

Marc Chopplet*

*L'immaginario ontologico della macchina per dipingere:
Alfred Jarry, On Kawara, Nam June Paik, Michael Snow,
Anish Kapoor*

Abstract: This article is an investigation. Alfred Jarry, poet and writer, proposes at the end of the 19th century the apocalyptic representation of a creative machine in a ruined Paris. But this vision is still partly ours. The being of this painting machine is in question. Is it a mechanic gone mad, a beast, a dehumanized double or on the contrary revealed, a demiurge? And where do these questions come from? Which scientific and technological ontological imaginary is invested there? What place does it occupy in the work of contemporary artists?

Parole chiave: Machine, technology, fiction, ontology, praxeology, object, artistic creation

Indice: 1. Genealogia della macchina per dipingere – 2. La tecnologia come prassi procedurale – 3. Quattro incontri contemporanei con la tecnologia – 4. Apertura digitale e ontologie

A Luc

... Allora, dopo che non ci fu più nessuno al mondo, la Macchina per Dipingere, animata all'interno da un sistema di molle senza massa, si mise a girare in azimut nell'atrio di ferro del Palazzo delle Macchine, solo monumento in piedi di Parigi deserta e rasa, e come una trottola, urtando i pilastri, s'inclinò e declinò in direzioni infinitamente variate, soffiando a suo piacere sulla tela dei muri la successione dei colori fondamentali scaglionati secondo i tubi del suo ventre, come in un bar un *pousse-l'amour*, i più chiari, più vicini all'uscita. Nel palazzo suggellato erigendo sola la lucentezza morta, moderno diluvio della Senna universale, la bestia impreveduta *Clinamen* eiaculò alle pareti del suo universo.

Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*¹

* Professore presso il Centre d'Etudes des Systèmes et Technologies Avancées, CRE-DAP, Paris. marcchopplet@gmail.com

1 Jarry 1984 [1911], Libro VI, Da Lucullo, XXXIV, *Clinamen*: 110. Va notato che Lucullo, e in particolare la sua terrazza e i suoi giardini a Roma, occupano un posto speciale per Jarry. Evocano la dissolutezza e la morte di *Messaline*, un altro dei romanzi di Jarry.

La citazione iconoclasta e apocalittica di Alfred Jarry, tra simbolismo e futurismo, fornisce tre chiavi di lettura delle rappresentazioni della macchina che, per molti versi, riecheggiano ancora oggi.

Il primo è la scomparsa dell'umanità a favore della macchina e dell'industria che essa rappresenta. A Parigi, “deserta e rasa”, rimane solo l’“atrio di ferro del Palazzo delle Macchine” – quello dell'Esposizione Universale del 1889² – che, come un pelo, ‘si drizza’ sopra la “lucentezza morta” del fiume e gioca con i contrasti di dimensioni, materiali e colori. La seconda è quella di una macchina particolare, la Macchina per dipingere, che, animata da sola in questo ambiente di rovine, continua indefinitamente il suo movimento rotatorio e la sua funzione pittorica che nulla fermerà, se non l'esaurimento dei “tubi nel suo ventre”³. Il terzo è quello dell'erotismo, del piacere e della produttività sfrenata della macchina. Assolutamente libero di soffiare atomi di colore “a suo piacere”, crea, grazie alle loro deviazioni minute come quelle dell'antico *clinamen* di Lucrezio⁴, le opere di un nuovo universo. Rovine, totale autonomia della macchina, velocità incontrollabile, risultati imprevedibili: la scena è pronta.

Notazioni secondarie sono sparse nel testo. Quello del cocktail “*love-push*”⁵, che trasforma il Palazzo delle Macchine in una sorta di bar alla moda e conferisce alla scena un carattere festoso e mondano. Il riferimento al diluvio evoca in contrappunto il gesto di un dio incattivito dai crimini dell'umanità che avrebbero portato a questa distruzione. L'aggettivo “universale” sottolinea la dimensione spaziale e temporale dell'evento (Parigi dopo l'Esposizione universale del 1889), ma anche la portata implicita della narrazione di Jarry. Infine, la designazione della macchina come “bestia” contribuisce a confondere le idee sulla natura di questa macchina.

Questa scena è avvolta nel mistero. Non si sa cosa abbia portato alla fine di questo mondo. Ma poiché si tratta del dottor Faustroll, una combinazione di Faust e di *troll*⁶, un apprendista stregone e una figura leggendaria, potente e pericolosa che

2 Si trattava di un grandioso monumento di vetro e acciaio progettato per celebrare sia il centenario della Rivoluzione francese sia la Francia nella sua grandezza industriale e nelle opportunità che essa offriva. “Palais des Machines” era il nome ufficiale riportato sulla facciata principale. La navata centrale era di 77.000 metri quadrati. Il palazzo costò sette volte di più della Torre Eiffel, che vi fu costruita di fronte sulle rive della Senna. Fu rasa al suolo nel 1910.

3 Qualche pagina prima si parlava già della “lancia benefattrice della macchina per dipingere” la cui direzione era affidata al Douanier Rousseau (1984 [1911]: 104). Entrambi originari di Laval, si sono conosciuti nel 1893. Jarry contribuì a farlo conoscere (cfr. Béhar 1984: 25-29). Per la cronaca, Henri Rousseau ha scritto un *vaudeville* in tre atti: *Une visite à l'exposition de 1889*. La Macchina per dipingere viene nuovamente menzionata nel capitolo XXXV, al momento della morte di Faustroll.

4 Tito Lucrezio Caro 2013: 292.

5 Il “*pousse-l'amour*” è un cocktail in cui gli ingredienti devono rimanere separati in strati successivi. È composto da un tuorlo d'uovo intero, liquore alla crema di vaniglia e champagne pregiato. “Non mescolare e bere in una volta sola” aggiunge la ricetta (Dagouret 1976: 81). Il riferimento nel testo allo schema di colori, “i più chiari” sopra, è chiaramente una descrizione del cocktail.

6 Questa interpretazione si basa sull'interesse di Jarry per le leggende antiche, gli gnomi, i giganti e gli animali della foresta, che si ritrovano nel *Minutes de sable mémoriale* e nelle ma-

incarna le forze naturali, si può ipotizzare che si sia verificato dopo un atto, un'invenzione, un'invocazione o un desiderio che coinvolge la conoscenza faustiana e la natura del *troll*. Non si sa nemmeno se la Macchina per dipingere abbia preso parte all'apocalisse. Tuttavia, ne è il beneficiario. Questo gli dà l'opportunità di spargere un cocktail eiaculatorio creatore di mondi sulle superfici levigate dei morti. Infine, non sappiamo cosa rappresenti questo *sprint*⁷: si tratta certamente di assorbirlo in un colpo solo, senza pensare, come si fa con un cocktail "*pousse-l'amour*"! Questa assenza di informazioni ci permette di escludere qualsiasi speculazione sulle cause e sulle conseguenze che potrebbe portare a un giudizio sull'evento e sulla macchina stessa. La scelta della Macchina per dipingere non è insignificante. Non corrisponde in alcun modo alle macchine che si trovavano nel Palazzo dell'Esposizione Universale. Eppure si presta all'idea di produzione industriale, pur distinguendosi da essa per il fatto che il suo scopo è legato all'arte e alla cultura. Prendendo le distanze, può quindi esprimere, a livello dell'immaginazione della fine del secolo in cui trionfa, la quintessenza di tutte le macchine.

Una monumentale e ormai irrisoria realizzazione architettonica in una città in rovina, una mitologia abbozzata, un'evocazione della Bibbia e persino una filosofia rivisitata attraversano questa rappresentazione tra la fine dell'umanità e l'inizio di un nuovo mondo. Metaforico, ma strettamente descrittivo come stato di cose, proietta l'immagine di una macchina-bestia che crea *ex nihilo*, come una trottola di Dio⁸, un nuovo universo proiettando il suo seme colorato sulle pareti. L'evocazione è potente e il termine macchina potrebbe essere sostituito da tecnologia. Sebbene il testo sia stato scritto intorno al 1898, più di un secolo fa, e richiami un insieme di immagini e realizzazioni con forti connotazioni, questa trasposizione non sembra costituire un problema, in quanto la Macchina per dipingere è anacronisticamente simile a un robot perfettamente autonomo⁹. Se la *Patafisica* di Jarry è quella "scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità"¹⁰, questo virtuale acquista

rionette di *Ubu*. Nel vocabolario di Internet, il termine "*troll*" si riferisce oggi a un individuo, a un comportamento, a un messaggio o a un commento sui *social network* che mirano a generare artificialmente polemiche ritenute inappropriate o provocatorie (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Troll>). Questo era già l'obiettivo di Jarry! Un'altra interpretazione fa di *Faustroll* l'unione tra *Faust* e il verbo tedesco *rollen*, nel senso di "rotolare la gobba" (Massat 1948: 15).

7 Vengono però proposte in successione tredici "immagini" estremamente colorate in cui domina il rosso. Tutti questi testi furono pubblicati sulla rivista *La Plume*, n. 278, il 15 novembre 1900. La pubblicazione a sé stante sottolinea il carattere "indipendente" di questo frammento di *Faustroll*, che costituisce una sorta di manifesto pittorico.

8 Un *Deus ex machina*, naturalmente: "La macchina sostituisce Dio molto bene. È 'più avanti' di Dio perché l'uomo l'ha costruita non a sua immagine e somiglianza, ma con una potenza inaspettata" (1969: 307-309). Jarry ha diverse macchine: la macchina per dipingere (*Faustroll*), la macchina per ispirare l'amore (*le Sûrmale*), la macchina per decapitare (*Ubu-Roi*), la macchina del tempo.

9 Il legame tra Alfred Jarry e Karel Čapek (inventore del termine "robot" nel 1920) sarebbe facilmente rintracciabile attraverso il Futurismo (cfr. Čapek 1986: 34).

10 Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, op. cit., libro II, capitolo VIII, p. 31. La nozione di "lineamenti" utilizzata in questa definizione è essenziale. Si riferisce

la sua piena esistenza nell'istante. È iscritto nella possibilità della macchina e nei suoi fondamenti metafisici, religiosi e industriali che Jarry mette in campo. Cioè nel suo "essere", nel senso di ciò che rivela a prima vista. Il virtuale è qui la realtà dell'autonomia della macchina che la scienza patafisica le conferisce simbolicamente. È sia l'immaginario simbolico che l'essere della macchina nella sua singolarità. Obbedisce alle leggi epicuree della declinazione degli atomi tanto quanto alla programmazione organizzata che presiede alla costruzione di un Palazzo delle Macchine o alla preparazione di un cocktail party. Rientra in quello che si potrebbe definire un "immaginario ontologico"¹¹ che cerca nell'essere della macchina le indicazioni del suo divenire e, in questo divenire virtuale, le indicazioni della sua "vera" natura; cioè la sua natura ipostatizzata.

La *bête humaine* di Émile Zola, un ibrido tra uomo e locomotiva che li rende partecipi della stessa follia e, in un certo senso, li rivela l'uno all'altro, è un'altra forma di ipostasi. *Erewhon* di Samuel Butler, il cui eroe scopre una società che è stata teatro di una guerra tra machinisti e antimachinisti, è una critica sociale di questo tipo; così come *Ravage* di Renée Barjavel, *1984* di George Orwell e molti altri. I modelli narrativi sono simili, se non identici. La macchina, scatenata nella sua potenza virtuale, è una perversione della naturalità umana o, al contrario, la sua espressione dal momento in cui, liberata dal suo status di prodotto di una cultura tecnica, diventa autonoma, si rivolta contro l'uomo o si ibrida con lui e la sua interiorità. La posta in gioco in queste narrazioni è questo rapporto di alterità, i cui confini si rivelano mutevoli e la cui scomparsa può portare alla catastrofe, al totalitarismo o alla comparsa di un nuovo mondo. Rimane comunque una domanda, tra le tante. La storia della Macchina per dipingere, meglio di ogni altra, ci permette di chiederci quasi ingenuamente: se la virtualità della macchina è diventata la sua realtà, cioè il doppio del pittore dopo che quest'ultimo è scomparso, perché questa sostituzione? Quale visione della macchina attualizza queste immaginazioni ontologiche e ne rende possibile l'espressione? Come si passa dal gesto del pittore alla macchina per dipingere? Quali "lineamenti", per usare l'espressione di Jarry, al di

naturalmente alla linea, al contorno, alle prime linee di un disegno, ma anche a ciò che è caratteristico e dà la forma generale facilmente riconoscibile di un essere o di un oggetto.

11 Mi riferisco all'ontologia in un senso vicino a quello di Philippe Descola, quando parla di "deviazioni ontologiche" come di "un'indagine sul modo in cui gli esseri umani rilevano tali e quali le caratteristiche degli oggetti per farne dei mondi" (Descola 2017: 245). In questo caso, a partire dalla rilevazione di queste caratteristiche, parlerei piuttosto di "immaginari ontologici", nel senso che non possono essere considerati come dati oggettivi e sostanziali che caratterizzano l'essere dell'oggetto, ma come interrogativi sul posto che gli si deve assegnare e su ciò che esso "realmente" è. Questi immaginari ontologici devono essere accuratamente distinti dalla nozione di struttura antropologica dell'immaginario. Non sono, infatti, fissi e possono quindi assumere dimensioni diverse a seconda degli individui, delle istituzioni culturali e sociali, dello stato delle conoscenze e della loro epistemologia, ecc. Sono comunque proiezioni e, in questo senso, operative. Permettono di dubitare, di decostruire, ma anche di precisare, di affinare la visione dell'oggetto e quindi, infine, di caratterizzarlo e nominarlo; cioè di dargli un posto, uno status, un "essere" che è poi possibile appropriarsi o rifiutare, considerare neutro o pericoloso nel campo di forza di un ambiente politico, economico, sociale e culturale che è al tempo stesso dato e in evoluzione.

là della decisione politica ed economica di erigere un Palazzo delle Macchine, si rivelano significative dal punto di vista della rappresentazione della macchina e del suo rapporto con l'uomo?

Questo numero di *Teoria e Critica della Regolazione Sociale* si propone di uscire dalla percezione ordinaria e spesso stereotipata della tecnologia. Richiede la creazione di nuove narrazioni e miti tecnologici. Tuttavia, queste nuove narrazioni non possono essere considerate come semplici giochi d'immaginazione che si rifanno agli artefatti di modi e correnti di pensiero. Più fondamentalmente, sollevano la questione degli immaginari ontologici di riferimento e della loro trasformazione; vale a dire, non tanto la funzione di queste macchine quanto il posto loro assegnato e le distanze stabilite, in termini di prossemica, negli ecosistemi umani.

È a questo che vorrei avvicinarmi seguendo prima il percorso che la *Machine à peindre* ci apre. In questo caso, vorrei provare a risalire dalla macchina alla tecnica attraverso uno studio genealogico di ciò che la Macchina per dipingere di Jarry può dirci sulle sue origini e sulle ragioni della mutazione del suo "essere". Cercherò poi, attraverso l'esame delle realizzazioni artistiche contemporanee, di esplorare alcuni nodi dell'intelligenza creativa che giocano con questi immaginari ontologici in termini di distanza, prossimità, coesistenza e compresenza, per farne dei mondi. Questo approccio fenomenologico permette di uscire dall'analisi tradizionale dei poteri per rivolgersi alle pratiche. Permette inoltre, mettendoli tra parentesi, di avvicinarsi ad altri lidi di relazione con gli oggetti e ad altre narrazioni che coinvolgono i corpi. In questo modo, desidero portare avanti una riflessione critica sulla cattura e sul sequestro antropico delle tecnologie attuali. Il mio precedente campo di indagine è partito da un'espressione spesso sentita ("giocare a fare Dio") formulata come critica a vari lavori di medicina e biotecnologia¹². Vorrei esaminare qui, da un'altra angolazione, concentrandomi sugli oggetti e non sui discorsi o sulle ambizioni, ciò che gli usi e le pratiche ci dicono sull'intreccio che ora formiamo con essi. Per concludere, tornerò brevemente sul campo degli oggetti, che non sono più i manufatti e i segni consumistici a cui si riferiva Baudrillard¹³, ma costellazioni o configurazioni di oggetti di ogni tipo, vicini o lontani, rari o infinitamente moltiplicati e dispiegati, teorici, naturali o virtuali, che oggi costituiscono una parte sempre più importante della nostra *ecumene*¹⁴.

1. Genealogia della macchina per dipingere

Le narrazioni citate nell'introduzione registrano un incontro onirico o brutale di cui mettono in scena gli effetti. Sono "retroproiettivi" nel senso che danno per scontata una situazione data e la proiettano in un futuro indeterminato ma già presente. Macchina, tecnica o tecnologia sono quindi equivalenti. Si differenziano

12 Chopplet 2018: 29-52.

13 Baudrillard 2003 (1968).

14 Si veda anche Cauquelin 2015.

solo per le funzioni, i campi di applicazione, i contenuti, le opposizioni o le origini con una concezione della natura e dell'uomo, la crescente sofisticazione sistemica, la tenuta alienante e totalitaria o le capacità creative o distruttive.

Questo amalgama di macchina, tecnica e tecnologia è recente. Nel Settecento, la macchina aveva una funzione¹⁵. Il termine tecnica era un aggettivo. Caratterizzava le parole usate nelle arti ed era sinonimo di artificiale¹⁶. Infine, la tecnologia si riferiva alle arti in generale e ai vocaboli utilizzati in questo contesto¹⁷. Tuttavia, il recente amalgama nozionistico nasconde una doppia inversione concettuale che affonda le sue radici nelle modalità stesse di acquisizione della conoscenza e della gnoseologia. La prima inversione riguarda le questioni dell'oggettività e della soggettività. Questa prima inversione, che rende possibile questo amalgama, passa quasi inosservata, tanto lo sguardo è assorbito dall'esame delle conseguenze e dal gioco di opposizioni che iscrive la macchina in un doppio bestiale o divino dell'uomo, ed è allo stesso tempo registrato e poco considerato. Tuttavia, è dal momento in cui la tecnologia diventa parte essenziale dell'epistemologia scientifica, attraverso una ridefinizione dell'oggettività scientifica, che essa acquisisce un nuovo status. Da questo punto di vista, raccontare la storia continua delle tecniche dice poco sulla loro vera genesi o sulle scelte da cui sono nate¹⁸. Come osservava Bachelard: "un concetto diventa scientifico nella misura in cui diventa tecnico, o viene accompagnato da una tecnica di realizzazione"¹⁹. Il termine tecnica deve essere inteso in senso lato. Il rovesciamento dei concetti di soggettività e oggettività che si rese necessario, non senza dibattito, a seguito di Kant²⁰ sarebbe stato all'o-

15 L'articolo sulle macchine nell'*Encyclopédie des Sciences, des Arts et des Métiers* di Diderot e d'Alembert si concentra sulle macchine idrauliche e da guerra. Un lungo sviluppo è dedicato alla "Macchina infernale". Guerra e macchine sono quindi strettamente associate. Forse il riferimento è ai sistemi contemporanei di armi letali autonome (SALA) sviluppati dagli eserciti dei paesi industrializzati?

16 *Dictionnaire de l'Académie Française, nouvelle édition* 1778: 583.

17 Littré lo definisce "un trattato sulle arti in generale" e "una spiegazione dei termini specifici delle varie arti e mestieri". Allo stesso tempo, il filosofo Alfred Espinas considerava la tecnologia come lo studio dei processi tecnici nel loro rapporto generale con lo sviluppo di una civiltà (Espinas 1897). A modo suo, introduce l'idea di sistema. È ancora in questo senso che Jacques Ellul parlerà del sistema tecnologico.

18 Così la mostra "*The Machine*" (Museum of Modern Art (MOMA), New York, novembre 1968 – febbraio 1969) è essenzialmente descrittiva in quanto colloca il rapporto tra l'arte e la macchina in un *continuum* storico che si avvicina alla sua fine: la fine di un'"età meccanica" (Pontus Hultén 1968). Prima della Macchina per dipingere di Jarry, il pittore simbolista Franz Von Stuck (uno dei fondatori della secessione di Monaco) aveva proposto, nel 1888, una sorta di scatola nera che avrebbe permesso "la produzione di dipinti di ogni genere e stile in tempi record" (*Fliegende Blätter*, n. 2240, 1888, *Die Malmachine*, pp. 10-11). Più vicino a noi, le macchine da disegno di Jean Tinguely (il *Cyclograveur* o il *Méta-matics*) sono in realtà opere d'arte. Si veda su questo tema il dossier didattico "Machines à dessiner" realizzato da Bruno Durand per la rete Canopé (<https://www.reseau-canope.fr/machines-a-dessiner>) consultato il 03/09/2021. Con un approccio concettuale diverso: Fréchuret 1994.

19 Bachelard 1995 (1938): 71.

20 La *Critica della Ragion Pura* è stata decisiva. Si distacca dal sensualismo del XVIII secolo e distingue tra conoscenza empirica, derivante dall'esperienza e dalle impressioni sensibili, e co-

rigine di una nuova figura di scienziato portatore di una “nuova forma di visione, imparziale, cieca e senza riflessione”²¹ che richiedeva la cancellazione dell’interiorità del soggetto per cogliere il fenomeno naturale nella sua oggettività²². È perché c’è una nuova concezione della scienza che c’è una nuova tecnica. O, più precisamente, è perché c’è una nuova aspettativa di scienza che la tecnica diventa il suo coadiuvante essenziale. Quest’ultimo assume una nuova dimensione e sfugge dalle mani dell’artigiano. Stiamo parlando di una rivoluzione, ma di una rivoluzione epistemologica tecnico-scientifica²³ in cui la tecnica-tecnologica (contrapposta alla tecnica-artistica) diventa un elemento essenziale della ricerca e, soprattutto, il presupposto, la condizione di un’etica scientifica pronta a rinunciare a ogni soggettività per realizzare il proprio progetto. L’ideale dell’uomo di scienza tende a diventare, tutto sommato, quello di una macchina per registrare eventi e fenomeni naturali²⁴ da cui è bandita ogni volontà personale. Che cosa riflette più fedelmente la natura? La mano umana e le tecniche tradizionali del disegno e dell’incisione o le nuove tecniche, prima fra tutte la fotografia²⁵, presto seguita dalla fotomicrografia e poi da altri strumenti di misurazione, analisi o simulazione?

A questo primo rovesciamento, che segna una forte rottura e assegna un nuovo posto alla tecnica nel campo della conoscenza, dobbiamo associarne un altro: quello che riguarda la nozione di simbolo. Mentre per Leibniz il simbolo era solo un segno arbitrario che permetteva di fissare la conoscenza, per Kant diventa una rappresentazione intuitiva, cioè sensibile²⁶. Non è più un semplice strumento, ma la realtà sensibile dell’Idea e, come tale, la base di una conoscenza per analogia che ci permette di dire, ad esempio, che “il bello è il simbolo del bene morale” o che “tutta la nostra conoscenza di Dio è puramente simbolica”²⁷. C’è qui una soggettivazione del simbolo; una carica che non è più dell’ordine della logica, ma del sensibile che rende presente *in sé* l’Idea. Questa soggettivazione nell’ordine della facoltà estetica di giudizio, che dà accesso diretto all’Idea, può apparire come l’opposto dell’oggettivazione della conoscenza scientifica... ma anche il suo complemento. È questo doppio spostamento genealogico nel campo della conoscenza

noscenza *a priori* indipendente da qualsiasi esperienza. Ha reso possibile un giudizio sintetico e lo sviluppo di un metodo scientifico. *Introduzione* alla seconda edizione di Kant 2012: 32-33.

21 Daston, Galison: 23.

22 Questo è l’ideale presentato da Bachelard: “Vivere e rivivere il momento dell’oggettività, essere costantemente nello stato nascente dell’oggettivazione, richiede uno sforzo costante di desoggettivazione. La gioia suprema di oscillare dall’estroversione all’introversione, in una mente psicoanaliticamente liberata dai due schiavi del soggetto e dell’oggetto!”

23 Il termine tecnoscienza è troppo polisemico, persino polemico, per essere utilizzato in questa sede. Su questo termine si veda Hotois 2006: 24-32.

24 Daston, Galison: 165.

25 Al contrario, in campo artistico, alcuni vedranno la fotografia come il momento di una scissione tra due forme d’arte antitetiche che porta a una perdita di significato dell’opera, cioè a una perdita dell’essere dell’opera. Ellul 1980: 26.

26 Mildred Galland-Szymkowiak, 2006: 73-91.

27 Kant I., *Critica del giudizio* 1949(1790): 221-222.

che Jarry registra con la Macchina per dipingere. Da un lato, nella sua virtualità divenuta realtà e, dall'altro, nel processo simbolico che dà accesso all'Idea dell'essere della macchina.

La Macchina per dipingere ha appena evacuato il pittore (accademico) e la sua tecnica pittorica. Autonoma e sovrana, ha sostituito l'arbitrarietà e i possibili errori dell'intenzionalità umana con il *clinamen* della macchina desiderante²⁸. Si tratta di un doppio rovesciamento: quello dell'emergere di tecniche e tecnologie che rispondono alle nuove esigenze della scienza e quello della cancellazione dell'intenzionalità dello scienziato per consentirgli di osservare e comprendere i fenomeni naturali dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Un atto di eroismo agli occhi di Ernest Renan nel suo omaggio a Claude Bernard: "Era uno spettacolo impressionante vederlo nel suo laboratorio, pensoso, triste, assorto, che non si concedeva una distrazione, non un sorriso. Sentiva che stava facendo il lavoro di un sacerdote, che stava celebrando una sorta di sacrificio. Le sue lunghe dita affondate nelle ferite sembravano quelle di un antico augure che inseguiva misteriosi segreti nelle viscere delle vittime"²⁹. Ma questa esaltazione positivista e quasi religiosa ha anche come controparte la rappresentazione di un abbandono, di un annientamento dell'interiorità e della volontà umana, che potrebbe essere sostituita prima dalla macchina, poi dalla tecnologia. Ovviamente non si tratta più della semplice deriva dell'immaginario dalla rivoluzione industriale, dagli sconvolgimenti socio-economici e paesaggistici che essa provoca. Sono solo le conseguenze. Emerge una struttura a chiasmo in cui il gesto dello scienziato, che cerca di mettere da parte la soggettività per accedere a una conoscenza *a priori* della natura, incontra la possibilità che questa soggettività messa da parte venga spostata e impiantata nella macchina e nella tecnologia per produrre una nuova natura. Ciò è confermato dalla nuova concezione del simbolo. Questa struttura a chiasmo di scambio di volontà e potere è quindi anche una struttura di conoscenza e azione. È anche una struttura simbolica dell'intuizione sensibile. Sovracodifica l'immaginario ontologico macchinico, mentre registra il cambiamento epistemologico dell'acquisizione della conoscenza nella figura dello scienziato³⁰. È come se le conoscenze strumentali, le abilità e il saper fare dell'artigiano che utilizzava tecniche e parole fossero sostituite, con la cancellazione volontaria dello scienziato, dalla possibilità di una nuova padronanza sulla natura attraverso la tecnica che è diventata tecnologia; cioè *loghi* di tecnica acquisiti attraverso la scienza. Le conquiste industriali troveranno il loro posto in questo crogiolo. Saranno la sua manifestazione più eclatante.

28 Il *clinamen* è la volontà e il desiderio (Tito Lucrezio Caro, op. cit.). Si noti che sono anche al centro della religione industriale saint-simoniana. Si veda, ad esempio, il poema "Temple nouveau" scritto da Michel Chevalier nel 1832 che prefigura il "Palais des machines" e l'esaltazione fallica che lo circonda; Musso 2017: 552-553.

29 Renan 1874: 24.

30 Le conseguenze di questo cambiamento sono al centro del lavoro di Émile Meyerson, che si schiera contro l'approccio positivista alla scienza ritenendo che "il carattere ontologico della spiegazione scientifica è indelebile". Per lui, "non può esistere una fase dell'evoluzione naturale delle teorie scientifiche in cui la realtà ontologica scompaia" (Meyerson 1951(1908): 440).

tante. È nel momento in cui si delinea la nuova figura dell'epistemologia scientifica che si costruisce una nuova rappresentazione della macchina e che quest'ultima, attraverso un fenomeno di transfert che potrebbe essere collegato alla psicoanalisi, acquisisce in cambio gli impulsi rifiutati dallo sperimentatore scientifico. La grande cifra dell'alienazione appare contemporaneamente al fascino espresso dal Futurismo, che troverà in Italia la sua forma paradigmatica. La Macchina per dipingere nasce qui dalle condizioni particolari dell'epistemologia delle scienze occidentali e dalle immaginazioni ontologiche che esse generano o risvegliano. È il prodotto di questo, piuttosto che del sistema tecnico stesso.

2. La tecnologia come prassi procedurale

In effetti, la letteratura tecnica, scientifica e tecnologica è apparentemente lontana da queste rappresentazioni e la prima rivista di storia dedicata esclusivamente alla tecnologia (*Technology and Culture* creata nel 1959 negli Stati Uniti) equipara la tecnica alla tecnologia³¹. Entrambi sono nati dalla rivoluzione industriale e sono legati all'ingegneria e alle applicazioni pratiche delle scienze naturali. In questo senso, la tecnologia diventa il momento caratterizzante di una prassi³² scientifica e tecnica.

A titolo di esempio, la definizione di biotecnologia data dall'OCSE nel 1982 segna abbastanza bene questo cambiamento quando la descrive come "l'applicazione di principi scientifici e ingegneristici al trattamento di materiali da parte di agenti biologici per la produzione di beni e servizi"³³. Senza voler segnare alcun tipo di rottura o cambiamento di paradigma, se non nelle possibili combinazioni, questa definizione procedurale gioca sull'intreccio dei saperi disciplinari in un approccio pragmatico tradizionale. È una non-definizione concettuale che *di fatto* si riferisce a un'antropotecnica. Nelle intenzioni degli autori, presuppone scelte razionali tra effetti positivi e negativi, un'etica utilitaristica dipendente dall'ambiente culturale in cui si inserisce e l'attuazione di una prasseologia; cioè una tecnologia che rientra in una scienza dell'azione efficace... qualcuno direbbe razionale.

Ciò che per Jarry e i romanzieri era posto sul piano dell'essere e di una competizione informale tra uomo e macchina, qui è ridotto a una dimensione di azione procedurale. Ci troviamo di fronte a due registri di rappresentazione incompatibili, poiché obbediscono a logiche diverse. O, più precisamente, assistiamo

31 In un certo senso, rimane fedele alle analisi di Lewis Mumford (*Tecnica e cultura*, 1934). Si veda ad esempio Rae J. B. *La tradition du "know how"*, 1960 o Layton E. T., *Technologie et connaissance* (articoli ripresi nella rivista francese *Culture Technique*, giugno 1983: 167 e 189).

32 Il termine deriva da Alfred Espinas (vedi nota 18). Si sviluppa in connessione con l'azienda e ci permette di parlare di strategia. Esclude anche un approccio essenzialista come quello di Gilbert Simondon, che parla di "essenza tecnica" e per il quale l'origine della tecnologia è un "atto sintetico d'invenzione costitutivo di un'essenza tecnica" il cui sviluppo successivo avviene "per sviluppo interno e saturazione progressiva". Questa concretizzazione lo rende un oggetto "sempre più simile all'oggetto naturale" (Simondon 2021(1958): 45-49).

33 Bull – Holt – Lilly 1982.

al confronto tra rappresentazioni che assegnano agli oggetti luoghi ontologici distinti e altre che, scartato ogni riferimento ontologico, si concentrano sulla loro relazione processuale all'interno di ambiti scientifici e tecnologici. E non sono le critiche alla tecnologia come oblio dell'essere e/o come ideologia (Heidegger, Habermas, Ellul, Sfez³⁴...) che possono aiutarci in questo caso, in quanto si pongono su un terreno che vuole essere quello del buon uso del potere, della razionalità del sistema tecnico e delle sue deviazioni. Questo è un aspetto che Jarry ignora completamente e che non è nemmeno il tema diretto di questa prasseologia dello sviluppo tecnologico.

3. Quattro incontri contemporanei con la tecnologia

Questo primo percorso mette in luce, attraverso una rilettura delle virtualità simboliche legate alla Macchina per dipingere, quanto quest'ultima deve sia alle immaginazioni ontologiche sia ai rovesciamenti concettuali che interessano le arti, le scienze e le tecniche. Ma il movimento inverso non è meno reale. Come sottolinea un'osservazione contenuta nell'*introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*³⁵ pubblicata nel 1884, poco prima del testo di Jarry: alla ricerca di oggettività che si è impadronita delle scienze corrisponde un movimento di creazione artistica che cerca nuovi spazi, nuove forme, nuove sensazioni e nuove rappresentazioni nella scienza. Paul Valéry, senza nominarlo, gli conferisce le sue lettere di nobiltà e la sua legittimità associandogli il nome di Vinci. Se la *Machine à peindre* di Jarry schizza le pareti con il suo cocktail di colori, è anche perché condivide questa "moderna conoscenza del mondo" in cui "*l'aria è piena di infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra [le quali] rappresentano a qualunque obieto la vera forma della loro chagione*"³⁶. La luce, il colore e il suono furono i primi ad essere sottoposti a questa sperimentazione, che rivoluzionò

34 Heidegger pone la questione dell'essere della tecnica e del suo "arraisonnement", cioè della sua collocazione alla ragione, installando la scienza e la tecnica nel cuore dell'essere nell'oblio dell'Essere. Tuttavia, egli ritiene che sia possibile svincolarsi dagli oggetti tecnici e utilizzarli in altro modo (Heidegger 2015: 145-146). Allo stesso modo, Lucien Sfez, definendo i regimi di relazione con le tecnologie della comunicazione attraverso atteggiamenti alternativi, privilegiando il "con" la tecnologia, l'immersivo "in" o l'inglobante e alienante "by", dà un contenuto tipologico semplificato a questa relazione e la iscrive in una prospettiva sociale, politica e simbolica che cerca più di mantenere i livelli di alienazione che di mettere in discussione lo status ontologico conferito all'oggetto tecnologico (Sfez 1990: 41-49).

35 Valéry 2007 (1919). Va ricordato che Jarry e Valéry erano della stessa generazione e si conoscevano. Si sono incontrati da Mallarmé e Jarry è stato pubblicato nella *Revue Vers et Prose* creata da Paul Valéry e Paul Fort (a cui *Clinamen* è dedicato). Il capitolo XXV del libro IV (*Cefalorgia*) di *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* è dedicato a Valéry. Partecipa al funerale di Jarry nel 1907.

36 Citazione di Leonardo da Vinci ripresa da Valéry, che vi vede "il primo germe della teoria delle onde luminose" (*ibid.*: 55). I corsivi e le maiuscole sono nel testo di Valéry. Nel capitolo XXXII del *Faustroll*, dedicato a Pierre Bonnard (che realizzò anche i pupazzi per *Ubu-Roi*), Jarry fa una panoramica del suo gusto pittorico, e nell'ottavo libro del *Faustroll*, intitolato

l'estetica e la creazione artistica e diede origine all'impressionismo, alla pittura "astratta" e alla musica "concreta"³⁷. Entrambi sono semplicemente l'abbandono delle convenzioni a favore del tentativo di catturare una "realtà" naturale nel momento effimero in cui si presenta o emerge. La *Machine à peindre* evoca anche questa trasformazione dello spazio creativo che gli schizzi sulle pareti annunciano e che le "Tredici immagini" che seguono la citazione di Jarry illustrano a loro modo. Seguendo le stesse "deviazioni ontologiche" di cui sopra e la stessa ricerca dell'immaginazione ontologica che vi si manifesta, è su questo che vorrei interrogarmi qui attraverso le opere pensate in relazione alla tecnologia da quattro artisti contemporanei di diversa provenienza.

On Kawara (1932-2014) iscrive il suo lavoro nell'effimero del momento con i suoi "*Date Paintings*"³⁸. Poi, attraverso varie serie in forma di autobiografia, ricostruisce un percorso personale di riferimenti. Interseca il sociale (*I Met*), il culturale (*I Read*), l'aneddotico (*I Got Up At*) e il geografico (*I Went*). Queste fasi formano una traiettoria attraverso la quale l'artista cattura quella che sembra una relazione oggettiva tra la sua esperienza e il mondo che passa. Questa "oggettività" di registrazione³⁹ rende l'approccio personale di On Kawara un perfetto doppio dell'oggettività tecnico-scientifica. Esperienza e iscrizione nel tempo: è in gioco l'incontro unico e puntuale, che ha già raggiunto l'indifferenza, tra lo scorrere della durata di un "io", di una data, di un atto e il mondo. Non è tanto una narrazione quella che On Kawara propone, anche se la ripetizione può a suo modo costituirla, quanto un'istantanea esistenziale che potrebbe essere quella della *Machine à peindre* di Jarry se fosse meno barocca, meno investita interamente da un impulso creativo. La posta in gioco è l'incontro di un universo di oggettività esterna con quello di un'esistenza ridotta e dilatata all'esperienza minima e universale di un "io". L'incontro non è quindi tanto con la tecnologia attraverso i suoi prodotti, quanto con la tecnologia come prassi di registrazione dei dati, dell'ontologia di questi dati e del loro singolare svelamento. L'opera è la ripetizione infinita di registrazioni di fatti, finché questa particolare macchina che si chiama "io" funziona ed è un tutt'uno con il mondo.

All'interfaccia tra musica, montaggio del suono, video e scultura, l'approccio di Nam June Paik (1932-2006) è di natura completamente diversa. L'incontro con il compositore Karlheinz Stockhausen nel 1958 fu decisivo. Ha aperto uno spazio

"Ethernithà", con una citazione di Francis Bacon, consegna una sorta di fantasticheria cosmica sulla luce, l'etere, il sole e la terra.

37 Una delle sue prime espressioni fu il "*chiasso*" del movimento futurista Russolo 1916.

38 Un monocromo di colore scuro (di solito blu, verde, rosso, marrone o grigio) con la data del giorno in cui è stato realizzato il dipinto apposta in bianco nella lingua del paese in cui l'artista si trova in quel momento. Ogni dipinto è conservato in una scatola di cartone personalizzata, accompagnata da una pagina del giornale locale datata il giorno in cui è stato realizzato. Attraverso questo dispositivo standardizzato e rituale, è in giocola registrazione dell'ontologia di questi "*Date Paintings*".

39 Questo può essere paragonato al lavoro di Christian Boltansky che, a partire dal 2005, ha registrato i battiti cardiaci dei visitatori di varie mostre in tutto il mondo (*Les Archives du cœur*).

per la creazione multitecnologica e scenografica, due dimensioni strettamente associate. Così, nel 1961, ha partecipato al brano di Stockhausen intitolato “*Originale*”. Questo collage di musica e azioni è stato un evento essenziale nello sviluppo di *Fluxus* e dell’*Happening*. Paik è intervenuto con montaggi sonori e una performance che assomigliava a un “*action painting*”. Nel 1962 entra a far parte del gruppo artistico *Fluxus*. Negli anni successivi ha prodotto diversi oggetti devianti (legati alla musica e al suono⁴⁰) che sono stati inseriti nella “*Exposition of Music-Electronic Television*”⁴¹. Nel contesto di questa mostra ha presentato un’installazione composta da tredici televisori collocati sul pavimento, i cui schermi, deregolati da generatori di frequenza, mostravano solo graffi e strisce. Il carattere pionieristico di questa installazione risiede nella sua maestria e nel disaccoppiamento funzionale della televisione, abituale vettore di comunicazione, da immagini illeggibili, astratte e indipendenti, rivelandone la materialità elettronica. Il video, che egli vede come una continuazione dell’opera di Marcel Duchamp⁴² in termini di sovversione, diventerà col tempo più contemplativo e meditativo, come l’incontro *in abyme* di una statua di Buddha, una telecamera e uno schermo televisivo (*TV Buddha*). Un insolito e assurdo rispecchiamento tra un’immagine tecnologica che si rinnova ogni secondo e il fermo immagine di un Buddha ieratico, immobile e senza tempo, che solleva la questione dell’immaginario ontologico in cui convivono. Oppure, come *Electronic Superhighway*, la rappresentazione metonimica di un’America di luci al neon, lampeggianti e schermi: un puro prodotto della tecnologia e allo stesso tempo la produzione di un immaginario ontologico che rivela l’essere “reale” dell’America.

Come molti altri artisti, Paik dirotta le funzioni abituali delle tecniche del suono e dell’immagine inserendole in dispositivi d’azione che ne esaltano la materialità ma ne annientano la funzionalità. Spingendo la metafora della Macchina per dipingere, si potrebbe dire che questi dispositivi sono come se evidenziassero il nuovo mondo che la macchina lasciata in libertà potrebbe creare, se l’intenzionalità funzionale umana nei suoi confronti fosse ritirata. Molti considerano l’opera di Nam June Paik come una denuncia della natura ideologica e tecnologica dell’immagine televisiva. Va vista anche come un’impresa totale di sculture, allestimenti sonori e visivi e installazioni che immergono il visitatore-ascoltatore-spettatore nell’esperienza sensoriale e simbolica complessiva di un’immersione nel cuore di un mondo metonimico ridotto al funzionamento – defunzionalizzato – di alcune tecnologie.

40 Ha mantenuto uno stretto rapporto con la musica. Nel 1961 ha organizzato un concerto tributo a John Cage e nel 1965 ha partecipato alla “*Variation n°5 with Electronic Television*” dello stesso compositore e del coreografo Merce Cunningham (Philharmonic Hall, New York). Con la violoncellista Charlotte Moorman, ha anche creato diverse azioni che combinano schermi televisivi e performance strumentali, tra cui, in particolare, “*Opera sextronique*” nel 1967. Cfr. catalogo *Son et Lumière*, Centre Georges Pompidou, pp. 294 e ss. (su *Opera sextronique*, p. 327).

41 11-20 marzo 1963, Galerie Parnass, Wuppertal, Germania.

42 Nam June Paik: creatore di videoarte in *Cahier de Séoul, 2020* (<https://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/>). Si possono fare molti collegamenti tra Marcel Duchamp e Alfred Jarry (si veda ad esempio Pieter de Nijs 2016: 77-98. doi: 10.18352/relief.926). Queste connessioni non sono sinonimo di continuità, ma di domande condivise.

Anche le opere di Michael Snow (1929-) sono situate all'interfaccia di diversi campi della creazione artistica, di cui esplorano la materialità, l'incontro, le possibilità, la seduzione e la coreografia attraverso diversi *media*. Una frase spesso citata illustra questo desiderio di sfocatura tecnica che è anche quello di sfocatura ontologica: "I miei dipinti sono realizzati da un regista, le mie sculture da un musicista, i miei film da un pittore, la mia musica da un regista, i miei dipinti da uno scultore, le mie sculture da un regista, i miei film da un musicista, la mia musica da uno scultore... che a volte lavorano tutti insieme. Inoltre, molti dei miei dipinti sono stati realizzati da un pittore, le mie sculture da uno scultore, i miei film da un regista e la mia musica da un musicista. C'è una tendenza alla purezza di ciascuno di questi *media* come imprese separate"⁴³. C'è una tendenza alla purezza in tutti questi *media* come sforzi separati, ma immediatamente associati, mescolati in combinazioni che utilizzano materiali naturali o industriali, diversi supporti di immagine, diverse temporalità o oggetti di diverse scale di dimensioni o di spessore, diversi colori o diversi suoni...

Si potrebbe dire che Michael Snow è un "politecnico" nel senso che compone veri e propri cocktail concettuali e sensoriali⁴⁴; perché è proprio di cocktail, come la "*pousse-l'amour*" di Jarry, che stiamo parlando. L'intera impresa è sperimentale, come i quarantacinque minuti di *zoom* estremamente lento del suo film del 1967 "*Wavelength*"⁴⁵, che ha rivisitato nel 2003 mobilitando i computer per creare *WVLNT (Wavelength for Those Who Don't Have the Time)*, o come il film "*The Central Region*" (1971) girato in un paesaggio desolato con l'aiuto di una macchina progettata per l'occasione in modo che la telecamera si muova in tutte le direzioni a velocità variabile. La tecnologia è allo stesso tempo ciò che rende possibile combinare, accelerare, rallentare, registrare, aprire una finestra o al contrario bloccare la vista. Ma è anche ciò che non racconta alcuna storia. Sostituisce la narrazione. È una "proiezione mentale"⁴⁶. Il luogo in cui si esercita un nuovo rigore, spogliato di ogni *pathos*. A rigore, non dice nulla. Lo è. Anche in opere lunghe come "*Rameau's Nephew by Diderot*" (1974) o il libro "*Cover to Cover*" pubblicato nel 1975. È un'arte di disorientamento o, come dice lui, "*Le parole sono sconcertanti*"⁴⁷. È una prassi senza fine, se non quella di creare nuovi ambienti onirici, confusi e singolari e di proporre nuove relazioni con il mondo.

Vorrei concludere questo viaggio alla scoperta delle macchine per dipingere evocando il dispositivo messo in atto da Anish Kapoor (1954-), *Shooting into*

43 Snow 1967 in Laurier 1994: 26.

44 Del film *Présent* dirà: "L'ho concepito, l'ho scritto, ho raccolto i soldi, ho progettato le scenografie, il palcoscenico, i macchinari necessari con tre assistenti e li ho costruiti, li ho anche distrutti, Io ero il regista e ho scelto l'attrice Jane Fellowes e l'attore Peter Melnick che hanno contribuito molto, ho scelto la troupe, il film, ho fatto tutto il montaggio, ho girato due sequenze, la parte *con il dolly* e la sequenza costruita completamente con panoramiche *a mano*." "Pensavo che non fosse male e poi la colonna sonora... stop" (Cerisy-la-Salle (1979) in Laurier 1994: 204).

45 Per le opere rimando al libro di Langford 2014. La citazione di cui sopra a p. 15.

46 "*Tutte le macchine sono proiezioni mentali*" (a proposito del *New York Eye and Ear Control* (1966), in *The Collected Writings of Michael Snow*, op. cit: 24).

47 "Le parole sono confuse" (testo citato alla nota 52).

the Corner (2008-2009). Questa installazione consiste in un cannone che spara proiettili di cera rossa in un angolo della stanza. La sua presentazione nel 2015 nella Salle du Jeu de Paume di Versailles, dove si svolse uno degli eventi più importanti della Rivoluzione francese del 1789⁴⁸, parla da sé. Sparare una palla rossa: la macchina da guerra racconta una storia di per sé ma anche per il posto che occupa. È strettamente coinvolto. Né in senso elogiativo né in senso critico, ma come stato di fatto di un mondo che viene costruito e distrutto da e con le macchine. Per Kapoor, evoca “uno psicodramma duchampiano”⁴⁹. L’espressione potrebbe sembrare oscura se non segnasse sia il riferimento a Marcel Duchamp sia la sua implosione. Si tratta di un “*ready-made*”, ma militare, contestualizzato in questa stanza carica di storia, mentre la “*Fontana*” di Duchamp era solo un diversivo ironico e giocoso. Questo cannone può anche evocare la *Machine à peindre* di Jarry per la sua connotazione sessuale (Apollinaire e il “terribile amore dei popoli” simboleggiato dal cannone) e per il luogo simbolico che occupa, che ha visto l’abolizione di un vecchio mondo, mentre la macchina di Jarry troneggiava nel Palais de l’Exposition universelle. Nel 2007, *Svayambh* (autogenerato in sanscrito), un enorme blocco di cera che si muoveva molto lentamente attraverso diverse sale del Musée des Beaux-Arts di Nantes, ha riunito queste due idee nella stessa opera: da un lato, l’obliterazione della cera, dall’altro, il divenire dell’opera nella sua virtualità di essere. Si tratta quindi di oggetti e non più di macchine. Oggetti” a cui fanno eco i *Non-oggetti* che si fondono con l’ambiente e appaiono, come uno specchio distorto, solo attraverso il movimento dello spettatore: il corpo dello spettatore anima la superficie, deformandola all’infinito e facendo rivivere l’oggetto in questo momento effimero che è già svanito. *Shooting into the Corner*, *Svayambh*, *Non-object* mettono in discussione l’interazione, l’evento e il divenire⁵⁰. Ciò che crea e distrugge, il rapporto tra i corpi, le macchine e ciò che generano. Alcune opere, come *Cloud Gate* (2004) installato nel *Millennium Park* di Chicago, sono di natura architettonica e devono tutto alle tecnologie digitali⁵¹. Queste opere monumentali sono sia la manifestazione moltiplicata di

48 È in questa sala che il 20 giugno 1789 ebbe luogo il cosiddetto giuramento del “Jeu de Paume”. I deputati del Terzo Stato si impegnarono a non separarsi finché non fosse stata elaborata una costituzione. Questa data segna una svolta fondamentale nella Rivoluzione francese, che sostituisce la sovranità del monarca con quella del popolo. Ha aperto la strada all’abolizione dei privilegi e alla Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino (agosto 1789).

49 Château de Versailles, *Anish Kapoor, artiste britannique, confront eses sculptures aux jardins de Versailles*, p. 11 (http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/anish_kapoor_versailles_2015-3.pdf).

50 Così, quando Anish Kapoor afferma di non avere nulla da dire (ma tutto da fare), si pone in una posizione secondo la quale non manifesta “nonsense” (Ellul, op. cit.: 173), ma si lascia attraversare dall’espressione di altre realtà la cui virtualità in atto può diventare manifesta e monumentale.

51 Per una riflessione su questo incontro si veda Christopher Hornzee-Jones, *Engineering the art of Anish Kapoor*, in *Anish Kapoor: Memory. Catalogo della mostra*, Guggenheim Museum, 2008. Si veda anche Rajshri Jain, *Effects of digital technology on Anish Kapoor’s works* (<https://www.re-thinkingthefuture.com/know-your-architects/a2494-effects-of-digital-technology-on-anish-kapoors-works/>).

una presenza che assorbe tutto lo spazio, sia un'infinita messa in discussione dell'oggettualità di oggetti che, pur essendo monumentali, sfumano nel riflesso del loro ambiente e la cui presenza è presente solo quando accade qualcosa; cioè quando l'oggetto si muove o quando un altro oggetto, umano o nuvola, lo anima. Il rapporto che la creazione artistica intrattiene con la tecnologia è quello di una complicità libera da narrazioni, epoche e identità, vasta come il cielo, alle prese con la terra, strettamente spiritualistica e interamente dedicata al presente⁵².

4. Apertura digitale e ontologie

Queste poche creazioni illustrano nuove relazioni che si cristallizzano nell'oggetto e nell'esperienza di una performance, di un'interazione o di un'immersione. Se la *Machine à peindre* di Jarry esprimeva la sua virtualità creativa in un mondo in rovina attraverso la sua rotazione, queste opere e i loro dispositivi vanno oltre questa semplice e manichea opposizione. Prendono posto in un mondo di nuovi oggetti che affermano la loro presenza ma possono anche svanire al di fuori dell'esperienza che li attualizza e li registra. Sono integrazioni. Essi manifestano nuove relazioni oggettuali tra *détournement*, prassi tecnologica e oggetti ibridi e complessi che possono essere resi presenti solo dalla presenza di altri oggetti (compresi gli esseri umani) che passano davanti a loro e li fanno "esistere". La *Machine à peindre* di Jarry trae il suo essere dalla sua virtualità autonoma. Si basava su un sapere: quello degli immaginari ontologici che mobilitava. Il *Cloud Gate* di Kapoor trae il suo essere dalla presenza della persona che passa, dal suo corpo che lo anima senza nemmeno saperlo in una relazione immediata che crea immagini e forme in movimento. Non c'è una narrazione da parte dell'artista, ma la possibilità materiale di una presenza nel presente, di uno svelamento che non è più quello di un essere posto di fronte, nella sua alterità, ma quello di un *processo* in divenire... che potrebbe a sua volta generare nuove narrazioni da costruire, nuove ontologie da riformattare a seconda dei luoghi e delle circostanze. D'ora in poi, sarà l'abbassamento di questi confini ontologici cui dovremo rendere conto.

A quanto pare è quello che sta accadendo anche con questi nuovi oggetti, gli oggetti digitali⁵³. Entrambi visibili e invisibili, permanentemente presenti e risvegliati da un dito che tocca la tastiera o lo schermo, potenziano e moltiplicano quasi all'infinito nuove situazioni in molteplici domini. Hanno la particolarità, come gli oggetti-non-oggetti artistici, di essere situati nel momento. Tuttavia, a differenza loro, in un mondo in rete, fanno uso di "ontologie" formalizzate *attraverso il* linguaggio informatico. Queste ontologie digitali sembravano inizialmente risponderle alla necessità di un chiarimento semantico, prima di rivelarsi intrinseche e necessarie alla costituzione di campi di conoscenza e al funzionamento delle macchine. A tal punto che si potrebbe parlare di un'attenuazione dei confini ontologici

52 Per una discussione su questo punto, si veda Vidal 2015.

53 Yuk Hui 2016.

come costitutiva del digitale⁵⁴ o invocare l'elaborazione di una filosofia della presenza, empirica e concettuale, per giungere a un'ontologia che si applichi sia agli oggetti del mondo sia agli oggetti informatici⁵⁵. Un passo decisivo è stato fatto nel 2001, quando Tim Berners-Lee, l'inventore del *Web*, ha proposto⁵⁶, di fronte alla moltiplicazione degli oggetti digitali e alla difficoltà di referenziare risorse di ogni tipo (foto, video, immagini, testi, musica, ecc.), di rappresentare questi oggetti con ontologie standardizzate. L'obiettivo primario, chiaramente dichiarato, era quello di consentire alle macchine di accedervi non attraverso collegamenti ipertestuali, ma come "dati" che potessero essere strutturati, manipolati e integrati in reti di conoscenza, di utenti o di macchine. Le ontologie di questi oggetti sono particolari. Infatti, se traggono la loro origine formale da una decisione umana, qualificano o specificano a loro volta l'ambiente in espansione che disegnano. Si tratta di una nuova trasformazione epistemologica delle scienze o, più precisamente, di possibili riconfigurazioni del sapere basate su questioni tecniche. Ora stabiliscono nuove ramificazioni ontologiche tra gli oggetti digitali come cristallizzazioni ontologiche della conoscenza e aprono nuove questioni di conoscenza⁵⁷.

In quest'area esiste un'ampia gamma di ricerche e progetti sulle ontologie di base o sulle ontologie dedicate a particolari domini applicativi. Questi studi sono oggetto di una critica estremamente profonda. Non è mia intenzione offrirne un'analisi critica. Le creazioni artistiche presentate in questo articolo sono distanti sia da questi problemi tecnici sia dalle questioni sollevate da queste ontologie digitali. Sono comunque anticipazioni, rappresentazioni o riflessioni di tutte queste imbricature, reti, combinatorie e associazioni che lavorano in profondità sul rovesciamento epistemologico e ontologico che la *Machine à peindre* di Jarry poneva in termini di immaginario. Questa visione doppiamente decentrata della pluralità degli oggetti e degli approcci da utilizzare per avvicinarli ci invita a considerare i nostri ambienti oggettuali in modo nuovo. Non sono più quelli descritti e studiati da Baudrillard. Sta nascendo un nuovo sistema di oggetti. Oggetti naturali e manufatti, semantici, digitali, artistici, mediatici, sonori e visivi, si sfiorano come tanti attori della nostra ecumene, capaci, in cambio, di rivelare l'utente al suo passaggio. Segnalano la sua presenza, ciò che associa, privilegia, conserva, anima e vibra

54 Monjour – Treleani – Vitali-Rosati 2017.

55 Smith 1998. Il lavoro nasce in particolare con Quine 1960, che si interrogava (nei suoi scambi con Rudolf Carnap) su "ciò che esiste" e sull'ontologia dei filosofi *rispetto a quella* degli scienziati. Quine aveva una formula colorita quando dava ai filosofi il compito di "ripulire i basifondi ontologici" (377-378). Per Smith la questione è fondamentale: "*gli scienziati informatici non lottano solo con le nozioni di calcolo in sé, ma con questioni più profonde su come comprendere l'ontologia dei mondi in cui i loro sistemi sono inseriti... La natura rappresentativa della computazione implica qualcosa di molto forte: che non è solo l'ontologia del calcolo ad essere in gioco; è la natura stessa dell'ontologia*" (42). La natura rappresentazionale della computazione implica qualcosa di molto forte: non è in gioco solo l'ontologia della computazione, ma la natura stessa dell'ontologia.

56 Berners-Lee – Hendler – Lassila maggio 2001: 29-37. Va ricordato che Berners-Lee sostiene di essere un membro della Chiesa Unitaria Universalista.

57 Per un'introduzione ai dibattiti si veda Roudaut 2021.

mentre circola all'interno di reti multiple di oggetti e utenti. Tutti hanno acquisito un'esistenza cosmopolita. Gli immaginari ontologici rimarranno ancora a lungo il campo aperto del dibattito e del posizionamento. Possono essere visti in termini di opposizioni e relazioni di potere. Possono anche essere affrontati come aperture che portano a nuove collaborazioni e a nuove relazioni con il mondo. Soprattutto, sono quelli che contribuiscono a creare mondi. Esprimono i profondi cambiamenti nelle nostre relazioni con gli oggetti e con il mondo.

Bibliografia

- Bachelard G. 1995 (1938), *La formazione dello spirito scientifico. Contributo ad una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Milano: Raffaello Cortina.
- Beaume P. (a cura di) 1778, *Dictionnaire de l'Académie Française*, nouvelle édition, Tomo secondo, Nîmes.
- Béhar H. 1984, "Jarry, Rousseau et le populaire" in Henri Rousseau, *Le Douanier Rousseau*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Berners-Lee T. – Hendler J. – Lassila O. maggio 2001 *The Semantic Web*, in Scientific American.
- Bull A.- Holt G. – D. Lilly M. 1982, *Biotechnology: international trends and perspectives*, Paris, OCSE,
- Čapek K. 1986, "Dictionnaire du Futurisme", in *Futurismo & Futurismi*, Pontus Hultén (a cura di), Bompiani.
- Baudrillard J. 2003 (1968), *Il sistema degli oggetti*, Milano: Bompiani.
- Cauquelin A. 2015, *Les machines dans la tête*, Paris: Puf.
- Chopplet 2018, "Se prendre pour Dieu. Une ambition technologique?", in *Études digitales*, 1, n. 5, Classique Garnier, 29-52.
- Dagouret P 1976, *Le barman universel*, Paris: Flammarion.
- Daston L. Galison P. 2012(2007), *Objectivity*, trad. fr. S. Renaut e H. Quiniou, Dijon, Belgio: Les presses du réel.
- Descola 2015 P., *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris: Flammarion.
- Ellul J. 1980, *L'empire du non sens*, Paris: PUF.
- Espinas A. 1987, *L'origine de la technologie*, Paris: Félix Alcan.
- Fréchuret M. 1994, *La machine à peindre*, Nîmes: ed. Jacqueline Chambon.
- Galland-Szymkowiak M. 2006, "Le changement de sens du symbole entre Leibniz et Kant", in *Esthétiques de l'Aufklärung* (a cura di Stefanie Buchenau e Élisabeth Décultot), in *Revue Germanique Internationale*, 4, <https://doi.org/10.4000/rgi.144>.
- Heidegger M. 2015, *Sérénité*, traduction A. Préau, in *Questions III et IV*, Tel Gallimard.
- Hottois G. 2006, "La technoscience: de l'origine du mot à ses usages actuels", in *Recherche en soins infirmiers*, 86.
- Yuk Hui 2016, *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press,.
- Jarry A. 1984, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Milano: Adelphi.
- Jarry A. 1969, "Deus ex machina" in *La Chandelle verte, lumière sur les choses de ce temps*, Paris: Livre de Poche, edizione originale La Plume, 15 giugno 1903.
- Kant I. 1949 (1790), *Critica del giudizio*, libro II, parte I, sezione II, § 59 traduzione di A. Gargiulo, Bari-Roma: Laterza.

- Kant I., 2012 *Critique de la raison pure*, traduzione di A. Tremesaygues e B. Pacaud, Parigi: PUF.
- Langford M. 2014, *Michael Snow, his life and work*, trad. F. Charron, Art Canada Institute.
- Massat R. 1948, "Prefazione", in Jarry A. *Œuvres complètes*, Monte-Carlo – Lausanne: Éditions Du Livre – Henri Kaeser.
- Meyerson É 1951 (1908), *Identité et réalité*, Paris: Vrin.
- Monjour S. – Treleani M. – Vitali-Rosati M. 2017, *L'ontologie du numérique. Entre mimésis et réalité*, Dossiers in Sens Public, (<http://sens-public.org/article1282.html>).
- Musso P., 2017, *La religion industrielle, Monastère, manufacture, usine*, Paros: Fayard.
- de Nijs P. 2016 "Marcel Duchamp and Alfred Jarry", *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, 10 (1), doi: 10.18352/relief.926
- Pontus Hultén K. G. 1968, *The machine, as seen at the end of the mechanical age*, New York: Museum of Modern Art.
- Quine W. 2001 (1960), *Le mot et la chose*, trad. fr. di J. Dopp e P. Cochet, Paris: Flammarion.
- Renan E. 1874, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. E. Renan*, 3 Avril 1874, Paris: Firmin-Didot.
- Roudaut S. 2021, *Sur l'implication ontologique des ontologies. Débats et enjeux de la représentation des connaissances à l'ère numérique* (<https://www.implications-philosophiques.org/sur-limplication-ontologique-des-ontologies/>, consultato il 12/08/2021).
- Russolo L. 1916, *L'arte dei rumori. Manifesto futurista 1913*, Milano: Edizioni futuriste di poesia.
- Sfez L. 1990, *Critique de la communication*, Paris: Seuil.
- Simondon G. 2021(1958), *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, Nocera: Orthotes.
- Smith B.C. 1998, *On the Origin of Objects, A Bradford Book*, Cambridge-Mass.: MIT Press.
- Snow M. 1967, "Statements/18 Canadian Artists" in *The Collected Writings of Michael Snow*, 1994 Laurier W., University Press.
- Tito Lucrezio Caro 2013, *De Rerum Natura, libro secondo*, Novara: ed. it. Utet.
- Valéry P. 2007 (1919), *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Milano: Abscondita.
- Vidal D. 2015, "The Return of the Aura: Anish Kapoor: The Studio and the World" in *Arts and Aesthetics in a Globalizing World*, R. Kaur & P. Dave-Mukherji (eds.), New York: Routledge.