

Alfredo Jaar. Lo sguardo oltre l'immagine

Bartolomeo Pietromarchi

In questo vuoto della storia,
in questa ronzante pausa in cui la vita tace.
Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, 1957

Nell'epoca dei simulacri, della "scomparsa" della politica, della spettacolarizzazione, può esserci ancora un ruolo per un'arte *critica*, che rifletta sulla condizione del mondo, che ne penetri l'opacità, che ne additi ai contemporanei le contraddizioni, le zone d'ombra, i conflitti nascosti? Un'arte di immagini in grado di forare il morbido muro dell'immaginario mediatico, di farvi trasparire quella realtà che pure offuscata, rimossa, denaturata rimane il piano in cui si misura e prende senso l'esistenza storica e individuale? Per Alfredo Jaar la risposta non può essere che affermativa: l'arte può mettere in questione l'ordine del mondo, può sottrarre le cose alla loro "naturalità", può restituire come montaggio di possibilità, come allegoria illuminante, il senso di una dialettica reale, della necessità di scegliere, di riconoscere, di praticare una responsabilità. Ormai da tre decenni Jaar fa dell'operazione artistica uno strumento di indagine sui nodi irrisolti e sulle contraddizioni dello spazio politico contemporaneo, sollecitando i suoi spettatori a una diversa messa a fuoco sulla realtà, una comprensione attiva al cui centro viene posta costantemente la questione di una trasformazione complessiva degli individui e della società nel senso di una conquista di sempre maggiori spazi di libertà.

A Santiago del Cile, dov'è nato nel 1956, Jaar esordisce tra il 1979 e il 1981 con *Estudios sobre la felicidad*, un progetto basato su differenti strategie di intervento – interviste, fotografie, registrazioni video, una serie di laconiche affissioni stradali (*¿ES USTED FELIZ?*) – che compongono tutti assieme una straordinaria ricognizione del Cile piegato da Pinochet, una "inchiesta" in apparenza disimpegnata ma il cui effettivo valore è tutto politico. Sfidando la dittatura proprio in quello spazio pubblico negato come luogo di confronto e libera espressione, l'artista restituiva il diritto di parola proprio a coloro che ne erano stati privati, trasformando la documentazione in un vero e proprio "strumento critico", secondo una modalità che sarebbe rimasta costante nel suo percorso anche dopo il volontario esilio a New York.¹ È già evidente in effetti in questa "azione per la libertà" una concezione dell'arte come dispositivo di risveglio della coscienza che ritroviamo in un altro lavoro di questo periodo, *Opus 1981/Andante desesperato*, una performance ispirata a una famosa fotografia ripresa durante la sollevazione sandinista in Nicaragua: Jaar mima il gesto del guerrigliero fotografato da Susan Meiselas due anni prima, soffiando con tutta la sua forza e senza mai fermarsi in un clarinetto, sino a quando non è esausto. È il disperato grido dell'arte contro il totalitarismo, e anche un modo per sottolineare il dovere dell'artista di esporsi, di combattere la battaglia per la libertà in prima persona.

L'opera di Jaar ha come tema centrale una condizione umana sottratta a ogni idea "naturalista", all'ottimismo della ragione, alle illusioni progressive: la libertà è una conquista sempre in pericolo che occorre difendere costantemente, i suoi nemici non sono forze metafisiche ma politiche, i meccanismi di esclusione e di sfruttamento, la ragione del più forte. Per questo protagonisti delle sue opere sono anzitutto coloro che

¹ Cfr. Georges Didi-Huberman, "L'Émotion ne dit pas 'Je'", in *Alfredo Jaar. La politique des images*, catalogo della mostra, Musée cantonal des Beaux-Arts, Losanna. Zurigo, JRP|Ringier, 2007, p. 67.

subiscono sulla propria pelle gli effetti dell'ineguaglianza, dell'annullamento di ogni diritto: le vittime del genocidio in Ruanda, gli schiavi delle miniere d'oro in Brasile, gli abitanti contaminati dalle discariche di rifiuti tossici in Nigeria, i migranti che tentano di attraversare il confine tra Messico e Stati Uniti. E mentre ognuna di queste opere possiede a questo modo una valenza politica, collettiva, allo stesso tempo conserva la sua dimensione individuale, privata. Tutti i soggetti sono infatti tratti da esperienze di cui l'artista è stato testimone in prima persona: Jaar si reca in Ruanda dopo il genocidio, visita più volte la miniera di Serra Pelada in Brasile, viaggia in Angola per realizzare il film *Muxima*. L'esperienza personale è determinante nel conferire alle opere il loro valore di testimonianza autentica, di messa in guardia contro ogni forma di oblio, d'ignoranza, di disimpegno rispetto a quei punti di crisi o di vera e propria catastrofe civile in cui più chiaramente si profilano le forze che agiscono contro la libertà e la giustizia.

Nella rappresentazione del dolore e della sofferenza offerta quotidianamente dai mass media esiste il rischio costante di un abuso, di una assuefazione; la "vittima" è, come sappiamo, un soggetto mediatico ideale. Proprio per questo una parte importante del lavoro di Alfredo Jaar è rivolta all'osservazione e alla critica dei meccanismi della comunicazione. L'artista è interessato a opporsi al *conforme*, vale a dire tutti quei procedimenti, linguistici o iconici, in cui si afferma la dimensione del "pensiero unico", l'omologazione mediatica che tende a rendere l'individuo semplice spettatore e non parte attiva della costruzione sociale. Le sue opere sono così concepite spesso come dispositivi per decostruire i meccanismi di manipolazione e filtratura di notizie e immagini, attraverso i quali il sistema dominante, come scrive Jacques Rancière, "mette in forma", elimina ogni singolarità dalle immagini, tutto ciò che in esse eccede la semplice ridondanza del contenuto:² non sono affatto "troppe" nei media le immagini delle guerre, della violenza, delle devastazioni che marchiano il volto del pianeta. Ce ne accorgiamo guardando *Searching for Africa in LIFE* (1996), una raccolta di 2127 copertine della celebre rivista da cui è assente ogni riferimento al continente africano, o "rileggendo" attraverso la sua assenza un evento epocale come il genocidio del Ruanda nel 1994, che conquista la *cover* di *Newsweek* solo quando si è ormai tragicamente concluso. O ancora, dell'intervento realizzato nei treni della metropolitana di New York, dove Jaar, alterando il testo di un manifesto pubblicitario, ribalta il significato dello slogan, trasformandolo dall'originale e insincero *If it concerns you, it concerns us* al ben più cinico (e autentico) *If it concerns us, it concerns you*.³

Anche l'intervento pubblico che l'artista ha progettato a Milano in questa occasione, dal titolo *Questions Questions*, verte su un utilizzo alternativo dei cartelloni pubblicitari, uno dei "luoghi" più caratteristici dello scenario urbano e dunque dello spazio pubblico contemporaneo. L'opera prevede l'affissione di una serie di manifesti su cui è stata stampata, in bianco e rosso su fondo nero, una serie di domande destinate a interrogare la necessità, il ruolo e la funzione della cultura nella nostra società, una dimensione che Jaar ha affrontato in alcuni progetti recenti attraverso il riferimento a figure di intellettuali che hanno fatto della testimonianza e dell'intervento critico l'asse portante della loro esperienza, da Antonio Gramsci a Pier Paolo Pasolini al Movimento dei Cento Fiori.⁴ In *Questions Questions* l'assenza di immagini punta a contraddire l'aspettativa corrente, a concentrare l'attenzione di chi guarda, anziché sul

² Jacques Rancière, "Le théâtre des images", in *Alfredo Jaar. La politique des images*, cit., p. 73.

³ L'intervento, dal titolo *You and Us* (1984), è costituito da cartelli pubblicitari della rete televisiva Channel 2 CBS cui è stato semplicemente sostituito il testo. A prima vista dunque l'intervento appare del tutto invisibile sino a quando non ci si concentra sul significato della frase.

⁴ Cfr. i due progetti: *Che cento fiori sboccino*, MACRO, Roma, 2005, ed *Estetica della Resistenza*, Fondazione Antonio Ratti, Como, 2005.

messaggio pubblicitario, su un tema chiave della condizione attuale: il valore della cultura come fattore di maturazione democratica collettiva.

Geografie della distanza

Un'immagine della dimensione "geografica" del lavoro di Alfredo Jaar è fornita dalle pagine finali del catalogo pubblicato nel 2006 in occasione della sua prima esposizione in Cile,⁵ una serie di sagome di diverse nazioni dimensionate in relazione al numero di progetti che l'artista vi ha di volta in volta realizzato. La parola chiave è qui *distanza*, la misura culturale e politica attraverso la quale il mondo occidentale guarda ai problemi "degli altri", ai disastri umanitari, ai diritti negati, alle emergenze del mondo "lontano" appunto. La distanza equivale per Jaar al punto di vista distaccato con cui ci giunge attraverso il filtro dei media ciò che accade "altrove", ma anche la reazione di saturazione causata dalla sovrabbondanza di immagini del nostro mondo. Il video *Introduction to a Distant World* (1985), ad esempio, è il primo di una serie di progetti che Jaar ha dedicato ai minatori della miniera di Serra Pelada in Brasile. Vi scorgiamo uno scenario infernale, brulicante di corpi, che richiama alla mente le grandi scene apocalittiche dei quadri di Pieter Bruegel, interrotto a intervalli regolari da pause in cui viene sostituito da uno schermo nero su cui compaiono le quotazioni dell'oro delle maggiori borse internazionali. Le stesse immagini sono state successivamente usate in *Rushes* (1986), un intervento realizzato nella metropolitana di New York, nella stazione di Spring Street, sulla linea che porta a Wall Street, utilizzando gli spazi di solito riservati alla pubblicità. Le immagini del lavoro disumano dei cercatori d'oro vengono così trasportate nel centro finanziario della grande metropoli, e offerte a chi ignora o vuole ignorare i processi reali che reggono il sistema capitalistico. La distanza è un punto di vista che ignora la responsabilità e scivola leggero sulle immagini e sul loro referente nel mondo reale. Una distanza che separa, che esclude, e che per questo rassicura, tanto più se l'evento osservato ha la forma del pericolo o di ciò che si preferisce ignorare. Così come il silenzio (altro termine fondamentale nel lavoro dell'artista), la distanza è la misura di un punto di vista unico e "irresponsabile", quello di uno sguardo saturo, che non riesce a penetrare nello spessore contraddittorio del mondo.

La geografia, la rappresentazione fisica del mondo, diviene così nell'opera di Jaar una mappatura politica della differenza, a sottolineare che il punto di vista soggettivo con cui osserviamo il mondo mette in discussione ogni pretesa oggettività. La "dimensione" dei fatti varia a seconda del grado di prossimità, dell'interesse, del nostro grado di attenzione e del valore politico e culturale che le attribuiamo. La geografia, ci dice l'opera di Jaar, presuppone sempre un orientamento, una gerarchia modellata sul punto di vista del Potere. Le forme dei continenti espongono la loro storia: in *Emergencia* (1988) una grande sagoma a rilievo topografico dell'Africa emerge e si immerge di continuo in una vasca che contiene un denso liquido nero, metafora della relazione contraddittoria, un impasto di fascinazione e repulsione, di sfruttamento e abbandono, che ha caratterizzato la relazione dell'Occidente bianco con il continente.

L'ideale che illumina questo silenzio⁶

⁵ Adriana Valdés (a cura di), *Jaar SCL 2006*, catalogo della mostra, Fundación Telefónica, Santiago e Galería Gabriela Mistral, Santiago. Barcellona, Actar, 2006.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*. Milano, Garzanti, 1957.

Silenzio è la privazione della parola, l'elemento essenziale perché l'umano sia riconosciuto in quanto tale. E silenzio è anche quello di chi vede e non parla, di chi vuole ignorare. Ma il silenzio è per Jaar anche un elemento per riflettere sul valore della democrazia in quanto unica forma politica che prevede il diritto all'opinione, alla parola. Spesso nelle opere di Jaar l'immagine è sostituita dalla sua descrizione testuale, a sottolineare l'importanza del "dire" e non solo quella del "vedere". Oppure dalle parole di chi si è vista negata la libertà di espressione. Nel suo film *Muxima* (2005), una esplorazione apparentemente geografica e visiva del luogo, l'unico suono è costituito dalla musica di una canzone popolare angolana, cantata in sei versioni diverse. Ogni "canto" corrisponde a un capitolo che evoca un periodo particolare della storia della nazione africana. La Storia è restituita così da un elemento fondante della memoria collettiva, la canzone popolare, che rappresenta senza filtri o interpretazioni esterne l'identità di coloro che l'hanno vissuta. La parola diviene ritmo e poesia, e acquista la stessa forza e valenza dell'immagine, accompagnandoci nella scoperta di un altro punto di vista, rendendo possibile l'*ascolto*.

Ma il silenzio diviene anche riflessione sul grado zero dell'immagine, che nell'opera di Jaar si presenta come la luce bianca, pura e accecante diffusa dalle lisce superfici opaline dei suoi lightbox. Immagini fatte solo di luce, vuote e mute, ma che condensano tutte le immagini possibili. La luce – luce fisica e luce concettuale – è qui l'elemento che nutre ogni possibile visione, e la superficie bianca la metafora di una visibilità totale, di un azzeramento cui deve seguire un nuovo pensiero intorno al valore e allo statuto dell'immagine. Il silenzio dell'immagine in un mondo frastornato dal "rumore bianco" di un onnipresente inquinamento visivo. È quel che accade in *The Sound of Silence* (2006), un'installazione in cui il "suono del silenzio" è la descrizione verbale, realizzata attraverso scritte proiettate in successione in una stanza oscurata, di una fotografia – e la storia del suo artefice – vincitrice nel 1994 del premio Pulitzer: di una bambina africana denutrita e morente dietro alla quale un avvoltoio posato a terra aspetta la morte. Un'immagine solo "narrata", fino a quando essa appare per una frazione di secondo sullo schermo e, contemporaneamente, quattro potenti flash abbagliano lo spettatore. Attraverso questo procedimento fisico Jaar scava nella nostra coscienza e deposita l'immagine nel nostro inconscio: vedere è qui rivelazione, esperienza singolare, sottratta al consumo, al ciclo della ripetizione, visualizzazione del confine sottile tra il dovere di documentare e il piacere morboso di guardare, tra rappresentare e agire. La luce che "abbaglia con cieche schiarite"⁷ è il fine del suo messaggio, una luce capace di far parlare l'immagine all'intelletto e di aprire squarci nella coscienza.

Vedere oltre l'immagine

Un immenso "tavolo luminoso", bianco, immerso in uno spazio oscurato. Sopra, ammassate a formare il profilo di un paesaggio, migliaia di diapositive identiche, con gli occhi ripresi in primo piano di una donna ruandese. In *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) uno sguardo ossessivo trafigge lo spettatore, in un corto circuito che unisce in un istante la dimensione geografica del genocidio del Ruanda (le "mille colline di Kigali"), con l'immagine atroce di migliaia di corpi delle vittime del genocidio. Gli occhi di Gutete Emerita rappresentano lo sguardo che vede ma non fa vedere, il punto di vista è rovesciato ed è l'opera che guarda lo spettatore e gli trasmette l'immagine di tutto l'orrore del genocidio solo attraverso l'immaginazione di ciò che quello sguardo ha visto e vissuto. Lo spettatore si immedesima nel punto di vista di colui che "vede", nel senso anche morale del termine. Il saper guardare anche senza vedere, avere coscienza al di là della semplice immagine.

⁷ *Ibid.*

Nel percorso di Alfredo Jaar, *vedere* è un'attività sempre in relazione con la dimensione storica e politica, e l'immagine è assimilabile a un dispositivo i cui elementi sono di volta in volta utilizzati per sottolineare aspetti diversi: il punto di vista dello spettatore, i meccanismi politici, sociali e psicologici che lo sorreggono, la sua "situazione" culturale. Ecco perché nelle sue opere l'immagine può essere del tutto assente, sostituita solo da una descrizione, oppure visibile solo come riflesso, o anche soltanto immaginata. Le opere di Jaar più che essere viste devono essere *vissute* come esperienze percettive mentali in grado di penetrare "dietro" l'immagine, di portare in superficie i suoi molteplici significati politici e poetici, come indica l'originale significato greco di "portare alla presenza".

L'arte è per Jaar anzitutto una tensione etica, una specifica forma di consapevolezza che si rivolge con i propri strumenti e la propria poetica alla condizione concreta dell'umanità. Come l'analisi del filosofo, l'opera dell'artista intende rivelare ciò che è nascosto o che si vuole rimanga nascosto, prestando ascolto al silenzio assordante di chi non ha diritto di parola, misurando la distanza di ciò che rimane lontano dalla coscienza: *Don't think as an artist, think as a human being* ("Non pensare come un artista, pensa come un essere umano")⁸ è la sua regola.

⁸ Adriana Valdés, "Don't think as an artist, think as a human being: Notes on the poetics of Alfredo Jaar" in A. Valdés (a cura di), *op. cit.*, p. 48 e sgg.