

“Il concetto di cane indica una regola, secondo cui la mia capacità di immaginazione può tracciare universalmente la figura di un animale quadrupede, senza essere ristretta ad un'unica figura particolare, offertami dall'esperienza, oppure ad ogni immagine possibile, che io sia in grado di raffigurare in concreto. Questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze e della loro semplice forma, è un'arte nascosta nelle profondità dell'anima umana: difficilmente impareremo mai dalla natura le vere scaltrezze di quest'arte, in modo da poterle presentare senza veli.”

“Ben diverso è il caso, rispetto alle creature della capacità di immaginazione, che non possono essere spiegate da nessuno con un concetto intelligibile: esse sono, per così dire, monogrammi, singole linee tracciate senza nessuna regola accertabile, che costituiscono più un contorno vago di esperienze diverse che non un'immagine precisa. Qualcosa di simile è ciò che i pittori e i fisionomisti pretendono di avere nella loro testa: qualcosa cioè, che vuol essere un riflesso incommunicabile delle loro creazioni o dei loro giudizi.”¹

IMMANUEL KANT, *Critica della Ragione Pura*, 1787

Esiste un aspetto dell'arte contemporanea che può apparire alle persone pensanti come una pretesa insostenibile. È l'insistenza, elevata a requisito strutturale, che le sue produzioni debbano possedere a priori e di per sé un significato superiore – significato che tuttavia non deve mai essere esplicitato. La sua esistenza e il fatto che debba essere celebrato dipendono da un consenso generale, privo di fondamenti razionali ma vincolante. Questo consenso si manifesta nella convenzione obbligatoria che considera l'arte incondizionatamente importante.

La lingua tedesca ha una parola precisa per tale significato implicito e inesplicabile, *Sinn* (“senso”), ovvero il significato vuoto e ineffabile che anziché dover essere compreso e spiegato deve solo essere riconosciuto. La presenza del significato è affermata e convalidata solo attraverso il consenso sociale.

Il potere di un'affermazione non realizzata — “deve esserci significato” — è grande proprio perché apre uno spazio infinito di riflessione. Il suo ragionamento è arbitrario e può quindi essere esteso a piacimento. La vuota aspirazione a un significato superiore rifiuta di essere chiarita e diventa quindi ancor più inesauribile. Nella retorica del *Sinn*, la presunta profondità e la sua mancanza di fondamento sono letteralmente collegate.

L'opera multiforme di William Kentridge affronta questo paradosso in modo molto semplice: considera, discute ed

elabora ciò che fa, mostrando anche come l'opera prenda forma attraverso l'idea e da dove tragga ispirazione. Essa espone persino il modo in cui le idee nascono *euristica-mente* – come si dice con un termine greco per intendere l'emergere discontinuo di nuove intuizioni – e suggerisce come l'ispirazione possa essere suscitata. In questo modo, l'opera di Kentridge emerge come un processo continuo che si svolge nel tempo e rifiuta di risolversi in un prodotto materiale, reificato, una merce che può essere scambiata sul mercato.

Quando utilizza una tecnica di animazione *stop motion* per disegnare un uccello in volo, fissando una fase e cancellandola, poi disegnandola di nuovo e cancellandola ancora e ancora, i battiti alari sovrapposti lasciano dietro di sé una traccia di ombre fugaci, tracce sia del suo volo che della temporalità dell'opera. La pratica di Kentridge è distintiva per il fatto che spesso si spinge fino al punto di far scomparire l'opera, cancellandola, ridipingendola, strapandola nel corso della sua creazione. In questo modo il frutto delle sue azioni risiede meno nell'esistenza di un prodotto tangibile e presentabile che nella prolungata contemplazione di un gioco.

Nel suo *Decameron* autoriflessivo, realizzato nei giorni di isolamento forzato imposto a tutti dalla pandemia, Kentridge si è ritirato nel suo studio a Johannesburg come in uno spazio mentale, una sorta di camera di risonanza del pensiero popolata da ogni sorta di oggetti trovati.

Lo *studiolo* all'interno della sua scatola cranica, come lui stesso immagina l'atelier, è affollato dalle sue contraddizioni interne e dai pensieri del giorno. Vi convivono il suo “doppio”, intrappolato in dispute teoriche, e gli spettri della notte, quando il sonno della ragione genera mostri, quando i topi fatti di carta accartocciata iniziano a muoversi, a rovesciare calamai, a imbrattare e dipingere da soli. Come in un *theatrum machinarum*, gli oggetti preferiti di Kentridge, la vecchia cinepresa su un treppiede di legno e il sottotono-tuba sulla poltrona Biedermeier su ruote, cominciano a danzare l'uno con l'altro.

In quel periodo di forzata introspezione, solo gradualmente le norme sanitarie hanno permesso a Kentridge di incontrare nuovamente i suoi collaboratori, i danzatori e i musicisti, e creare così, collettivamente, qualcosa che gli artisti, nel contesto competitivo della produzione culturale, tendono solitamente a celare: il momento euristico in cui l'idea prende forma. Gli autori di “significato superiore” sono abituati a difendersi nascondendo le tecniche euristiche della loro professione e con esse le fonti della loro intuizione. Evitano o nascondono accuratamente questo aspetto perché l'ambizione a un

significato superiore è associata all'idea di genialità *ex nihilo*, come se l'aspetto accidentale dell'associazione libera e della formazione di analogie li imbarazzasse di fronte alla sublimità del risultato finale, che è ciò che conta davvero. In questo caso, tuttavia, è possibile osservare l'idea al lavoro.

Invece di mascherare questo processo, Kentridge si rende osservabile e osserva sé stesso nell'intimo momento in cui scocca la scintilla euristica e l'invenzione prende forma, proprio quel momento privato che di solito rimane nascosto e coperto dalla reificazione, dal prodotto finale. Questo è ciò che differenzia l'approccio di Kentridge e lo fa spiccare come un unicum quasi anacronistico in questa fase dell'arte contemporanea. Egli mette a nudo le radici, i nutrienti e gli ingredienti dei suoi lampi di ingegno così come i pensieri che accompagnano l'esecuzione delle sue creazioni. Nel modo di operare di Kentridge, questo processo non è semplicemente reso visibile ma diventa l'opera stessa, indipendentemente dal fatto che porti a un risultato tangibile o rimanga effimero.

Nel ciclo di nove episodi realizzati durante l'emergenza sanitaria globale, intitolato in modo lapidario *Self-Portrait as a Coffee Pot* ("Autoritratto come una caffettiera"), Kentridge crea un visionario, delirante diario della pestilenza. Di fronte alla *gravitas* di questo *magnum opus* e ancor più alla luce della peculiare trasversalità del suo autore – data la varietà di tecniche, media e generi artistici che impiega –, sembra sia giunto il momento della verità per il banale chiacchiericcio sull'arte. La bellezza, dopo tutto, non può esistere senza la verità.

La generosità con cui Kentridge mostra e rende trasparente il processo di creazione, dalla sua componente artigianale a quella intellettuale, è sempre stata parte della sua pratica. Questo interesse per l'estetica della produzione si riflette nel medium cinematografico che ha utilizzato quasi fin dall'inizio ma è anche presente nelle famose serie di conferenze performative, le Norton Lectures a Harvard e le recenti lezioni tenute come titolare della cattedra Slade a Oxford, già di John Ruskin, in cui Kentridge mostra le condizioni in cui nasce la sua arte.

Nel ciclo in nove episodi *Self-Portrait as a Coffee Pot* (270' di durata), tutto questo viene tematizzato per la prima volta, dando all'opera la sua principale ragion d'essere. Kentridge ha lavorato al progetto per quattro anni. Si tratta di un'introspezione enciclopedica in cui il mondo e la sua storia giocano il ruolo principale come forze formative dell'individuo. Kentridge giustifica l'emergere

dell'autoriflessione come soggetto di un'opera affermando che la quarantena di massa, il *lockdown* del marzo 2020, e il corso della pandemia gli hanno offerto inaspettatamente, per la prima volta in più di tre decenni, la prospettiva di un tempo privo di interruzioni – una libertà temporale che corrispondeva alla restrizione spaziale nella conchiglia circoscritta dello studio.

Kentridge descrive questo spazio, che immagina come un *aedificium* dedicato all'abilità di pensare, come "codificato". Probabilmente per questo motivo le sue conferenze a Oxford, concepite nello stesso contesto, erano intitolate *A Natural History of the Studio* ("Una storia naturale dello studio").

Tutto questo – ovvero un'*oeuvre* di natura processuale che fornisce informazioni analitiche su sé stessa e si dedica a oggetti di natura temporale, in primo luogo quelli della storia politica – differenzia nettamente Kentridge dai suoi contemporanei. Egli si serve di propri mezzi e persegue propri fini. Allo stesso tempo, tuttavia, e con una svolta significativa, l'arte di Kentridge soddisfa nel senso più rigoroso il concetto chiave di arte elaborato dalla filosofia dell'idealismo tedesco nel XVIII secolo. All'epoca, la storia delle idee stava lottando per mantenere nella sua teorizzazione l'unità della coscienza umana. Questo perché inizialmente essa sembrava esistere come entità separata, con la sensibilità da un lato e – disconnessa e separata da essa – la ragione dall'altro. Fu soprattutto Immanuel Kant a stabilire per il pensiero della sua epoca una categoria significativa che fungeva da ponte, da passaggio mediatore destinato a conciliare i momenti discontinui dell'empirico e del concettuale.

Nella sua *Critica della ragion pura*, Kant utilizzava un termine in gran parte perduto nella lingua quotidiana tedesca e che è caduto in disuso anche nelle scienze umane. Un termine pesante, *Einkbildungskraft*, alla lettera il "potere dell'immaginazione". Il vocabolo deriva dal verbo riflessivo "einbilden", che riconduce a "immagine" ("Bild" in tedesco). Sebbene derivi dal greco *φαντασία* e dal latino *imaginatio*, si discosta esplicitamente da entrambi come *terminus technicus* che sintetizza il concetto kantiano rendendone difficile la traduzione diretta.

Kant distingue tra due forme di questo concetto: l'immaginazione riproduttiva e quella produttiva, o *Einkbildungskraft*. La prima consiste nella capacità di rappresentare mentalmente un oggetto fisicamente non presente e di ricordarlo. Non è necessario poter vedere, annusare o toccare un qui e ora senza nome per ricordare la natura generale di un albero. Un processo che Kant constatava sempre con stupore, poiché non è un concetto né una

teoria dell'albero che emerge, ma qualcosa di nebuloso e primordiale che trascende la singolarità delle impressioni sensoriali.

La seconda forma, quella dell'immaginazione produttiva, possiede la capacità di cogliere la diversità delle impressioni sensoriali come immagine e di portarle alla rappresentazione, collegando e ordinando la molteplicità percepita. Poiché è capace di mettere in relazione in modo nuovo le immagini l'una con l'altra, essa produce delle sintesi, come le chiama Kant, che organizzano per la comprensione il materiale fornito dai sensi. Kant attribuisce alla qualità dell'immaginazione produttiva gli aggettivi creativa, spontanea, attiva e libera.

A differenza della ragione, l'immaginazione concretizza i suoi concetti. A differenza della sensualità in sé, essa coglie i suoi contenuti accidentali e li combina in una coerenza. L'immaginazione è spontanea e libera, a differenza della ragione e della sensibilità: la prima legata alla necessità di dedurre e giudicare, la seconda agli stimoli sensoriali.

A differenza della fantasia, le apparizioni dell'immaginazione non sono illusioni arbitrarie; a differenza dell'immaginazione, il loro oggetto non è fittizio. A differenza di entrambe, fornisce ai dati della percezione sensoriale l'accesso al piano generale, un requisito per il loro trasferimento nel contenuto del pensiero. Questo a sua volta rende l'immaginazione una fonte di conoscenza. Essa ordina i confusi contenuti della sensibilità.

Il fatto che si possa immaginare a occhi chiusi un albero, che non ha nulla di particolare e tuttavia comprende tutte le proprietà degli alberi empirici, è il vero merito dell'immaginazione. In questo senso, l'*Einbildungskraft* porta in sé tratti di ragione mantenendo al tempo stesso il contatto con la sensualità. Essa oscilla tra le due, come sosteneva anche il filosofo Johann Gottlieb Fichte, concordando con Kant.

Anche prima di parlare delle capacità del linguaggio, Kant chiama le apparizioni generiche evocate dall'immaginazione *schemi* o *monogrammi*. E attribuisce loro, con una espressione atipica rispetto alla sua usuale articolazione apodittica, una natura che rimane in qualche misura criptica. Anche Goethe fece un'osservazione simile in tono decisamente preoccupato, in un aforisma citato da Mike Kelley sia pure in modo affermativo:

"A cosa serve domare la sensualità, formare l'intelletto, assicurare la supremazia della ragione, quando l'immaginazione è in agguato come il nemico più potente? Essa

*possiede un irresistibile impulso verso l'assurdo che agisce potentemente anche nelle persone istruite, riportando in luce, anche nel mondo più civilizzato, l'innata rozzezza degli amanti delle caricature grottesche."*²

Le immagini *monogrammatiche* dell'immaginazione si collocano tra il pensiero puro e il sentire puro; non sono concetti, *Begriffe*, ma partecipano già all'operazione che astrae ciò che viene percepito dai sensi in una forma generale, comprendendolo o afferrandolo. Solo trattenendo un'immagine nell'immaginazione interna, ciò che è percepito sensorialmente diventa disponibile come pensiero.

Quando Kentridge crea un groviglio di macchie e linee caotiche con ampi segni a inchiostro o passa il palmo della mano sul carboncino utilizzato su grandi fogli attaccati alla parete, o quando, nel movimento delle ombre in cui si registra il progresso dello schizzo, si rivela improvvisamente un paesaggio postindustriale pieno di dettagli o un albero nudo improvvisamente germoglia e fiorisce – mettendo così il pubblico di fronte a un'improvvisa riconoscibilità – è come se si potesse osservare il potere dell'immaginazione *in statu nascendi*.

Il metodo di Kentridge ci permette di vedere l'immaginato nel suo apparire, mentre viene reso visibile dalla pura forza dell'immaginazione, dell'*Einbildungskraft*. Egli fa apparire l'immaginazione come un'attività autonoma nel momento in cui l'immaginato diventa immagine, l'indistinto si coagula in uno schema e il coinvolgimento fisico dell'artista non lascia dubbi che sia davvero una forza o "Kraft" che rende possibile tutto questo.

Kant pensava a questa affascinante transizione proprio in questo modo: che il potere dell'immaginazione è in grado di *dare al concetto un'immagine* proprio come dà all'immagine il suo concetto.³

Poiché l'*Einbildungskraft*, nella sua libertà, si confronta con l'intelletto e i suoi principi, il contatto fra le due istanze è in grado di "vivificarle reciprocamente".⁴ E questa è esattamente la ragione per cui il concetto di immaginazione come sfera della creatività ha fornito alla filosofia critica di fine Settecento una chiave per l'intuizione teorica dell'estetica. Con il giudizio del gusto come suo ambito, è solo l'immaginazione a entrare in relazione con la bellezza, e in questo è superiore all'approccio dell'intelletto.

Kentridge opera sempre nel nucleo concettuale dell'estetica, dove riesce a rendere evidenti gli effetti dell'immaginazione e quindi a dimostrare il suo potere. Quando la figura speculare di sé stesso, che è in disaccordo con

l'“altro” Kentridge, chiede retoricamente se si possa – nonostante tutte le divergenze – almeno concordare sul fatto che non ci sia né un rinoceronte nello studio né un uragano che imperversa, il *Doppelgänger* strappa i fogli con i disordinati schizzi a inchiostro della caffettiera eponima e una ventata improvvisa solleva i pezzi di carta ricomponendoli proprio nel ritratto di quel rinoceronte, che alla fine attraversa davvero lo studio.

Si potrebbe accusare la performance del dialogo con sé stesso di estremo soggettivismo, se non fosse per il suo stile chapliniano, dove la continua contraddizione dialettica corrisponde sempre alle contraddizioni nella realtà. Le antinomie legate alla storia, alla storia dell'arte e all'immediata contemporaneità, vengono presentate allo spettatore perché questi possa riconoscere nell'attività del protagonista i propri irrazionali gesti apotropici all'inizio della pandemia, come quando Kentridge, ad esempio, si abbandona a calcoli statistici ossessivi che tentano di far fronte alla diffusione del morbo combinando i tassi di infezione con i dati di mortalità, nel tentativo di comprendere l'incomprensibile e scongiurare l'avvicinarsi del male.

Assistiamo così con stupore al prolungato gioco del pensiero – un *längeres Gedankenspiel* – di un *homo ludens* che è forse l'artista più completo della sua generazione. Un gioco che si dispiega con grande potenza visiva (“Bildmächtig”) di fronte ai nostri occhi, trasformando la soggettività in oggettività, un individuo in una generalità valida e viceversa, rendendo un oggetto soggettivo o facendo apparire sensibile, per mezzo di un'immagine, un'intuizione astratta. Questa è la verità alla quale l'immaginazione produttiva può elevarsi nel campo del bello.

WOLFGANG SCHEPPE

Venezia, 21 febbraio 2024

(traduzione di Stefano Chiodi)

- 1 IMMANUEL KANT: *Critica della ragione pura* [1787], a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1995, pp. 221, 602.
- 2 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Tag- und Jahreshefte, 1805*, [Mike Kelley utilizza una versione rimaneggiata dello stesso passo: “Imagination lies in wait as the most powerful enemy. Naturally raw, and enamoured of absurdity, it breaks out against all civilizing restraints like a savage who takes delight in grimacing idols” in MIKE KELLEY: *Pay For Your Pleasure*, Renaissance Society of Chicago, Chicago 1988 NdT]
- 3 IMMANUEL KANT: *Critica della ragione pura* [1781], cit., p. 220.
- 4 IMMANUEL KANT: *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Einaudi, Torino 2000, § 49.

Questo saggio accompagna la mostra

WILLIAM KENTRIDGE
SELF-PORTRAIT AS A COFFEE-POT

a cura di Carolyn Christov-Bakargiev

Arsenale Institute for Politics of Representation

Castello 1430/A, Riva dei Sette Martiri
I-30122 Venezia
www.arsenale.com

Domenica 20 aprile - Domenica 24 novembre 2024