

L'arte nell'epoca dell'Intelligenza Artificiale

Domenico Scudero

Origine del rapporto fra arte e tecnica

Nel suo celebre testo *L'archeologia del sapere*, Michel Foucault ha tentato di chiarire in maniera dialettica le complessità scaturite in epoca contemporanea sull'inesplicabile varietà di locuzioni metodologiche atte a rappresentare il senso del sapere. Il suo percorso a ritroso verso l'origine del significato si apre con una chiosa sul valore alla luce delle contraddizioni manifeste all'interno di ogni singolo percorso interpretativo: sul crinale della storia, sostiene Foucault, sebbene ci siano dei fatti inconfutabili è assai improbabile che questi vengano rappresentati allo stesso modo nelle differenti discipline. Si tratta di un carattere insito in ciò che definiamo relativismo: una scoperta che per una disciplina risulta essenziale può non avere lo stesso peso nell'ambito della "storia" di una disciplina differente. In questo dilemma sul valore della cultura rappresentativa lo studio di Foucault si concentra sul punto in cui le pratiche discorsive si costituiscono per definire le forme originarie che esse assumono al fine di sopprimere l'ipotesi di una contraddizione (1).

Il discorso sul tema dell'origine, fondamento della ragione intellettuale, è di rinnovata attualità nell'interpretazione dell'opera d'arte e in particolare alla luce delle irruente ed esponenziali evoluzioni delle tecniche artistiche, in particolare riferimento agli sviluppi dell'intelligenza artificiale. Rilevando la fluidità del termine arte, una condizione che si è costituita nella babele di linguaggi storici, nelle successive varie ipotesi prodotte dalle tecniche digitali, unitamente al lascito della globalizzazione, risulta assai ostico poter affermare quale sia la radice comune originaria del termine così come lo riconosciamo adesso; l'idea che la tecnica sia in sé il paradigma esemplificativo dell'origine è tuttavia molto radicata nella nostra cultura tecnocratica e il paradosso di una tecnica, quale quella dell'intelligenza artificiale, in grado di sostituire il rapporto umano con l'opera d'arte produce equivoci e fraintendimenti.

Tekné: la radice semantica dell'arte

Rimanendo alla minoritaria cerchia dell'Occidente la radice semantica del termine arte è legata a quella di *tekné*. Ciò che nella cultura occidentale è per noi arte deriva dal termine *ars* latino che traduceva il greco *tekné* con cui però l'antichità greca designava qualcosa di molto più esteso e che si potrebbe intendere con il saper produrre, fare qualcosa, impegnando ragione e pratica attraverso una specifica abilità. Sebbene il termine arte sia comunemente accettato nella comunicazione globale anche da culture che non hanno avuto alcun contatto specifico con il linguaggio occidentale, nella sua accezione specifica ha inclinazioni molto differenziate. Sulla confusione derivata dalla radice da cui il termine arte acquisisce la sua attuale connotazione si discute ancora adesso in termini estetici; tuttavia alcuni fra i più autorevoli pensatori come Tatarkiewicz e Jiménez sono concordi nel sostenere che il termine "tecnica" così come lo intendiamo adesso - la cui radice etimologica è palesemente legata a quella di *tekné* - è più adeguato a descrivere verosimilmente ciò che significava in epoca antica (2). Come precisa Jiménez ciò che noi intendiamo adesso con arte è piuttosto traducibile con esperienza estetica (3). Da questa non etimologica filiazione del termine arte da *tekné* l'Occidente ha privilegiato la sua traduzione in tecnica realizzata attraverso lo studio, l'osservazione e la riduzione in regole, quindi nell'idea compositiva delle belle arti. Non si tratta di un caso isolato di distorsione del significato attraverso le fonti; così come osservato da Robin nelle sue trattazioni sul pensiero greco il fraintendimento della complessità dei vocaboli del greco antico è un fatto inoppugnabile, oltretutto prodottosi dalla frequente mancanza di testi originali e dall'enfaticizzazione di frammenti spesso isolati e mal interpretati. La particolarità di quella lingua antica era proprio nel racchiudere in un singolo vocabolo un'ampia varietà e qualità dei termini. La traduzione nella razionalità latina ha prodotto spesso alcune semplificazioni o più vocaboli derivati da un'unica sorgente lessicale distinti per ogni singola qualità intuita all'interno della radice originaria (4).

Le tecniche artistiche e le regole

Noi quindi parliamo di arte e intendiamo una tecnica perché facciamo riferimento alla *tekné*; nella cultura artistica contemporanea occidentale questa derivazione ha prodotto differenti pratiche attentamente separate, disegno, pittura, scultura, ciò che in altre culture, come quella africana o in culture asiatiche non ha subito queste suddivisioni “tecniche”. Se di tecnica si parlava nelle culture extra europee più antiche era la tecnica di trasmissione e di coinvolgimento, lì dove invece nel sistema razionalizzato dell’Occidente si individuava uno specifico saper fare pittura, disegno, scultura (5). Questo schematismo accademico, regolato da proporzioni e da partiture, sistema che coinvolge pienamente la cultura occidentale in tutte le forme artistiche vagamente protese ad una perfezione matematica, è stato poi divulgato in una sorta di colonialismo culturale (6). La reazione post coloniale, come processo innescato dalla globalizzazione ha in larga misura svuotato di senso la cultura artistica occidentale poiché basata su un’idea di universalità di tecniche artistiche che non ha più un reale significato. Il mondo reale, nella sua vastità, manifesta una complessità che non è in alcun modo riducibile alle tecniche derivate dalle regole e dagli stili. Inoltre, così come ci dimostra tanta analitica, piuttosto che parlare di opere d’arte, nel contemporaneo occidentale possiamo parlare di contesti d’arte, restando molto difficile poter definire un oggetto semplicemente come opera (7). Quindi, quale tecnica?

In culture diversamente evolute il concetto di tecnica in quanto regola è qualcosa di estraneo all’arte, a volte inconciliabile; in alcune culture africane, ad esempio, la tecnologia è vista come uno strumento e quando la si usa non lo si fa mai in maniera pedissequa. La capacità degli artisti cinesi di coniugare alta tecnologia con complicate strutture di segni manuali è un’ulteriore differenza rispetto all’eterea padronanza dell’“immagine” tecnica che è spesso la manifestazione immediata in opere di artisti occidentali. Nelle culture più isolate la tecnologia è usata spesso come elemento falsificatorio di un’alterità che nasconde al suo interno un ampio territorio manuale, umano (8).

D’altra parte è evidente che le innovazioni attuali nella tecnica producano un impatto globale, che comunque non lascia indifferenti gli autori nel territorio dell’arte. Basti pensare al clamore scaturito recentemente dall’uso degli NFT e dall’evoluzione dell’algoritmo in un iper-calcolo che prende il nome di IA: da una parte si ode un coro di divinazione – tale da ricordare l’onda di illusa beatitudine che aveva accompagnato la nascita del Web – e dall’altra parte i patimenti di chi prospetta un mondo distopico governato da macchine infernali ritenute creative. Tuttavia anche se il termine algoritmo è entrato nel linguaggio comune da poco, spesso in un’accezione genericamente negativa, in sé un algoritmo è semplicemente una funzione matematica, un teorema euclideo, anche se più complesso (9). D’altra parte tutti facciamo uso di algoritmi, cos’altro sarebbe un computer senza, o un programma, o un motore di ricerca? Se è vero che lo strumento elettronico attraverso gli algoritmi ha migliorato alcune pratiche quotidiane è anche vero che le ha rese inadeguate quando cerchiamo una soluzione banale - cambiare una prenotazione, chiedere spiegazioni per un possibile addebito errato - problemi che un essere in carne e ossa può risolvere in un nanosecondo e la macchina non può. È una macchina. Allo stesso modo la tecnologia nell’arte può produrre effetti stupefacenti o può semplicemente rispecchiarsi nel suo vuoto meccanico di calcolo. Anche su questo punto la lettura di Jiménez sull’influsso della tecnologia nel campo dell’arte ci offre notevoli spunti di riflessione. In primo luogo sull’idea di macchina pensante, ovvero ciò che è in origine nella formazione dei più ampi livelli di quella intelligenza artificiale che oggi appare come lo spauracchio infernale opposto alla residuale divinazione creativa umana. Già con la macchina pensante descritta da Turing nel 1950 e nel più ampio campo della cibernetica, ovvero degli studi sul significato e sui meccanismi a reazione della comunicazione sia nel linguaggio macchina che in quello animale, si delineava una possibile deriva gestionale della supremazia intellettuale scalzata dal potere della macchina. Cibernetica è infatti termine etimologicamente derivato dal *kybernétes* (timoniere in greco) da cui il *gubernator* latino con gli ovvi rimandi alle assunzioni di potere e di comando (10).

Noi quindi siamo portati a pensare che la contemporaneità stia trasformando il nostro modello (occidentale) di creatività, ma l’arte e la tecnica appartengono entrambe ad una identica radice etimologica significativa e condividono eziologia di prassi e teoria conclusi nel territorio dell’apparenza, tuttavia mentre la tecnica si produce in cristallizzazione di esperienza finita, l’opera d’arte si traduce in quella di una speculazione da esperire o immaginare (11).

La grande paura dell’IA creativa

La grande paura che l’automazione, dopo aver falciato l’azione produttiva operaia, limitato quella dei servizi, arrivi a deturpare, con la sua onnipotenza insensibile e post-umana, anche la sfera della creatività appare come l’anticipo di quella deriva annichilente che vede l’uomo strumento flessibile nella rigida dittatura di un calcolo macchina governato da una intelligenza digitale. Ma in realtà tutto ciò è semplicemente impossibile. Per quanto si possa tentare di clonare la forma dell’intelligenza

umana in qualcosa di matematicamente simile ma con capacità esaltate a dismisura, questo traguardo non sarà mai raggiunto, perché le macchine non pensano e non ricordano, ma abbinano i dati in maniera conseguente ad un preciso compito prefissato. Questo fatto non può essere alterato: la tecnica non può clonare l'istinto animale o le facoltà di individui massa come le colonie di formiche, perché diversamente dalla vita naturale la matrice del calcolo non ha continuità fluida ma è frazionata nel salto fra zero e uno, intercalato da interstizi vuoti. Questo vuoto è ciò che distingue il supposto "pensiero" di una macchina dal ragionamento umano.

Il fatto che un artista faccia un'opera digitale ogni giorno e dopo anni di lavoro ne venda una copia formata da minuscole riproduzioni in forma vettoriale per svariate decine di milioni di dollari non vuol dire che quelle immagini siano opere, e nemmeno che quella raccolta sia la relativa astrazione, ma è il segno veicolato di un lavoro, un'attitudine, certificata da un algoritmo unico che ne attesta l'autenticità. Il fatto che sia digitale ha lo stesso peso che avrebbe avuto una tela, un cartone, un legno, si tratta cioè di un supporto; il fatto che ci sia una certificazione è una versione innovativa di un'autentica, realizzata con strumenti adeguati alla materia dell'opera; la quale opera è il lavoro umano non riproducibile.

Il fraintendimento fra azione creativa reale e risultato documentale alimenta anche questa idiosincrasia fra tecnica e pratica artistica: l'idea che usare la tecnica produca in sé un'opera, o al contrario l'ipotesi improbabile di poter fare a meno della tecnica per rimanere puri. La tecnica è una risorsa ma può anche essere un grande tranello; il fatto tecnico che oggi permette a chiunque di realizzare un'opera "artistica" – in ogni campo bastano pochi strumenti alla portata di tutti per fare musica, immagini, film, video – non cambia il rapporto esclusivo dell'arte con la storia, semplicemente perché un'opera d'arte è indifferente alla questione, usa la tecnica per raggiungere uno scopo rappresentativo e in ultima analisi simbolico.

Proprio per questo l'idea che la tecnica possa soppiantare lo strumento umano del creare, che è facoltà priva di salti obbligati dal calcolo numerico, ciò che è nel *pensiero* macchina, è un paradosso che nasce dalla confusione interpretativa scaturita dalla falsificazione del pensiero tecnico. Il pensiero creativo è lineare, soltanto quello tecnico presenta "interstizi" vuoti. Per fare un esempio di come la tecnica possa creare delle opere possiamo identificare un oggetto di grandissima qualità scientifica come può esserlo una navicella spaziale. Questo oggetto si concretizza attraverso la sublimazione di calcoli e processi e una volta compiuta la sua missione, se recuperato, ha un suo posto nell'ambito di una memoria scientifica; può diventare un oggetto da ammirare come concentrato di alta tecnologia, esposto in un museo adibito allo scopo, semplicemente però non è un'opera d'arte. Ha avuto un ruolo, ha svolto una funzione, ha raggiunto i suoi obiettivi ed è quello che possiamo ammirare poiché realizza concretamente la conclusione di un progetto. L'opera d'arte non ha lo stesso excursus; anche quando è finalizzata ad uno scopo questo è essenzialmente un obiettivo umanizzato, anche se carico di alta tecnologia, si realizza esclusivamente nell'evocazione di qualcosa che non c'è se non come forma allusiva, per l'appunto simbolica. La grande differenza fra uno strumento funzionale e un'opera d'arte, anche nel caso che entrambi gli oggetti abbiano lo stesso coefficiente di tecnologia al loro interno, consiste esattamente nella misura simbolica e metafisica. Nell'opera tecnica non c'è simbolo, essa stessa è quello che vuole essere, l'opera d'arte è invece il segno di ciò che vorrebbe essere in un altrove che solo la sua contemplazione o la sua pratica consente di percepire. Sebbene artisti come Elíasson usino lavorare con sperequazioni tecnologiche il senso del loro agire, ideare, organizzare, disporre, non è mai una dimostrazione tecnica, ma è uso della tecnica per animare l'idea percettiva di ciò che non è presente, dimostrare un'altra percettibilità, un altrove. Allo stesso modo l'uso del web nelle opere d'arte ha fornito importanti percezioni di verità nascoste nello strumento tecnico, smascherandone i meccanismi sottaciuti, mentre all'inverso il semplicistico uso della tecnologia praticata in versione aurale produce risultati che non possono andare al di là del puro compiacimento e quindi destinati al dimenticatoio (12).

Ritornando al tema centrale dell'origine basti pensare ad un semplice strumento alla portata di chiunque, poniamo il caso di un martello. Di questo oggetto funzionale possiamo averne varie misure e tipologie, il suo scopo è comunque quello di battere, agisce come protesi strumentale della forza umana; se la sua essenza è quella di funzionare allo scopo prefissato è vero anche che della "versione martello" ne sono state sviluppate innumerevoli esemplari, tuttavia non potremmo dire che una differenza della sua forma, o una decorazione sul manico, produca un'alterazione di questo scopo, pertanto la sua forma è rispecchiamento di sé, null'altro, e a nulla è valso operare degli abbellimenti. Allo stesso modo l'uso della tecnologia, strumento del contemporaneo, nella sua nuda identità non può che rispecchiare ciò che è; soltanto l'idea creativa dell'artista può alterarne lo scopo e produrne una versione simbolica. L'opera di Magritte che ritrae una pipa sottolineando che non lo è può servire da esempio per chiarificare questa relazione fra opera e oggetto tecnico; un oggetto in quanto forma di cultura e di sapere tecnico non può essere trasformato nella sua pura identità in qualcos'altro ma c'è

bisogno di operare uno scarto, sottraendolo dalla sua funzione e trasportandolo alla sua astrazione simbolica. Allo stesso modo i ready-made di Duchamp assumono la realtà della tecnica, una tecnica industriale, ripetitiva e uniforme, la sottraggono al suo scopo trasformandone il senso funzionale in alterità, sberleffo o sarcasmo che sia, ma introiettando l'oggetto in una casualità nuova e simbolica (13).

Il sema, la morte, il gramma

Debray e Morin hanno a lungo dissertato sul tema che lega la morte, la percezione della morte, e l'origine dell'immagine, l'immagine del doppio della vita, quell'alterità che è determinazione del fantastico di un mondo ulteriore. Ciò che Baudrillard riconsidera in termini orientati al materialismo dello scambio, per quanto simbolico, con la vita reale, il suo vissuto, si cristallizza in un segno, il "sema", che delimita il passaggio dalla vita alla morte e custodisce i resti del defunto in forma epigrafica (14). Questo elemento sottrattivo, ovvero distogliere un frammento di natura per farne un elemento indicativo e segnaletico, può essere visto come l'origine del connubio di arte e tecnica, lì dove il "sema" si radicalizza in messaggio dell'alterità, si cristallizza in segno linguistico, "gramma", di cui le culture antiche riconoscevano il potere, attribuendolo non già alla tecnica, ovvero al segno realizzato, ma a colui che lo rendeva visibile, come lo scriba, ovvero l'uomo che "vedeva il futuro" poiché traduceva le visioni del faraone in segni destinati ad agire sul mondo. Allo stesso modo l'intelligenza artificiale è come la pergamena su cui lo scriba "vedeva il futuro" rendendo tecnica viva le parole del faraone, e allo stesso modo del faraone sarà l'individuo a gestire questa immagine del mondo, di certo non la macchina/pergamena di cui lo "scriba" detiene il potere (15).

Da quanto accennato possono rilevarsi differenti visioni complementari; la prima sul concetto di tecnica artistica nel mondo occidentale, concetto che è derivato da regole e comportamenti sempre più misurati all'interno di un preciso scopo del segno; la seconda visione vede una partecipazione maggiormente focalizzata sulla morale, ovvero sugli sviluppi metafisici dell'immagine come riflessione di un aldilà. Se la radice di arte e tecnica è comune è anche vero che il pendolo dell'interpretazione verte da una parte o dall'altra dei due opposti. Se la prima visione nasce dal pronunciamento di alcune regole che vanno sempre più definendosi, nel secondo caso quando queste regole vengono approntate si relazionano essenzialmente con una tradizione di forme simboliche. In ciò possiamo vedere da una parte l'idea della tecnica come postulato moderno, ovvero una modalità specifica di scopo e superamento di questo, dall'altra parte la manifestazione del saper fare e rielaborare le forme per mantenerle in vita, ovvero un compito specificamente morale.

La tecnica nella dialettica metafisica

Heidegger aveva intuito perfettamente il significato di ciò che era il suo mondo contemporaneo, mondo di un Occidente ancora pervaso dall'idea di dominio e che nelle sue trattazioni si trasforma in epoca del dominio della tecnica. Il lavoro di scavo linguistico e metafisico di Heidegger si muove così verso la radice del segno, poiché è il segno la fonte della tecnica, senza questo non ci sarebbe tecnica ma soltanto modalità ad esempio, quindi tradizione del gesto del fare. Il segno produce l'effigie del mondo, lo trasforma in verità allusiva, inizialmente perché lascito divino – come era semi divino lo scriba perché sapeva interpretare in segni il dettato del dio faraone – e successivamente come verità terrena sino al luogo comune della scrittura verità: così è scritto (16). La pulsione antitetica alla tecnica emerge in Occidente con le tendenze presocratiche, in particolare nella stesura di alcuni testi fondamentali come ha ricordato in particolare Nietzsche, il quale non a caso parla di "filosofare col martello", definendo la ragione di quella falsificazione "divinatoria" che attraverso l'evolvere della ragione scientifica ha prodotto quel metodo che è nella radicalità della modernità. Già nell'archeologia del progresso scientifico l'idea di una divinazione della tecnica era fonte di stordimento umano (17).

Il segno in Occidente diviene tecnica perché si struttura in regole e obbliga alla conoscenza di queste affinché le forme siano equivalenti a ciò che è pensato; sarà la tecnica a tentare di riempire il vuoto interstiziale che separa idea e segno sebbene questo vuoto non possa ancora essere del tutto compreso in verità. La spinta prospettica, la ridondanza delle tecniche riproduttive, l'arte scienza leonardesca e la virtuosità degli artisti occidentali deriva dall'asservimento alla tecnica in quanto regola, funzioni, saperi e calcoli; lo studio immerso nella penombra del Caravaggio è già quasi una camera oscura, quella che farà da strumento ottico per il Canaletto e che sarà poi protagonista della successiva rivoluzione fotografica. La forza della tecnologia non è limitata al suo esser conosciuta; dalla scoperta della fotografia nessun quadro avrebbe più potuto avere lo stesso significato perché la tecnica aveva sottratto dal campo della pittura lo scopo di determinate regole, alcune palesemente erranee. Allo stesso modo la tecnica digitale, la riproducibilità virtualmente infinita dei segni ha modificato il significato, annullato la distanza – tutta occidentale – fra originale e copia, favorendo lo scivolamento dell'idea della tecnica in un altrove immateriale.

Considerando gli sviluppi dell'arte contemporanea dagli anni Novanta in poi ci accorgiamo che l'idea della tecnica è proiettata sul contesto creativo in primis come forma definita a cui si contrappone successivamente l'alterazione e la dissonanza attraverso l'uso interattivo, tautologico, critico della stessa tecnologia. Unitamente ai percorsi della globalizzazione, che ne sono ulteriore spinta, l'idea di tecnica come sinonimo di dominio e supremazia occidentale tramonta soppiantata dalla sua riproducibilità, dalla sua falsificazione in forma di copia o di surrogato. Il fenomeno della delocalizzazione ha incrementato ulteriormente la corruzione occidentale del termine favorendo l'osmosi dell'allusiva "regola che determina il valore della tecnica" in elemento plasmabile, occasionale, privo di genealogia unificata. Ibridandone il prodotto in un caos vettoriale in cui la frammentazione dell'unicum tecnico proviene da istanze occasionali – spesso generate dal mercato di produzione globale scelto per ragioni economiche – il mondo post-internet ha relegato il senso della tecnologia nell'astrazione virtuale prima attraverso la soglia iperurania dell'algoritmo e successivamente nell'iper calcolo dell'IA. L'epoca dell'immagine del mondo della tecnica di Heidegger si è così trasformata nell'epoca dell'astrazione umanamente incomprensibile del calcolo del mondo, ciò che oggi genera grandi speranze e opache visioni distopiche.

Bisogna anche accennare al fatto che l'interpretazione della tecnica in quanto strumento di supremazia è stata più volte contraddetta dalla storia stessa; l'epoca dell'astrazione del calcolo del mondo è oramai un fatto conclamato ma non è di per sé il segno dell'avvento di un'età in cui chi detiene questo potere di calcolo abbia alcuna certezza della supremazia (18). La storia, sempre che ne accettiamo l'insegnamento, ci dice che è anzi al contrario, ovvero che nelle culture tecnologicamente più evolute si annidano i germi della debolezza, una debolezza che la tecnologia non può ovviare del tutto ma che semmai amplifica. In qualche modo l'emergenza climatica è come un'invasione barbarica che incrina il dominio della tecnica, è la forza autentica della vita della natura che prende il sopravvento sull'artificio della tecnica desertificando ed estinguendo quelle forme della cultura che hanno determinato la corruzione naturale.

Arte è anche tecnica

L'arte, quindi, è anche tecnica; progresso scientifico e progresso artistico sono le due facce di un mondo che si espone, sono la visione delle regole divenute dogma-scienza e delle alterazioni divenute stigma-arte. Il fatto che l'arte sia stata *tekné* e pertanto sia stata tenuta in second'ordine in epoca classica nulla toglie al fatto che quella parte, la parte più materica del mondo ulteriore, avesse comunque un'importanza strategica; favoriva la percezione delle divinità, evocava una possibile perfezione, era ciò che ne permetteva il compiersi. Anche nel mondo occidentale, comunque, è sempre esistita una residuale opposizione al dominio della tecnica, considerazione questa che si è acerbata soprattutto nel XX secolo con il sopraggiungere dello spontaneismo astratto e l'autonomia dell'arte. L'idea che un artista sia qualcuno che usi l'ispirazione per editto divino, quindi senza essersi aiutato con strumenti e mezzi tecnici, è ancora invalsa fra quegli artisti che sperano d'avere un ruolo sacrale, sacerdotale, nell'ambito del sistema sociale. Uno scrittore come Tommaso Pincio, un autore e accademico di formazione che conosce bene l'arte, in un suo romanzo descrive, ad esempio, il lavoro del Caravaggio definendolo in qualche modo frutto di una truffa, come se l'artista avesse barato per aver usato sistemi tecnici per realizzare i suoi lavori (19). Si tratta di un elemento critico esemplare che dimostra quanto l'idea della tecnica, proprio in ragione dell'essere all'interno del sistema di pensiero del mondo tecnico, sia vista come estranea all'arte. Tuttavia è esattamente il contrario; un'arte alla ricerca della sua autonomia è stata possibile solo perché precedentemente integrata all'interno di un contesto, un sistema esclusivamente tecnologico, senza il quale un dripping di Pollock sarebbe un rifiuto tossico e la Marilyn di Warhol un'icona da riti satanici. Pensare che l'artista, qualunque cosa faccia e realizzi, possa essere estraneo all'epoca in cui vive significa soltanto rendere anacronistico il suo lavoro e depennarlo dal sistema di rappresentazione del presente vissuto. Poiché la tecnica non è soltanto l'uso strumentale che ne facciamo ma è anche l'immagine mentale che introiettiamo come forma simbolica. Se un artista come Spalletti ha potuto creare il suo studio algido e rarefatto nel bel mezzo di un territorio che evidenzia il suo opposto non è stato tanto per via del suo esercizio, lodevole e continuativo, ma perché la sua reale esperienza era tutta interna ad un mondo della tecnologia. Senza questa cornice la sua opera sarebbe stata vista come la stele contornata da scimmie impaurite che apre le prime scene di *2001. Odissea nello spazio* di Kubrick.

Tecnica e volontà sottrattiva

La tecnica quindi influenza il rapporto con l'arte indipendentemente dalla volontà dell'artista di volerne fare uso. Tuttavia esiste una differenza basilare fra chi sceglie di non usare tecnologia – fare dei dipinti a mano libera, suonare musiche senza partiture e con strumenti improvvisati, - e chi invece preferisce usare la tecnologia, sfruttarne le potenzialità. Nel corso del XX secolo gli esempi sono

infiniti, naturalmente. Anche quello di Duchamp è un gesto d'uso tecnologico, ovvero prendere un prodotto industriale – quindi prefinito attraverso una tecnica costruttiva rigidamente ripetibile – e farne un'opera d'arte; ovunque ci siano anche minimi segni di manufatti o prodotti realizzati altrove c'è un legame dell'artista con la tecnologia ed evidentemente questo legame è stato lo stesso nei secoli precedenti. L'uso delle tele o del legno e del cartone era possibile perché questi prodotti potevano essere disponibili tecnicamente, così lo erano i colori, le superfici murarie, i pennelli, le seghe per i marmi, gli scalpelli. Un pennello e una tela di qualche secolo fa sono per un artista che dipinga oggi un videoproiettore e immagini digitali proiettate, fotografie digitali elaborate con photoshop e ingigantite. La sostanza non cambia. Il fatto di usare la tecnica nulla toglie all'azione dell'artista, tuttavia il nostro momento storico ci impegna in qualcosa di ulteriore; il confronto con l'ipocrisia dell'ipercapitalismo tecnocratico. Ad esempio, osserviamo Elon Musk che biascica paure al cospetto del possibile mostro da lui stesso creato e che lo rende fra i più ricchi e potenti del mondo; espone le classiche lacrime di coccodrillo che sembra piangere per il suo banchetto cannibale ma in realtà sta solo digerendo la sua ultima trovata. Se uno dei protagonisti dell'IA alimenta il timore per la tecnica suggerendo di temere il suo sviluppo, lo fa paternalisticamente per incrementare il suo potere sciamanico. Sono io il faraone che detta le regole del futuro allo scriba IA, dicono simili personaggi. Si tratta solo di speculazione pubblicitaria sull'ipotetico potere della tecnica sbandierata come una divinità innovativa da vendere al popolo grezzo per attribuirsi l'onere profetico. Dietro l'IA, infatti, c'è sempre un comando gestito da una mano umana. E anche una soluzione di messa a morte della tecnica; staccare la corrente elettrica. L'intelligenza artificiale è soltanto uno strumento; può essere usata bene o male, così come una pressa idraulica può servire per sfornare laminati o schiacciare i lavoratori, o un treno può essere un formidabile servizio di trasporto pubblico o latore di terribili stragi. L'intelligenza artificiale è una macchina e non conosce la comprensione, uno dei motivi per cui quando ci si litiga non la si riesce a convincere. In quei momenti noi invece comprendiamo cos'è uno strumento, un arnese, e cosa lo differenzia da un individuo umano. Lei, la macchina, sebbene possa sentirci e possa risponderci non può comprendere ciò che siamo perché noi l'abbiamo creata e per quanto "intelligente" è pur sempre un nostro attrezzo in funzione non lineare. Di conseguenza possiamo anche dire che l'IA è utile perché come strumento ci permette di semplificare e di molto il nostro lavoro, probabilmente a tanti lo toglierà, ma altri lavori si realizzeranno e saranno inventati, creati, così come lo sono stati con il web prima e i social media dopo.

La tecnica non è un'opera d'arte

Rimanere incantati dai disegni e dalle forme prodotte da un iper algoritmo non ha alcuna differenza con l'incantamento estatico che può produrre l'evolvere delle cose del mondo di cui sconosciamo i meccanismi poiché complessi; ma pur ammirandoli non li riteniamo arte poiché compiuti da elementi naturali che non controlliamo, così come le forme stocastiche di una macchina a cui è stato dato un comando e che partorisce forme casuali. Gli artisti romantici osservavano la natura cogliendone il significato subliminale e noi possiamo rimanere inebetiti da forme e colori nate dalle relazioni e dai nessi prodotti da affinità di calcolo e similitudini; la netta differenza consiste però nel fatto che nel primo caso eravamo e siamo estranei al fluire naturale e nel secondo siamo i responsabili di una materia virtuale che segue regole frutto della nostra stessa conoscenza e che possiamo decifrare. Se gli artisti romantici mettevano in scena non tanto la natura ma la percezione che di questa si offriva alla loro sensibilità, lo stesso non possiamo dire per un'opera che sia frutto esclusivo di una proiezione del sapere umano raggrumata in forme edotte da calcoli casuali, per quanto complicati. Si tratta in fondo di una tecnica che si rispecchia in sé stessa e non manifesta alcuna alterità. Allo stesso modo di quelle finte mostre che esaltano artisti ben noti del passato e presentano riproduzioni immersive, ovvero falsificazioni dell'opera, un'ipotetica opera partorita da una macchina è puro *divertissement*, un surrogato di opera d'arte, immagini, racconti, teoremi che hanno subito la sterilizzazione qualitativa e si propongono come alter ego fantasmatico dell'origine.

Un'intelligenza artificiale che produca in autonomia opere è una falsità da tecnocrati poiché ogni prodotto del calcolo è una falsificazione dello svolgimento lineare e naturale della vita; un'opera solo tecnica è delimitata da una connessione di segni numerici che non ammettono l'idea dell'arte di coinvolgere tecnica e interstitialità fra le scansioni delle regole. Lì dove l'azione creativa ritrova il suo scopo nella funzione allusiva nel sistema simbolico, traduzione laica e contemporanea di quella divinazione originaria che è nel principio del comunicare e nell'archetipo del segno. Nel sistema del contemporaneo la sottrazione della tecnologia dal suo uso e il suo diventare strumento fuorviato dallo scopo prefissato radicalizza l'interdizione al dire, lo stordimento che rinnova il senso della formulazione simbolica di un pensiero, spettro residuale di quella archetipica divinazione del seme nell'alba della storia della tecnica. Oggi come ieri è in definitiva sempre l'essere umano che determina la sua funzione inviando il comando.

- 1) Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. Rizzoli, Milano, 1971 (ed. or. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969).
- 2) Tatarkiewicz, Wladislaw; *Storia di sei Idee*, trad. it. Aesthetica Edizioni, Palermo, 1993, (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1976). T.W., *Storia dell'estetica. 1. L'estetica antica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1979, pag. 46 (ed. or. *Historia estetyki*, vol 1, Wroklaw-Kraków, 1960).
- 3) José Jiménez, *Teoria dell'arte*, trad. it. Aesthetica edizioni, Palermo, 2007 (ed. or. Editorial Tecnos, Madrid, 2002).
- 4) Léon Robin, *Storia del pensiero greco*, trad. it. Giulio Einaudi editore, Torino, 1982 (1951) (ed. or. *Le pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, edition Albin Michel, n.d., Paris) pagg. 19-33. Da notare che nella traduzione italiana il titolo del testo di Robin è stato semplificato depennando la dizione originale che sottolineava il pensiero greco come origine dell'*esprit* (mentalità, sistema di pensiero) scientifico.
- 5) Sebbene nell'antichità la tecnica fosse la matrice essenziale determinante le caratteristiche di un artefatto è solamente attraverso la revisione latina di Vitruvio che si elaborano quelle regole che poi l'Alberti coniugherà in un metodo di separazione germinale delle arti con i suoi trattati *De pictura*, *De statua* e *De re aedificatoria*. Il lavoro di Leon Battista Alberti è esemplificativo per la comprensione dello sviluppo dell'idea di arte in Occidente, per il regime delle regole, la coesistenza scientifica e lo sviluppo del metodo che sarà poi emblema della modernità nella trattazione cartesiana. Cfr. J. Jimenez, *Il sistema moderno delle arti*, in *op. cit.*, pagg. 88-98.
- 6) Lo schematismo razionale della cultura occidentale si può ravvisare più semplicemente attraverso la musica. Il sistema modale, le scale, le composizioni in chiave tonale, sono un'invenzione specificamente occidentale che ha trasposto il repertorio di suoni in metodo matematico e che per l'appunto ha un corrispettivo lessicale nelle regole dell'arte e dell'architettura, per cui si è data una nomenclatura alle scale modali con termini quali dorico, ionico, litio. Il fatto che l'orecchio musicale occidentale sia abituato a simili regolamenti in altre culture risulta ridondante sia nel ritmo che nella cadenza per cui tutta la musica prodotta in Occidente ad un orecchio non formato a simili regole suona simile a una marcia militare.
- 7) Heinich, Nathalie; "Inglobare il contesto" in *Il paradigma dell'arte contemporanea. Strutture di una rivoluzione artistica*, trad. it. Johan & Levi editore, Milano, 2022 (ed. or. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Edition Gallimard, Paris, 2014). Anche l'analitica e la prammatica sottolinea l'idea contestuale poiché senza l'opera sarebbe indecifrabile. Cfr. Levinson, Jerrold; *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, a cura di F. Desideri e F. Focosi, trad. it. F. Focosi, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2011. Shusterman, Richard; *Estetica pragmatista*, trad. it. Aesthetica edizioni, Palermo, 2010 (ed. or. Rowman & Littlefield Publishers, Maryland, 2000).
- 8) Ad esempio Mounir Fatmi (MAR), Churchill Madikida (ZA), Nu Barreto (GNB), Ryoji Ikeda (JPN), Young-Hae Chang (KOR), Liu Jianhua (CHN), Apichatpong Weerasethakul (THA), Lawrence Abu Hamdan (JOR), Leticia Ramos (BRA), Minerva Cuevas (MEX), Jonathas De Andrade (BRA), Sun Yuan / Yu Peng (CHI), Vishal K Dar (IND).
- 9) Uno degli algoritmi più antichi conosciuti è quello sul MCD di Euclide.
- 10) J. Jimenez, *op. cit.*, pag. 210. Il problema del potere decisionale è stato affrontato in modo molto efficace da Jean-François Lyotard, in *La condizione postmoderna*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1981, (ed. or. *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979), testo in cui si riflette sui risvolti determinati dalla tecnologia in un mondo in cui essa assume poteri sovranazionali; tuttavia la trattazione di Lyotard non prevedeva un mondo in cui la tecnica fosse autonoma rispetto all'uomo, ma, verosimilmente, un mondo in cui pochi esseri umani potessero governare con una tecnologia dominante prevaricando con questo potere tecnocratico anche le volontà politiche, gli stati nazionali e le organizzazioni sovranazionali. Non si trattava di una visione facilmente assimilabile; oltretutto il testo di Lyotard è stato frainteso come fosse il manifesto della postmodernità e lo stesso autore, dopo aver mostrato come si potesse riorganizzare un mondo tecnologico umanizzato, con la mostra *Les Immateriaux* del 1985, ha poi abbandonato la questione, probabilmente perché non lo si voleva comprendere. Tuttavia, osservando l'attuale rivoluzione digitale e la nascita di uno sparuto potentato di ultra miliardari indifferenti alla politica e padroni di una tecnologia divenuta invasiva ed essenziale per la sopravvivenza dei singoli e degli stessi stati, la domanda se ci sia ancora spazio per la politica così come la conosciamo risulta di estrema attualità. In un mondo in cui già molte nazioni apparentemente libere sono di fatto costrette a far funzionare i propri ingranaggi di gestione attraverso l'uso di monopoli privati e sovranazionali la domanda su chi detiene il potere sarebbe plausibile. Basti ricordare che durante la recente pandemia la maggior parte dei servizi da remoto di nazioni molto potenti sono stati affidati a poche multinazionali delle comunicazioni, quindi di fatto queste nazioni hanno delegato ad enti privati il potere di decisione, di censura, di arbitrio, di decisione su come permettere il servizio ricavandone profitti immensi ed infischandosene delle leggi locali.
- 11) J. Jimenez, *op. cit.*, pag. 223.
- 12) Mi riferisco ad artisti come João Enxuto / Erica Love, Evan Roth, Taryn Simon, Aaron Swartz, Olia Lialina, Vuk-Ćosić, Mark Napier, Eva e Franco Mattes, Jodi - Joan Heemskerk / Dirk Paesmans.
- 13) Su Magritte e Duchamp il tema della sottrazione degli elementi da un campo significante ad altro assume connotazioni molto differenti ma il trasporto da un contesto ad un altro è simile.
- 14) Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, ed. it. Il Castoro editore, Roma, 1999; poi Magonza editore, Arezzo, 2020, (ed. or. *Vie et mort de l'Image. Une histoire du regard en Occident*, Edition Gallimard, Paris, 1992). Edgard Morin, *L'uomo e la morte*, trad. it. Meltemi, Roma, 2002 (ed. or. *L'Homme et la Mort*, Edition du Seuil, Paris, 1970). Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1990, (1979), (ed. or. Gallimard, Paris, 1976).
- 15) Jacques Derrida, "La scrittura prima della lettera" in *Della grammatologia*, ed. it. Jaca Book, Milano, 2020 (1969) (ed. or. *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1967), pagg. 23-38.
- 16) Martin Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo in Sentieri Interrotti*, ed. it. La Nuova Italia, Firenze, 1968 pagg. 71-101 (ed. or. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950). In *Essere e tempo* (1927) il problema dell'essere si manifestava nel mondo-ambiente; solo successivamente nel saggio pubblicato in *Sentieri interrotti* H. descrive l'esserci nel mondo come estraneazione poiché la modernità ha prima accelerato la conoscenza di un esserci nel mondo e successivamente la percezione dell'immagine del mondo. Visione permessa dall'esistenza al cospetto di un'immagine del mondo della tecnica, che è immagine di rispecchiamento e di estraneazione dal mondo-ambiente. Cfr. M.H., *Essere e Tempo*, ed. it. Utet, Torino, 1969 (ed. or. "Sein und Zeit", in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 8, ed. Husserl E., Wien 1927), cap III, *La mondità del mondo*.
- 17) Jacques Derrida, "Questo pericoloso supplemento", in *Op. Cit.*, pagg. 197-225.
- 18) Sulla stupidità della tecnologia sono notevoli gli studi effettuati anche nel campo dell'arte: basti ricordare Hito Steyerl, *I will survive*, Spector books, Leipzig, 2021; Alice Barale (a cura di), *Arte e intelligenza artificiale*, Jaca Book, Milano, 2020; resta comunque evidente che in *Machine Learning* (algoritmi che interpretano i dati), *Deep Learning* (clone neuronico meccanico atto a elaborare i dati), e *A.I.* (riunificazione terminale dei dati di *M.L.* e *D.L.*) l'artificio è legato alla simulazione neuronica del sistema cerebrale umano attraverso la ricodifica elettronica e che questa simulazione è realizzata con un sistema di codici non lineari, quindi estranei alla reale natura del pensiero umano.
- 19) Tommaso Pincio, *Il dono di saper vivere*, Einaudi, Torino, 2018.

