolazione, è significativo notare che, dopo la mostra del 1992, l'estetica *posthuman* si popola soprattutto di immaginari *cyborg* transumani e sintetico-cibernetici, che Deitch menziona solo in maniera avveniristica nel catalogo di *Post Human* come parte di un «prossimo mondo».<sup>48</sup> In merito, si pensi alle elaborazioni teoriche di Katherine Hayles (1999) e di Ro-

bert Pepperell<sup>49</sup> (1997) e alle pratiche artistiche di stampo performativo in cui il corpo diviene una soglia tra ‘naturale’ e ‘artificiale’.<sup>50</sup> Ci si riferisce, tra i numerosi esempi possibili, agli innesti e alle protesi di Stelarc, agli interventi chirurgici di Orlan, agli esperimenti genetici di Eduardo Kac e alla cosiddetta BioArte,<sup>51</sup> così come alle sperimentazioni della Net Art grazie alle potenzialità eteropiche del World Wide Web.<sup>52</sup>

Durante il decennio, il tema dell’identità postumana plasmata dai massmedia – sintonizzato sulle distopie del film *Videodrome* (1983) di David Cronenberg e su cui Deitch aveva focalizzato le scelte curatoriali di *Post Human* – sembra quindi perdere risonanza nel dibattito teorico, artistico e critico sul *posthuman* rispetto alla fortuna del corpo cibernetico transumano, tipico invece delle surrealtà di *Matrix* (1999). La dialettica tra massmedia e *posthuman* è poi recuperata e riattualizzata agli inizi del nuovo Millennio dal curatore in *Form Follows Fiction*, in connessione con la vocazione della precedente mostra. In questo specifico passaggio si può comprendere quanto la produzione di Huyghe sul cinema sia un caso di studio efficace per rileggere sia gli intenti di *Post Human* che la ricezione del fenomeno *posthuman* nelle arti visive negli anni Novanta, procedendo secondo traiettorie di ricerca che considerano non solo gli immaginari transumanisti, ma valorizzano anche quelli legati alla società massmediale.<sup>53</sup>

<sup>1</sup> Cfr. almeno Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013 [trad. it. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Deriveapprodi, Roma, 2014]; Bruno Latour, *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Editions La Découverte, Parigi, 2015 [trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano, 2020]; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016 [trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma, 2019].

<sup>2</sup> Cfr. *DOCUMENTA (13)*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Kassel, 9 giugno-16 settembre 2012), vol. I-III, Hatje Cantz, Berlino, 2012.

<sup>3</sup> Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Hans Ulrich Obrist, catalogo edito in occasione della mostra *UUMWELT* (Londra, Serpentine Galleries, 2 ottobre 2018-10 febbraio 2019), Walther König, Londra 2019. Si pensi anche all'ultima mostra in Italia, *Pierre Huyghe. Liminal* (Venezia, Punta della Dogana, 17 marzo-24 novembre 2024).

<sup>4</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud, *Inclusions. Esthétique du Capitalocène*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2021; Vincenzo Di Rosa, *L'esposizione oltre l'umano, coesistenza e simpoiesi nel lavoro di Pierre Huyghe*, in *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, a cura di Gabriella Galati, Meltemi, Milano, 2021, pp. 107-125; Flora Katz, *An Aesthetic of the Possible*, «CURA», 35, Fall-Winter 2020-2021, <https://curamagazine.com/digital/an-aesthetic-of-the-possible/> (ultimo accesso maggio 2025); Dorothea von Hantelmann, *Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untilled and the Ontology of the Exhibition*, «ONCURATING», 33, giugno 2017, <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untilled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html#Y43433bMLb1> (ultimo

accesso maggio 2025); *Posthuman Glossary*, a cura di Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, Bloomsbury Academic, Londra-New York, 2018, pp. 308-309.

<sup>5</sup> Cfr. Éric Troncy, *Systèmes sous-déterminés. Pierre Huyghe et Éric Troncy*, in *Habiter l'Anthropocene*, a cura di Philippe Chiambaretta, «Stream», 03, 2014, p. 129.

<sup>6</sup> Cfr. George Baker, *An Interview with Pierre Huyghe*, «October», 110, autunno 2004, p. 100.

<sup>7</sup> Cfr. *Post Human*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno-13 settembre 1992; Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1° ottobre-22 novembre 1992; Atene, Deste Foundation for Contemporary Art, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Amburgo, Deichtorhallen, 12 marzo-9 maggio 1993), Castello di Rivoli, Torino, 1992.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Cfr. Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Roma, 2016, p. 198.

<sup>10</sup> Cfr. Antonio Caronia, *Corpi e informazioni. Il postumano da Wiener a Gibson*, già in *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, a cura di Mario Pireddu e Antonio Tursi, Guerini e Associati, Milano, 2006, ora in Antonio Caronia, *Dal cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*, a cura di Loretta Borrelli e Fabio Malagnini, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2020, pp. 189-204.

<sup>11</sup> Cfr. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, «Socialist Review», 15, 1985, pp. 65-107 [trad. it. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018].

<sup>12</sup> Robert Rosenblum, «Post Human», «Artforum», numero speciale *This is today. Pop after Pop*, ottobre 2004, p. 121.

<sup>13</sup> Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Dennis Adams, Janine Antoni, John Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney,

Ashley Bickerton, Taro Chiezo, Clegg & Guttmann, Wim Delvoye, Suzan Etkin, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Paul McCarthy, Yasumasa Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Pruitt&Early, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Meyer Vaisman, Jeff Wall.

<sup>14</sup> Cfr. Dan Cameron, *Before and After. Dan Cameron Enters the World of Post Human*, «Frieze», 6, settembre-ottobre 1992, pp. 17-19.

<sup>15</sup> Cfr. la biografia di Jeffrey Deitch sul sito di Jeffrey Deitch Projects, <https://deitch.com/about/jeffrey-deitch> (ultimo accesso maggio 2025).

<sup>16</sup> Cfr. *Cultural Geometry*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Atene, Deste Foundation, 18 gennaio-17 aprile 1988), Deste Foundation for Contemporary Art, Atene-Ginevra-New York, 1988.

<sup>17</sup> Cfr. *Artificial Nature*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Atene, Deste Foundation, 20 giugno-15 settembre 1990), Deste Foundation for Contemporary Art, Atene-Ginevra-New York, 1990.

<sup>18</sup> Cfr. la cronologia degli eventi di Deitch Projects dal 1996 al 2010, <https://deitch.com/archive/deitch-projects> (ultimo accesso maggio 2025).

<sup>19</sup> Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Emma Lavigne, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 25 settembre 2013-6 gennaio 2014; Colonia, Museum Ludwig, 11 aprile-13 luglio 2014; Los Angeles County Museum of Art, 23 novembre 2014-22 febbraio 2015), Hirmer Verlag, Monaco, 2014.

<sup>20</sup> Jérôme Sans, *Pierre Huyghe: Secession*, in *Pierre Huyghe: Secession*, a cura di Jérôme Sans, catalogo della mostra (Vienna, Secession, 28 aprile-6 giu-

gno 1999), Wiener Secession, Vienna, 1999, p.n.n.

<sup>21</sup> Baker, *An Interview with Pierre Huyghe*, cit., p. 101.

<sup>22</sup> Cfr. Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-1995, film, Betacam SP, couleur, son, 139'.

<sup>23</sup> Eccezioni sono il video *Atlantic, Atlantik, Atlantis* (1997) e la videoinstallazione *Sleeptalking* (1998).

<sup>24</sup> Cfr. Jean-Christophe Royoux, *Remaking Cinema*, in *Cinéma cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience: Eija-Liisa Ahtila, Fiona Banner, Julie Becker, Pierre Bismuth, Christoph Draeger, Christoph Girardet, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Joachim Koester, Mark Lewis Higgins, Sharon Lockhart*, a cura di Marente Bloemheuvel, catalogo della mostra (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13 febbraio-24 maggio 1999), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1999, pp. 21-27.

<sup>25</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les presses du réel, Digione, 2003.

<sup>26</sup> Cfr. Pierre Huyghe, *Blanche-Neige Lucie*, 1997, film super 16mm et 35 mm, transféré sur Beta numérique, son, 3'20". Il video è prodotto da Anne Sanders Film, casa di produzione indipendente fondata con Philippe Parreno.

<sup>27</sup> Cfr. *No Ghost Just a Shell. Pierre Huyghe & Philippe Parreno*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthalle, 24 agosto-27 ottobre 2002; Cambridge, Institute of Visual Culture, 8 dicembre 2002-26 gennaio 2003; Eindhoven, Van Abbemuseum, 19 gennaio-agosto 2003), Walther König, Köln, 2003.

<sup>28</sup> Cfr. *Au-delà du spectacle*, a cura di Bernard Blistène e Philippe Vergne, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 22 novembre 2000-8 gennaio 2001), Éditions Centre Pompidou, Parigi, 2000.

<sup>29</sup> Daniel Birnbaum, *Stickup Artist: The Art Of Pierre Huyghe*, «Artforum», 3, novembre 2000, [https://www.artforum.com/print/200009/stickup-artist-](https://www.artforum.com/print/200009/stickup-artist)

[the-art-of-pierre-huyghe-32080](https://www.artforum.com/print/200009/stickup-artist-the-art-of-pierre-huyghe-32080) (ultimo accesso maggio 2025).

<sup>30</sup> Cfr. Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Service Nouveaux Médias, Fonds des Collections, *The Third Memory, Pierre Huyghe*, 1999, fiche technique, AM 1999-154.

<sup>31</sup> La produzione di *The Third Memory* è realizzata in collaborazione con il Service Nouveaux Médias del Centre Pompidou, The Renaissance Society dell'Università di Chicago, con la partecipazione di Galerie Marian Godman, Myriam e Jacques Salomon e Le Fresnoy – Studio National des arts contemporains.

<sup>32</sup> Cfr. *Pierre Huyghe: The Third Memory*, a cura di Christine Van Assche, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 8 giugno-9 ottobre 2000), Éditions du Centre Pompidou, The Renaissance Society at the University of Chicago, Parigi-Chicago, 2000.

<sup>33</sup> Cfr. *Collection Nouveaux Médias Installations. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, a cura di Christine Van Assche, Éditions du Centre Pompidou, Parigi, 2006, pp. 164-166.

<sup>34</sup> Cfr. Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Pôle Archives, *9 juin-9 octobre 2000. Exposition "The Third Memory" de Pierre Huyghe*, boîte 2009011/001, dossier *Recherche documentaire*.

<sup>35</sup> Cfr. *The Third Memory*, CD, left image 1999-154, copie de diffusion 1/2 1999, PAL, 9'46", colour, sound; *The Third Memory, Pierre Huyghe*, CD, right image 1999-154, copie de diffusion 2/2. PAL, 9'46", colour, sound, in Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Service Nouveaux Médias, Fonds des Collections, *The Third Memory, Pierre Huyghe*, AM 1999-154.

<sup>36</sup> Cfr. Jean-Christophe Royoux, *Les travailleurs du temps libre et la reconfiguration de l'espace public: quelques hypothèses sur le travail de Pierre Huyghe*, «Multitudes», 5, 2001, [https://www.multitudes-](https://www.multitudes.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/)

[net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/](https://www.multitudes.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/) (ultimo accesso maggio 2025).

<sup>37</sup> Cfr. Pierre Bal-Blanc, Mathieu Margueri (intervista di), *Sleeptalking. Pierre Huyghe*, «Blocnotes. Art contemporain», marzo 1999, p. 29.

<sup>38</sup> Cfr. *Form Follows Fiction. Forma e finzione nell'arte di oggi*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Charta, Milano, 2001.

<sup>39</sup> Jeffrey Deitch, *Se non si può risolvere bisogna assolvere*, in *Form Follows Fiction*, cit., p.n.n.

<sup>40</sup> Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Franz Ackermann, Amy Adler, Doug Aitken, Vanessa Beecroft, Gregory Crewdson, John Currin, Olafur Eliasson, Cai Guo-Qiang, Pierre Huyghe, Kurt Kasper, Toba Khedoori, Matthieu Laurette, Margherita Manzelli, Mariko Mori, Takashi Murakami, Tim Noble and Sue Webster, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist, Matthew Ritchie, Kara Walker.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Cfr. *49. Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'Umanità, Plateau of Humankind, Plateau der Menschheit, Plateau de L'Humanité*, a cura di Harald Szeemann, catalogo della mostra (Venezia, 10 giugno-4 novembre 2001), vol. I-II, La Biennale di Venezia, Venezia, 2001.

<sup>43</sup> Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 21 aprile-18 luglio 2004), Skira, Milano, 2004.

<sup>44</sup> Jeffrey Deitch, fax destinato a Francesca Alfano Miglietti, 6 agosto 2001, in Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli, Dipartimento Curatoriale, *Ufficio Mostre ottobre 2001-gennaio 2002, Form Follows Fiction corrispondenza*, faldone 1/3.

<sup>45</sup> Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Isabelle Albuquerque, Matthew Barney, Ivana Bašić, Frank Benson, Ashley Bickerton, Maurizio Cattelan, Chris Cunningham, John Currin, Alex Da Corte, Olivia Erlanger, Jana Euler, Rachel Feinstein, Urs Fischer, Pippa Garner, Robert Gober, Hugh Hayden, Damien Hirst, Tishan Hsu, Pierre Huyghe, Anne Imhof, Alex Israel, Arthur Jafa, Jamian Juliano-Villani, Mike Kelley, Josh Kline, Jeff Koons, Paul McCarthy, Sam McKinniss, Mariko Mori, Takashi Murakami, Wangenchi Mutu, Cady Noland, Charles Ray, Cindy Sherman, Kiki Smith, Hajime Sorayama, Anna Uddenberg, Cajsa von Zeipel, Jeff Wall, Jordan Wolfson, Anicka Yi. Cfr. la scheda di *Post Human* (Deitch Projects, Los Angeles,

12 settembre 2024-18 gennaio 2025), <https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/post-human> (ultimo accesso maggio 2025).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Cfr. *Posthuman Glossary*, cit.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Cfr. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999; Robert Pepperell, *The Posthuman Condition. Consciousness Beyond the Brain*, Intellect, Bristol, 1997.

<sup>50</sup> Cfr. Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art: World of Art*, Thames & Hudson, Londra, 2009 [trad. it. *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011].

<sup>51</sup> Cfr. Teresa Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*,

Costa&Nolan, Milano, 1996; Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Genova, 1997; *Virus art. Viste e interviste dalla rivista Virus mutations*, a cura di Francesca Alfano Miglietti, Skira, Milano 2003; *L'art biotech*, a cura di Jens Hauser, catalogo della mostra (Nantes, National Arts and Culture Centre Lieu Unique, 14 marzo-4 maggio 2003), Fili-granes Éditions, Parigi, 2003.

<sup>52</sup> Cfr. Christiane Paul, *Digital Art. Third Edition*, Thames & Hudson, Londra, 2015 (I ed. 2003).

<sup>53</sup> Un ringraziamento speciale a Francesca Gallo, allo Studio Pierre Huyghe, al Pôle Archives e al Service Nouveaux Médias del Centre Pompidou MNAM-CCI di Parigi e al CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli.