DOPPIOZERO

Fare e pensare la fotografia

Stefano Chiodi

9 Giugno 2018

Tra i maggiori storici e teorici dell'arte contemporanei, Jean-François Chevrier (1954) ha sviluppato negli ultimi tre decenni una originale riflessione sulla vicenda e sugli usi dell'immagine fotografica, vista come un campo in rapporto con la tradizione delle arti visive, con i media, la letteratura, la filosofia, in cui può realizzarsi un nuovo equilibrio tra dimensione speculativa e sfera sensibile. Dopo aver fondato nel 1982 la rivista «Photographies», Chevrier si è concentrato sulla ricostruzione di una genealogia dell'uso artistico della fotografia, studiando figure fondamentali del modernismo come Walker Evans e Raul Hausmann, e quindi dell'epoca contemporanea, a contatto con la produzione di artisti come Jeff Wall, della cui opera è uno degli interpreti più attenti, John Coplans, Marina Ballo Charmet, Patrick Faigenbaum. All'attività di studioso e saggista – peraltro ancora poco nota in Italia (i suoi libri più recenti sono *L'Hallucination artistique*, 2012, e *Œuvre et activité*, 2015) – Chevrier ha affiancato quella di curatore, organizzando esposizioni di ampia risonanza come *Une autre objectivité* (1988-89) e *Walker Evans & Dan Graham* (1992-94); in *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* (2004-05) e *Formes biographiques* (2013-15) ha proposto riletture di largo respiro su momenti chiave della cultura visiva e letteraria tra Otto e Novecento; è stato consulente principale di documenta X (1997) e ha ideato con gli architetti Herzog & de Meuron il nuovo allestimento del Musée d'Unterlinden a Colmar (2016).



Raoul Hausmann, Senza titolo (Vera Broido), 1931-33 ca.

Ho incontrato Jean-François Chevrier a Parigi, dove nelle scorse settimane si è tenuta al Jeu de Paume la mostra *Raoul Hausmann. Un regard en mouvement*, un'occasione per riscoprire la sua importante produzione fotografica realizzata tra anni Venti e Trenta dello scorso secolo.

SC: *Qual è il tuo bilancio della mostra di Hausmann al Jeu de Paume?*

JFC: La scelta di mostrare solo le fotografie di Hausmann è criticabile, perché la sua opera è molto più diversificata e complessa. Al tempo stesso non è irragionevole, dal momento che tra tutti gli artisti d'avanguardia, e particolarmente tra quelli vicini al dada – che non avevano all'inizio nessun interesse per la fotografia e anzi la disprezzavano come tecnica meramente rappresentativa – Hausmann è l'unico a essersi dedicato seriamente alla fotografia.

La sua attività di artista-fotografo è in effetti limitata al periodo che va dal 1927 al 1936 circa, poco meno di un decennio.

La scoperta delle opere di quel periodo, alla fine degli anni Settanta, è stata per me una vera rivelazione. Nel 1975 era uscito in Francia un libro di Michel Giroud dedicato a Hausmann intitolato *Nous ne sommes pas des photographes*, una frase ("noi non siamo fotografi") ripresa da un testo del 1921 in cui Hausmann, il "dadasophe", come si faceva chiamare, criticava la fotografia in quanto strumento di appropriazione estetica, vale a dire di una compulsione alla registrazione visiva che pone l'operatore in una posizione di dominio e di possesso. Si può essere artisti-fotografi solo lavorando contro la fotografia, producendo immagini che permettono di combattere l'atteggiamento compulsivo dell'appropriazione estetica. Agli occhi di Hausmann la fotografia è il sintomo di un handicap spirituale dell'essere umano, che lo spinge a sottomettere il mondo ai parametri meccanici indotti dall'obiettivo della macchina fotografica.

Eppure l'autore di questa critica radicale appena sei anni più tardi ha iniziato a dedicarsi alla fotografia...

Il perché lo si è capito solo nel 1986, in una mostra a Vienna che mi aveva molto colpito (*Raoul Hausmann. Fotografien 1927-1933*). Hausmann si è interessato seriamente alla fotografia perché era il solo modo per combattere le regole oppressive denunciate nel testo del 1921. In altre parole, ha praticato la fotografia per lottare contro i meccanismi psicologici dell'appropriazione estetica e per impadronirsi di una tecnica la cui pretesa oggettività produce in genere una falsificazione dell'esperienza percettiva e spirituale.

Qual è dunque a tuo avviso il contributo essenziale di Hausmann alla relazione tra fotografia e arte moderna?

Dimostrare che si poteva praticare la fotografia senza soccombere al suo cattivo uso, in modo serio dunque, utilizzandola allo stesso tempo come registrazione, descrizione e contemplazione. Hausmann voleva usare la fotografia per fare delle fotografie, in modo diretto. Per lui la contemplazione era una forma sublimata di erotismo che permetteva di riversare l'esperienza del corpo amato nell'ambiente, di far apparire metafore erotiche nella morfologia del paesaggio: le pieghe, le ondulazioni, i fremiti della natura. Questa valenza erotica dell'esperienza contemplativa fu per lui la via d'accesso al lirismo fotografico.



Raoul Hausmann, Senza titolo, 1930

Insieme a Hausmann, un altro grande artista-fotografo di cui ti sei occupato è Walker Evans. Cosa hanno in comune queste due figure?

Nessuno dei due si poneva nella posizione del fotografo che pretende di essere un artista, ma entrambi si consideravano artisti che utilizzavano la fotografia. Non dimentichiamo tra l'altro che all'inizio Walker Evans voleva diventare scrittore, non "fotografo". All'epoca la fotografia era o illustrazione, reportage, o artigianato artistico. Hausmann ed Evans non hanno accettato questa alternativa. Hausmann non ha avuto una carriera di reporter, era incapace di piegarsi alla disciplina richiesta dalla professione, ed Evans ha fatto di tutto per evitarla: i conflitti che ha conosciuto nel corso della sua attività di fotografo per la Farm Security Administration ne sono la prova. Infine, entrambi sceglievano i loro soggetti. In questo aprirono una possibilità, tuttora importante, per quei reporter che scelgono cosa fotografare, come ad esempio Ahlam Shibli o Santu Mofokeng, o anche, prima ancora, Robert Doisneau, a proposito del quale si potrebbe parlare di "reportage a uso privato".

Sia Hausmann che Evans "usano la fotografia per fare delle fotografie", come dicevi?

Sì, ed è una formula che mi ha permesso tra l'altro di concepire la mostra *Une autre objectivité*, dove erano presenti Jeff Wall e John Coplans, come pure Robert Adams e altri. L'idea di partenza era semplice: negli anni Settanta i fotografi erano contrapposti agli artisti che usavano la fotografia. Questa opposizione è durata a lungo, se pensi che quando ho curato *Walker Evans & Dan Graham* nel 1992 mi ci sono ancora scontrato: da un lato, mi si diceva, non si può accostare un artista concettuale a un maestro della storia della fotografia, e quest'ultima espressione era beninteso carica di una connotazione nettamente dispregiativa. Dall'altro, mi si ripeteva, non si può mettere un maestro così importante a fianco di un artista concettuale che fa immagini senza interesse. Ho fatto di tutto per superare questa separazione, cercando di mostrare che si poteva essere artisti, usare la fotografia e *fare delle fotografie*. La dimostrazione era evidente nel caso di due artisti a cui sono stato molto vicino come Coplans e Wall: facevano qualcosa di diverso dal fare fotografie? Allo stesso tempo, non erano dei fotografi, erano davvero artisti che usavano la fotografia. Dunque "artisti che usano la fotografia per fare delle fotografie" è veramente l'espressione-chiave. Se ci si aggiunge "contro i cattivi usi della fotografia" si ottiene la formula completa.



Henri Le Secq, Le Champ des Cosaques, Montmirail, 1852-1853

Questa idea permette di ripensare la vicenda dei rapporti tra arte e fotografia dagli anni Venti del Novecento fino a oggi?

Va detto anzitutto che per me l'arte moderna è nata con la fotografia, come ho cercato di mostrare in un libro, *Entre les beaux-arts et les médias*. L'arte moderna si situa esattamente tra belle arti e media, ed è nata con la fotografia in questa precisa circostanza. Ciò vuol dire che occorre risalire all'indietro, ben prima degli anni Venti, fino al XIX secolo, dove la vicenda inizia con degli artisti-fotografi che utilizzano lo strumento fotografico per descrivere una realtà fenomenologica e storica, come fa ad esempio un fotografo straordinario come Henri Le Secq, capace, in una fotografia scattata dopo il 1850, *Au Champ des Cosaques*, di rappresentare il luogo di una battaglia napoleonica, un luogo di memoria, mostrando da vicino solo un terreno pietroso, spaccato e rivoltato, in un modo che oltrepassa l'aneddoto storico e la commemorazione creando una relazione molto personale, in cui gli interessi psicologici non si lasciano ridurre a fini descrittivi. Si posso fare osservazioni analoghe per Roger Fenton, che è forse

meno artista di Le Secq ma che ha inventato, o reinventato il reportage fotografico. C’è una tensione fondamentale, e che resta del tutto attuale, tra la mia piccola regola degli artisti che “usano la fotografia per fare delle fotografie” e il reportage. Ma questo richiederebbe un vero nuovo discorso teorico. Ad esempio, in cosa l’opera di John Coplans presenta una dimensione di reportage? A priori, in nulla, ma la domanda resta tuttavia valida.

Nella narrazione standard del modernismo, l’arte moderna inizia con Manet e il rifiuto della narrazione, dell’aneddoto, del dato extrapittorico: il quadro si rende autonomo. Tu invece, rispetto a questo schema tanto sclerotico quanto contestato, sottolinei soprattutto il valore di rottura determinato dall’apparizione della fotografia.

Per me l’inizio della modernità coincide più con Géricault che con Manet, semplicemente perché Géricault, dipingendo *Le Radeau de la Méduse*, si ispira a una realtà aneddotica che è già un’attualità mediatica, prima dell’esistenza dei media moderni. Anticipa cioè un fenomeno già ben presente all’epoca di Manet.



Walker Evans, Tin False Front Building, Moundville, Alabama, 1936

D'altro canto, si dice di solito che solo con la mostra di Walker Evans American Photographs*, nel 1938 al MoMA di New York, a sua volta considerato il primo museo di arte "moderna", si affermi definitivamente la figura dell'artista-fotografo. Sei d'accordo?*

A quel punto i giochi erano fatti da tempo. La mostra di Walker Evans a New York giunge alla fine di una lunga vicenda precedente. Il primo museo d'arte moderna è stato creato in realtà a Vitebsk nel 1918, come si vede nella mostra in corso al Centre Pompidou (*Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*; Centre Georges Pompidou, Parigi, fino al 16 luglio). Ma era a Vitebsk, e ha chiuso presto, nel 1926. C'è stato poi il museo Folkwang, a Essen, dal 1922, poi il Muzeum Sztuki di Łódź, aperto nel 1930. Sono almeno tre esempi precedenti al MoMA e tutti in Europa centrale o dell'Est, il che è un fatto significativo. L'originalità dell'esposizione di Evans al MoMA sta nel fatto di aver avuto luogo in un museo d'arte moderna di una grande metropoli del Nuovo Mondo, un museo

che è durato sino a noi. L’altro elemento decisivo è che la mostra *American Photographs* era accompagnata da un libro, una straordinaria invenzione, un libro di immagini concepito sul modello della raccolta di poemi in prosa.

Un vero e proprio nuovo medium, che diventerà essenziale nella successiva vicenda della fotografia.

Sì, vicenda non chiusa peraltro, ma che per alcuni artisti non ha alcuna importanza, vedi il caso di Jeff Wall, che ha prodotto quaranta cataloghi ma mai un libro. Per lui, è il *tableau* fotografico a essere interessante, non il libro.

In cosa consiste secondo te lo specifico contributo di Wall alla vicenda dell’uso della fotografia da parte degli artisti?

Ha reinventato il quadro, un gesto straordinario. Mi ricordo ancora della prima volta in cui ho visto una sua opera, nel 1995; era *The Thinker*, ispirato all’incisione di Dürer con la figura seduta trafitta dalla spada. Quando ho scoperto questa immagine sono rimasto stupefatto. Wall faceva, e fa tuttora, quadri fotografici. Non è il primo: nel XIX secolo già li faceva Le Gray, e poi i pittorialisti hanno realizzato messe in scena fotografiche. Ma Wall li realizza sulla base della pittura degli anni 1940-1950, della sua esperienza dei quadri di Pollock, Rothko ecc., riallacciandosi alla scala della pittura accademica e della pittura di storia in generale. Anche lui ha realizzato alcuni quadri di storia, piuttosto parodici e grotteschi, ma partendo da Manet interprete di Velázquez, e dunque riducendo la pittura di storia a pittura di genere.



Jeff Wall, The Thinker, 1986

La cosa che mi colpisce di più in Wall è la tensione tra estetica dell'istantanea e ricreazione artificiale che esiste nei suoi lavori, in altre parole la tensione tra "effetto di realtà" e finzione nel medium fotografico. Qual è la tua idea in proposito?

Wall ha sempre preteso di ispirarsi a cose viste, nel senso di Victor Hugo. È lo stesso schema, e si tratta davvero di una struttura storica: tra *beaux-arts* e media, da un lato, e reportage dall'altro, con una tensione tra le sue polarità. Gli artisti agiscono all'interno di questa struttura. Se si aggiunge l'allucinazione si ottiene una comprensione più profonda di questi fenomeni e si evita di ripetere

sempre le stesse parole d’ordine della critica americana.

Uno dei “dispositivi” essenziali della vicenda moderna è il montaggio. Qual è dal tuo punto di vista il suo ruolo tanto nella storia dei rapporti tra arte e fotografia che nella nostra attualità?

Per risponderti, dirò anzitutto che pur avendo scelto storia dell’arte come disciplina, ho sempre trovato difficile dire qual è la cosa più importante per me, tra l’espressione verbale e l’immagine. La prima volta che ho potuto mettere in relazione questi due interessi, la letteratura e le immagini, è stato lavorando alla radio. Era una trasmissione sulla fotografia, si chiamava *Radio-Photo*. Giocavo sul fatto che alla radio non ci sono evidentemente immagini e non ci sono suoni nella fotografia. È stato lavorando a questa trasmissione che ho scoperto il montaggio, mettendo in relazione linguaggio e musica di ogni puntata. È il montaggio ciò che pratico costantemente nei miei libri, nelle mie mostre, nelle mie lezioni, sempre. È una forma di associazione che presenta un aspetto narrativo che può dispiegarsi sia nel tempo che nello spazio. Di qui l’importanza della nozione di intervallo, che ho scoperto nel cinema, ad esempio in Vertov. La seconda cosa è che non avrei mai potuto fare storia dell’arte senza lavorare con degli oggetti e per far ciò mi sono allontanato dal mondo universitario per avvicinarmi a quello dove si fabbricano oggetti, vale a dire le accademie di belle arti. Non soltanto per essere accanto degli artisti, ma per essere lì dove si fabbricano cose: io faccio parte di coloro che pensano che arte significhi *fare* degli oggetti. L’artista moderno tuttavia diffida degli oggetti. Sono sempre rimasto colpito da una frase di Douglas Huebler che diceva in sostanza: “ci sono abbastanza oggetti nel mondo e non vale la pena di aggiungerne altri, ciò che vorrei è produrre dei modelli”. C’è nell’arte moderna una fondamentale negatività confronti dell’oggetto, nella quale è centrale la critica marxista della reificazione. Di qui la mia passione per Duchamp, per Broodthaers, per la linea che chiamiamo concettuale. Dunque, montaggio per produrre rapporti, forse modelli, più che oggetti, ma montaggio anche per includere gli oggetti. Penso di fare in questo modo qualcosa in accordo con l’arte moderna, con quell’atteggiamento dell’artista un po’ ambivalente nei confronti dell’oggetto che suona: “Si, fabbrico oggetti, ho bisogno di farli, è un modo per proiettarmi nel mondo, ma allo stesso tempo non ho voglia di aggiungerne di nuovi, ho una reticenza, mi piacerebbe produrne il meno possibile, o far sì che ognuno di essi sia unico”, così come vuole la posizione straordinaria di Duchamp, per il quale ogni oggetto non può essere ripetuto. Tutto questo è a

monte di tutte le mie scelte. Praticare il montaggio con oggetti reali e non soltanto con libri, con riproduzioni, è fondamentale per trattare anche l’ambivalenza nei confronti dell’oggetto.

Lo spazio reale dell’esposizione, gli oggetti che vi sono contenuti, serve anche a rivelare un potenziale che le opere non possono esprimere che quando sono presenti materialmente in un ambiente…

Certamente. Ci troviamo di fronte a un vero paradosso, che è costitutivo di questa attività: tra l’attitudine di appropriazione o proiezione e l’idea che le opere devono, o possono, funzionare da sole, senza lo spettatore, e che in un certo senso lo spettatore sia lì solo per permettere che dialoghino tra loro, che trovino i loro giusti rapporti. Il lavoro di organizzazione di una mostra tende perciò a diventare quasi anonimo. Ma il paradosso si risolve se si pensa al fatto che il lavoro di montaggio necessita in partenza di una grande conoscenza e padronanza delle opere.



Raoul Hausmann, Senza titolo, 1931

Per tornare a Hausmann, non c’è anche nella sua posizione una critica implicita a una concezione della fotografia come strumento, diremmo oggi, della spettacolarizzazione del mondo?

C’è una dimensione etica, anzitutto. Sono sempre stato contro l’appropriazione estetica, ho sempre pensato che occorre lasciare esistere le cose, le persone, cercando di non farle entrare in modo autoritario in categorie, in discorsi, in racconti. Ho sempre pensato che l’arte moderna sia un’arte costruttiva, non autoritaria, e ciò che mi interessa è appunto una costruzione non autoritaria, qualcosa che ho capito osservando l’opera di Sophie Taeuber. Ho un fondo anarchico che ho ritrovato in John Coplans e in molti artisti con cui ho condiviso delle idee: lasciare esistere il mondo, non forzare il discorso, non imporre un’interpretazione, non piegare le cose in senso spettacolare.

In questo senso le mostre, di fotografia o altro, non sono anch’esse dispositivi intrinsecamente spettacolari?

Una mostra è certamente uno spettacolo ma al tempo stesso anche un antispettacolo. È un paradosso impossibile da sciogliere. Ma si deve cercare di produrre uno spettacolo antispettacolare, allo stesso modo in cui un artista-fotografo deve sforzarsi di produrre immagini non basate sull’appropriazione estetica. L’idea di costruzione non autoritaria è per me fondamentale, e dico bene *non autoritaria*, non “antiautoritaria”. Bisogna sempre sottrarsi al principio di autorità.

Una versione più breve di questa intervista è uscita su "il manifesto - Alias" del 20 maggio.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

