

Gianni Vattimo

L'arte oltre l'estetica, Alfredo Jaar o l'impegno ritrovato

Il titolo di questo numero di *«L'Espresso»* è un omaggio a un artista che ha fatto della sua arte un impegno civile e politico. Alfredo Jaar, nato in Cile nel 1953, è uno degli artisti più originali e provocatori della scena internazionale contemporanea. La sua opera è caratterizzata da una forte sensibilità sociale e da un uso innovativo dei media. In questo numero di *«L'Espresso»* si presenta una selezione di opere di Jaar, che ci permettono di apprezzare la sua arte e il suo impegno. In particolare, si tratta di opere che affrontano temi come la guerra, la migrazione e la crisi economica. Jaar è un artista che non si accontenta di rappresentare il mondo, ma che cerca di cambiarlo. La sua arte è un atto di resistenza e di impegno civile. In questo numero di *«L'Espresso»* si presenta una selezione di opere di Jaar, che ci permettono di apprezzare la sua arte e il suo impegno. In particolare, si tratta di opere che affrontano temi come la guerra, la migrazione e la crisi economica. Jaar è un artista che non si accontenta di rappresentare il mondo, ma che cerca di cambiarlo. La sua arte è un atto di resistenza e di impegno civile.

Il titolo di questo numero di *«L'Espresso»* è un omaggio a un artista che ha fatto della sua arte un impegno civile e politico. Alfredo Jaar, nato in Cile nel 1953, è uno degli artisti più originali e provocatori della scena internazionale contemporanea. La sua opera è caratterizzata da una forte sensibilità sociale e da un uso innovativo dei media. In questo numero di *«L'Espresso»* si presenta una selezione di opere di Jaar, che ci permettono di apprezzare la sua arte e il suo impegno. In particolare, si tratta di opere che affrontano temi come la guerra, la migrazione e la crisi economica. Jaar è un artista che non si accontenta di rappresentare il mondo, ma che cerca di cambiarlo. La sua arte è un atto di resistenza e di impegno civile. In questo numero di *«L'Espresso»* si presenta una selezione di opere di Jaar, che ci permettono di apprezzare la sua arte e il suo impegno. In particolare, si tratta di opere che affrontano temi come la guerra, la migrazione e la crisi economica. Jaar è un artista che non si accontenta di rappresentare il mondo, ma che cerca di cambiarlo. La sua arte è un atto di resistenza e di impegno civile.

Quando ho incontrato Alfredo Jaar, a febbraio-marzo del 2005, eravamo entrambi piuttosto pessimisti sulla condizione dell'intellettuale e sul destino politico che ci aspetta, ma tutto sommato a me sembra che ci sia ancora qualcosa che si può fare, anche se molto più dalla parte del lavoro di Jaar, che dalla mia parte. (...) Jaar è un "pessimista attivo", un pessimista che produce. Sono io a definirlo pessimista, perché il suo punto di vista sul mondo e sul futuro immediato non mi sembra molto ottimista, tuttavia il suo "pessimismo" mi ha ridato il senso di una possibile presenza non puramente contemplativa e apocalittica. (...) Jaar fa le sue attività pur sapendo che il mondo dell'arte è dentro a una logica di meccanismi di mercato e politico-economici, e tuttavia lo fa dignitosamente senza diventare un propagandista del sistema dentro cui bene o male campa. Io sono sempre un po' imbarazzato quando penso alla mia funzione sociale (e anche a quella dell'artista) perché effettivamente, in quanto esponente di mondi "sovrastrutturali", usando una terminologia marxiana, sono a disagio nella mia società, ma questo disagio non è particolarmente drammatico. Noi siamo una comunità di persone che stanno dentro un mondo del quale, per lucidità mentale, ma soprattutto per situazione sociale, vedono i limiti e i difetti, la non tanto facile tollerabilità. Quando ha avuto inizio tutto questo? Quando è cominciata questa situazione di relativo disagio dell'artista? (E anche del filosofo, per quanto li sia ancora più complicato). Quando l'artista si è trovato di fronte un pubblico generico di cui non sapeva granché. Nessun artista dell'Ottocento ha più prodotto per commissione, a parte i ritrattisti. Per lo più, l'artista si svegliava la mattina e doveva pensare cosa offrire al mondo, al "pubblico". (...) Siamo tutti in condizioni di relativa marginalità che ci mettono nella situazione di doverci domandare se c'è qualcosa che non va e perché: l'impegno politico credo sia legato abbastanza alla condizione di artista o di filosofo nel mondo attuale, ma non è sempre stato così, almeno fino al romanticismo. La figura dell'intellettuale cui noi, sociologicamente, apparteniamo nasce nell'Ottocento, quando c'è una specie di dilatazione dell'orizzonte di mercato entro cui queste figure si presentano. (...) Nella società contemporanea è cresciuta la categoria

delle persone che stanno bene in questo sistema, dal punto di vista economico, ma pure in qualche modo si sentono a disagio, vedono delle cose che non vanno. Jaar certamente è uno che fa il suo lavoro lottando: per esempio, se gli domandate per cosa e contro cosa, lui vi mostra le sue opere, le fotografie e le cose che ha fatto per il Ruanda, il mucchio di passaporti finlandesi esposti in Finlandia, le sue installazioni di vario tipo che non sono mai oggetti tranquillamente collocabili. Noi siamo in una condizione che ci chiama, ma non ci obbliga, a prendere consapevolezza politica di dove stiamo. Quando io intitolò il testo su Jaar *L'arte oltre l'estetica*, lo faccio perché tutto sommato non mi sento più, come filosofo, uno studioso di estetica che studia come sia l'esperienza estetica, secondo il tracciato dell'estetica moderna. La filosofia e l'estetica cominciano a essere moderne a partire da Kant, cioè da quando sono intese come descrizione delle condizioni di possibilità di certe nostre esperienze. Scoperte le condizioni di possibilità di queste nostre esperienze, se ne scoprono anche le norme, cioè: compresi i meccanismi dei vari tipi di esperienza umana, se ne comprendono anche i confini e, forse, le norme interne. In questo quadro, l'attività estetica, secondo Kant, è un libero gioco delle facoltà conoscitive non applicate alla conoscenza di fenomeni determinati o alla produzione di effetti determinati. È un modo di far funzionare le proprie capacità conoscitive "a vuoto": il bello è suscitato da questa sensazione di disporre di una capacità di comprensione non immediatamente diretta a produrre reddito, o a produrre proposizioni universali. Kant chiama il giudizio estetico "giudizio riflettente", o "riflessivo", perché riguarda lo stato del soggetto, non riguarda gli oggetti. L'estetica, da Kant fino a Heidegger, cioè fino al XX secolo, che non è più il nostro, è stata una giustificazione e teorizzazione di un tipo di attività che ci arricchisce, ma che è in qualche senso gratuita. Per Kierkegaard, l'esteta è Don Giovanni, qualcuno che non si impegna concretamente nella vita, ma vive sempre nell'attimo, godendo della presenza di qualcosa che, però, è effimero. L'estetica tra Sette-Otto e Novecento è sempre stata principalmente questo, il che significa anche che gli artisti sono spesso tipi bizzarri, privi di un mestiere definito. C'è tutta una tradi-

zione su questa connessione tra genio e follia nell'artista. È nel Novecento che questa condizione di marginalità tutto sommato accettata, teorizzata, coccolata, va un po' in crisi, perché la civiltà in cui potevano vivere questi personaggi subisce qualche scossa: il Cavaliere Azzurro è del 1913, ma nel 1914 comincia la prima guerra mondiale: le avanguardie d'inizio secolo sentono il clima apocalittico ed escatologico del tempo. Non è un caso che nel 1918 esca *Il tramonto dell'Occidente* di Sprengler e che nello stesso periodo Picasso si interessi alle maschere africane, o Kandinskij faccia dei segni che non sono più facce o ritratti umani. Un clima di "fine di una cultura" si instaura nell'Europa all'inizio del Novecento: diventano popolari Kierkegaard, l'esistenzialismo, la teologia negativa, Karl Barth, c'è tutta un'atmosfera che tocca anche la condizione dell'artista e dell'intellettuale, come punti più sensibili, un "disagio della civiltà", secondo il titolo freudiano. È all'inizio del Novecento che gli artisti si rifiutano di essere esperti di decorazione, c'è una rivolta dell'arte concretamente praticata contro i limiti dell'estetica filosofica, come si vedono ancora in Benedetto Croce e nell'estetica neokantiana. Dello spirito delle avanguardie Jaar porta ancora nella sua poetica, come molti artisti di oggi, l'idea che l'arte non sia un fenomeno a parte, una "domenica della vita", come diceva Hegel, che criticava proprio questa concezione perché sosteneva che la domenica dovesse essere tutti i giorni, un'idea ripresa poi dai teorici marxisti d'inizio secolo. Per esempio, Walter Benjamin ha riflettuto sulla nuova condizione dell'arte, nel Novecento. L'opera d'arte oggi è messa di fronte agli strumenti della riproducibilità (...) e questo faceva venire in mente a Benjamin che l'arte era stata a lungo oggetto di un'attenzione culturale, come fosse un amuleto (...) il fatto che oggi l'arte sia riproducibile, per Benjamin significa che dobbiamo avere nei confronti dell'arte un atteggiamento diverso da quello della tradizione, che vedeva il valore sacrale dell'opera d'arte legato sia alla superstizione o a certe idee religiose, sia all'altro feticcio che era il denaro, cioè il valore economico dell'opera. Benjamin sosteneva che bisognava ribellarsi a ciò e aveva in mente un problema che è quello di tutti gli artisti, credo, e soprattutto di chi riflette sull'opera. La filosofia ha smesso di pensare

cosa succeda nello spirito dello spettatore quando dichiara bella un'opera d'arte, per guardare all'esperienza estetica come fatto umano, sociologico, politico. Oggi, inoltre, c'è una mescolanza tra arte e mercato e alla fine il vero critico d'arte è il mercante. Nella fruizione estetica tradizionale, "prebenjaminiana", quello che conta è il contesto, sono i collegamenti rievocati dall'opera. Per esempio, Dilthey sosteneva che esperienze estetiche ed esperienze storiche sono più o meno simili perché ci fanno vivere nella fantasia possibilità di esperienze che non abbiamo avuto nella nostra condizione concreta. Secondo questa concezione, arte e storia ci mettono in contatto con altri mondi. Adorno, alla fine di una lunga carriera di studioso di estetica, scriveva che l'arte è "une promesse de bonheur", citando Baudelaire: l'opera evoca soprattutto qualcosa d'altro e questo è tipicamente diltheyano, il fatto che l'arte apra a una realtà alternativa, diversa, che è quello che dice anche Heidegger, per il quale l'opera d'arte "apre un mondo", non perché documenti l'esistenza di mondi passati, ma perché in un certo senso annuncia un cambiamento nel nostro modo di vedere l'universo. (...) Gli usi linguistici che ci vengono dai grandi poeti non sono solo un esercizio di vocabolario, poiché questi usi linguistici si incrostano nel linguaggio e diventano normativi. Nietzsche scrisse che finché non ci libereremo dalla grammatica non ci potremo liberare di Dio, che è come dire che una grammatica e una sintassi portano con sé una visione del mondo che condiziona la nostra esperienza, ed è in questo senso che per Heidegger l'arte, cioè la poesia, inaugura un mondo, modifica o segna profondamente l'uso di un linguaggio o di una lingua storica ed è in questa lingua che accadono le nostre esperienze. D'altra parte, se si vuole interpretare in modo meno pomposo l'idea di Heidegger, si potrebbe anche sostenere che l'arte apre un mondo perché l'incontro con un'opera d'arte, se è tale, modifica le nostre coordinate e cambia la nostra esistenza. Cambiare o aprire un mondo significa che si tratta di una esperienza vera: l'esperienza di verità io sono, è questo: l'incontro con una visione del mondo che non sta dentro il mondo, ma che ne riaggiusta le coordinate in generale.

Ora, si può parlare di "aprire un mondo" anche nella nostra vita e nel nostro mondo poiché l'arte apre un mondo soprattutto quando si impugna nel mondo. Brecht pensava proprio questo, anche se non lo diceva nei termini di Heidegger, quando parlava di teatro non aristotelico. Nel teatro aristotelico alla fine c'è la catarsi, ovvero la purificazione dalle passioni che l'opera suscita in noi, basata sul presupposto che ci sia un ordine razionale nel mondo e che non ci sia bisogno di cambiamenti. Il teatro di Brecht voleva invece indurre nello spettatore la rabbia, la voglia di cambiare. Jaar in un certo senso, opera allo stesso modo, cioè produce nello spettatore una consapevolezza che si suppone egli non avesse. Perché è meglio fare un'opera come quella sul Ruanda di Jaar, piuttosto che distribuire dei manifestini ciclostilati informando? Quello a cui siamo chiamati dalle opere di Jaar è un impegno puramente e semplicemente politico? Pretendere di modificare il mondo con l'attività artistica è così irrealistico come sembra? Lo è, o almeno lo appare, finché non lo si confronta con la politica: certamente, si modifica più mondo con l'attività artistica che con un comizio. Noi viviamo in un mondo ormai dominato dal loisir, cioè dal piacere, dal divertimento, dalla comunicazione, in cui le merci sono sempre meno oggetti e sempre più segni culturalmente significativi. Ciò che noi, nella nostra vita, consumiamo sono sempre più merci di cui noi non abbiamo bisogno primario, sono beni sempre più astratti, pur tuttavia il mondo della comunicazione in cui noi tutti siamo immersi, e di cui siamo corresponsabili, contiene anche delle possibilità di libertà. C'è come un impulso autoliberatorio all'interno dello stesso sistema della comunicazione e questo riguarda anche l'arte. Si può operare proprio attraverso l'arte, anche perché nell'arte c'è un elemento di libertà che nelle strutture politiche tradizionali non c'è. C'è maggiore libertà in una comunicazione di tipo artistico. Jaar con le sue opere raggiunge molta più gente di quanta ne raggiungano, per esempio, giornali e quotidiani impegnati a sinistra; nell'opera d'arte c'è insieme la denuncia della libertà che ci manca e l'annuncio, in qualche modo, di una libertà futura. Un annuncio di libertà che Adorno ha riconosciuto e che Benjamin voleva. Come accadde con le avanguardie del

Novecento, quando si misero in polemica contro al mercato, o con Jaar che mette nell'opera degli elementi che si possono godere solo insieme. Pensare alla propria opera come a un intervento significa pensare a una responsabilità pubblica, a un confronto con gli altri genericamente intesi e non semplicemente con il gruppo di quelli interessati alla cosa. È in questo, che io vedo la portata politica non solo in termini di contenuto, ma anche di modi di presentarsi, del lavoro di Jaar.

Vorrei ricordare, in conclusione, i punti principali del mio discorso: Le avanguardie novecentesche si sono rivoltate contro un certo statuto dell'estetica, in cui l'arte era intesa come separata dalla vita. L'estetica più avanzata del Novecento ha collegato l'arte e la verità in tanti sensi: come propaganda politica (Brecht), o come "igienizzazione" del nostro mondo quotidiano (la Bauhaus, il design), o come annuncio di molti mondi alternativi (*promesse de bonheur* di Adorno, l'"apertura di un mondo" di Heidegger).

Questi vari modi sono l'estetica che ci sta alle spalle come tradizione dell'estetica novecentesca, l'estetica che studia il significato dell'arte nel nostro mondo, eccetera. Teoricamente, non possiamo che caricarci di questi compiti.

Jaar porta avanti una concezione interventista dell'opera d'arte che forse è il frutto più maturo e più interessante di quel riaggiustamento di rapporti tra arte e verità di cui la filosofia del Novecento più avveduta ha cercato di prendere consapevolezza.

Tratto da un intervento al workshop di Alfredo Jaar a Como, Fondazione Antonio Ratti, 2 luglio 2005.