

L'experience du doute = Die Erfahrung des Zweifels = The Experience of Doubt = L'esperienza del dubbio

Autor(en): **Ducret, André**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft [3]

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625080>

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.

L'expérience du doute

«Entre autres particularités dont peuvent se targuer les monuments, la plus frappante est, paradoxalement, qu'on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible. Nul doute pourtant qu'on ne les élève pour qu'ils soient vus, mieux, pour qu'ils forcent l'attention; mais ils sont en même temps, pour ainsi dire, «imperméabilisés», et l'attention coule sur eux comme l'eau sur un vêtement imprégné, sans s'y attarder un instant»,

observe Robert Musil dès les années vingt¹.

André Ducret

Auteur de *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*, Zurich: Seismo, 1994, et de *Mesures. Etudes sur la pensée plastique*, Bruxelles: La Lettre volée, 1990. André Ducret enseigne la sociologie à l'Université de Genève. Il collabore régulièrement à la revue trimestrielle «Faces – Journal d'architectures» et vient de participer au jury international du projet Uni Dufour. Courrier: Département de sociologie, Université de Genève, CH-1211 Genève 4. Fax 022 705 83 25. E-mail: ducreta@ibm.unige.ch

Curieux paradoxe, en effet, si l'on songe qu'au siècle précédent, la sculpture se voyait le plus souvent mise au service de l'édification du citoyen. De ces statues à la vocation politique et pédagogique, l'écrivain autrichien remarque encore que *«on est obligé de les contourner tous les jours, on peut utiliser leur socle comme refuge, se servir d'elles comme compas ou télémètre en se dirigeant vers leur emplacement familier; tels les arbres, elles sont devenues un élément du décor de la rue, et on serait sûrement fort troublé si, un beau matin, elle n'étaient plus là; mais jamais on ne les regarde, et l'on n'a généralement pas la moindre idée de ce qu'elles représentent: tout au plus, qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme.»*

L'existence de ces monuments nous est connue, ils permettent de se repérer dans la ville, de se fixer un rendez-vous, et leur subite disparition ne manquerait pas de nous inquiéter. Mais les raisons de leur présence nous échappent, leur signification s'est effacée avec le temps, elles sont entrées dans le décor. *«Tout ce qui se prolonge perd le pouvoir de frapper, poursuit Musil. Tout ce qui forme l'entourage de notre vie, le décor de notre conscience en quelque sorte, perd la capacité d'impressionner cette conscience.»* Le monument n'est ainsi jamais reçu comme un choc, il ne suscite d'autre réaction qu'une attention distraite, fugitive. Pour atteindre à d'autres effets, *«les monuments devraient aujourd'hui, comme nous le faisons tous, se donner un peu plus de peine! N'importe qui peut rester planté en bordure de chemin à s'exhiber; nous avons le droit, désormais, d'attendre davantage d'un monument!»*

Par-delà l'ironie du propos, certains liront peut-être ce texte comme la démonstration précoce de l'échec prévisible du monument dans une situation, celle de la «Grossstadt» où il ne reste à l'individu en proie à de multiples sollicitations, stimulé de toutes parts, qu'à se tenir sur ses gardes et à faire preuve de retenue sinon d'indifférence en guise de carapace. Comme bon nombre d'artistes en son temps, Musil identifie d'ailleurs clairement les facteurs qui obligent déjà à penser autrement la question de l'art monumental, à commencer par l'omniprésence de la «signalisation, publicitaire ou non». Tout monument dont la visée serait malgré tout d'attirer l'attention, suppose de son auteur ou de son commanditaire qu'ils prennent en compte cette «époque de bruit et de dynamisme». Mais l'indifférence sans cesse menace, et c'est peut-être «perfidie calculée», conclut-il, que d'élever des monuments aux grands hommes, manière, *«comme on ne peut plus leur nuire dans leur vie»,* de les «précipiter, une pierre commémorative au cou, au fond de l'océan de l'oubli.»²

Le monument ne servirait pas le souvenir, mais son contraire, et son effet sur nous, la manière dont nous le percevons, demeurerait aléatoire. Le résultat auquel parviendrait l'artiste irait même à rebours des intentions affichées. Plutôt que de prêter à l'art – dans ce cas, à la sculpture – des vertus qui, en réalité, dépendent de la façon dont l'œuvre sera reçue, mieux vaudrait admettre avec lucidité que nous ne pouvons totalement maîtriser les conséquences de notre action. Que le monument finisse par faire partie du décor, et c'est le souvenir qui s'estompe, la mémoire qui s'assoupit.

L'avertissement que nous adresse l'écrivain vaut, me semble-t-il, aujourd'hui encore, aujourd'hui surtout, où l'art se retrouve mis à toutes les sauces. Censé remédier au désarroi idéologique et à la perte du sens qui affectent la société postindustrielle, il se voit attribuer le rôle jadis dévolu à la religion tandis que l'artiste – avec son active complicité, parfois – est consacré comme le nouveau prêtre du «lien social». Or de l'art ou des artistes, il ne faut pas trop attendre, suggère Musil. Des problèmes comme le chômage, le racisme, la maladie ou le vieillissement, s'ils peuvent alerter des artistes, s'ils peuvent inspirer leur œuvre, ne sauraient être résolus par le recours à l'art – propos qui paraît d'une évidence telle qu'on aurait honte d'insister si la crise du marché de l'art et la dégradation des finances publiques ne faisaient de l'autonomie de l'artiste et de

Vincenzo,
Le Bisou, 1996, Genève.
Photo: Christian Murat

son rapport aux divers pouvoirs une question désormais cruciale³.

Ainsi, souvent animés par les meilleures intentions qui soient, de nombreux efforts visent aujourd'hui à rapprocher la création contemporaine de la société civile, en particulier de ces «nouveaux commanditaires» que seraient les collectivités locales, les associations, les entreprises privées. Le souci d'un dialogue direct entre artiste et communauté se veut du même coup une alternative à la commande publique et au risque qu'elle présente d'engendrer un «art officiel»⁴. L'effondrement du marché de l'art contemporain, la dérive des institutions vers une gestion au jour le jour, l'omniprésence d'une actualité médiatique envahissante restreignent la marge de liberté de l'artiste, dont les conditions d'existence s'avèrent toujours plus précaires et le statut, de moins en moins assuré. Les règles du jeu, il lui est devenu difficile sinon de les définir, – ce qui ne fut jamais le cas –, du moins de les brouiller. Parallèlement, de divers côtés, des voix s'élèvent pour réclamer une production artistique moins hermétique, moins «élitiste», quand ce n'est pas pour dénoncer les soi-disant «impostures de l'art contemporain»⁵. Parmi ces voix, certaines invoquent une liberté d'expression que le monde de l'art, ses réseaux, ses complicités, auraient étouffée; d'autres dénoncent avec virulence les errements auxquels conduirait le polythéisme des valeurs. Ainsi, dans un article publié par le journal «Le Monde» en date du 20 janvier 1993, les propos que venait de tenir Jean-Marie Le Pen à l'occasion d'un colloque du Front national sur «la création artistique contemporaine et l'identité française» sont relatés comme suit: «Faisant la part belle à un argumentaire simpliste et réducteur, M. Le Pen a expliqué que «l'art contemporain est en rupture avec la technique, la maîtrise, l'habileté qui sont les références de tout art». «La création contemporaine ne cherche plus le beau mais l'original, a-t-il dit. En affirmant que tout se vaut, elle est marquée par le désordre.» M. Le Pen affirme que cet art, réalisé par «une pseudo-élite», est «une rupture avec l'art pour le peuple.»»

Arguments de sinistre mémoire, dont il est hasardeux d'estimer la portée, mais qui font de la liberté de création un avatar de la modernité, et de l'artiste à venir le thuriféraire du censeur. Après s'en être pris à Daniel Buren, Jackson Pollock, Yves Klein et, même, Pablo Picasso, l'homme politique aurait d'ailleurs conclu en ces termes: «Il faut reculturer le peuple français, promouvoir l'artisanat et l'apprentissage, défendre la langue et la



création française», estimant que «les formes que crée l'artiste sont l'expression de l'âme du peuple».

La Suisse, objectera-t-on, est à l'abri de tels excès ne serait-ce qu'en raison de ses clivages culturels, linguistiques ou religieux. Dans ce pays, l'art contemporain n'est reconnu par personne comme un enjeu d'importance nationale. Principe de subsidiarité, attachement au fédéralisme et à la liberté d'opinion constituent autant de garde-fous contre les procès d'intention et autres rappels à l'ordre qui s'exercent hors de nos frontières sur le monde de l'art. Une vaste enquête sur le modèle de ce que fut, il y a vingt ans, le rapport Clottu, permettrait toutefois de savoir avec plus de précision ce qu'il en est de la situation des artistes, dans ce pays, aujourd'hui, et notamment vis-à-vis du mécénat public⁶.

Ce que le commanditaire attend de l'artiste, ce qu'il lui commande, trouve sa justification dans le souci du bien commun. La question posée appelle une réponse qui tienne compte de l'intérêt général, non pas tel que certains s'arrogent le droit de le définir, mais bien tel qu'il émerge de la critique réciproque, de la confrontation avec autrui, du débat démocratique, c'est-à-dire indéfini. «Se donner un peu plus de peine», pour parler comme Musil, ne serait-ce pas dès lors agir en sorte de résister aux discours de ces «aiguilleurs de l'art» qui, chacun à sa façon, voudraient ramener l'artiste dans le droit chemin? La dimension critique, dialectique, voire polémique qu'est susceptible de revêtir l'art dans l'espace public suppose une prise de risques de la part, bien sûr, de l'artiste, mais surtout du commanditaire,

«Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wasser-tropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben», stellt Robert Musil schon in den zwanziger Jahren fest. Tatsächlich ein kurioses Paradox, wenn man bedenkt, dass im vergangenen Jahrhundert die Skulptur meist in den Dienst der Erbauung des Bürgers gestellt wurde. Zu diesen Statuen mit politischer oder pädagogischer Berufung bemerkt noch der österreichische Schriftsteller: «Man muss ihnen täglich ausweichen oder ihren Sockel als Schutzinsel benutzen, man bedient sich ihrer als Kompass oder Distanzmesser, wenn man ihrem wohlbekanntem Platz zustrebt, man empfindet sie gleich einem Baum als Teil der Strassenkulisse und würde augenblicklich verwirrt stehen bleiben, wenn sie eines Morgens fehlen sollten: aber man sieht sie nie an und besitzt gewöhnlich nicht die leiseste Ahnung davon, wen sie darstellen, ausser dass man vielleicht

qu'elle implique directement et, parfois, à son corps défendant. Les Fonds de décoration et autres «*Kunst-kredite*» sauront-ils résister aux pressions non seulement politiques, mais aussi telles qu'elles émanent de la société civile? A Genève notamment, les affaires de la «*frite*» de Hans-Rudolf Huber puis du «*bisou*» de Vincenzo Kesselring, bien que fort différentes dans leur déroulement sinon dans leur issue prévisible, ont été récemment l'occasion d'attaques virulentes dans la presse locale contre le Fonds municipal de décoration et d'art visuel, contre ses choix et, même, *ad personam*, contre ses responsables, – attaques dont il serait intéressant de savoir s'il existe aujourd'hui l'équivalent ailleurs en Suisse.

La tension entre la nécessité d'une intégration sociale à laquelle nul n'échappe et le droit socialement reconnu à l'artiste de définir, en toute autonomie, le métier qu'il exerce, caractérise la situation présente de l'art. Hors les murs de l'atelier, de la galerie ou du musée, il dérange, il gêne, il inquiète, mais l'artiste doit-il pour autant renoncer à intervenir dans le domaine public? Le dernier mot paraît loin d'être dit, du moins aussi longtemps que l'expérience du doute, de l'insolite, de l'étranger, qui est le propre de l'art contemporain, demeurera également l'apanage de la ville.

¹ Musil, Robert, *Monuments*, Œuvres pré-posthumes, Paris: Seuil, 1965, 78–83.

² Cette citation est extraite comme les précédentes du bref texte mentionné plus haut, texte que Musil avait regroupé avec d'autres dans un sous-ensemble intitulé *Considérations dés-obligantes*.

³ Le dialogue entre Pierre Bourdieu et Hans Haacke à ce propos devrait faire partie des lectures obligatoires proposées aux étudiants inscrits en école d'art (*Libre-échange*, Paris: Seuil, 1994).

⁴ Certaines de ces tentatives sont présentées dans le catalogue *More than Zero*, Grenoble: CNAC-Magasin, 1993.

⁵ Critiques auxquelles s'efforce de répondre l'ouvrage collectif intitulé *L'art contemporain en questions*, Paris: Jeu de Paume, 1994.

⁶ Au terme d'une étude comparative menée à Bâle et à Genève il y a quelques années, je signalais l'importance des questions qu'il reste à explorer, cette fois, pour l'ensemble du pays. L'on peut notamment s'étonner du fait que des prix, bourses et ateliers soient accordés sans que les autorités cherchent à connaître scientifiquement ce que sont et ce que deviennent leurs bénéficiaires. Des recherches seraient également nécessaires sur le rôle et l'histoire des écoles d'art et des sociétés d'artistes.

The Experience of Doubt

weiss, ob es ein Mann oder eine Frau ist.» Die Existenz dieser Denkmäler ist uns bekannt, sie dienen dazu, sich in der Stadt zurechtzufinden, als Treffpunkte für Verabredungen, und ihr plötzliches Verschwinden würde uns zweifelsohne beunruhigen. Aber die Gründe für ihr Dasein entgehen uns, ihre Bedeutung ist mit der Zeit verblasst, sie sind in der Szenerie aufgegangen. «Alles Beständige büsst seine Eindrucks-kraft ein» schreibt er weiter: «Alles, was die Wände unseres Lebens bildet, sozusagen die Kulisse unseres Bewusstseins, verliert die Fähigkeit, in diesem Bewusstsein eine Rolle zu spielen.» Das Denkmal wird demnach nie wie ein Schock aufgenommen, es ruft nie eine andere Reaktion hervor als eine zerstreute, flüchtige Aufmerksamkeit. Um eine andere Wirkung zu erzielen, «sollten sich auch Denkmäler heute, wie wir es alle tun müssen, etwas mehr anstrengen! Ruhig am Wege stehn und sich Blicke schenken lassen, könnte jeder; wir dürfen heute von einem Monument mehr verlangen.»¹

As Robert Musil observed in the 1920s, "Of the particularities that monuments can pride themselves on, the most striking is paradoxically that they go unnoticed. Nothing in the world is more invisible. Clearly, though, they are raised to be seen, better still to force us to look; yet they are made 'im-per-meable' at the same time, and our attention runs over them like water over a piece of treated clothing, lingering not an instant." It is an odd paradox indeed, if we recall that in the last century sculpture was most often used to edify the citizenry. And as for these statues with their pedagogical and political function, the Austrian writer also pointed out that "we are forced to go around them everyday, we use their base as a refuge, employ them as compasses or a telemeter by turning our steps toward their familiar location; like trees they have become a part of the scenery along the street, and we would surely be quite disturbed if one fine morning they were no longer there; yet we never look at them, and generally haven't the faintest idea of what they represent: a man or a woman as best as one can tell." We are aware of the existence of these monuments; they enable us to get our bearings in a city, arrange an appointment, and their

¹ Musil, Robert, *Nachlass zu Lebzeiten*. Seiten 62–66, Rowohlt, Hamburg 1957.

L'esperienza del dubbio

«Fra le particolarità che possono vantare i monumenti, la più importante è alquanto contraddittoria: la cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile. Non c'è dubbio tuttavia che essi sono fatti per essere visti, anzi, per attirare l'attenzione; ma nello stesso tempo hanno qualcosa che li rende, per così dire, impermeabili, e l'attenzione vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio, senza arrestarsi un istante», scriveva già Robert Musil negli anni Venti¹.

André Ducret

Autore di *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*, Zurigo: Seismo, 1994 e di *Mesures. Etudes sur la pensée plastique*, Bruxelles: La Lettre volée, 1990. André Ducret insegna la sociologia all'Università di Ginevra. Collabora regolarmente alla rivista trimestrale «Faces – Journal d'architecture» e di recente ha partecipato al giurè internazionale del progetto Uni Dufour.

Corrispondenza:

Département de sociologie, Université de Genève, CH-1211 Genève 4.

Fax 022 705 83 25.

E-mail:

ducreta@ibm.unige.ch

Infatti il paradosso è curioso, se si pensa che nell'Ottocento la scultura veniva quasi sempre usata per l'edificazione del cittadino. A proposito di queste statue a vocazione politica e pedagogica, lo scrittore austriaco aggiunge inoltre che *«capita di girar attorno tutti i giorni, oppure di servirsi della base come salvagente, e ancora di utilizzarle come bussole o indicatori di distanza andando verso il luogo dove si elevano; non importa, sono considerate come un albero, come una parte dello scenario e tutti sarebbero molto sorpresi se un bel mattino non ci fossero più; ma non le guardano mai e non hanno la minima idea di ciò che rappresentano: tutt'al più sanno se è un uomo o una donna.»*

Sappiamo che questi monumenti esistono, ci permettono di orientarci nella città, di fissare un appuntamento, e la loro scomparsa repentina ci preoccuperebbe certamente. Ma i motivi della loro presenza ci sfuggono, il loro significato è stato obliterato dal tempo, esse fanno ormai parte del panorama. *«Tutto quello che dura perde la forza di colpire»*, prosegue Musil. *«Tutto quello che forma le pareti della nostra vita, per così dire, le quinte della nostra consapevolezza, perde la capacità di recitare una parte in questa coscienza.»* Il monumento non viene mai percepito come un colpo, la sola reazione che suscita è un'attenzione distratta, fuggevole. Per provocare un effetto diverso, *«anche i monumenti dovrebbero darsi da fare come tutti noi! Chiunque è capace di starsene per la strada e di farsi dare qualche occhiata; ma oggi da un monumento si può pretendere qualcosa di più!»*

Al di là della sua ironia, alcuni leggeranno forse questo testo come una dimostrazione precoce del fallimento prevedibile del monumento in una situazione, quella della «Grossstadt» dove l'individuo, assalito da numerose sollecitazioni, stimolato da ogni lato, può soltanto stare in guardia e mostrarsi cauto, se non addirittura indifferente per crearsi una specie di guscio protettore. Come molti artisti della sua epoca, Musil identifica d'altronde con chiarezza i fattori che impongono già un ripensamento dell'arte monumentale, a cominciare dell'onnipresenza della *«segnalazione, pubblicitaria o no»*. Se un monumento è concepito malgrado tutto per attirare l'attenzione, il suo creatore o committente deve tenere conto di questa *«epoca di rumore e di dinamismo»*. Ma la minaccia dell'indifferenza incombe sempre, ed è forse una *«perfidia calcolata»*, conclude Musil, di ergere monumenti ai grandi uomini in modo che *«poichè in vita non possiamo più far loro del male, li buttiamo, con un bell'epitaffio al collo nel grande oceano della dimenticanza.»*²

Così il monumento non sarebbe al servizio del ricordo ma del suo opposto e il suo effetto su di noi, il nostro modo di percepirlo, rimarrebbe aleatorio. L'effetto ottenuto dall'artista contraddirebbe addirittura le intenzioni proclamate. Piuttosto che di attribuire all'arte – in questo caso, alla scultura – virtù che, in realtà, dipendono nella ricezione dell'opera, sarebbe meglio ammettere lucidamente che non possiamo padroneggiare completamente le conseguenze del nostro operato. Se il monumento si mimetizza alla fine con il panorama, il ricordo sfuma e la memoria si addormenta.

L'avvertimento che ci rivolge lo scrittore mi sembra ancora valido oggi, o forse soprattutto oggi che l'arte viene accomodata a tutte le salse. Vista come un rimedio allo smarrimento ideologico e all'assenza di significato che colpiscono la società postindustriale, essa si vede assegnare il compito svolto prima dalla religione e l'artista – a volta attivamente complice di questa operazione – viene consacrato nuovo sacerdote della *«coesione sociale»*. Invece dall'arte o dagli artisti non occorre esigere troppo, suggerisce Musil. Problemi quali la disoccupazione, il razzismo, la malattia o l'invecchiamento possono certo preoccupare gli artisti e ispirare la loro opera, ma non possono essere risolti tramite l'arte. Questo discorso sembra così evidente che si proverebbe vergogna a ribadirlo se non fosse che la crisi del mercato dell'arte e il peggioramento delle finanze pubbliche rendono cruciale la questione

dell'autonomia dell'artista e del suo rapporto con le varie autorità³.

Ad esempio molti, animati dalle migliori intenzioni possibili, si sforzano di rendere la creazione contemporanea più vicina alla società civile e in particolare a quei «nuovi committenti» che sarebbero le collettività locali, le associazioni, le ditte private. La ricerca di un dialogo fra l'artista e la comunità si presenta di conseguenza come un'alternativa alla commissione pubblica, con il suo rischio inerente di generare una «arte ufficiale»⁴. Il crollo del mercato dell'arte contemporanea, la sfortunata tendenza delle istituzioni a gestire le spese di giorno in giorno, l'onnipresenza di un'attualità mediatica invadente limitano il margine di libertà dell'artista, le cui condizioni di vita diventano sempre più precarie e il cui statuto è sempre meno sicuro. L'artista non ha mai potuto determinare le regole del gioco, questo è pacifico, ma ormai non riesce nemmeno a perturbarle.

Parallelamente, da varie fonti, si sentono voci che richiedono una produzione artistica meno artistica, meno «elitista» o che denunciano persino le cosiddette «imposture dell'arte contemporanea»⁵. Alcune di esse invocano una libertà di espressione che il mondo dell'arte, con le sue reti e le sue complicità, avrebbe soffocato. Altre denunciano con virulenza gli abusi che potrebbero essere causati dal pluralismo dei valori. Ad esempio, in un articolo uscito in «Le Monde» del 20 gennaio 1993, le esternazioni recenti di Jean-Marie Le Pen durante un convegno del Front National su «la creazione artistica contemporanea e l'identità francese» vengono riferite così: «Sfruttando ampiamente un'argomentazione semplicistica e riduttrice, il signor Le Pen ha spiegato che «l'arte contemporanea ha rotto con la tecnica, la padronanza del mezzo e l'abilità che costituiscono i punti di riferimento di ogni arte». «La creazione contemporanea non ricerca più il bello bensì l'originale», ha detto. «Nell'affermare che tutte le cose sono equivalenti, essa sceglie il disordine come caratteristica sua.» Il signor Le Pen afferma che quell'arte, realizzata da «una pseudo-élite», costituisce «una rottura con la tradizione dell'arte per il popolo.»»

Questi argomenti suscitano ricordi infausti; anche se è difficile valutarne l'effetto, essi presentano la libertà di creazione come una disgrazia propria della modernità e fanno dell'artista del futuro il adulatore del censore. Dopo aver attaccato Daniel Buren, Jackson Pollock, Yves Klein e persino Pablo Picasso, l'uomo politico

avrebbe concluso così: «Occorre ri-acculturare il popolo francese, incoraggiare l'artigianato e l'apprendistato, difendere la lingua e la creazione francese», poichè «le forme create dall'artista sono le espressioni dell'anima del popolo.» Si risponderà che la Svizzera è protetta da tali eccessi, fosse soltanto per via delle sue divisioni culturali, linguistiche o religiose. Nel nostro paese nessuno vede nell'arte contemporanea una questione d'importanza nazionale. Il principio di sussidiarietà, l'attaccamento al federalismo e alla libertà d'espressione costituiscono altrettante protezioni contro i processi d'intenzione e altri richiami all'ordine che vengono fatti oltre le nostre frontiere al mondo dell'arte. Una vasta indagine sul modello del rapporto Clottu, venti anni fa, permetterebbe tuttavia di conoscere con maggior precisione la situazione attuale degli artisti in questo paese, in particolare nei loro rapporti con il mecenatismo pubblico⁶.

Ciò che il committente si aspetta dall'artista, ciò che egli commissiona da lui, trova la sua giustificazione nel desiderio del bene comune. La domanda posta richiede una risposta che tenga conto dell'interesse generale, non inteso nel senso che alcuni vorrebbero imporgli con prepotenza, bensì quale esso viene definito dalla critica reciproca, dal confronto con altrui e dal dibattito democratico, vale a dire aperto. «Darsi da fare», per riprendere le parole di Musil, non potrebbe allora significare agire in modo di resistere ai discorsi di quei «controllori dell'arte» i quali, ciascuno a modo suo, vorrebbero riportare l'artista sulla giusta via? La dimensione critica, dialettica, persino polemica che può essere assunta dall'arte nello spazio pubblico presuppone rischi che devono essere presi non soltanto dall'artista, ma soprattutto dal committente, da essa direttamente coinvolto, a volte contro la sua volontà. I Fondi di decorazione e altri «Kunstkredite» sapranno resistere alle pressioni non soltanto politiche, ma che emanano anche dalla società civili? A Ginevra in particolare, i casi della «frite» («patata fritta») di Hans-Rudolf Huber, poi del «bisou» («bacino») di Vincenzo Kesselring, giunti attraverso percorsi diversi a una conclusione prevedibile, hanno suscitato recentemente attacchi virulenti nella stampa locale contro il Fondo municipale di decorazione e di arte visiva, contro le sue scelte e persino, *ad personam*, contro i suoi responsabili. Sarebbe interessante sapere se un fenomeno equivalente esiste oggi altrove in Svizzera.

Hans-Rudolph Huber,
Place du Rhône, 1993.
 Fonds municipal de décoration, Genève.
 Photo: A. Grandchamp



La situazione attuale dell'arte è caratterizzata dalla tensione fra la necessità di un'integrazione sociale alla quale nessuno può sfuggire e il diritto, riconosciuto dalla società, che l'artista ha di definire in piena autonomia il mestiere che fa. All'infuori dei muri del suo studio, della galleria o del museo, l'artista perturba, mette a disagio, preoccupa; ma deve pertanto rinunciare a intervenire nel campo pubblico? Siamo lontani da una risposta definitiva, sembra – almeno finché l'esperienza del dubbio, dell'insolito, dell'alieno che caratterizza l'arte contemporanea rimarrà anche quella della città.

¹ Musil, Robert, *Monumenti*, Pagine postume pubblicate in vita, traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1970, pp.75–79.

² Come le precedenti, questa citazione proviene dal breve testo menzionato sopra, che Musil aveva radunato con altri in una sezione intitolata *Considerazioni sgradevoli*.

³ Su questo tema il dialogo fra Pierre Bourdieu e Hans Haacke dovrebbe far parte delle letture obbligatorie proposte agli studenti iscritti nelle scuole d'arte (*Libre-échange*, Parigi: Seuil, 1994).

⁴ Alcune di queste iniziative sono presentate nel catalogo *More than Zero*, Grenoble, CNAC-Magasin, 1993.

⁵ A queste critiche si sforza di rispondere il libro collettivo intitolato *L'art contemporain en questions*, Parigi: Jeu de Paume, 1994.

⁶ In conclusione di una ricerca comparativa svolta a Basilea e a Ginevra qualche anno fa, segnalavo l'importanza delle questioni che andavano ancora studiate, questa volta a livello nazionale. È sorprendente ad esempio che i premi, le borse e gli atelier vengano concessi senza che le autorità chiedano di essere informate scientificamente su ciò che sono e diventano coloro che li ricevono. Sarebbero anche necessarie ricerche sul ruolo e la storia delle scuole d'arte e delle società di artisti.

sudden disappearance would not fail to disturb us. Yet why they are there escapes us; their meaning has disappeared with time and they have faded into the scenery. "Everything that is extended loses its power to impress," adds Musil, "everything that forms the surroundings of our lives, the setting of our consciousness as it were, loses its ability to mark that consciousness." Thus monuments never come as a shock, provoke no reaction other than drawing our distracted, fleeting attention. To create other effects, "monuments must nowadays, as we all do, try a little harder! Anybody can just stand there along the side of the road making a show of himself; from now on we are entitled to expect more from a monument!"¹

¹ Musil, Robert, *Monuments, Œuvres pré-posthumes*, Paris: Seuil, 1965, 78–83.