

Introduzione
L'arte, il lavoro, l'esistenza

I. GENESI DELLA MODERNITÀ 13

1. *La valorizzazione del presente*

- *L'esigenza moderna* • *L'attualità* • *Stili di vita e tecnica*

2. *Genealogia dell'artista moderno*

- *L'alchimista* • *Il dandy*

- *Arte e letteratura: la sindrome di Dorian Gray*

3. *La fine dell'arte: verso un'esistenza unificata*

4. *L'arte e il lavoro*

- *La produzione delle fabbriche Lumière (Taylor e il cinema)*
 - *L'arte moderna e la divisione del lavoro*

II. LA FORMA VISSUTA 75

- *Exempla. Dimensione etica dell'arte moderna*

- *Elogio dell'effimero* • *L'esistenza precede l'opera*

- *L'opera come evento*

- *Elementi di semionautica: l'artista espone il suo progetto*

- *Economia della produzione artistica*

III. Un'etica dopo l'arte moderna 127

- *Post-scriptum. Sulle nuove tecniche*

*L'arte non è altro che un mezzo per rendere la vita
più interessante dell'arte.*

Robert Filliou

*Noi non abbiamo arte, facciamo tutto nel miglior modo
possibile.*

Proverbio balinese

Introduzione
L'arte, il lavoro, l'esistenza

Molta gente definisce l'arte in opposizione al lavoro, dimostrando così di avere una pessima idea tanto della prima quanto del secondo.

A costoro non importa che le condizioni di lavoro siano penose e inumane, poiché esiste questo dominio incantato della creazione, sottratto per miracolo al cinismo e all'alienazione regnanti ovunque. Profondamente ancorata nella mentalità, questa visione redentrice della creazione va di pari passo con la volontà di isolare altri campi dell'attività umana, nonostante il Novecento non abbia cessato di interrogarsi su quest'opposizione arbitraria. Di fatto, esiste una differenza fondamentale tra il mestiere dell'artista e gli altri, che riguarda la natura dei gesti che vengono compiuti: in effetti, mentre la professione di panettiere, di pilota d'aerei, di operaio metalmeccanico o di pubblicitario richiedono l'apprendimento e la messa in opera di gesti definiti preventivamente, pena il mettere in pericolo il buon andamento dell'impresa, l'artista moderno deve lui stesso *inventare* la successione delle posizioni e dei gesti che gli permetteranno di produrre. Il ritmo con il quale un artista esegue questi gesti rientra nel campo delle proprie decisioni, così come le loro applicazioni e la distribuzione dei prodotti del loro lavoro. In questa strana professione niente è predeterminato. Si decide di dipingere con colori acrilici? Si preferirà ammicchiare della ramaglia, trafficare con una lavatrice, fotografarsi su uno sfondo bianco? È un problema dell'artista. In una parola, l'opera d'arte differisce, oggi, da altre classi di oggetti per il fatto che essa non

nasce da gesti iscritti in un quadro professionale normativo. Questa situazione non esiste da sempre: è apparsa alla fine dell'Ottocento, nel momento in cui la razionalizzazione del lavoro ha cominciato ad imporre delle norme di produzione draconiane (il taylorismo, il fordismo) che permettevano la produzione di massa e la standardizzazione dei beni di consumo. L'evoluzione dei rapporti di produzione ha instaurato delle nuove pratiche artistiche, così come dei nuovi valori estetici: la divisione del lavoro, che fonda il nostro impiego del tempo, ha ugualmente determinato profondamente la logica dell'arte moderna. Quindi, dopo l'impressionismo, rari sono gli artisti che non abbiano problematizzato, trasmesso o non si siano interrogati sulla divisione del lavoro. A livelli diversi e più o meno coscientemente, l'arte del XX secolo ha messo in scena i rapporti di produzione, sia per negarli che per deviarli o riprodurli in una prospettiva critica, mimando le attività delle altre professioni – produrre in serie, far realizzare i propri progetti da operai specializzati, diventare prestatori di servizi. L'ostilità del pubblico nei confronti dell'arte moderna proviene, in parte, dal fatto che essa riflette con esattezza la miseria del quotidiano e la vacuità dei nostri impieghi: si vorrebbe limitare la libertà dell'artista all'uso di capacità professionali precise, di abilità e di tecniche la cui perpetuazione sia rassicurante. Si esige tradizione, si richiede mestiere, questo "mestiere perduto" e rimpianto da Claude Lévi-Strauss, che in realtà si è polverizzato in un'infinità di competenze eterogenee. Benché la produzione di massa abbia progressivamente cacciato dal mondo del lavoro la nozione di abilità manuale, sembra normale al pubblico che la si isoli in una sorta di riserva naturale, l'arte, il cui statuto sarebbe *separato* dalle altre attività sociali. Ora, l'arte moderna si presenta come un insieme di pratiche privo di regole, irriducibili a delle norme, la cui pietra di paragone si rivela difficile da trovare. Costituisce dunque una "frode", uno scandalo permanente per il pensiero normativo.

L'arte moderna nasce in concomitanza con l'invenzione della fotografia, si sviluppa nello stesso periodo del sistema taylorista (1891) o del cinema (1895), ed è contemporanea alle analisi economiche di Marx, che muore nel 1883: la modernità artistica, puro prodotto della civiltà industriale, nasce nel cuore del processo di razionalizzazione del lavoro. Beninteso, la prima lotta della pittura moderna consiste nel conquistare la propria autonomia espressiva, ma questa rivendicazione non è che il preludio ad una lotta

mortale contro la nuova ideologia del lavoro: l'arte moderna si dà come obiettivo la costituzione di uno spazio all'interno del quale l'individuo possa finalmente spiegare la totalità della sua esperienza, cercando di invertire il processo innescato dalla produzione industriale, che riduce il lavoro umano ad una ripetizione di gesti immutabili in una linea di montaggio controllata da un cronometro. Il pensiero di Marx partecipa pienamente allo sviluppo di questo programma, mostrando come la produzione dei beni materiali (la *poiesis*) e la produzione di sé attraverso pratiche individuali (la *praxis*) si equivalgano nel quadro generale della produzione delle condizioni di esistenza della collettività. L'arte moderna, questa è la sua virtù primaria, rifiuta di considerare separati il prodotto finito e l'esistenza da condurre: *praxis uguale poiesis*. Creare è crearsi. Le opere d'arte, contrariamente ai prodotti dell'industria, si rivelano inseparabili dal vissuto del loro autore e questo legame si afferma ancora più vigorosamente nel sistema capitalista, all'interno della sua logica di standardizzazione e di meccanizzazione, che cancella sempre più le tracce dell'intervento umano negli oggetti che fabbrica. Jürgen Habermas pone questo paradosso al centro della sua riflessione sul progetto politico della modernità, distrutta dall'iper-specializzazione che genera la sfera tecnica. Questa è l'ironia della storia del Novecento: si qualificano come "moderni" due movimenti che si combattono l'un l'altro. Sotto questa denominazione ritroviamo così l'ideologia della razionalizzazione del lavoro (il taylorismo, l'affinamento progressivo delle qualifiche e dei ruoli ecc...) dominata da un processo globale di meccanizzazione della società e di nuove modalità di accumulazione del capitale*, ma anche il suo più feroce nemico: queste forme artistiche via via più sintetiche, unitarie, refrattarie a ogni specializzazione. Queste pratiche culturali resistono al movimento globale della standardizzazione, appoggiandosi su di esso. L'arte moderna ri-umanizza il mondo a partire dalla sua parte inumana.

Al di là della normalizzazione della produzione, è il *tempo vissuto* che verrà sottomesso alla legge della produttività assistita dal cronometro: dal momento che "il cammino a piedi non è remunerativo", l'industriale Henry Ford sottomette gli spostamenti dei suoi operai ad una organizzazione razionale, aiutata dalla geometrizzazione dello spazio. Quasi un secolo più tardi, questa decisione

* BENJAMIN CORIAT, *L'Atelier et le Chronomètre*, Christian Bourgois, 1979.

apparirà banale. Non ci si stupirà di come quel cammino dichiarato fuorilegge dai pianificatori della società tecnocratica diventerà, in seguito, l'oggetto di un'arte a tutti gli effetti, di cui i *land artist* Richard Long o Hamish Fulton sono oggi i più famosi rappresentanti: l'artista moderno deambula tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo, in cui il *flâneur* di Baudelaire si ricollega all'agrimensore della *land art*. I vagabondaggi surrealisti, le derive urbane dei situazionisti o i percorsi dell'arte concettuale celebrano queste oziose *passeggiate* disprezzate dalla società del rendimento massimo. Di fronte ad un sistema di pensiero che cerca di aumentare la quantità e diminuire il costo unitario dei prodotti razionalizzando il lavoro umano, assistiamo al rifugiarsi nel campo artistico di pratiche che, al contrario, minimizzano l'importanza dei "prodotti", esaltano il gesto, la gratuità e la dilapidazione delle energie, il gioioso spreco delle forze produttive. Fino alla generalizzazione dei principi "moderni" di produzione, l'arte si accordava armoniosamente ai processi di lavoro comunitario e si iscriveva in un insieme omogeneo di tecniche. La produzione di massa ha creato un divario insormontabile tra questi due universi, aprendo nel campo dei modi di produzione questa breccia, in seno alla quale si è costituita l'arte moderna.

L'arte del XX secolo, in gran parte, si basa su un insieme di dispositivi formali che creano dei *punti di passaggio* tra l'arte e la vita. Nonostante ciò, spesso non si tratta di abolire la frontiera che separa l'una dall'altra, ma di sospenderla, mantenendola intatta. Il tema dell'abolizione dell'arte e del suo rovesciamento nel quotidiano costituisce la chiave di volta della modernità: l'arte è moderna se postula la propria estinzione, se si iscrive nella prospettiva della sua futura inutilità, se programma i parametri della sua morte annunciata, prevedendone serenamente l'ipotesi. Dipingere, per un moderno, è procedere verso un universo in cui la pittura diventerà inutile. Come scrive Yve-Alain Bois, "la pittura [modernista] non poteva avere un'esistenza reale, se non annunciando la propria fine", in un contesto storico caratterizzato dalla "dissoluzione dell'attività artistica nella produzione industriale", con la quale sa di non poter competere*. L'opera d'arte moderna fa appello ad un'economia globale del segno che raggruppa, oltre all'oggetto visibile al quale essa conduce, un insieme di elementi che prendiamo meno volentieri in considerazione: le circostanze della sua produzione, il modo in cui l'autore

* YVE-ALAIN BOIS, *Painting: the task of mourning*, in *Endgame*, ICA Boston, 1986.

mette in gioco la propria esistenza, le relazioni che l'opera mantiene con il suo pubblico... Quest'arte "senza qualità", denudata di ogni specificità disciplinare, questa "arte delle attività ordinarie" profetizzata da Paul Valéry, trova le sue fonti nel protocollo dandy, nella letteratura moderna o in Marcel Duchamp. Questo mutamento coincide in gran parte con la storia dell'arte moderna, ma si applica meno all'evoluzione delle forme, che al modo in cui gli artisti *abiteranno* queste forme, rinviandole sul piano dell'esistenza. L'arte contemporanea procede, così, dal dandysmo più che da Goya o Turner, dagli atteggiamenti inventati da Manet o Seraut altrettanto che dai loro quadri.

Certi gesti, certe narrazioni, certi modi di essere mi sembrano degni di attenzione allo stesso titolo di una scultura o di un quadro. Non cerco assolutamente di svalutare questi ultimi, ma di mostrare come questa cultura del comportamento permetta di rendere conto della specificità dell'arte di questo secolo, suggerendo che sarebbe proficuo per noi discutere dei principi etici legati alla modernità, invece di fingere che essa sia stata solo un'ingannevole parentesi fra la morte di Dio e il nichilismo contemporaneo. Concretizzando nella sua opera una relazione con il mondo, l'artista moderno modifica il corso della propria vita, la trasforma, la corregge, la propone come modello su cui investire. Occupa così la posizione tenuta, un tempo, dai filosofi presocratici: il suo lavoro assomiglia agli *hypomnēnata*, questi taccuini personali su cui i greci scrivevano aneddoti e riflessioni con lo scopo di perfezionare le loro virtù morali e di guidarsi nel corso dell'esistenza. Questi quaderni erano strumenti indispensabili di una "tecnologia di sé" messa in evidenza da Michel Foucault*: l'antichità greca si preoccupava molto poco rispetto a noi dell'aldilà e la morale era separata dalla religione. Privandosi del ricorso alla legge divina, l'etica si avvicina ad un'estetica dell'esistenza, non disponendo che di criteri relativi e comprendendo questa parte arbitraria nel raggiungimento della creazione artistica. Nel corso della storia dell'arte del XX secolo, le opere esprimono disposizioni etiche attraverso delle forme. L'arte moderna induce a un'etica creativa, non sottomessa alle norme collettive, il cui imperativo primario potrebbe formularsi così: fai della tua vita un'opera d'arte.

* MICHEL FOUCAULT, *La cura di sé*, Gallimard, 1984