

Les hypothèses du pouvoir = Die Hypothesen der Macht = Le ipotesi del potere

Autor(en): **Jaunin, Françoise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624385>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les hypothèses du pouvoir

Pouvoir ou contre-pouvoir, l'art emprunte des voies mystérieuses pour agir sur l'homme. Est-il possible de parcourir les allées du pouvoir de l'art, d'en pénétrer les arcanes, d'en décrypter les signes, d'en démonter les mécanismes? Formidable interrogation qui s'adresse aussi bien à l'émetteur d'art qu'à son récepteur! Question essentielle qui se perd dans la nuit des temps d'où nous sont remontés ces signes gravés ou dessinés sur la pierre, et dont nous avons perdu le mode d'emploi. Le temps érode parfois le pouvoir des signes, et pourtant leur mystère même est aussi une forme de pouvoir, puisque les millénaires n'ont pas épuisé la fascination qu'ils continuent d'exercer. Les temps changent, les signes se transforment, les sociétés se métamorphosent, l'art reste. Et la question demeure: y a-t-il un pouvoir de l'art? Ou: comment les signes peuvent-ils devenir pouvoir?

La philosophie est probablement le domaine des activités humaines qui est le plus proche de l'art. Comme le bon Monsieur Jourdain de Molière faisait de la prose sans le savoir, nous faisons tous un peu de philosophie à notre insu et nous sommes tous susceptibles, consciemment ou non, d'être touchés par l'art. Pas un de nous qui soit totalement à l'abri de tout questionnement philosophique ni de toute émotion artistique. L'art est donc pour le philosophe un champ d'investigation privilégié du fonctionnement humain. En parfaite concordance avec l'esprit du Monte Verità qui renvoie l'écho de tant d'idéologies qui se sont contentées de vivre dans le vase clos de leurs inités sans chercher à évangéliser la terre entière pour la soumettre à leur vérité, et de tant d'œuvres qui continuent d'agir sur nous sans avoir jamais changé le cours de l'histoire ni le visage de la société, le philosophe Hans Saner posait, avec autant de rigueur scientifique que d'intuition pénétrante, les termes de l'équation à deux inconnues art-pouvoir, et entraînait son auditoire dans une exploration vertigineuse du temps et de l'espace cosmique balisés par les hommes depuis les fonds des âges au moyen des signes et des sons.

A l'image d'un dictateur seul dans le désert, l'art qu'on ne voit pas n'a aucun pouvoir. La puissance quelle qu'elle soit est toujours affaire de relation. Pour exister, elle doit trouver en face d'elle une part d'impuissance, contrainte ou consentie. C'est la première condition sine qua non. Mais il y a différentes manières de recevoir l'art, de le voir et de l'écouter, parce que les époques changent et que les hommes sont différents. Le facteur temps est un paramètre important: certaines œuvres peuvent exercer une grande puissance à une époque donnée et devenir impuissantes à d'autres. Pour être sensible à un langage artistique, il faut en posséder le vocabulaire et la grammaire minimum qui touchent à la fois au collectif (la société et l'époque) et à l'individuel (le conditionnement et l'attente personnels). Le pouvoir ou l'absence de pouvoir de l'art est une constellation complexe d'effets qui conjugue constamment l'universel et le particulier, l'éternel et le temporel, le matériel et le spirituel. Hans Saner énonce alors trois hypothèses contradictoires qui finissent par se compléter:

- L'art possède un pouvoir grâce à la substance cachée dans les signes qui le constituent, c'est-à-dire le message qui y est contenu.
- L'art possède un pouvoir par la matérialité des signes eux-mêmes.
- L'art n'a aucun pouvoir. Seule son impuissance lui assure son autonomie.

Le message symbolique de la première hypothèse tend à donner à l'art un pouvoir spirituel absolu. C'est le mythe d'Orphée regagnant Eurydice par la force de son art puis la reperdant par la faiblesse de sa nature humaine. Un mythe préfiguré déjà par celui, sumérien, du voyage d'Ichtar au pays de non retour. Si ce n'est qu'ici le joueur de flûte parvient, par la beauté de sa musique, à ramener la déesse de l'amour jusqu'au royaume des vivants. L'art est donc plus puissant que la mort même. Le message spirituel caché qu'il véhicule est capable de forcer tous les barages et tous les interdits.

Pour le deuxième postulat, ce n'est pas

le message, mais les signes eux-mêmes qui détiennent le pouvoir. Tout ce qui compte, c'est leur arrangement, car c'est le système selon lequel ils sont assemblés qui leur donne autorité. Une autorité qui peut se manifester même en cas d'inattention du récepteur, le conditionnant à son insu. L'exemple donné est celui de la musique de fond, style musique d'ascenseur, qui nous enveloppe et nous suit comme un bain sonore auquel nous ne pouvons nous soustraire. Après tout, s'il est possible de fermer les yeux, il est beaucoup plus difficile de se boucher les oreilles! Mais faut-il vraiment associer à l'art la musique d'ascenseur? S'agissant d'arts visuels, le même type d'exemple pourrait s'appliquer à l'art rétinien – art optique, cinétique ou décoratif – dont l'excitation se passe essentiellement en surface.

Troisième et dernière proposition: pour autant qu'il ne se mette pas au service d'un pouvoir qui en fait un instrument de propagande, l'art n'a aucun pouvoir. Il n'a jamais rien changé dans le monde sinon lui-même. Ne serait-ce pas là précisément sa chance insigne, sa force inaliénable et sa garantie de liberté? Et pourtant, comment imaginer qu'un art totalement dépourvu de pouvoir puisse avoir un quelconque effet sur l'homme?

Hiéarchie ou fusion

Dans la «course au pouvoir», les chances des différents arts ne sont pas les mêmes. Leurs modes de fonctionnement et d'action ne sont pas identiques et chaque individu a sa manière de les recevoir ou de ne pas les recevoir. Se pose alors la question de la préséance: quel est l'art premier, quelle est la plus grande d'entre les Muses?

Le philosophe aime à privilégier la musique, parce qu'elle est le domaine le plus rationalisé de l'histoire des arts, au point de s'affilier à celui des mathématiques. Cette rationalité constructive n'est pas qu'un habillage formel, elle est pour Hans Saner – et c'est en cela qu'il lui attribue le rôle premier – l'expression de la seule connaissance exacte de soi et du monde. Une pure métaphysique!

Aucune autre forme n'est capable de la traduire. Qu'en est-il alors de la poésie? On a souvent le sentiment que le mot et la langue ont précédé la musique. Mais quelle est l'origine de la langue? N'est-elle pas justement la structuration de bruits et de sons auxquels un sens a été donné? La langue tirerait bien alors son origine de la musique!

A l'autre pôle de la question de la présence, celle de la fusion de tous les arts n'a cessé, elle aussi, de hanter les hommes. Voir les sons ou les parfums, écouter les couleurs ... combien d'artistes n'ont pas rêvé, comme Beaudelaire dans ses «Correspondances» de dire tous les arts en un, dans l'ivresse sublime de tous les sens mêlés et de la pensée aiguïlée jusqu'au vertige par cet assaut simultané de toutes ses facultés? Dire l'ineffable complétude de la nature et l'unité retrouvée de l'homme.

«La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissez parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»

Qui décide, et comment, ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas? Le degré de l'art se mesure-t-il à l'effet (au pouvoir) qu'il a sur nous, ou à sa manière de résoudre ses problèmes formels? Ou bien est-ce l'institution qui décerne le label? Mais le musée exerce sur l'art un effet ambigu: en même temps qu'il donne à voir l'art, il contribue, par son poids institutionnel et son aura, à le mettre à distance, le privant d'une partie de son pouvoir individuel. Mais inversement, il est aussi celui qui donne à l'art son pouvoir. Duchamp exposant son porte-bouteille ou son urinoir le mettait parfaitement en évidence. Le respect de l'institution contamine ce qui y est montré. La muséification est à elle seule une entreprise de sanctification.

Mais attention, met en garde le philosophe: l'art ne ressortit pas au sacré. Ne tombons pas dans le piège qui consiste à en faire le domaine de la pure innocence tombée aux mains des économistes. L'art sort d'un contexte socio-économique parfaitement précis et concret. Les artistes ne se situent nullement, par une sorte de grâce infuse, au-dessus de la mêlée de leur temps. Ils y sont impliqués, ils en sont responsables, autant que les autres. Et là, la voix douce de Hans Saner monte d'un cran tandis que son regard bleu fixe son auditoire: les artistes, appuie-t-il, devraient cesser immédiatement de croire qu'ils sont une espèce à part et qu'ils font des

choses radicalement différentes des autres hommes!

Produire de l'art est une autre manière de produire, mais elle reste une production. Reste qu'il y a une forme de courage à produire de l'inutile dans un monde radicalement utilitaire. C'est là l'utopie magnifique de l'art. Et c'est peut-être en cela que l'action de l'artiste est parfois plus importante que le produit de son action qui, lui, tombe dans l'utilitaire en devenant objet de consommation. La tentation romantique est séduisante pour l'artiste de croire qu'il crée pour lui seul, mais elle reviendrait à imaginer que l'homme peut vivre par lui seul. Si l'artiste est important, ce n'est pas parce qu'il est sur une île déserte, c'est au contraire parce qu'au sein de la société il représente l'alternative, cette fraction de l'humanité qui ne croit pas au caractère inéluctable de la priorité économique.

Si l'artiste ne crée pas pour lui seul, force est d'admettre que son art doit tenter d'agir sur les autres. Mais l'art a-t-il une action objective, basée sur les principes de base d'une harmonie universelle qui lui permettraient de rendre visible la structure fondamentale de l'homme et du monde? Dans ce cas, est beau, ce qui correspond à ces principes et leurs relations.

A-t-il au contraire un effet purement subjectif, basé sur un affranchissement radical de tous les signes et tous les systèmes existants pour réinventer un monde de symboles nouveaux, plus grand que le monde réel, et qu'il faut réapprendre à lire et à comprendre? L'artiste doit alors avoir le courage de la table rase ou de l'anarchie.

Ou encore, troisième postulat, l'art agit-il par tensions et intensités harmoniques ou disharmoniques des signes qu'il utilise? On a cru très longtemps que c'était l'harmonie qui donnait à l'art son pouvoir. Deux mille ans plus tard, on mise exactement sur le contraire. On juge l'art aujourd'hui à l'intensité de sa dissidence. Les systèmes de signes ont aujourd'hui une durée de vie beaucoup plus courte que par le passé. Ils sont presque devenus des phénomènes saisonniers. Ce qui ne signifie nullement qu'ils ne sont pas importants.

Les signes au pouvoir

Si le signe peut être instrument du pouvoir, quel est le rapport de l'art au signe, comment s'en empare-t-il et le modifie-t-il, comment lui insuffle-t-il un pouvoir différent, qui n'appartiendrait qu'à lui? Au jeu des hypothèses, Hans Saner propose quatre angles d'attaque dans la réflexion:

– L'art représente la faculté de l'homme à s'approprier le monde par des signes.

– L'art est au contraire la capacité de

l'homme de redécouvrir toujours l'univers à neuf et de redonner son mystère à un monde largement décodé et démystifié par la science et la technique.

– L'art est la faculté de l'homme à inventer un monde de signes et à lui insuffler une vie propre.

– Dans un monde où la réalité est de plus en plus reléguée derrière les symboles, le pouvoir de l'art augmente et vide les signes de leur pouvoir habituel.

Quatre postulats à nouveau qui paraissent devoir s'annuler, et qui en réalité projettent quatre éclairages différents sur le même phénomène complexe, insaisissable dans sa totalité: la permanence et la nécessité de l'art.

La préhistoire la plus lointaine a porté jusqu'à nous des marques évidentes de l'action humaine sur la pierre. Mais comment lire ces signes ténus dont ne peut plus lire autre chose que leur orientation obstinément calquée sur la trajectoire du soleil? Amorce de religiosité, de topographie, de connaissance du monde ou d'expression artistique? Puis les signes se diversifient, se complexifient, se combinent entre eux. Mais comment saisir la logique de leur développement? Les premières manifestations que nous reconnaissons sans contester comme des œuvres d'art sont ces figurines féminines ou androgynes vieilles de trente mille ans: Vénus de Vestsonice ou de Willendorf, idoles de la fécondité, déesses-mères aux courbes généreuses dont on peut suivre au cours des millénaires le processus d'abstraction progressive jusqu'à ce qu'un simple signe suffise à symboliser la femme. Pour autant que notre appréciation chronologique, à trente mille ans d'intervalle, ne soit pas trop imprécise, ces figurines hautement stylisées sont contemporaines des peintures rupestres animalières parfaitement naturalistes de Lascaux ou Altamira. Preuve que ces abstractions étaient créées dans une intention précise et pour une signification qui ne l'était pas moins. Depuis le signetrace jusqu'au signe-idée, du signe élémentaire des origines jusqu'au symbole inventé par simplification et idéification progressives, le monde devient un alphabet codé que l'homme cherche à marquer de son sceau pour s'en rendre maître.

Mais à force de baliser le monde depuis des millénaires, l'homme en a fait une forêt de signes et de symboles, qui, tout en l'aidant à s'orienter, finissent par l'aliéner toujours davantage. L'art apparaît alors comme une possibilité de désaliéner le monde. Quand Duchamp, encore lui, dépose un urinoir au musée, il brouille le système convenu des signes et introduit un corps étranger, aliéné, dans le champ de l'art. L'art contemporain, qui a fait de l'opposition aux conventions établies son fer de

lance, est une tentative de replacer le monde dans un état de non-connaissance. Et son entreprise paradoxale qui consiste à redonner du mystère au monde, devient le tremplin d'une nouvelle découverte et d'une réappropriation détournée du monde.

Mais l'art n'a-t-il pas aussi cette faculté de créer des mondes parallèles, qui tournent sur leur orbite propre selon des lois et avec des signes qu'ils se sont donnés pour eux seuls? L'art alors ressemble au jeu. Le jeu a son territoire à lui: pendant la durée de la partie, l'échiquier est le monde. Il a sa propre mesure du temps, coupé du temps réel: les deux fois quarante-cinq minutes du match de football. Il a sa règle, valable pour lui seul. Et il a sa communauté précise (les quatre joueurs du bridge qui «meurent» à tour de rôle) qui n'existe que pour la durée du jeu.

Le jeu ne se rapproche-t-il pas de l'utopie, ce monde parallèle qu'on invente en marge du réel, monde clos et parfaitement codifié? La dissidence de l'artiste par rapport au monde «normal» (celui de la norme) aurait-elle peut-être son origine dans cette similitude avec le jeu: en inventant un monde autre, il se donne un pouvoir. Celui du demiurge.

Mais là où le jeu permet d'endosser un rôle incompatible avec la réalité et même parfois d'en changer en cours de partie, la grande expérience existentielle de l'art rejoint le domaine du réel, dans la mesure où elle exige un engagement total et à long terme.

Le monde est un ensemble de systèmes de signes qui sont en train de menacer de prendre le pas sur le réel. Mais ces différents systèmes ne tournent pas sur les mêmes orbites. Le langage de tous les jours lui-même, le plus simple, suppose constamment les différents sens des mots. Car chaque mot est une constellation de sens qui doit être compris du plus grand nombre mais n'en est pas moins reçu individuellement. La physique et les sciences naturelles qui tentent d'expliquer les phénomènes qui constituent le monde, essaient au contraire de réduire les mots à un seul sens qui ne se prête pas à l'interprétation personnelle. Elle est une réduction du sens à son plus petit commun multiple, afin de parler vrai. La religion, elle, recourt aux signes chiffrés qui renvoient au transcendantal et se détournent de la représentation de la réalité.

Et l'art? Le langage de l'art est le plus complexe de tous, parce qu'il se permet d'utiliser tous les symboles. Il peut puiser aux signes exacts de la science, il peut s'approprier les voies de la transcendance, il peut détourner le langage quotidien, il en invente d'autres et il se donne le droit à l'erreur. Il y a des époques de notre histoire marquées par la richesse des signes, celles où les arts jouent un rôle essentiel. D'autres qui se révèlent pauvres de sens et de contenu

transcendantal, parce que c'est la représentation pure, scientifique ou technique, qui a donné le ton.

Mais parler du pouvoir des symboles ne revient-il pas à se demander si les symboles que nous utilisons ne sont pas de moins en moins des moyens dont l'homme se sert, et de plus en plus des forces qui le dirigent et le façonnent? Si d'objets, ils ne sont pas devenus sujets? Si nous ne sommes pas finalement gouvernés par les symboles, dans un régime de «symbolocratie», dont les dirigeants cachés sont les médiateurs et les manipulateurs du signe?

Dans notre époque que nous disons technico-scientifique, l'élite scientifique crée des symboles que le commun des mortels n'est plus à même de comprendre ni de vérifier. Nous croyons massivement qu'elle a raison. Manifestation de foi collective secondaire et immanente! De foi ou de superstition dans certains cas, comme dans celui du placebo où c'est la foi elle-même qui provoque l'effet désiré. La science est gérée par des spécialistes qui fournissent des explications plausibles et nous les acceptons.

Nous vivons dans une structurocratie. Les garants du pouvoir sont des individus mais ils sont parfaitement interchangeables. Ce sont les structures qui sont au pouvoir, basées sur une hiérarchie linéaire irréversible. Mais quelque chose est en train de saper sournoisement ce pouvoir structurel: nous sommes engagés dans un processus de mutation du pouvoir qui est en train de passer des structures aux signes. Non pas que la structure ou le signe soient importants en eux-mêmes pour s'emparer du pouvoir. Ce qui l'est, c'est leur répétition. Grands manipulateurs de signes, les médias sont au pouvoir. En particulier la télévision, qui transmet les symboles du pouvoir sur le ton du show. Pris par le divertissement, le spectateur en oublie toute idée de révolte contre les symboles. Or les symboles du pouvoir sont toujours porteurs d'un message. D'une propagande. Le langage de la publicité est aujourd'hui omniprésent. Depuis la lessive jusqu'à la religion, il s'est emparé de tout. Nous sommes tous contaminés.

Si la symbolocratie est en marche, l'art plus que jamais doit faire office de contre-pouvoir. Sauf s'il se rétrécit lui-même et se met lui aussi au service des signes de pouvoir. Auquel cas, il tombe dans l'idéologie. Et c'est alors comme une moisissure qui le ronge et l'avilit. Le devoir de l'art est de ne pas laisser se rétrécir le champ des symboles, mais au contraire de tenter d'en élargir le territoire à la dimension du cosmos.

L'art est la grande chance et le grand défi du monde contemporain. Dans la saturation des symboles qui nous assaillent, il doit en proposer d'autres encore qui, au lieu de prendre le pouvoir et

de nous mettre à la merci de leurs conditionnements, permettent au contraire de donner plus de sens au monde. L'artiste est à la fois le gardien des symboles, et celui qui leur invente de nouvelles constellations.

Françoise Jaunin

Die Hypothesen der Macht

Macht oder Gegenmacht, die Kunst schlägt seltsame Wege ein, um auf den Menschen einzuwirken. Ist es möglich, die Macht der Kunst zu definieren, ihre Geheimnisse zu ergründen, ihre Zeichen zu entschlüsseln und ihre Mechanismen zu zerlegen? Eine grossartige Fragestellung, die sich sowohl an den Hersteller von Kunst als auch an deren Empfänger richtet. Eine grundlegende Frage, die in uralte Zeiten zurückreicht, aus der uns auf Stein gravierte oder gezeichnete Zeichen überliefert sind, deren Gebrauchsanweisung wir verloren haben. Die Zeit wäscht manchmal die Macht der Zeichen aus, und trotzdem bildet ihr Geheimnis selbst eine Art Macht; denn Jahrtausende haben die Faszination nicht aufheben können, die sie weiterhin ausüben. Die Zeiten ändern sich, die Zeichen verändern sich, die Gesellschaft nimmt andere Formen an, die Kunst bleibt. Und die Frage stellt sich weiterhin: Gibt es eine Macht der Kunst? oder: Wie können die Zeichen zu Macht werden?

Die Philosophie ist vermutlich das Gebiet der menschlichen Aktivitäten, das der Kunst am nächsten steht. Wie der gute Monsieur Jourdain von Molière ohne es zu wissen Prosa kreierte, philosophieren wir alle unbewusst ein wenig, und wir können alle – bewusst oder unbewusst – von der Kunst beeinflusst werden. Keiner von uns ist völlig geschützt vor philosophischer Fragestellung, noch vor künstlerischer Emotion. In perfekter Übereinstimmung mit dem Geist des Monte Verità, der das Echo so vieler Ideologien wiederhallen lässt, die sich damit zufrieden gaben, unter der von den Eingeweihten geschaffenen Glaskugel zu leben, ohne danach zu streben, die ganze Welt zu evangelisieren, um sie ihrer Wahrheit zu unterwerfen, und in Übereinstimmung mit so vielen Werken, die auch heute noch auf uns wirken, ohne dass sie jemals den Lauf der Geschichte oder die Gesellschaft geändert haben, stellte der Philosoph Hans Saner mit ebensoviel wissenschaftlicher Schärfe wie starker Intuition die Punkte der Gleichung mit zwei Unbekannten «Kunst – Macht» auf. Er zog seine Zuhörer in eine schwindelerregende Erforschung der Zeit und des kosmischen Raumes, die seit Urzeiten von den Menschen mittels Zeichen und Töne abgesteckt worden waren.

Wie ein in der Wüste alleinstehender Diktator, so hat auch die Kunst, wenn sie nicht betrachtet wird, keine Macht. Welches auch immer ihre Stärke ist, sie ist immer eine Beziehungsfrage. Um existieren zu können, muss sie auf Schwäche, Zwang oder Einverständnis treffen. Dies ist die erste Bedingung sine qua non. Aber man kann Kunst auf verschiedene Art wahrnehmen, sehen und hören, da sich die Epochen wandeln und die Menschen verschieden sind. Der Faktor Zeit ist ein wichtiger Parameter: Einige Werke können in einer bestimmten Epoche eine grosse Kraft ausüben und in anderen kraftlos werden. Will man die Sprache eines Kunstwerks verstehen, so muss man ihr Vokabular und ein Minimum ihrer Grammatik kennen, die zugleich das Kollektiv (die Gesellschaft der Epoche) und das Individuelle (persönliche Gewohnheit und Erwartung) berühren. Die Macht oder das Fehlen von Macht der Kunst ist eine seltsame Konstellation von Einflüssen, die unaufhörlich das Universale und das Alltägliche, die Ewigkeit und das Zeitliche, das Materielle und das Spirituelle zusammenstellen. Hans Saner gibt drei widersprüchliche Hypothesen an, die sich schliesslich ergänzen:

- Die Kunst besitzt eine Macht dank einer, in den Zeichen, die die Kunst konstruieren, versteckten Substanz, d.h. die Botschaft, die hier enthalten ist.
- Die Kunst besitzt auf Grund der Materialität der Zeichen selbst eine Macht.
- Die Kunst besitzt keinerlei Macht. Allein ihre Schwäche sichert ihr Autonomie zu.

Die symbolische Botschaft der ersten Hypothese neigt dazu, der Kunst eine absolut spirituelle Macht zu verleihen. Es ist der Orpheus-Mythos, der Eurydice durch die Kraft seiner Kunst wiedergewinnt, um sie dann auf Grund seiner menschlichen Schwäche wieder zu verlieren. Der Mythos ist bereits durch den sumerischen der Reise des Ischtars ins Land der Toten angedeutet. Aber hier gelingt es dem Flötenspieler durch die Schönheit seiner Musik, die Göttin der Liebe bis ins Reich der Lebenden zurückzubringen. Die Kunst ist demnach stärker als der Tod selbst. Die in ihr versteckte Botschaft ist fähig, alle Schranken niederzureissen und alle Verbote zu übertreten.

In der zweiten Behauptung befindet sich die Macht nicht in der Botschaft, sondern die Zeichen selbst besitzen Macht. Ausschlaggebend ist ihr Arrangement, denn das System, nach dem sie zusammengestellt sind, verleiht ihnen Autorität. Letzte ist so bedeutend, dass sie sich sogar manifestiert, wenn der Empfänger sie nicht beachtet; er wird also ohne sein Wissen konditioniert. Ein Beispiel ist die Hintergrundmusik, wie man sie in Fahrstühlen antrifft, die uns einhüllt und uns wie ein Schatten folgt, und der wir uns nicht entziehen können. Denn, wenn es auch möglich ist, die Augen zu schliessen, so ist es sehr viel schwieriger, sich die Ohren zuzuhalten. Aber muss man die Kunst wirklich mit Hintergrundmusik in Verbindung bringen? Da es sich um visuelle Künste handelt, könnte das gleiche Beispiel auf die optisch fassbaren Künste angewandt werden – wie Photographie, Film oder dekorative Kunst – so deren Reize oberflächlich bleiben.

Dritter und letzter Vorschlag: Solange sie sich nicht in den Dienst einer Macht stellt, die aus ihr ein Propagandainstrument macht, besitzt die Kunst keinerlei Macht. Sie hat – wenn nicht sich selbst – niemals etwas in der Welt verändert. Wäre dies nicht gerade ihre ganz besondere Chance, ihre unveräusserliche Kraft und ihre Freiheitsgarantie? Und dennoch – wie könnte man sich vorstellen, dass eine völlig machtlose Kunst irgendeine Wirkung auf den Menschen auszuüben im Stande wäre?

Hierarchie oder Fusion

Im Ringen um die Macht besitzen die unterschiedlichen Kunstgattungen nicht die gleichen Chancen. Sie funktionieren und handeln nicht identisch, und jedes Individuum kann sie auf seine Art annehmen oder nicht. So stellt sich die Frage: Welche Kunstgattung besitzt die Vorrangstellung, welche ist die bedeutendste unter den Musen?

Der Philosoph neigt zur Privilegierung der Musik, da sie das rationalste Gebiet der Geschichte der Künste ist, und dies in solchem Mass, dass sie sich der Mathematik anschliesst. Diese konstruktive Rationalität ist nicht nur formaler Natur, sie ist für Hans Saner – der ihr aus diesem Grund auch die Vorrangstellung

einräumt – der Ausdruck der einzig genauen Kenntnis ihrer selbst und der Welt. Eine reine Metaphysik! Keine andere Form kann sie übersetzen. Wie verhält es sich aber mit der Poesie? Häufig wird angenommen, dass das Wort und die Sprache der Musik vorausgingen. Aber wie ist die Sprache entstanden? Ist sie nicht gerade die Strukturierung von Lauten und Tönen, denen ein Sinn gegeben wurde? Die Sprache würde also ihren Ursprung der Musik verdanken.

Die Verschmelzung aller Künste – der andere Pol in der Vorrangstellung – beschäftigte die Menschen ebenfalls un-
aufhörlich: Töne oder Düfte zu sehen, Farben zu hören... Wieviel Künstler haben nicht bereits davon geträumt, alle Künste auf einmal auszudrücken, wie Beaudelaire in seinen «Correspondances». Er setzt hier alle seine Fähigkeiten gleichzeitig ein; in sublimer Trunkenheit werden alle Sinne miteinander vermischt und der Gedanke bis zum Schwindel zugespitzt.

«La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»

«Die Natur ist ein Tempel, in dem lebende Pfeiler

Manchmal konfuse Worte von sich geben;

Der Mensch geht mittels seiner Symbolwälder durch jene hindurch,

Die ihn mit vertrautem Blick beobachten.

Wie sich in der Ferne vermischende, lange Echos

In einer finsternen und tiefen Einheit,
Unendlich wie die Nacht und die Helligkeit,

Antworten sich Düfte, Farben und Töne.»

Wer entscheidet, und wie wird entscheiden, was Kunst ist und was nicht? Wird der Grad der Kunst an der Wirkung (Macht) gemessen, die sie über uns besitzt, oder an seiner Art, formale Probleme zu lösen? Oder legt die Institution den Masstab fest? Aber das Museum übt auf die Kunst eine zweideutige Wirkung aus: Wenn es Kunst ausstellt, trägt es durch die Bedeutung, die seiner Institution zukommt, und die Ausstrahlung dazu bei, die Kunst zu distanzieren, indem es letztere um einen Teil seiner individuellen Macht beraubt. Auf der anderen Seite ist es aber auch das Museum, das der Kunst seine Macht verleiht. Duchamp zeigte dies deutlich

durch die Ausstellung seines Flaschenständers oder seines Urinoirs. Der Respekt, der der Institution entgegengebracht wird, geht auf das hier Gezeigte über. Das Museum wird unter diesem Aspekt zu einer Art Unternehmen für «Heiligspechungen». Aber der Philosoph warnt, aufzupassen: Die Kunst gehört nicht zum Ressort des Heiligen. Lassen wir uns nicht dazu verleiten, sie als das Gebiet reiner Unschuld zu betrachten, das in die Hände der Ökonomen gefallen ist. Die Kunst geht aus einem sehr präzisen und konkreten, sozio-ökonomischen Kontext hervor. Die Künstler stehen – dank einer angeborenen Gnade – keinesfalls über dem Getümmel ihrer Zeit. Sie sind darin verwickelt, ebenso verantwortlich dafür wie die anderen Menschen. Und an dieser Stelle hebt Hans Saner seine sanfte Stimme um einen Ton an, und während seine blauen Augen die Zuhörer fixieren, betont er, dass die Künstler unverzüglich zu glauben aufhören müssten, dass sie eine besondere Gattung seien und etwas völlig anderes machen würden als die anderen Menschen.

Kunst herstellen ist eine andere Art des Produzierens, aber sie bleibt eine Produktion. Trotzdem zeugt es von Mut, in einer ganz auf Nützlichkeit ausgerichteten Welt etwas Nutzloses zu produzieren. Dies ist die grossartige Utopie der Kunst. Und vielleicht ist deshalb die Aktion des Künstlers manchmal wichtiger als das Produkt seiner Aktion, das in dem Moment, in dem es zum Konsumgut wird, unter das Prinzip der Nützlichkeit fällt. Die Versuchung, zu glauben, dass er nur für sich kriecht, ist für den Künstler romantisch und verführerisch, aber dies würde zu der Annahme führen, dass der Mensch auf sich gestellt leben könnte. Wenn der Künstler wichtig ist, so nicht deshalb, weil er auf einer einsamen Insel lebt, sondern weil er mitten in der Gesellschaft die Alternative repräsentiert, diesen Bruchteil der Menschheit, die nicht an den unvermeidbaren Charakter der ökonomischen Priorität glaubt.

Wenn der Künstler nicht für sich selbst kriecht, muss angenommen werden, dass seine Kunst danach streben muss, auf die anderen eine Wirkung auszuüben. Aber besitzt die Kunst eine objektive, auf den Grundprinzipien einer universalen Harmonie beruhende Wirkung, welche ihr erlauben würden, die fundamentale Struktur des Menschen und der Welt sichtbar zu machen? In diesem Falle ist schön, was mit diesen Prinzipien und ihren Zusammenhängen übereinstimmt.

Besitzt sie hingegen eine rein subjektive Wirkung, die in einer radikalen Auflösung aller existierender Zeichen und Systeme beruht, um wieder eine Welt neuer Symbole zu erfinden, die über die Wirklichkeit hinausgeht, neu erlernt und verstanden werden muss? Demnach

muss der Künstler den Mut zur tabula rasa oder zur Anarchie besitzen.

Die dritte Behauptung wirft die Frage auf: Wirkt die Kunst durch Spannungen und harmonische oder disharmonische Intensität der von ihr verwendeten Zeichen? Sehr lange war man der Auffassung, dass die Harmonie der Kunst Macht verlieh. Zweitausend Jahre später nimmt man das genaue Gegenteil an. Heute beurteilt man die Kunst nach der Intensität seiner Dissidenz. Die Zeichensysteme haben heute eine viel kürzere Lebensdauer als in der Vergangenheit. Sie sind beinahe zu Phänomenen geworden, die nur eine Saison überleben. Aber diese Tatsache bedeutet keineswegs, dass sie nicht wichtig sind.

Die Zeichen an der Macht

Wenn das Zeichen ein Machtinstrument sein kann, welcher Art ist das Verhältnis der Kunst zum Zeichen, wie ergreift sie Besitz von ihm und verändert es, wie verleiht sie ihm eine andere Macht, die nur ihr gehören wird?

Hans Saner schlägt vier Angriffspunkte zur Überlegung vor:

- Die Kunst stellt die Fähigkeit des Menschen dar, von der Welt mittels der Zeichen Besitz zu ergreifen.
- Die Kunst ist im Gegenteil dazu die Fähigkeit des Menschen, das Universum immer wieder von Neuem zu entdecken und ihr Mysterium einer von Wissenschaft und Technik reichlich dechiffrierten und entmystifizierten Welt zurückzugeben.
- Die Kunst ist die Fähigkeit des Menschen, eine Welt von Zeichen zu erfinden und dieses Eigenleben zu verleihen.
- In einer Welt, in der die Realität immer mehr hinter die Symbole verbannt wird, verstärkt die Macht der Kunst die eingewurzelte Kraft der Zeichen oder nimmt sie ihr.

Vier gegensätzliche Behauptungen, die in Wirklichkeit von vier verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend das komplexe, in seiner Totalität ungreifbare Phänomen verdeutlichen: die Permanenz und die Notwendigkeit der Kunst. Die älteste Vorgeschichte hat uns eindeutige Frühformen menschlicher Aktion auf Stein überliefert. Aber wie sollte man diese einfachen Zeichen lesen, von denen man nicht mehr ausfindig machen kann als ihre hartnäckige Ausrichtung auf die Sonne? Beginnt hier Religiosität, Topographie, Weltkenntnis oder künstlerischer Ausdruck? Dann vermehren sich die Zeichen, werden komplexer, kombinieren sich untereinander. Aber wie könnte man die Logik ihrer Entwicklung verstehen? Die ersten Darstellungen, die wir unbestritten als Kunstwerke anerkennen, sind jene weiblichen oder doppelgeschlechtlichen, dreissigtausend Jahre alten Figürchen,

die Venus von Vestonice oder Willendorf, Fruchtbarkeitssymbole, Mutter-Göttinnen mit grosszügigen Kurven. Ihren progressiven Abstraktionsprozess kann man über Jahrtausende hinweg bis hin zu einem einfachen Zeichen verfolgen, das der Symbolisierung der Frau genügt. So unsere Zeitbestimmung von dreissigtausend Jahren Zwischenraum nicht zu ungenau ist, sind diese äusserst stilisierten Figürchen Zeitgenossen der aus sehr naturalistischen Tierdarstellungen bestehenden Höhlenmalereien von Lascaux und Altamira. Dies beweist, dass diese Abstraktionen in einer bestimmten Absicht und einer nicht weniger präzisen Bedeutung kreiert worden waren. Von Zeichen-Spur bis zur Zeichen-Idee, von den elementaren Frühformen bis zum durch Vereinfachung und progressive Identifizierung erfundenen Symbol wird die Welt zu einem kodierten Alphabet, dem der Mensch seine Eigenart aufzuprägen versucht, um es zu beherrschen.

Aber da er seit Jahrtausenden versucht, die Welt zu strukturieren, hat der Mensch aus ihr einen Wald von Zeichen und Symbolen gemacht, die ihm zwar zur Orientierung helfen, ihn aber geistig immer mehr verarmen. Die Kunst erscheint also wie eine Möglichkeit, die Welt zu bereichern. Wenn Duchamp ein Urinoir in einem Museum ausstellt, bringt er das vereinbarte System der Zeichen durcheinander und führt einen fremden, sehr gewöhnlichen Begriff in das Gebiet der Kunst ein. Die zeitgenössische Kunst, die es sich zum Ziel gesetzt hat, gegen die etablierten Konventionen anzugehen, versucht, die Welt wieder in einen Zustand des Nicht-Kennens zu stellen. Und ihr paradoxes Unternehmen, das der Welt Mysterium zurückgeben will, wird zum Sprungbrett einer neuen Entdeckung und zu einer, von eingefahrenen Werten abgewandten Stellungnahme.

Aber ist nicht auch die Kunst fähig, parallele Welten zu schaffen, die ihren eigenen Wirkungsbereich mit eigenen Gesetzen und Zeichen besitzen? Die Kunst würde dann dem Spiel ähneln. Das Spiel besitzt sein eigenes Feld. Während der Dauer einer Partie ist das Schachbrett die Welt. Es besitzt seine eigene, von der realen Zeit getrennte Zeiteinteilung: zweimal 45 Minuten in einem Fussballspiel. Es hat seine eigenen Regeln und eine präzise Teilnehmerzahl während des Spielablaufs (so die vier Spieler des Bridge, die nacheinander «sterben»). Nähert sich das Spiel nicht der Utopie, dieser parallel laufenden, verschlossenen und verschlüsselten Welt, die man ausserhalb des Realen erfindet? Beruht das Anderssein des Künstlers im Vergleich zur «normalen» (normierten) Welt vielleicht auf dieser Ähnlichkeit mit dem Spiel? Indem er eine andere Welt erfindet, verleiht er sich eine Macht, die des Weltenschöpfers.

Aber wo das Spiel es erlaubt, eine Rolle zu übernehmen, die im Widerspruch zur Wirklichkeit steht, und die man im Verlauf der Partie manchmal sogar wechseln kann, greift die bedeutende existentielle Erfahrung der Kunst – so sie ein totales und langfristiges Engagement fordert – wieder das Gebiet des Realen auf.

Die Welt ist ein Ensemble aus Zeichen-Systemen, die bedrohlich das Reale in den Hintergrund zu drängen beginnen. Aber diese verschiedenen Systeme besitzen nicht alle die gleiche Wellenlänge. Selbst die einfachste Alltagssprache überlagert unentwegt die verschiedenen Bedeutungen der Wörter. Denn jedes Wort ist eine Konstellation von Bedeutungen, die von der grösstmöglichen Zahl verstanden werden muss, doch von jedem auf seine Weise empfangen wird. Die Physik und die Naturwissenschaften, die bemüht sind, die Phänomene zu erklären, die die Welt konstituieren, versuchen hingegen die Worte auf einen einzigen Sinn zu reduzieren, der sich nicht frei interpretieren lässt. Es handelt sich um eine Bedeutungsreduktion auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, der die «Wahrheit» ausdrückt. Die Religion bedient sich ihrerseits chiffrierter Zeichen, die auf das Transzendente hinweisen und sich von der Darstellung der Wirklichkeit abwenden.

Und die Kunst? Die Sprache der Kunst ist die komplexeste von allen, weil sie es sich gestattet, alle Symbole anzuwenden. Sie kann Anleihen bei den exakten Zeichen der Wissenschaft machen, sich die Wege der Transzendenz aneignen, die Alltagssprache umformen, neue Symbole erfinden – und behält sich das Recht auf Irrtum vor. Es gab Epochen, die von einem Zeichen-Reichtum geprägt waren; in ihnen spielten die Künste eine wichtige Rolle. Andere erweisen sich als arm an Bedeutung und transzendentelem Gehalt, da die genaue, wissenschaftliche oder technische Wiedergabe den Ton bestimmt.

Aber wenn man von der Macht der Symbole spricht, muss man sich nicht die Frage stellen, ob die von uns verwendeten Symbole nicht immer weniger Mittel sind, derer sich der Mensch bedient, und vermehrt Kräfte, die ihn dirigieren und formen? Haben sie nicht Eigenleben angenommen, und werden wir nicht schliesslich von den Symbolen in einem System der Symbolokratie beherrscht, deren geheime Dirigenten die Mediatoren und Manipulatoren des Zeichens sind?

In unserer technisch-wissenschaftlich genannten Epoche kreiert die Wissenschaftselite Symbole, die das Mehr der Sterblichen nicht einmal mehr verstehen, geschweige denn überprüfen kann. Wir glauben massenweise, dass sie Recht hat. Eine sekundäre und immanente Äusserung des Glaubens – oder

des Aberglaubens, wie der Fall des Placebo beweist, bei dem der Glaube allein den erwünschten Effekt bewirkt. Die Wissenschaft wird von einigen Spezialisten geleitet, die plausible Erklärungen liefern, und wir akzeptieren sie.

Wir leben in einer Strukturokratie. Die Garanten der Macht sind Individuen, aber sie sind völlig austauschbar. Die Strukturen selbst sind an der Macht; sie stützen sich auf eine, in einer Richtung verlaufende lineare Wertordnung. Aber irgendetwas beginnt, diese strukturelle Macht heimtückisch zu unterhöhlen: Wir befinden uns in einem Prozess der Macht-Mutation, die dabei ist, von den Strukturen auf die Zeichen überzugehen. Nicht, dass die Struktur oder das Zeichen aus eigener Kraft fähig seien, die Macht an sich zu reißen. Dies Phänomen beruht auf ihrer Wiederholung. Als bedeutende Zeichen-Manipulatoren haben die Medien die Herrschaft übernommen – insbesondere das Fernsehen, das die Machtsymbole als Show vermittelt. Von der Unterhaltung eingenommen vergisst der Zuschauer, sich gegen die Symbole aufzulehnen. Doch die Machtsymbole sind immer Träger einer Botschaft, einer Propaganda. Die Sprache der Werbung ist heute allgegenwärtig. Vom Waschmittel bis zur Religion hat sie sich alle Gebiete angeeignet, und wir stehen alle unter ihrem Einfluss.

Wenn die Symbolokratie vorwärts rückt, muss die Kunst mehr als jemals zuvor eine Gegenmacht ausüben. Es sei denn, sie ziehe sich zurück und stellt sogar sich selbst in den Dienst der Macht-Zeichen. In diesem Fall unterwirft sie sich aber der Ideologie und wird bald wertlos. Die Aufgabe der Kunst ist, aufzupassen, dass sich das Feld der Symbole nicht verkleinert, und sich zu bemühen, ihr Gebiet in kosmische Dimensionen auszudehnen.

Die Kunst ist die grosse Chance und die grossartige Herausforderung, die die heutige Welt besitzt. Trotz der uns bereits überrumpelnden Symbolsättigung muss sie uns noch andere Symbole vorschlagen, die – anstatt Macht zu übernehmen und uns ihren Gegebenheiten auszuliefern – es ermöglichen, der Welt mehr Sinn zu geben. Der Künstler, er ist zugleich der Wächter der Symbole und der Erfinder ihrer neuen Konstellationen.

Françoise Jaunin

Le ipotesi del potere

Potere o contropotere, l'arte intraprende percorsi misteriosi per agire sull'uomo. È possibile seguire i viali del potere dell'arte, penetrarne gli arcani, descriverne i segni, svelarne i meccanismi? Domanda da un milione rivolta tanto al mittente dell'arte quanto al suo destinatario! Interrogazione essenziale che si perde nella notte dei tempi, a cui abbiamo fatto risalire quei segni incisi o disegnati sulla pietra che hanno oggi smarrito il loro modo d'uso. Il tempo erode alle volte il potere dei segni, e tuttavia il loro stesso mistero costituisce una forma di potere, giacché i millenni non hanno ancora esaurito il fascino che continuano ad esercitare. I tempi cambiano, i segni si trasformano, le società si metamorfizzano, l'arte resta. E la questione persiste: l'arte ha potere? Oppure: come i segni possono diventare potere?

La filosofia, tra tutte le attività umane, è forse quella più vicina all'arte. Come il buon signor Jourdain de Molière faceva prosa senza saperlo, tutti noi facciamo un po' di filosofia a nostra insaputa e siamo tutti, consapevoli o meno, nelle condizioni di essere toccati dall'arte. Nessuno di noi può dirsi totalmente immune dagli interrogativi filosofici o da ogni emozione artistica. L'arte è dunque per il filosofo un campo di ricerca privilegiata del funzionamento umano.

In perfetta sintonia con lo spirito del Monte Verità che rinvia l'eco di tante ideologie vissute soltanto nel circolo chiuso degli iniziati, senza mai tentare di evangelizzare la terra intera per sottometterla alla propria verità, e di tante opere che continuano ad agire su di noi

senza aver cambiato il corso della storia né l'aspetto della società, il filosofo Hans Saner poneva, con un rigore scientifico degno della sua penetrante intuizione, i termini dell'equazione a due variabili arte-potere, e intratteneva il suo uditorio dentro un'esplorazione vertiginosa del tempo e dello spazio cosmico puntellati dagli uomini fin dai tempi più remoti tramite segni e suoni.

Come un dittatore solo nel deserto, l'arte che non si vede non ha nessun potere. Di qualsiasi genere sia, la potenza è sempre una storia di relazioni. Per esistere, deve trovare di fronte a sé una parte d'impotenza, costretta o consenziente. È la prima condizione sine qua non. Ma ci sono diverse maniere di percepire l'arte, di vederla e di ascoltarla, giacché le epoche cambiano e gli uomini non sono mai gli stessi. Il fattore tempo è un parametro importante: certe opere possono esercitare una grande forza in un determinato periodo e rivelarsi impotenti in determinati altri. Per essere sensibili a un linguaggio artistico, è necessario possederne il vocabolario e conoscere un minimo di grammatica che riguardi sia il collettivo (la società e l'epoca) sia l'individuale (il condizionamento e le aspettative personali). Il potere o l'assenza di potere dell'arte è una costellazione complessa di effetti che coniugano costantemente l'universale e il temporale, il materiale e lo spirituale. Hans Saner enuncia quindi tre ipotesi contraddittorie che finiscono per completarsi:

– l'arte possiede un potere grazie alla sostanza nascosta nei segni che la

costituiscono, ovvero nel messaggio che essa stessa contiene;

- l'arte possiede un potere che le è attribuito dalla materialità dei suoi segni;
- l'arte non ha nessun potere. Soltanto la sua impotenza è in grado di assicurarle autonomia.

Il messaggio simbolico della prima ipotesi tende a conferire all'arte un potere assoluto. È il mito di Orfeo che ritrova Euridice grazie alla forza della sua arte, prima di perderla a cause della fragilità della sua natura umana. Un mito già prefigurato da quello, sumerico, del viaggio di Ichtar nel paese del non ritorno. Se non fosse che qui il suonatore di flauto, grazie alla bellezza della sua musica, riesce a ricondurre la dea dell'amore fino al regno dei vivi. L'arte si rivela dunque più potente della morte stessa. Il messaggio spirituale nascosto che veicola è in grado di sfondare tutte le barriere e tutte le interdizioni.

Stando al secondo postulato, non è il messaggio bensì i segni medesimi a detenere il potere. Ciò che conta è solo la loro disposizione. Infatti l'autorità di cui dispongono viene conferita dal sistema che li associa. Un'autorità che può manifestarsi persino nel caso del fruitore disattento, condizionandolo a sua insaputa. L'esempio potrebbe essere quello della musica di sottofondo, stile musica di ascensore, che ci avvolge e ci segue come fosse un'immersione sonora alla quale non possiamo sottrarci. Dopo tutto, se è possibile chiudere gli occhi, è molto più difficile tapparsi le orecchie! Ma bisogna davvero associare all'arte la musica di ascensore? Trattandosi di arti

visive, lo stesso tipo di esempio potrebbe applicarsi all'arte retiniana – arte ottica, cinetica o decorativa – la cui eccitazione avviene essenzialmente in superficie.

Terza e ultima proposta: l'arte non ha alcun potere, fintanto che non si mette al servizio di un potere che ne fa strumento di propaganda. L'arte infatti non ha mai cambiato niente nel mondo se non se stessa. Non è questo il fondamento della sua insigne fortuna, della sua forza inalienabile e della sua garanzia di libertà? Ciononostante, come immaginare che un'arte totalmente sprovvista di potere possa avere un qualsiasi effetto sull'uomo?

Gerarchia o fusione

Nella «corsa verso il potere», le possibilità delle diverse forme artistiche non sono le stesse. I modi di funzionamento e di azione non sono identici e ogni individuo ha una propria maniera di recepirli o di non recepirli. Si pone allora il problema del primato: quale arte lo detiene? Fra le Muse quale consideriamo la maggiore?

Il filosofo tende a privilegiare la musica, perché questa rappresenta il campo più razionale della storia dell'arte, fino ad apparentarsi a quello della matematica. Questa razionalità costruttiva non è solo una veste da parata. Per Hans Saner, il ruolo predominante della musica risiede proprio nel suo essere espressione della sola conoscenza esatta di sé e del mondo. Una pura metafisica! Nessun'altra forma è in grado di tradurla. Che ne è allora della poesia? Si ha spesso la sensazione che la parola e la lingua abbiano preceduto la musica. Ma qual è l'origine della lingua? Non è appunto la strutturazione dei rumori e dei suoni a cui è stato attribuito un senso? In tal caso la lingua troverebbe la sua origine nella musica! In contrapposizione alla questione dell'ordine gerarchico tra le varie arti, ve n'è un'altra che ha assillato gli uomini: quella della loro fusione. Vedere i suoni e i profumi, ascoltare i colori... quanti artisti non hanno sognato, come Baudelaire nelle sue «Corrispondenze», di dire tutte le arti in una, nell'ebbrezza sublime della confusione dei sensi e di un pensiero reso vertiginoso dall'assalto simultaneo di tutte le proprie facoltà? Dire l'ineffabile pienezza della natura e l'unità ritrovata dell'uomo.

«La Natura è un tempio dove incerte parole mormorano pilastri che son vivi, una foresta di simboli che l'uomo attraversa nel raggio dei loro sguardi familiari.

Come echi che a lungo e da lontano tendono a un'unità profonda e buia grande come le tenebre o la luce i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi.»

Chi decide, e in che modo, su che cos'è

l'arte e che cosa non è? Il livello artistico si misura con l'effetto (o con il potere) che si produce su di noi o attraverso la capacità dell'artista di risolvere i problemi formali? Oppure tocca all'istituzione mettere l'etichetta? In ogni caso il museo esercita sull'arte un effetto ambiguo: mentre da un lato offre in visione l'arte, dall'altro, grazie al suo peso istituzionale e alla sua aura, contribuisce a distanziarla, a privarla di una parte del suo potere individuale. Ciò tuttavia non impedisce che sia proprio lui a conferire all'arte il suo potere. Duchamp, esponendo un portabottiglia e un vaso da notte, l'aveva messo perfettamente in evidenza. Il rispetto dell'istituzione contamina tutto quanto viene messo in mostra. La museificazione è già di per sé un'opera di sacralizzazione.

Ma il filosofo rende attenti: l'arte non è nell'ordine del sacro. Non cadiamo nella trappola di chi vorrebbe farne un terreno di pura innocenza caduto nelle mani degli speculatori. L'arte si rifà a un preciso e concreto contesto socio-economico. Non c'è nessun genere di grazia infusa che permetta agli artisti di situarsi al di sopra della mischia del proprio tempo. Vi sono implicati e ne sono responsabili alla stessa stregua degli altri. A questo punto, la voce dolce di Hans Saner si alza di tono mentre il suo sguardo azzurro fissa l'uditorio: gli artisti, egli insiste, dovrebbero smettere immediatamente di credere che sono una razza a parte e che stanno facendo cose radicalmente diverse da quelle che fanno gli altri uomini!

Produrre arte è un'altra maniera di produrre, ma è pur sempre solo produrre. La produzione di ciò che è inutile costituisce tuttavia una prova di coraggio in un mondo utilitaristico. Ecco dove risiede la magnifica utopia dell'arte. È forse per questo che talvolta, allorché il prodotto scade nell'utilitarismo e diventa oggetto di consumo, l'importanza risiede in prevalenza nell'azione dell'artista. La tentazione romantica di credere che l'artista crei solo per se stesso è affascinante, ma induce a immaginare che l'uomo possa cavarsela da solo. Se l'artista è importante, non è perché si trova su un'isola deserta, ma piuttosto perché in seno alla società rappresenta l'alternativa, quella frazione di umanità che non crede al carattere ineluttabile della priorità economica.

Se l'artista non crea per se stesso, bisogna per forza ammettere che la sua arte deve tentare di agire sugli altri. Ma l'arte può indurre davvero un'azione oggettiva, basata sui principi di un'armonia universale che gli permetterebbero di esplicitare la struttura fondamentale dell'uomo e del mondo? In questo caso sarebbe bello tutto ciò che corrispondesse a questi principi e alle loro relazioni.

O non ha piuttosto un effetto puramente soggettivo, basato su una liberazione

radicale di tutti i segni e di tutti i sistemi esistenti, per reinventare un mondo di simboli nuovi, più grande del mondo reale, e che bisogna reimparare a leggere e a capire? L'artista deve avere allora il coraggio della tabula rasa o dell'anarchia.

Oppure, terzo postulato, l'arte agisce attraverso tensioni e intensità armoniche o disarmoniche dei segni che utilizza? Per molto tempo si è creduto che fosse proprio l'armonia a dare all'arte qualche potere. Dopo duemila anni si sta pensando esattamente il contrario. Oggi si giudica l'arte a seconda dell'intensità dei suoi conflitti. I sistemi di segni odierani hanno la vita più corta rispetto a quelli del passato. Sono quasi diventati fenomeni di stagione. Ma questo non significa che non siano ancora importanti.

I segni al potere

Se il segno può essere strumento di potere, in che rapporto sta l'arte rispetto al segno, come se ne appropria e lo modifica, in che modo riesce a inculcargli quel potere particolare di cui essa soltanto possiederebbe la chiave?

Nella giostra delle ipotesi, Hans Saner propone quattro punti d'attacco nella sua riflessione:

- l'arte rappresenta la facoltà dell'uomo di appropriarsi del mondo mediante i segni;
- l'arte è invece la capacità dell'uomo di riscoprire nuovo l'universo e riconsegnare al mistero un mondo fin troppo decodificato e demistificato dalla scienza e dalla tecnica;
- l'arte è la facoltà dell'uomo di inventare un mondo di segni e infondergli una vita propria;
- in un mondo che relega sempre più la realtà dietro ai simboli, il potere dell'arte aumenta e svuota i segni del loro potere abituale.

Di nuovo quattro postulati che sembrerebbero doversi annullare a vicenda e che, in realtà, illuminano da quattro punti diversi lo stesso fenomeno complesso, inafferrabile nella sua totalità: la continuità e la necessità dell'arte.

La preistoria più remota ci ha portato prove evidenti dell'azione umana sulla pietra. Ma come leggere questi tenui segni di cui non si può capire altro se non l'orientamento, caparbiamente ricalcato sulla traiettoria del sole? Abbozzo di religiosità, di topografia, di conoscenza del mondo o di espressione artistica? Poi i segni si diversificano, diventano più complessi, si combinano tra loro. Ma come capire la logica del loro sviluppo? Le prime manifestazioni che noi riconosciamo, senza discussione, come opere d'arte, sono quelle figurine di donne e di androgeni vecchie di trentamila anni: Venere di Vestonice o di Willendorf, idoli della fecondità, dee madri dalle curve generose. Nel corso dei

millenni, il processo di astrazione progredisce fin al punto che basta un semplice segno per simbolizzare la donna. Se la nostra valutazione cronologica non è troppo alterata da questo intervallo di trentamila anni, tali figurine fortemente stilizzate dovrebbero essere contemporanee delle pitture rupestri animaliste e naturaliste di Lascaux e di Altamira. Ciò proverebbe che le astrazioni erano create sin d'allora con un intento preciso e un significato che non gli era da meno. Dal segno-traccia fino al segno-idea, dal segno elementare dei primordi fino al simbolo inventato grazie alle semplificazioni e alle concettualizzazioni successive, il mondo diventa un alfabeto in codice a cui l'uomo cerca di imporre il proprio sigillo per diventarne padrone.

Ma in questi millenni a furia di puntellare il mondo, l'uomo ne ha fatto una foresta di segni e di simboli che, pur aiutandolo ad orientarsi, finiscono per alienarlo sempre di più. L'arte appare allora come una possibilità per disalienare il mondo. Allorché Duchamp, ancora lui, espone un vaso da notte, sconvolge il sistema convenzionale dei segni e introduce nel campo dell'arte un corpo estraneo, alienato. L'arte contemporanea, che ha fatto dell'opposizione al conformismo il proprio cavallo di battaglia, è un tentativo di riportare il mondo verso uno stato di non-conoscenza. Quest'impresa paradossale, che vorrebbe farci recuperare il mistero, diventa il trampolino per una nuova scoperta e per una riappropriazione un po' contorta del mondo.

Ma l'arte non ha anche il dono di creare mondi paralleli, che rientrano nelle loro orbite rispettando leggi e segni che essi stessi da soli si sono dati? L'arte dunque assomiglia al gioco. Il gioco ha un suo proprio territorio: per tutta la durata della partita, lo scacchiere è costituito dal mondo. Ha la propria misura del tempo, distinto dal tempo reale: due volte quarantacinque minuti della partita di calcio. Ha la sua regola, valida solo per lui. Possiede, per tutta la sua durata, una precisa comunità (i quattro giocatori di bridge che «muoiono» a turno).

Il gioco non assomiglia all'utopia, a questo mondo parallelo che inventiamo ai margini del reale, a questo mondo chiuso e perfettamente codificato? Il conflitto dell'artista nei confronti del mondo «normale» (quello della norma) trova forse origine in questa similitudine con il gioco: inventando un mondo diverso, egli si dà potere. Quello del demiurgo. Ma proprio là dove il gioco permette di assumere un ruolo incompatibile con la realtà e, alle volte, persino di cambiarlo nel corso della medesima partita, la grande esperienza esistenziale dell'arte raggiunge il territorio del reale, nella misura in cui esige un impegno totale e a lungo termine.

Il mondo è un insieme di sistemi di se-

gni che stanno minacciando di prendere il sopravvento sul reale. Ma questi diversi sistemi non si muovono tutti sulla stessa orbita. Persino il linguaggio quotidiano, in tutta la sua semplicità, sovrappone costantemente sensi diversi nelle parole. Ogni parola infatti è una costellazione di sensi che deve essere compresa dalla maggioranza ma che è pur sempre percepita a livello individuale. La fisica e le scienze naturali che debbono spiegare i fenomeni che costituiscono il mondo, tentano al contrario di ridurre le parole a un solo senso che non si presti a interpretazioni personali. Per poter parlare «vero», riducono il senso di ogni parola al suo minimo comune multiplo. In quanto alla religione, essa ricorre ai segni cifrati che rinviano alla trascendenza e si scostano comunque dalla rappresentazione del reale.

E l'arte? Il linguaggio dell'arte è il più complesso giacché comporta l'utilizzazione di tutti i simboli. Può attingere ai segni esatti della scienza, può percorrere le vie verbali della trascendenza, può aggirarsi attorno al linguaggio quotidiano, può inventarne altri e ha comunque sempre il diritto di sbagliare. Ci sono epoche della nostra storia caratterizzate dalla ricchezza dei segni, quelle in cui le arti occupano un posto di rilievo. Altre che si rivelano povere di senso e di contenuto trascendentale, perché nel loro caso a dare il tono è la rappresentazione pura, scientifica o tecnica.

Ma parlare del potere dei simboli non è come chiedersi se i simboli che utilizziamo non siano sempre meno strumenti di cui l'uomo si serve e sempre più forze che finiscono per dirigerlo e modellarlo? Se da oggetti, si sono trasformati in soggetti? Se per caso non siamo governati proprio da questi simboli, in un regime di *simbolocrazia* guidato in sordina dai mediatori e dai manipolatori dei segni? In un'epoca come quella attuale, che pretendiamo tecnico-scientifica, l'élite intellettuale crea simboli che il comune mortale non è più in grado di comprendere né di verificare. Noi, in genere, crediamo che abbia ragione. Manifestazione di fede collettiva secondaria e immanente! Di fede o, in certi casi, di superstizione. L'esempio del placebo dimostra che la fede può creare da se stessa l'effetto desiderato. La scienza è gestita da specialisti che forniscono spiegazioni plausibili e noi le accettiamo.

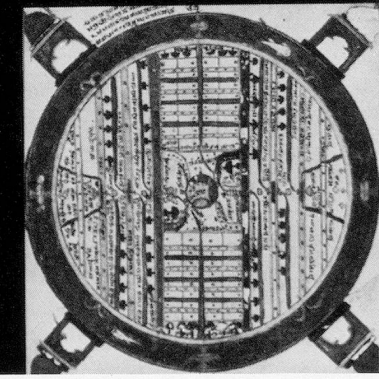
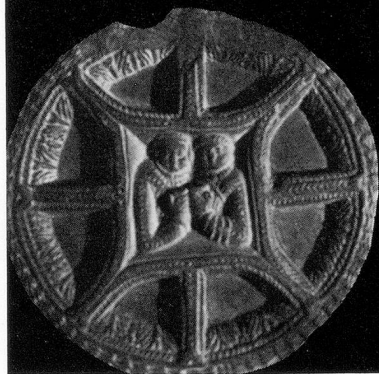
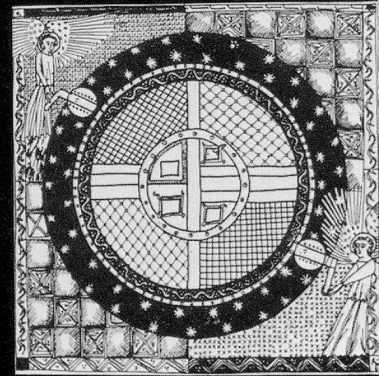
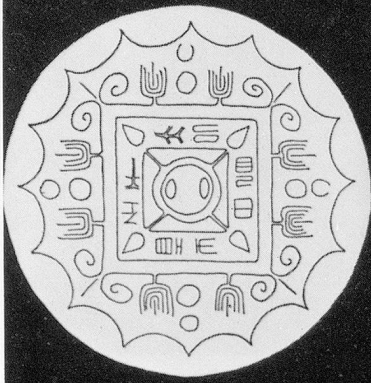
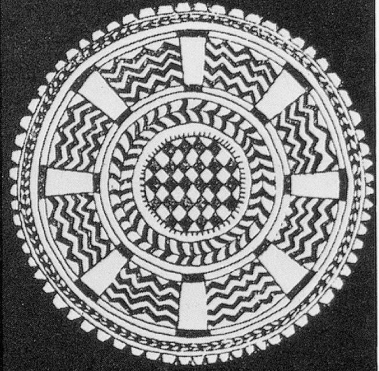
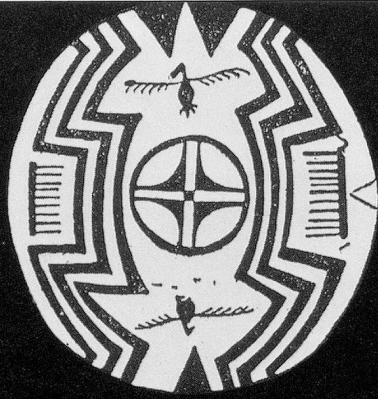
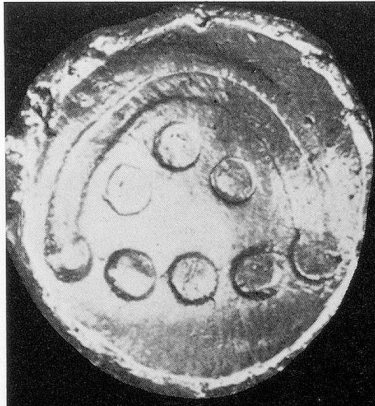
Noi viviamo in una strutturocrazia. I garanti del potere sono individui ma sono perfettamente intercambiabili. In realtà il potere appartiene alle strutture, fondate su una gerarchia lineare irreversibile. Ma qualcosa sta minando subdolamente questo potere strutturale: ci troviamo impegnati in un processo di mutazione del potere che sta passando dalle strutture ai segni. Non è che in questa conquista del potere, le strutture e i segni siano importanti in se stessi. Ciò che conta è la loro ridondanza. Il potere è

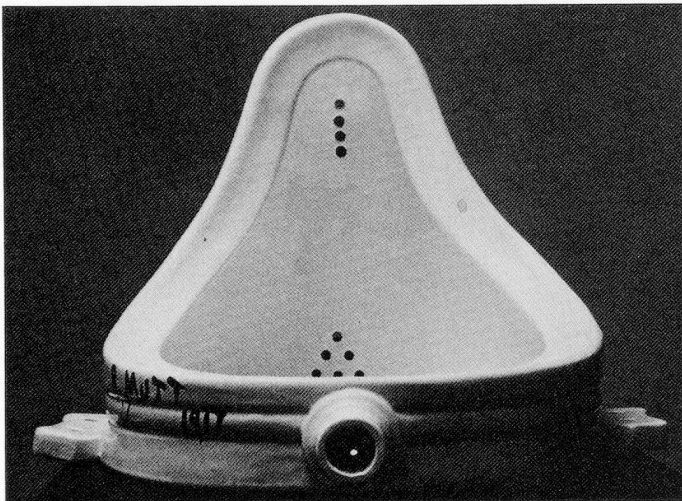
nelle mani dei media, questi grandi manipolatori di segni. Soprattutto la televisione, che trasmette i simboli del potere sull'onda dello spettacolo. Sedotto dal divertimento, lo spettatore non pensa più di ribellarsi contro i simboli. I simboli del potere sono sempre latori di un messaggio, di una propaganda. Il linguaggio della pubblicità al giorno d'oggi è onnipotente. Si è impossessato di tutto, dalla lisciva alla religione. Tutti ne siamo contaminati.

Se la simbolocrazia trionfa, l'arte deve più che mai fungere da contropotere. Purché essa stessa non si lasci rattrappire e asservire dai segni del potere. In tal caso cadrebbe nell'ideologia. La muffa comincerebbe a roderla e ad avvillirla. Compito dell'arte è quello di non lasciarsi restringere il campo dei simboli. Essa deve anzi tentare di allargarlo fino a raggiungere la dimensione del cosmo.

L'arte è la grande possibilità e la grande sfida del mondo contemporaneo. Mentre i simboli che ci assalgono si stanno saturando, l'arte deve proporci ancora altri che, invece di mirare al potere e al nostro asservimento, siano in grado di dare più senso al mondo. L'artista è al tempo stesso il guardiano dei simboli e colui che inventa loro nuove costellazioni.

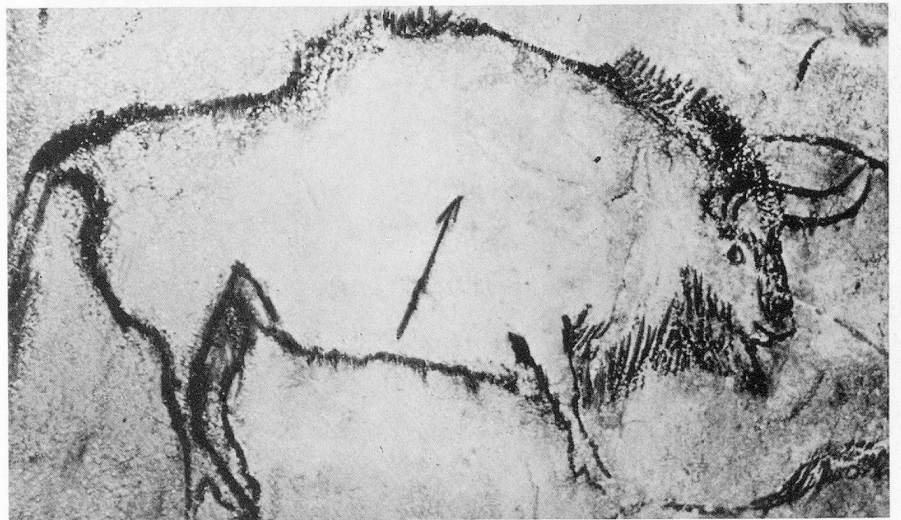
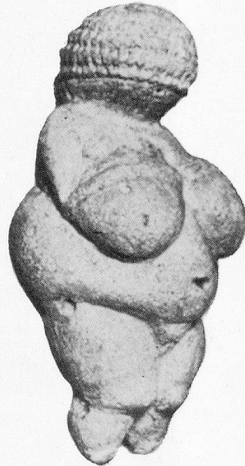
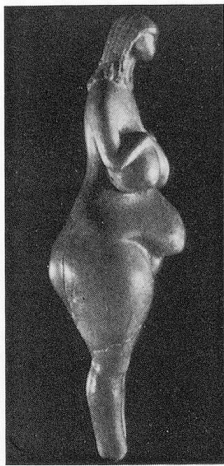
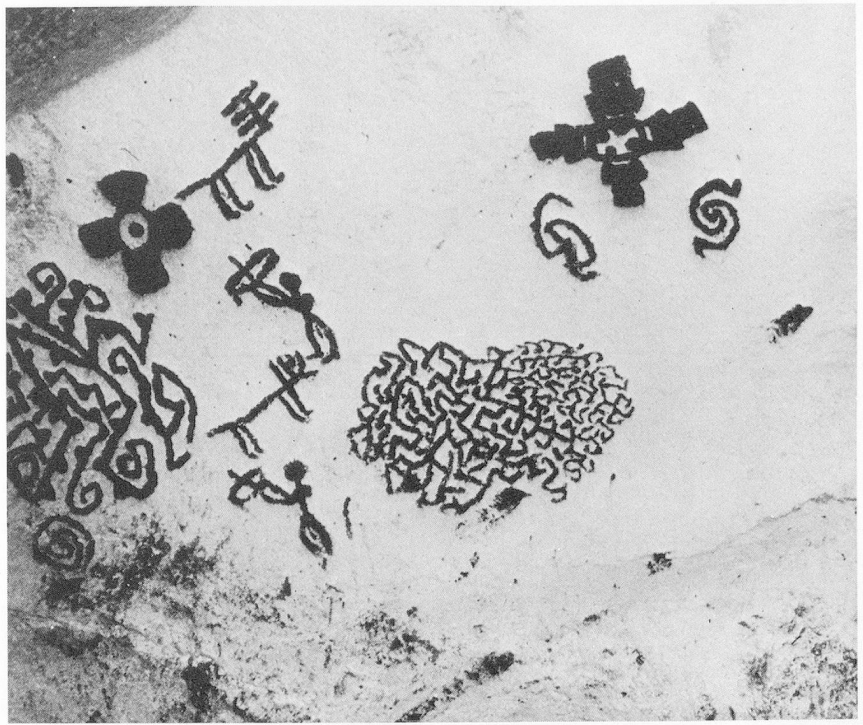
Françoise Jaunin

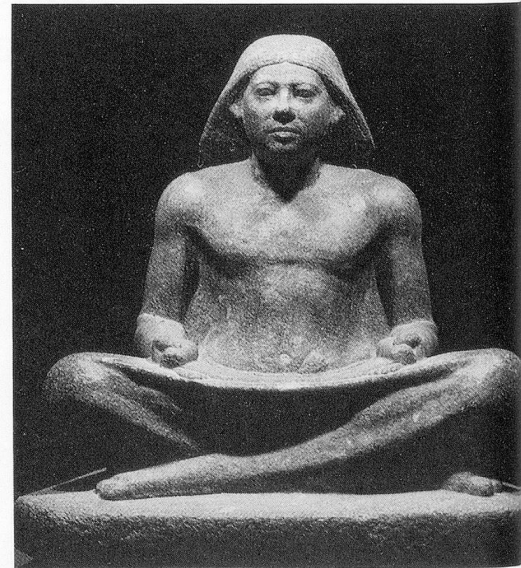
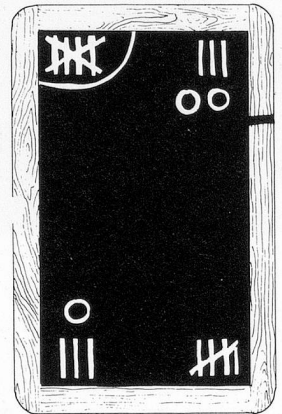
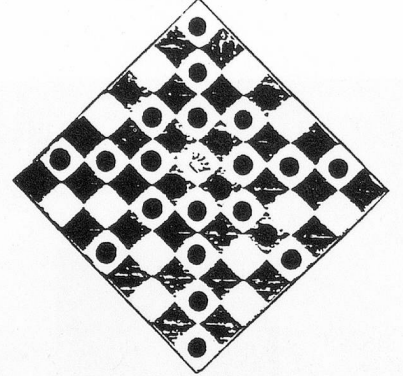
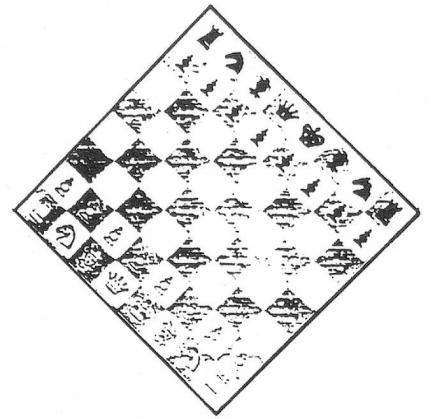
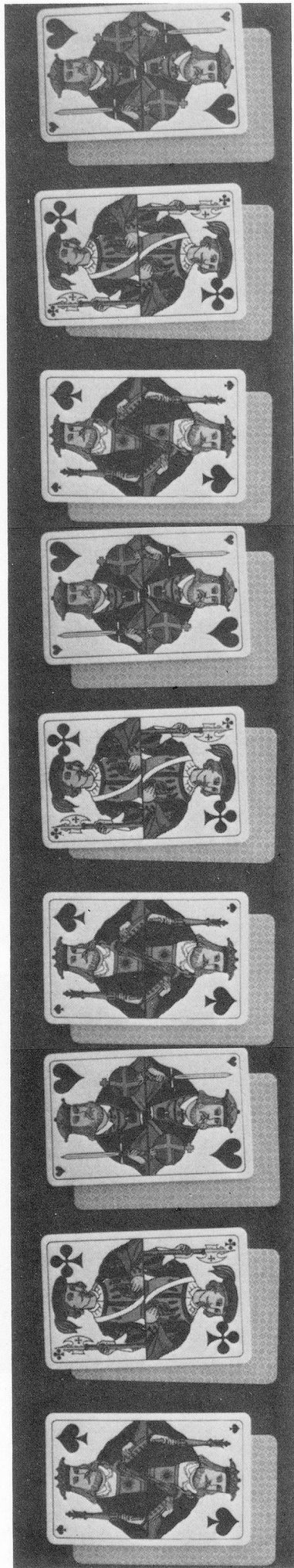
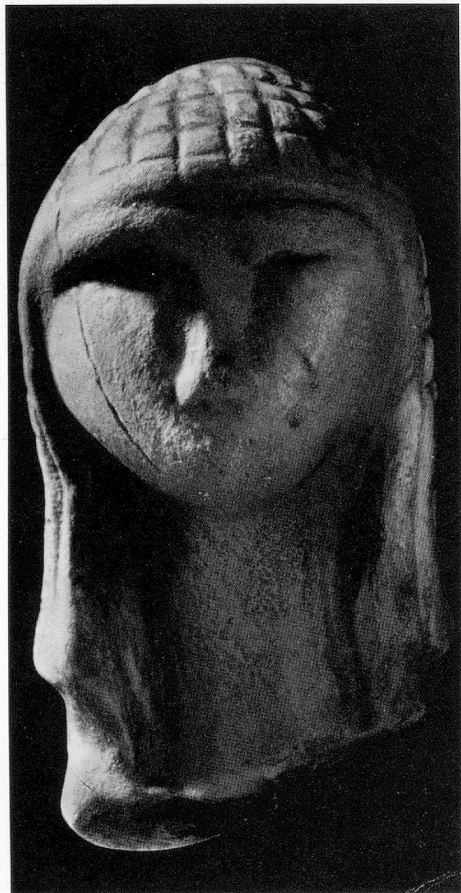




Permanence et
métamorphose
des signes







L'artiste est-il
le gardien des
symboles?

