

VERSO UN'ESTETICA DELLA MACCHINA. LE NOZIONI DI OGGETTO E DI REALE NELLA PRODUZIONE ARTISTICA POSTMODERNA

Simone Frangi

Il saggio cerca di esaminare la pratica del *ready-made* come uno dei momenti più pertinenti nella genesi della scena artistica post-storica¹. La mia intenzione è di esplorare, da un punto estetologico, il modo in cui il Postmoderno artistico modula la propria produzione di concetti e la propria impresa veritativa catturando oggetti reali ed appoggiandosi su atti extra-artistici e come quest'intrusione implichi l'emergenza di ciò che Lyotard descrive come la *dimensione macchinica* nell'arte postmoderna, che trasforma la pratica artistica stessa introducendo l'idea di una condizione condivisa tra il lavoratore industriale e l'artista². Nel contesto di questa ricodificazione del rapporto tra artistico e politico, i complessi concetti di *reale* e di *oggetto* costituiranno il fondamento per una riflessione teoretica sul periodo artistico tra il 1960 ed il 1970 in America e in Europa che cercherà di mettere in luce il problema 'filosofico' del *realismo*, così come appare nell'ambigua produzione artistica Pop e Minimalista. Questa proposizione ci permetterà di riconsiderare il Postmodernismo, ed in particolar modo lo stato delle arti postmoderne, non come soppressione della narratività³ o come rinnovata narrazione marxista⁴, ma come quel campo di forze in cui diverse tipologie d'impulsi culturali trovano la propria validità. In questo senso tenteremo d'avvicinare la teoria critica degli anni Sessanta e degli anni Settanta prendendo in considerazione le sue connessioni sincroniche con l'arte ad essa coeva e le relative istanze della teoria d'arte, con l'obiettivo di produrre un diagramma di alcune aree di investigazione parallele. La questione della trasversale criticità dell'arte e della teoria estetica contemporanea ci aiuterà ad accedere a quel *ritorno del reale* che si attua nella Postmodernità attraverso una riattivazione dell'Avanguardia storica. Il nostro interesse dunque si focalizzerà sulle strategie artistiche di captazione del reale, cercando di comprendere come la pratica del *ready-made* permetta una riflessione su realismo e oggettivismo attraverso la divaricazione ontologica tra realtà, oggetto e Reale.

Il nostro obiettivo iniziale è quello di situare metodologicamente il tema attraverso un'esplorazione paradigmatica del *ready-made* duchampiano da un punto di vista filosofico. Prendendo spunto da questo gruppo di conferenze

¹ Rif. A. C. Danto, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press 1998.

² J.-F. Lyotard, *Les TRANSformateurs Duchamp*, Paris, Éditions Galilée 1977.

³ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit 1979.

⁴ Rif. « The unifying force here is the new vocation of a henceforth global capitalism, which may also be expected to unify the unequal, fragmented, or local resistances to the process. And this is finally also the solution to the so-called 'crisis' of Marxism and the widely noted inapplicability of its forms of class analysis to the new social realities which with the 60s confronted us: 'traditional' Marxism, if 'untrue' during this period of proliferation of new subjects of history, must necessarily become true again when the dreary realities of exploitation, extraction of surplus value, proletarianization and the resistance to it in the form of class struggle, all slowly reassert themselves on a new and expanded world scale, as they seem currently in the process of doing » (F. Jameson, *Periodizing the 60's* in S. Sayres (ed. by), *The Sixties without apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 209). Le idee contenute in questo saggio verranno approfondite qualche anno più tardi in P. Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

degli anni Settanta, in cui Lyotard cerca di fornire – sotto la forte influenza di Lacan e Deleuze – una lettura alternativa della relazione tra Freud e Marx applicandola al *Grande vetro* di Duchamp, cercheremo di sviluppare una prospettiva personale sul tema del *ready-made*, compreso come *dispositivo pulsionale*. Secondo Lyotard infatti Duchamp articolerebbe in arte la medesima logica libidinale della macchina industriale: egli riuscirebbe infatti a sbarazzarsi del feticismo dell'oggetto d'arte indirizzando una critica a tutte quelle prospettive filosofiche che negavano il funzionamento libidico degli oggetti estetici. Introducendo un'ontologia negativa dell'oggetto d'arte, tale prospettiva ci permetterà di rompere la soglia esclusivamente 'espressiva' del prodotto artistico e d'evacuare l'enfasi sulla funzione prosaica dell'oggetto estetico, conducendo la filosofia dell'arte ad una totale integrazione della produzione artistica con l'economia libidinale d'ordine capitalistico. Nel testo *Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme*, Lyotard traccia una generica descrizione dell'oggetto intra-mondano, sia esso estetico o di puro uso funzionale, intercettando le modificazioni che esso subisce in un regime 'economico' governato dalla libido capitalista:

Un objet qui [...] ne peut pas être manifesté sous son jour d'origine, dans sa fulmination première, dans sa première fois, mais un objet complètement fini au sens de l'industrie, achevé, conditionné, prêt à la circulation (du capital), un objet avec le quel il n'y a pas plus de première fois qu'il n'y a une première fois du capital ou du savoir. Un objet toujours dans sa nième fois. Donc non plus une extériorité, mais une position dans une clôture, celle d'un système [...] de même que l'objet de la science est un objet de la clôture du discours scientifique, qu'il est le discours scientifique et que l'objet du capital n'est que le capital lui même s'irradiant et se métamorphosant sous les mille 'masques' d'objet⁵.

Pur mantenendo la loro consistenza materiale sufficiente, gli oggetti macchinici forniscono una loro versione parodistica nella misura in cui possono essere invertibili gli uni con gli altri. A partire dal Pop wahroldiano, e dal desiderio ad esso correlato di produrre arte esattamente come una macchina, la dimensione del macchinico si espande al momento creativo e non solo al funzionamento oggettuale. Lo *statement* di Wahrol ci dirige, secondo Lyotard, verso un impensato della teoria dell'arte, ovvero verso un problema che non è più quello della rappresentazione (eccessivamente generale), ma verso l'interrogazione della *produzione* e della *riproduzione*. Tale problematica trasversale investe la dimensione pervasiva dell'economia moderna. Continua Lyotard:

Non seulement cela nous détourne du problème de la représentation en général, non seulement cela nous oriente vers la question de la production non pas d'abord au sens d'un transcription, d'une transport d'inscription, mais d'abord au sens d'un dispositif de métamorphose énergétique, d'un blocage lui-même énergétique qui va faire canal ou filtre pour les afflux d'énergie⁶.

⁵ J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionels* [1973], Paris, Christian Bourgois Editeur, 1980, p. 101.

⁶ *Ivi*, p. 103

L'iperrealismo Pop dunque, estraneo ogni tipo di logica di denuncia della produzione moderna e del nostro rapporto alienato con i prodotti, si alimenta di un sentimento di appartenenza alle logiche del macchinino e rinuncia al potenziale critico della posizione artistica, concentrandosi esclusivamente sulla sua dimensione affermativa (« *simplement affirmative, répétitive et, à travers la répétition, intensive* »⁷). L'iperrealismo Pop – che si compone non solo di tranfert d'oggetti o di riproduzioni indiscernibili degli oggetti ma anche d'azioni d'implementazione della riproduzione quali dipinti di fotografie o serigrafie - mostra come « *le désir s'agence dans le procès de production quand on s'y place non pas au lieu du maître capitaliste bureaucratique, mais au lieu de l'esclave travailleur* »⁸. Tali oggetti estetici totali, ovvero integrati in maniera solidale alla totalità della produzione macchinina, si rivelano, come suggerisce Lyotard, delle *controparti* del nostro corpo, attraversato dalla medesima libido che attraversa il prodotto industriale.

Prendiamo innanzitutto in esame quella *caduta nella serialità* che risulterà fondamentale nel percorso di astrazione e di anestetizzazione dell'oggetto scultoreo messo in atto dal Minimalismo ed allo stesso modo in quell'incontro veicolato dal Pop con le dinamiche economiche, sociali e politiche del capitalismo. Tale torsione negoziata sincreticamente dal Minimalismo e dalla *Pop Art* in seno alla produzione artistica appare come il precipitato artistico delle rotture teoriche e politiche del ventennio tra il 1960 ed il 1980: la *nuova immanenza* dell'arte postmoderna non si legherebbe infatti soltanto alla nuova immanenza della teorica critica – incarnata dal *shift* poststrutturalista dalla trascendenza delle cause all'immanenza degli effetti - ma anche alla nuova immanenza imposta dal capitalismo nord-americano⁹. L'arte assumerebbe dunque questa funzione di riproduzione estetica delle illusioni e delle mistificazioni che compongono l'essenza *reale* della macchinizzazione industriale, assumendone le dinamiche a più livelli: la nuova immagine processuale della produzione, le dinamiche di fruizione sovrapponibili a quelle della consumazione, il gusto per l'anonimato e la serialità). La comprensione del Postmodernismo, e con essa la comprensione di quella torsione a cui esso sottopone la nozione di reale, si articola sul passaggio graduale da una genealogia minimalista ad una genealogia Pop, ovvero sul passaggio da una postura tipicamente antirealista ed anti-illusionista alla strategia di appropriazione del reale messo in atto dall'iperrealismo Pop. Contestualmente al rimodellamento del rapporto al reale, il Postmodernismo attua un programma di *desimbolizzazione dell'oggetto* che espande le sue proprie derive, come intravede Barthes, fino alle tecniche di promozione oggettuale messe in atto dal Pop. Le letture post-strutturaliste del programma di 'realismo estremo' messo in atto della Pop art introducono la prospettiva della pura superficialità come possibile accesso a quella integrazione totale al reale che il Pop tenterebbe di operare. Tale integrazione non si configurerebbe semplicemente come operazione tecnica ma anche come un'operazione politica, ovvero d'integrazione al sistema globale che gestisce gli oggetti e la loro circolazione. Nel momento in cui decide di interrogare lo statuto di quegli oggetti artistici che si propongono in un'indifferenza estetica rispetto al prodotto industriale e

⁷ *Ivi*, p. 107.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Rif. H. Foster, *The return of the real: the Avant-garde at the end of the Century*, Cambridge, Mass 1996.

che si attivano in un funzionamento macchinino (compresi fondamentalmente come delle filiazioni del *ready-made* duchampiano), la filosofia mette fuori gioco ogni forma di interpretazione referenziale della produzione artistica, la quale si fa a sua volta carico del problema filosofico del realismo.

L'archetipo dell'incontro dell'arte con la macchina fornisce, nel quadro più generale di un rapporto dell'arte con la dimensione della tecnica, una manifestazione positiva di quel *macchinismo* che descrive l'inserzione della dimensione tecnica nella produttività umana. Come suggerisce Pierre Francastel nel suo testo del 1956 *Art et technique aux XIX et XX siècles*, esisterebbe uno sviluppo parallelo del macchinismo e delle arti visive: le forme moderne d'industrializzazione, che pervengono ad uno sviluppo ipertrofico della tecnicità, interverrebbero infatti nel rapporto bilaterale tra arte e macchina, indicando una *metamorfosi dell'oggetto*¹⁰ che investe il processo di produzione e la regolamentazione delle funzioni di quest'ultimo. Il percorso di disumanizzazione implicata nel decorso dell'industrializzazione (evocata anche da Lyotard nei termini di *demeasurement* imposto dalla macchina al corpo umano) – e con essa la trasformazione del rapporto tra il milieu naturale ed il milieu artificiale – si traduce in ambito artistico, in alcune importanti ripercussioni sulla costituzione materiale e intellettuale dell'opera d'arte. L'evoluzione dell'oggetto d'arte parallelamente alla tecnica coinvolge principalmente la dimensione produttiva, nella misura in cui è proprio il momento della creazione dell'oggetto plastico che agisce sulla definizione della sua propria natura. Quello artistico non è infatti il dominio di semplici *valori di rifugio*¹¹, precipitati di un gioco solitario e gratuito, ma è piuttosto lo specchio di una produzione oggettuale condivisa da agenti diversi in una stessa epoca. Le diverse attività si concretizzano in oggettualità omogenee che possiedono un'*esteriorità* rispetto al produttore poiché sono esposte all'interferenza del comune. Francastel non suggerisce un'identità generale di tutti i decorsi oggettuali delle attività umane, poiché la loro indifferenza estetica sarebbe subito smentita da un'importante disparità di circolazione e di mobilità degli oggetti stessi. Pur essendo, l'opera d'arte, un oggetto nel senso più materiale del termine – reale e concreto – essa è « le produit inique d'une activité qui se situe, à la fois, sur le plans des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe sociale donné »¹². Tale surplus riconosciuto all'oggetto plastico non implica un giudizio di valore su una sua presunta superiorità rispetto alle altre produzioni di rango oggettuale ma, al contrario, cerca di rendere ragione della complessità di tale oggetto che integra un valore positivo ad un valore legato all'immaginario altrettanto importante. È dunque in tre elementi che l'operatività della tecnica interviene modificando il valore estetico e formale dell'oggetto plastico all'era del macchinismo. Come riassume Francastel:

L'analyse de la notion d'objet plastique met en relief l'importance de trois facteurs essentiels : la spécificité, l'intentionnalité, et la mobilité, caractéristiques, du reste, également es mutations de l'objet matériel et de tous les autres objets imaginaires qui contribuent, avec l'objet plastique, à constituer autour de l'homme l'immense réseau des objets figuratifs d'une civilisations¹³.

¹⁰ P. Francastel, *Art et technique aux XIX et XX siècles* [1956], Paris, Gallimard 1988, p. 99.

¹¹ Rif. *Ivi*, p. 109.

¹² *Ivi*, p. 110.

¹³ *Ivi*, p. 111.

La concentrazione dell'attenzione filosofica sulla specificità dell'oggetto artistico, e dunque sulla sua componente intenzionale e sul suo grado di mobilità, permette a Francastel di distillare dal neonato macchinismo artistico il *carattere operatorio* dell'opera d'arte¹⁴ grazie ad una mossa teorica che impedisce di considerare l'oggettualità plastica solo sulla base della sua componente immaginativa. L'identificazione dell'operatività dell'arte a partire dalle sue modalità di produzione oggettuale corrisponde all'individuazione di peculiari strategie artistiche d'interpretazione e di manipolazione del reale, ognuna diversa in relazione alla specificità dell'azione che mette in atto ovvero al suo programma di *aménagement* del reale. In questo contesto ritorna di fondamentale importanza per Francastel l'interrogazione dell'idea di intenzione estetica, che troverebbe una nuova collocazione ed una nuova fecondità in seno alla specificità dell'oggetto plastico e della sua origine 'tecnica': invertendo di segno il valore che tale concetto assumeva nelle prospettive romantiche dell'*art pour l'art*, Francastel osserva come il valore d'arte emerga, contestualmente all'intenzionalità estetica, proprio dalla dimensionalità tecnica, nella misura in cui il Postmoderno implica un'obliterazione dell'opera in quanto tale. Non è più sufficiente che l'opera si dichiari tale perché assuma un valore artistico: il *détournement* a cui sono sottoposti gli oggetti tecnici in ambito utilitaristico si espande ampiamente al dominio dell'attività artistica. S'instaurano dunque dinamiche di promozione dell'oggettuale utilitaristico ad oggettuale plastico di rango artistico:

On observe qu'il ne suffit pas que l'œuvre d'art se donne comme telle pour qu'elle soit revêtue aussitôt d'un caractère esthétique, mais que, bien souvent, il y a plus de rapport entre certains produits dont la destination est sordide et certains ouvrages entièrement désintéressés qu'entre ces derniers et la foule de ceux qui se donnent comme artistique mais qui ne sont qu'une duplication absolument mécanique de formes empruntés à l'immense fond commun des poncifs artistiques¹⁵.

Francastel lavora sull'ambiguità profonda della nozione d'intenzionalità e sull'impossibilità di identificare quest'ultima con la finalità dell'oggetto; il potenziale artistico non è infatti escluso in linea di principio dagli oggetti di uso tecnico così come la volontà produttiva di generare un oggetto artistico (intenzionalità *dell'oggetto*) può non corrispondere al risultato (funzionalità). L'ingerenza della dimensione macchinina nel dominio artistico permette infatti di sventare quella deleteria sovrapposizione dell'intenzionalità dell'oggetto plastico alla sua specificità, sostituendo tale erronea identificazione con una solidarietà di questi due momenti, entrambi ricondotti al processo creativo. Il metodo proposto da Francastel origina proprio in questa congiunzione processuale d'intenzione ed operatività ovvero sul doppio carattere *speculativo* ed *operazionale* dell'arte: questa soluzione permette di rigettare l'ipotesi che l'oggetto plastico derivi i suoi caratteri 'estetici' da un'intenzionalità predeterminata (ovvero estranea al movimento della creazione) che lavora sulla griglia di un sistema di valori convenzionalmente stabiliti. La vicinanza dell'oggetto funzionale all'oggetto plastico (nella loro qualità complementare di

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 116.

prodotti macchinici) riqualifica quest'ultimo come complesso ed ambivalente¹⁶, estraneo al regime del Bello assoluto e all'esclusività della creazione intellettuale. Evocando la complessità dell'opera d'arte, ovvero della sua natura mista a cavallo tra il materiale (funzionale) e del plastico (artistico), Francastel esclude in una sola mossa l'ipotesi della specificità assoluta e l'ipotesi di un *réalisme à deux degrés*¹⁷ che suggerirebbe di considerare l'opera d'arte alternativamente come un prodotto e come un'emergenza estetica (una soluzione che « aboutirait à attribuer seulement à cette addition de caractères esthétiques secondaires une valeur d'intentionnalité »¹⁸). Il progetto di Francastel è quello di mettere in luce che, su queste basi, non è possibile comprendere l'arte al di fuori di una prospettiva che la interpreta alla luce di quell'unità del momento genetico e del momento figurativo che sta all'origine della produzione. Allo stesso modo risulta vitale enfatizzare il *valore oggettuale* del prodotto artistico – pur nella specificità della sua destinazione – poiché è proprio tale enfasi che permette di sbarazzarci dell'idea « qu'on augmente la spécificité et la dignité de l'art en la détachant de tout son contexte humain »¹⁹; la specificità dei fatti artistici non è infatti legata ad un movimento di distacco dalla componente industriale, quanto piuttosto all'estrazione dall'oggetto di un'efficace e necessaria funzione plastica nel contesto della sua integrazione al macchinico industrializzato. Ed è proprio in questo solco che entra in gioco in maniera importante il rapporto dell'artistico al reale, ovvero la questione della *forma d'azione*²⁰ che l'artistico dirige sul reale:

La création de formes de l'art à côté des formes de l'industrie et des formes de la sciences constitue non un transfert mais un phénomène d'élaboration différentielle du réel. Le propre de l'œuvre d'art c'est d'être aussi un fabrication²¹.

L'approccio, attraverso i binari della fabbricazione e della macchina, alle questioni del reale e dell'oggetto nella pratica artistica ci permette di pensare la creazione del xx secolo attraverso la nozione di Modernità e di Postmodernità, cercando di trovare in questi due avvicendamenti un senso politico, o meglio, di recuperare il legame tra la pratica estetica e la pratica politica. La nozione d'Avanguardia, correlato prettamente artistico della nozione più generica di Modernità, si identifica in ultima istanza con il superamento di una soglia rispetto alla quale la pratica artistica ed il sistema di sapere in generale non riescono a prendere distacco. Essi infatti, pur volendo varcare la soglia dell'anarchia postmoderna, rimangono scomodamente presi tra due fattori, ovvero tra un senso di appartenenza ad « un régime des arts en général »²² ed un'euforia legata alle « décisions de rupture ou d'anticipation »²³ operate all'interno di tale sistema. Quella che Jacques Rancière decide di chiamare *modernità estetica*²⁴ corrisponde ad un vero e proprio regime delle arti

¹⁶ Rif. *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 117.

¹⁹ *Ivi*, p. 118.

²⁰ "L'art est étroitement lié aux formes d'action" (*Ivi*, p. 127)

²¹ *Ivi*, 128.

²² J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Editions 2000, p. 26.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Rif. *Ivi*, p. 27.

verso il quale si generano desideri di soppressione, ovvero ad un « type spécifique de lien entre des mode de production d'oeuvres ou des pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et des modes de conceptualisation des une set des autres »²⁵. L'inquadramento razionale della pratica artistica in un regime storico artistico di tipo *narrativo*²⁶ corrisponde ad un serrato avvicendamento di diverse modalità di relazione all'arte che caratterizzano la storia dell'arte occidentale fino alla modernità: attenendosi all'analisi di Rancière, un primo episodio di tale cronologia reggimentale corrisponderebbe a quello che egli definisce *régime éthique des images*, che permetterebbe di sollevare la questione iconica partendo dalla considerazione del tenore di verità e della destinazione dell'immagine stessa. Introducendo la questione dell'arte nell'ambito delle relazioni etiche dell'individuo alla collettività, il regime etico impedisce all'arte d'individualizzarsi come tale. Il secondo episodio della cronologia artistica occidentale si identifica con il *régime poétique ou représentatif de l'art* nell'ambito del quale la preponderanza del principio mimetico induce una un « détriment de l'être de l'image »²⁷ in favore di una forma di normatività stornata sulla pura visibilità delle arti. A quest'ultimo regime si oppone un *régime esthétique des arts* nella cui definizione estetico rimanda al modo particolare d'essere sensibile dei prodotti artistici: tale regime si svincola dalla corrispondenza tra estetica e teoria generale della sensibilità per individuare nell'approccio alla pratica artistica una prospettiva che sia interessata esclusivamente, e senza ricadute fenomenologiche, al « mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets »²⁸. Nel regime estetico dell'arte, gli oggetti artistici sono caricati di una specificità in virtù del loro particolare modo d'appartenenza sensibile che fa sì che il prodotto sia simile ad un non prodotto, che l'intenzionale assomigli all'in-intenzionale e che il *logos* si assimi piuttosto ad un *pathos*. Tale regime finale è dunque quello che permette di identificare l'arte nella sua singolarità, di individualizzarla in quanto tale, scavalcando contemporaneamente la tradizionale *barriera mimetica* che produceva una segregazione dell'arte in virtù della sua diversa modalità esecutiva. Lo stato estetico (*état esthétique*²⁹) a cui tale regime assegna la produzione artistica mette tra parentesi il criterio pragmatico di singolarità dell'arte, producendo una sorta di sospensione in cui la nozione di modernità trova tutto il suo carico di ambiguità e confusione. È in questo contesto che trova terreno la pratica artistica del *ready-made* duchampiano, nella misura in cui quest'ultimo irrompe nelle modalità produttive dell'arte invocando in maniera eclatante la nozione di reale.

La cattiva comprensione della soglia moderna produce una serie di fraintendimenti che portano all'interpretazione della modernità come un banale passaggio ad un principio non rappresentativo. L'invasione del campo artistico da parte di oggetti, macchine e dispositivi³⁰ non è da identificare con semplicismo con l'attualizzazione di un paradigma antimimeticico di tipo autocelebrativo, ma è piuttosto l'immersione in un *realismo della dis-somiglianza* che non rifiuta la figurazione ma che la spinge fino ai suoi esiti più spinti

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rif. J. Gilmore, *The life of a style: beginnings and endings in the narrative history of art*, Ithaca, Cornell University Press 2000.

²⁷ J. Rancière, *Le partage du sensible*, cit., p. 29.

²⁸ *Ivi*, p. 31.

²⁹ *Ivi*, p. 33.

³⁰ Rif. *Ivi*, p. 34.

attraverso la convocazione diretta del reale nell'oggetto artistico. Come suggerisce Lyotard nella sua ipotesi postmoderna, ciò che cade contemporaneamente alle dichiarazioni d'intenti delle avanguardie sono i quadri razionali all'interno dei quali la *mimesis* funzionava: Rancière riprende quest'ipotesi declinandola nei termini di un rovesciamento del primato del narrativo sul descrittivo, abordando il passaggio alla modernità avanguardistica come l'archiviazione di un regime di storicità artistica: la modernità non trova infatti i suoi esordi in una decisione di rottura bensì in una necessità di reinterpretazione della destinazione della pratica artistica in sé.

L'opposizione ad un'identificazione sommaria della modernità con le istanze di riflessione sull'autonomia dell'arte e sulla proprietà del medium, implica un parallelo aggiornamento della nozione di Postmoderno. Rancière suggerisce infatti l'insostenibilità del modello teleologico nell'interpretazione della modernità; la dichiarazione della volontà di trovare – secondo il modello greenberghiano – un proprio dell'arte attraverso un'azione di purificazione estrema, arginata solo dalla consistenza del mezzo artistico, corrisponderebbe infatti ad una rottura della linearità storica dell'arte e ad alla sostituzione di quest'ultima con un nuovo paradigma circolare. Tali tentativi di fondazione esasperata della modernità non fanno altro che scoprire il modernismo come un semplice nome « sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le modernisme »³¹. Oltre all'esaltazione del simulacro, il Postmodernismo s'infossa in un vero e proprio *lutto* della modernità che ha come prototipo l'interpretazione lyotardiana del sublime kantiano, soglia della divaricazione tra idea e presentazione sensibile della stessa. Dipendente da un tale pensiero del modernismo, si trova una *concezione estetica dell'avanguardia*, quest'ultima intesa come il soggetto corrispondente alla visione modernista, che il Postmodernismo si troverebbe a rimemorare.

Il regime estetico delle arti nel quale si immerge la modernità e che si prolunga fino al Postmodernismo si compone principalmente delle rovine del sistema della rappresentazione³² nella misura in cui esso disfa la « corrélation entre sujet et mode de présentation »³³. L'introduzione dell'aspetto meccanico e dell'anonimità che tale componente implica fa il paio con una « dimension fantasmagorique du vrai »³⁴ che appartiene anch'essa al paradigma critico del regime estetico delle arti. Estendendo la validità della soggettività d'avanguardia al Postmoderno materialista, tale dimensione ossessiva del vero si trova riassumibile nella teoria marxiana del feticismo degli oggetti di produzione. La Postmodernità assume dunque una *configurazione estetico-politica*³⁵ della quale si trova dotata in virtù dell'ipertrofico realismo degli oggetti di cui si occupa.

In una nota di lavoro degli anni Settanta dal titolo «Notes sur l'ère posteuropéenne» attualmente raccolta nel testo *L'Europe après l'Europe*, Jan Patočka analizza proprio le dinamiche di scambio e di reciproca manipolazione estetico-politica tra lo spirito americano e lo spirito europeo. Se da una parte è possibile identificare l'America come l'ereditiera dello spirito europeo, dall'altra sono identificabili delle vere e proprie fasi di americanizzazione dell'Europa, che assumono l'ingerenza del macchinico come il propulsore di quella

³¹ *Ivi*, p. 42.

³² *Ivi*, p. 48.

³³ *Ivi*, p. 49.

³⁴ *Ivi*, p. 52.

³⁵ Rif. *Ivi*, p. 53.

formazione di una nazione trasversale su basi non storiche. La prima fase di americanizzazione dell'Europa corrisponde per Patočka alla costruzione di una maledizione « d'un inhumaine rendant possible la vie humaine »³⁶; tale esordio evolverà in una liquidazione della vita intellettuale in quanto tale e in un'apertura alla *contingenza*³⁷. Le due guerre mondiali rivelano lo scenario di un'Europa *déléaturée*³⁸, la cui intensità riposa proprio sulla deflorazione dell'automatizzazione e della macchinizzazione e della loro influenza

sur la science, suppression de la philosophie, fin de la théologie, retournement du libéralisme en *business* politique, massification de toute vie sous forme périlleuse de productivisme industrielle ; la 'liberté' liquidée par le mécanisme de l'égalité qu'elle a elle-même engendré ; croyance à une calculabilité universelle qui génère le chaos ; 'travailleur' de Jünger – dialectique de l'absence de douleur ; chaotisation du monde sous prétexte de son exploitation rationnelle³⁹.

Nella prospettiva patočkiana, la dinamica nichilista del 'Post' si rivela dunque come una struttura a due facce che investe la totalità estetico-politica della società con un'estenuazione del « teneur en *réalité* de l'existence »⁴⁰. Vi sarebbe dunque in atto nel postmodernismo una sostituzione del *souci de l'âme* – cifra dello spirito europeo – con una preoccupazione per l'economia e la tecnica: in tale contesto d'inversione delle priorità s'insinua un'idea di progresso come succedaneo dell'immortalità (*oubli de l'immortalité*⁴¹) ed un sentimento di fine dell'utopia modernista come impossibilità della sua realizzabilità ovvero come sfiducia in quell'« infinitisme effréné »⁴² che caratterizzava le sue narrazioni. È dunque l'abrogazione del principio di speranza, la laicizzazione del cosmo e la stimolazione tecnica al progresso quantitativo innescano una derealizzazione della concezione utopica dell'esistenza. Come sottolinea Patočka « l'ère post-européenne n'est pas post-européenne uniquement parce que l'hégémonie européenne n'est plus, mais parce que c'est une ère post-*métaphysique* »⁴³: la nuova cifra del realismo che compete alle forme di vita intellettuale corrisponde ad un ritorno al loro « point de départ, au monde naturel c'est-à-dire à l'ici-bas, mais *en tant que monde* [...] Il faudra comprendre que ne c'est pas là un supplément, le succédané d'autre chose, mais un fondement et un principe »⁴⁴. Il ritorno al reale nei termini dell'*ici-bas* si accorda ad un principio postmetafisico poiché s'impone sotto forma di ritorno ad un fenomeno etico dotato di una potenza politica. Tale caratteristica del Postmodernismo – compreso come equivalente culturale del Post-Europa – getta luce su una situazione spirituale precisa: lo sconvolgimento del 'suolo' europeo nei suoi fondamenti spirituali apre la via al ritorno al reale come interrogazione radicale dello sguardo diretto al mondo. Come fa notare

³⁶ J. Patočka, *Notes sur l'ère post-historique* in *L'Europe après l'Europe*, Paris, Verdier 2007, p. 264

³⁷ *Ivi*, p. 265.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, 266.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 267

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 270.

Thierry de Duve⁴⁵, il *ready-made* – censore duchampiano della modernità e sintomo dell’operazione di squadernamento della scena del ‘Post’ – opera un atto di cesura attivo su una storia istituzionale dell’arte (ovvero su una pratica che gli pre-esiste) ma nella quale esso nasce e che inevitabilmente ingloba. L’artificialismo umoristico del *ready-made* (e di tutte le sue forme più mature ed implementate come il *Grande Vetro*) fa appello a quella potenza che esso possiede d’individuare ovunque i nuclei di realtà che mettono in prospettiva la forma necessaria e contingente dell’oggetto d’arte. E dell’oggetto nell’arte. La metamorfosi che l’oggetto subisce nell’atto di promozione alla soglia artistica lo assegna ad un destino di incongruenza e di anamorfosi nonché ad un funzionamento diretto da una meccanica dissimilante e distopica. Una diagnosi sommaria delle Neo-avanguardie segnala immediatamente un’evidente tendenza di queste ultime a rieditare le dinamiche duchampiane, nella misura in cui propongono un ritorno al reale come sintomo della riformazione dello spazio artistico in spazio eminentemente *politico*. In una prospettiva fortemente influenzata da Deleuze e Lacan, Lyotard avanza una nuova definizione per questo stato politico della produzione artistica, nella sua solidarietà con la produzione industriale:

Ce que j’ai à vous dire est commandé par un travail qui n’est pas linguistique, ni sémiologique, ni philosophique non plus, mais plutôt *politique*, dans un sens de ‘politique’ qui n’est pas le sens institutionnel (le Parlement, les élections, les partis...), et qui n’est pas non plus le sens « marxiste » (la lutte des classes, le prolétariat, le parti...), sens évidemment beaucoup trop proche du précédent, - politique dans un sens qui n’est ‘pas encore’ déterminé, et qui peut-être restera, doit rester toujours à déterminer. Cette « politique » concernerait non pas la détermination d’*institutions*, c’est-à-dire d’écarts réglés, mais plutôt la détermination d’un espace de jeu pour des intensités libidinales, des affects, des « passions »⁴⁶.

La prima figura tutelare che agisce nella teoresi lyotardiana è innanzitutto l’idea della *macchina desiderante* sviluppata da Deleuze e Guattari nell’*Anti-Edipe*, grazie alla quale entra nella filigrana del discorso anche l’accezione lacaniana rettificata di *libido*. Deleuze e Guattari costruiscono una definizione di dispositivo associando le componenti di macchina e di desiderio ed utilizzando le categorie semplici disgiunzione e congiunzione, connessione ed esclusione. Anche nell’*Anti-Edipe*, così come accade ne *Les dispositifs pulsionnels* di Lyotard, la dimensione della macchina desiderante intrattiene legami molto forti con la dimensione del corpo (in quest’occorrenza con la dimensione del corpo senz’organi): tale operare congiunto ha come obiettivo la produzione di categorie economiche ribelli « qui font défaut [...] à la pense du désir, rebelles au rabattement de cette pensée (qui n’est elle-même encore que désir, rebelles au rabattement philosophique ou psychanalytique qui est un cas particulier du rabattement de la production désirante sur le corps sans

⁴⁵ T. de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Les Editions de Minuit 1984; T. de Duve, *Résonances du Ready Made Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Chambon 1989; T. de Duve (ed. by), *The definitively unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge- Halifax, Nova Scotia College of Art and Design-MIT Press 1992; T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge-London, MIT Press 1997.

⁴⁶ J.-. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, cit., p. 127.

organe»⁴⁷. Le macchine desideranti sono governate dal desiderio, che ne modifica la configurazione oggettuale; la logica del desiderio, così come viene descritta da Deleuze e Guattari, manca infatti il suo proprio oggetto dal principio e si rispecchia in quelle esigenze imposte dal platonismo di scegliere tra la produzione e l'acquisizione:

Dès que nous mettons le désir du côté de l'acquisition nous nous faisons du désir un conception idéaliste qui le détermine en premier lieu comme manque, manque de l'objet, manque de l'objet réel. Il est vrai que l'autre côté, le côté production, n'est pas ignoré. [...] la réalité de l'objet en tant que produit par le désir est donc la *réalité psychique*⁴⁸.

Questa modalità di concepire la produzione (totalmente tiranneggiata dall'alternativa con l'acquisizione) impedisce infatti di invertire la concezione classica del desiderio come mancanza, finendo per appoggiarsi proprio su di essa, rafforzandone l'operatività. Se il desiderio è infatti mancanza dell'oggetto reale, la sua propria realtà deriva anch'essa dalla mancanza, è generata da essa: la produzione desiderante si articola dunque immediatamente – secondo questa prospettiva – come produzione di fantasmi che la psicanalisi ha già ampiamente approfondito. Invece d'incrociare le caratteristiche della produzione 'industriale', la riduzione della produzione desiderante alla produzione fantasmatica corrisponde ad una mera implementazione delle conseguenze del principio idealista che definisce il desiderio come mancanza. La rettificazione della versione psicanalitica della relazione tra desiderio e produzione proposta da Deleuze e Guattari si articola su basi teoriche diametralmente opposte:

Si le désir produit, il produit du réel. Si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité. Le désir est cet ensemble de synthèses passives qui machinent les objets partiels, les flux et les corps et qui fonctionnent comme unité de production. Le réel en découle, il est le résultat des synthèses passives du désir comme auto-production de l'inconscient. Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet. [...] Le désir et son objet ne font qu'un, c'est la machine, en tant que machine de machine. Le désir est machine, l'objet du désir est encore machine connecté. [...] L'être objectif du désir est le Réel en lui-même⁴⁹.

Secondo quest'impostazione la mancanza emerge solo come contro effetto del desiderio, che viene primariamente compreso come produttivo e come deposto nel reale: la dinamica desiderante è infatti vicina alle condizioni d'esistenza oggettive, attivando un programma di nomadismo che possa permettere di seguirle. Con una venatura polemica nei confronti della teoria lacaniana del reale, che lo riconduceva ad una soglia di impossibilità, Deleuze e Guattari affermano la possibilità del reale ovvero il suo divenire possibile: non è infatti il desiderio che si esprime come mancanza oggettuale ma, al contrario, è la gravidanza massiccia del desiderio produttivo che lo distoglie dal suo obiettivo. È la produzione stessa che per definizione evacua ogni retaggio della

⁴⁷ G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-Edipe*, Paris, Les Editions de Minuit 1972, p. 32.

⁴⁸ *Ivi*, p. 33.

⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

prospettiva della mancanza nella misura in cui non è mai organizzata in funzione di un'assenza o una privazione anteriore: di conseguenza il desiderio « est contre-produit par l'instance d'antiproduction qui se rabat sur les forces productives et s'en approprie »⁵⁰. Il nucleo della questione produttiva e la vera cesura ontologica non si pone, concludono Deleuze e Guattari, tra il simbolico e l'immaginario bensì tra l'*elemento reale del macchinico*⁵¹ e l'insieme strutturale dell'immaginario e del simbolico.

A partire dai primi anni Sessanta Lacan si era interessato, proprio in questi termini, alla definizione di Reale in termini di trauma cercando, inversamente, di comprendere il traumatico come l'incontro mancato con il Reale. Prendendo in considerazione diversi momenti di quell'ambigua evoluzione interna alla costruzione lacaniana della teoria del Reale, è possibile sottolineare come la psicoanalisi lacaniana collochi il Reale ai limiti della realtà stessa e come tale istanza non debba essere confusa con gli oggetti quotidiani. Il « Reale-del-Simbolico »⁵² – che corrisponderebbe alla nozione tedesca di *Wirklichkeit* – si differenzia da quello che passa sotto il nome di realtà e da quello che Lacan definisce *Stoff* 'primitiva'; tale divaricazione permette a Lacan di estrarre il Reale dalla realtà di tutti i giorni evitando, in questo modo, la confusione tra due ordini d'oggetti: l'oggetto della conoscenza (immaginario) e l'oggetto del desiderio (reale). Attraverso metafore macchiniche, Lacan pensa il Reale in una prospettiva *energetica* e in una stretta relazione con il Simbolico, strutturando la sua interpretazione su una distinzione radicale tra l'Oggetto reale (oggetto *a*) e la Cosa reale. Attenuando la sovrapposizione della nozione di oggetto di conoscenza e di oggetto del desiderio, Lacan ricolloca la nozione freudiana di libido sul livello del Reale-del-Simbolico. Nel seminario *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Lacan associa il Reale all'essenziale funzione del ritorno (*Wiederkehr*) differenziandola dalla funzione della ripetizione (*Wiederholen*). Se infatti la ripetizione ha un rapporto diretto con l'*Erinnerung* riferita alla costruzione del soggetto, la rimemorazione biografica ha allora un limite che è identificabile con il Reale stesso. Il Reale è per Lacan, in prima istanza, ciò che torna sempre al proprio posto, ovvero in quel luogo dove il soggetto cogitale non può incontrarlo. Già l'analisi di Freud della ripetizione come funzione era destinata, secondo Lacan, all'approfondimento della relazione tra il pensiero ed il Reale: nell'ortodossia freudiana la ripetizione (*Wiederholen*) non coincide con la riproduzione (*Reproduzieren*) ma coinvolge la dimensione produttiva dell'atto nella misura in cui quest'ultimo ha sempre una qualità di struttura e s'inserisce in un contesto 'pratico'. *Praxis* è dunque il termine generale che Lacan utilizza, inserendosi nella via inaugurata da Freud, per designare « une action concentrée par l'homme, quelle qu'elle soit, qui met en mesure de traiter le réel par le symbolique »⁵³, indicando un'inerenza del pratico al « noyau du réel »⁵⁴ ovvero una relazione della soggettività ad una

⁵⁰ *Ivi*, p. 37.

⁵¹ Rif. *Ivi*, p. 99.

⁵² Rif. « *Wirklichkeit* is the Real-of-the-Symbolic which, despite being 'at the limits of experience', is nevertheless absolutely necessary for the functioning of the Symbolic as such. Indeed Lacan later specifies that he's referring to a 'symbolic *Wirklichkeit*' – a Real-of-the-Symbolic which is usually misrecognised » (L. Chiesa, *Subjectivity and otherness. A philosophical reading of Lacan*, Cambridge, MIT Press 2007, p. 127)

⁵³ J. Lacan, *L'inconscient et la répétition* in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil 1973, p. 11.

⁵⁴ *Ivi*. 53.

polarità che si ritrae in permanenza. L'approccio al reale come incontro perennemente differito impone che il Reale in quanto tale non possa mai essere rappresentato (ovvero riprodotto) ma semplicemente ripetuto. Rispetto al nocciolo duro del realismo, Lacan non prevede alcuna possibilità di rappresentazione referenziale o di simulazione; la ripetizione – che emerge come il tratto distintivo delle azioni *Popist* – si costituisce piuttosto come un effetto schermo del Reale stesso, convertendo l'iperrealismo in una forma altrettanto potente d'illusionismo. La descrizione complessa di tale torsione da una polarità all'altra passa per Lacan per un ritorno alla *Fisica* di Aristotele ed in particolare per una revisione del rapporto che egli avrebbe stabilito tra l'*automaton* (ripetizione del rimosso come sintomo o significante) e ciò che viene designato come il *tuché* (punto di resistenza al simbolico e alle dinamiche referenziali del significante). Il Reale si posiziona al di là del circuito dei significanti e quindi al di là della funzione del ritorno, dell'insistenza dei segni, oltre che al di là del principio di piacere. Reale è infine questa dimensione retrostante all'*automaton*, carica di un alto grado di ambiguità, che non può essere raggiunto che in effigie, in assenza, per via negativa. Se il Reale ha dunque un equivalente nella dinamica produttiva della ripetizione⁵⁵, esso si esplicherebbe come incontro mancato ovvero come occasione di *traumatismo*. Tale formulazione lacaniana del 'realismo traumatico' pare applicarsi in maniera più che adeguata alle intenzioni macchiniche della produzione wahroldiana, ed in particolare a quella confusione da esse creata rispetto al momento della consumazione. L'iperrealismo Pop vive infatti di un cortocircuito funzionale interamente diretto al Reale: nel momento in cui cerca di rivelarlo in modo parossistico, esso non fa altro che dissimularlo, ovvero derealizzarlo. Tale effetto di radicale "illusione di ritorno", nel contesto del suo fallimento realistico, introduce il rovescio del trauma del ritorno del reale (*illusionismo traumatico*⁵⁶).

Comprendiamo ora in che modo la NeoAvanguardia degli anni Sessanta riattualizza la pratica della dissimulazione e la logica dell'incongruenza che caratterizzano la pratica duchampiana del *ready-made*. L'avanguardia sviluppa infatti la sua posta in gioco nell'ambito di un'azione differita, ovvero esprime completamente il suo potenziale traumatico solo nella Neoavanguardia. Cercheremo di descrivere tale dinamica invocando ciò che Žižek definisce *changed status of the event*⁵⁷, evidenziando la consumazione dello *shock del reale* proprio come la cifra distintiva dell'arte postmoderna. Affermando una sorta di ricorso dell'atto artistico duchampiano, la Neoavanguardia impiega ampiamente un linguaggio di ritardi sospesi, incontri mancati, causalità interstiziali, ripetizioni e resistenze, che recano il marchio della riattualizzazione di quel trauma iniziale prodotto dall'elezione dell'oggetto alla soglia artistica. Tale *strategia del ritorno del reale* ingaggia diverse tendenze dell'arte postmoderna e si appoggia ampiamente su una nozione di *nuova*

⁵⁵ Rif. "Ce qui se repète est toujours quelque chose qui se produit comme au hazard" (*Ini*, p. 65).

⁵⁶ Rif. H. Foster, *The return of the real*, cit., p. 181.

⁵⁷ Rif. "In the Lacanian notion of the real, the hard kernel that resists symbolization coincides with the opposite, the so-called 'inner' or 'physic' reality. Within postmodernism the same coincidence is reproduced in the shape of the tension between the obtrusive bodily density (one is tempted to say: the Heideggerian 'earth') that overshadows the narrative frame and the view that reality itself it is something 'is something that exists only in our heads'" (S. Žižek, *Grimaces of the real* in « October », n. 58, Fall 1991, p. 60).

immanenza di marchio post-strutturalista che si connette con il passaggio tematico dalle cause trascendentali agli effetti immanenti.