

DOPIOZERO

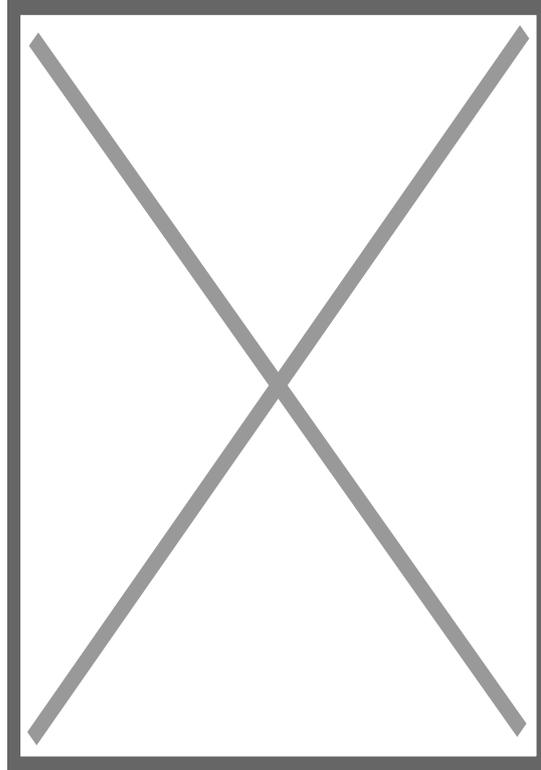
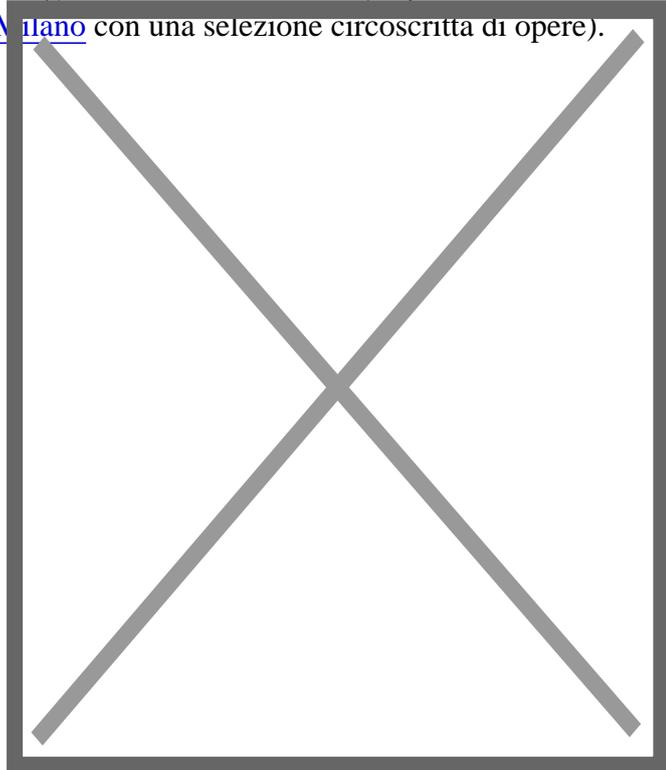
Speciale Jeff Wall | Reportage Readymade

Riccardo Venturi

7 Maggio 2013

Photo/Pictures

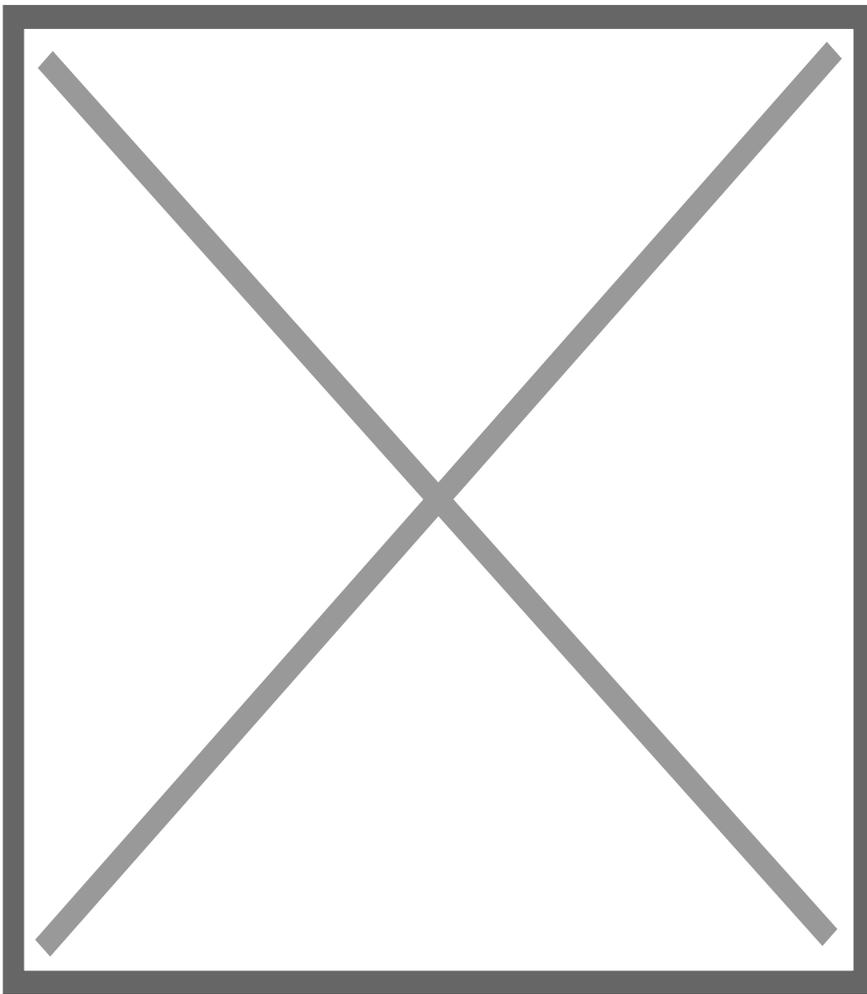
E' solo da una decina d'anni che le retrospettive sui fotografi contemporanei vengono finalmente ospitate nei musei d'arte contemporanea, accanto alle monografie sugli artisti visivi. Uno dei casi più celebri è quello del fotografo canadese Jeff Wall, esposto alla Tate Modern e al MoMA tra il 2006 e il 2007 (e oggi al [PAC di Milano](#) con una selezione circoscritta di opere).



I lettori italiani dispongono ora di un'ottima antologia degli scritti più importanti di Wall (cui avrei personalmente aggiunto "Depiction, Object, Event", pubblicato su [Afterall nel 2007](#)), curata da Stefano Graziani ([Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia](#), Quodlibet). Vi si leggono alcuni tra i testi più incisivi scritti sulla fotografia contemporanea negli ultimi trent'anni, quali "Il Kammerspiel di Dan Graham" (1982) e "Segni di 'indifferenza': aspetti della fotografia nella (o come) arte concettuale" (1995). In quest'ultimo Wall – assieme fotografo e critico della fotografia – offre un'interpretazione delle pratiche fotografiche degli anni

sessanta molto discussa, nel duplice senso: spesso citata da storici dell'arte e della fotografia, è stata a volte rimessa in causa per la sua parzialità.

Cosa accade dunque in questo decennio, uno dei momenti più importanti nella storia culturale della fotografia e nella sua percezione? Se la fotografia è stata inventata nel 1839, suggerisce Douglas Crimp, è solo negli anni sessanta e settanta che – esposta studiata collezionata – viene effettivamente scoperta, dalla critica come dagli artisti contemporanei. E' il momento in cui in Francia escono articoli ormai classici quali "Retorica dell'immagine" (1964) di Roland Barthes o "Ontologia dell'immagine fotografica" (1967) di André Bazin. E' il momento in cui la fotografia esce dall'archivio cui era destinata e acquisisce le sue lettres de noblesses moderniste, in cui migra dalle sale più polverose delle biblioteche alle sale dei musei d'arte contemporanea. Fa il suo ingresso nel mercato internazionale dell'arte, nelle collezioni e in altre istituzioni "taste makers".

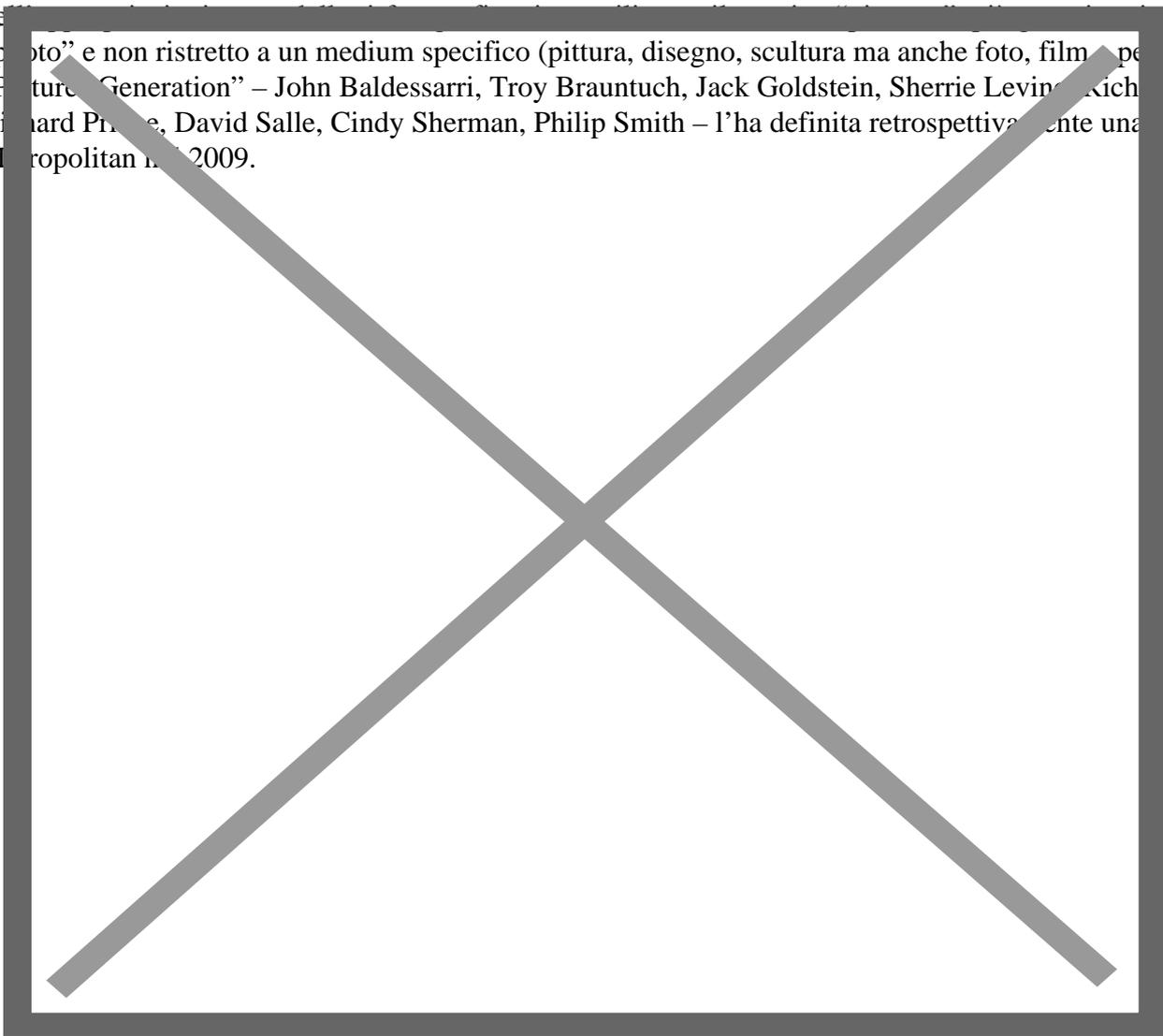


Un processo lento e graduale. All'epoca infatti persino centri votati alla contemporaneità quali New York erano indifferenti alla fotografia. Tra i primi a reagire a livello istituzionale fu John Szarkowski, curatore della fotografia al Museum of Modern Art tra gli anni sessanta e novanta. A partire dall'esposizione *The Photographer's Eye* (1966), Szarkowski contribuì a stabilire il valore estetico e formale della fotografia passando per categorie elaborate nell'ambito della pittura, un po' come nella fotografia pittorialista di Alfred Stieglitz. Questa legittimazione segnò il passaggio storico dalla fotografia all'arte fotografica, dalla sfera

documentaria alla sfera estetica, dall'illustrazione e dall'informazione all'autonomia propria della high art. Ma penalizzò il contesto socio-politico, la circolazione delle immagini sulla stampa, il potenziale rivoluzionario della fotografia in quanto medium di massa, insomma quanto aveva contribuito, negli anni venti e trenta, a fare della fotografia un'allegoria del modo capitalista di produzione.

La reazione non si fece attendere: negli anni settanta (quelli in cui Susan Sontag redige gli articoli raccolti in *On Photography*) si torna a discutere della produzione, circolazione, diffusione, consumo e potere della fotografia, della costruzione del suo significato sociale, degli effetti politici e ideologici della rappresentazione, del rapporto tra fotografia e società dello spettacolo, di questioni di soggettività e agency. Si torna a discutere di quelli che Craig Owens e Rosalind Krauss chiamano gli "spazi discorsivi della fotografia" o il "fotografico", una forma di rappresentazione che si dà assieme alla sua riproducibilità, refrattaria quindi a ogni recupero modernista. Sin dal 1977, per definire le pratiche postmoderniste

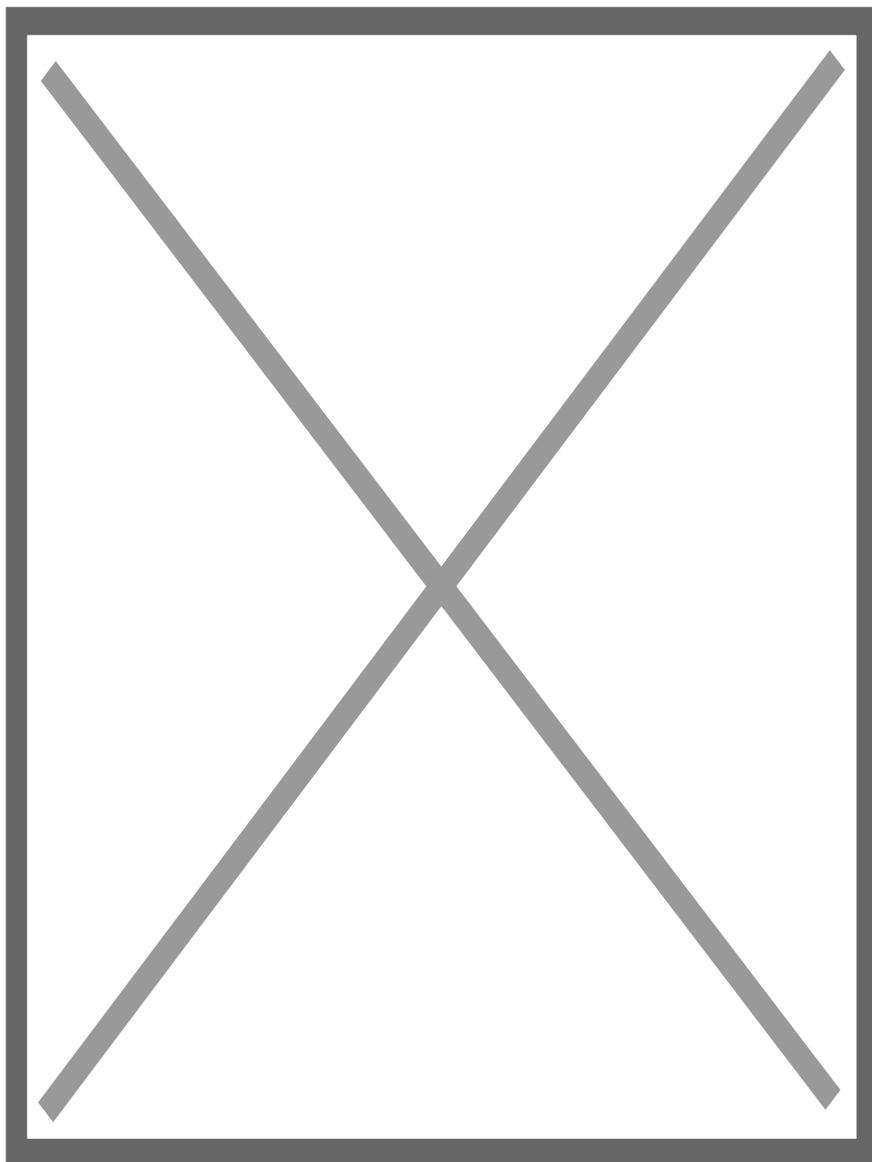
de "photo" e non ristretto a un medium specifico (pittura, disegno, scultura ma anche foto, film, performance). "Future Generation" – John Baldessari, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Richard Longo, Richard Prince, David Salle, Cindy Sherman, Philip Smith – l'ha definita retrospettivamente una mostra al Metropolitan nel 2009.



Forme

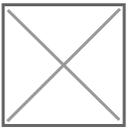
tableau/Reportage

Ora, qual è la posizione di Jeff Wall? A guardare la sua opera, che pullula di riferimenti alla storia della pittura, non esiterei un attimo a rispondere: quella della “photo” e non delle “pictures”, quella della forme-tableau, come l’ha definita Jean-François Chevrier, ovvero una fotografia concepita per esser appesa al muro e che richiede la parete non diversamente dalla pittura. Non una fotografia che diventa pittorica, ma una fotografia che eredita problemi tipici della pittura moderna. Questa lettura è stata rilanciata, con la finezza intellettuale che gli è propria, dallo storico dell’arte Michael Fried. Il suo photographic turn risale al 1996, quando incontra Wall a Rotterdam e si rende conto di condividere le stesse preoccupazioni sulla pittura.

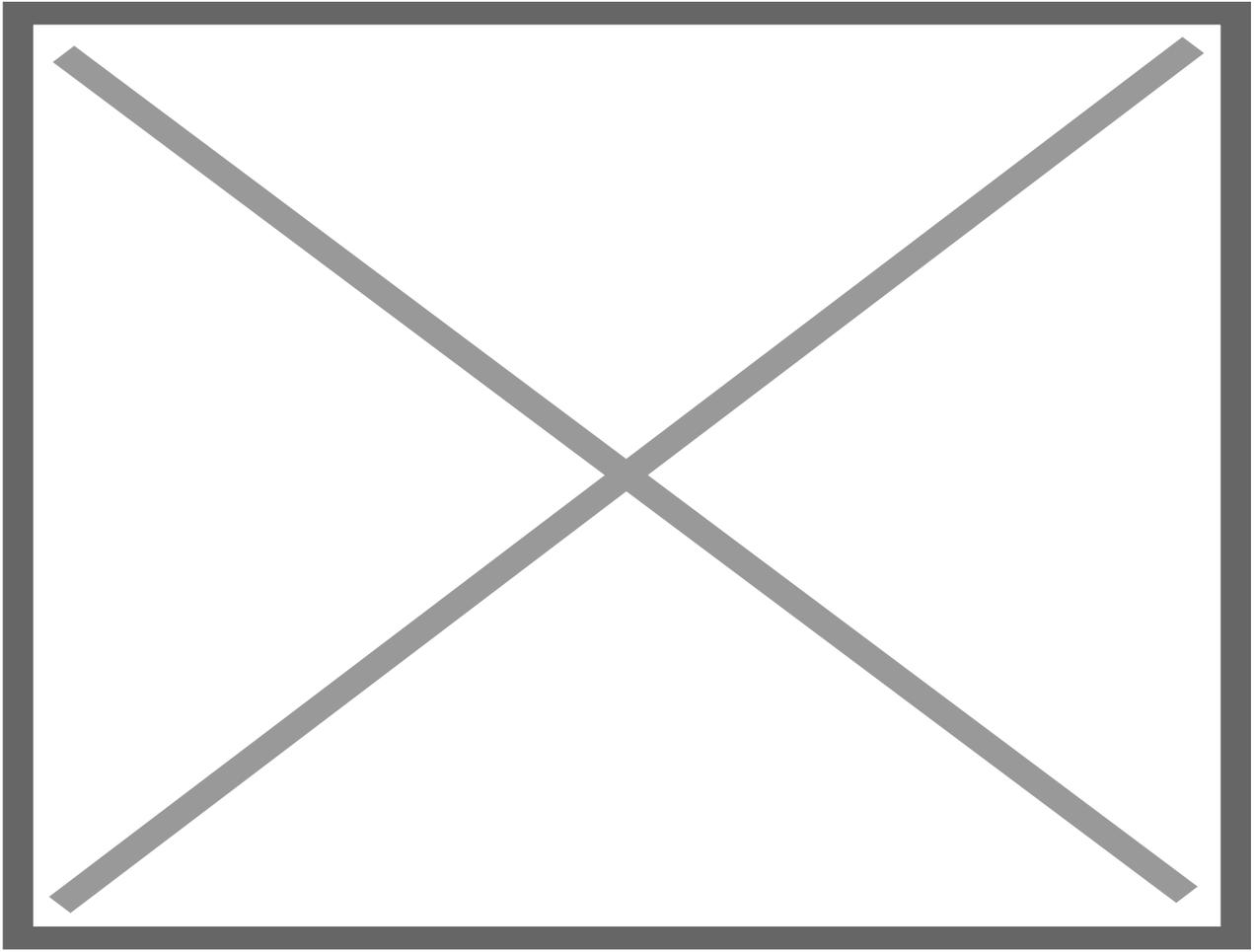


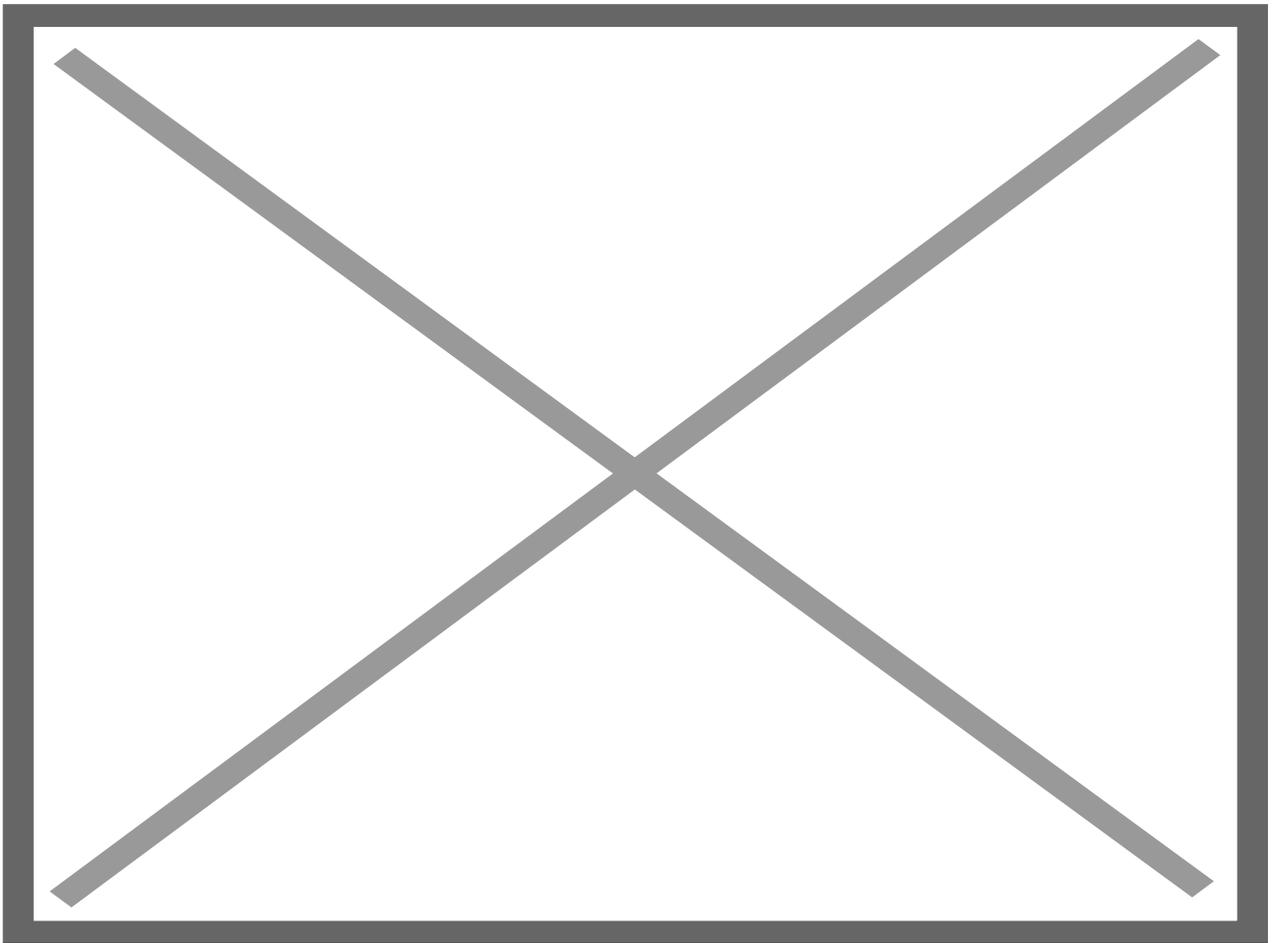
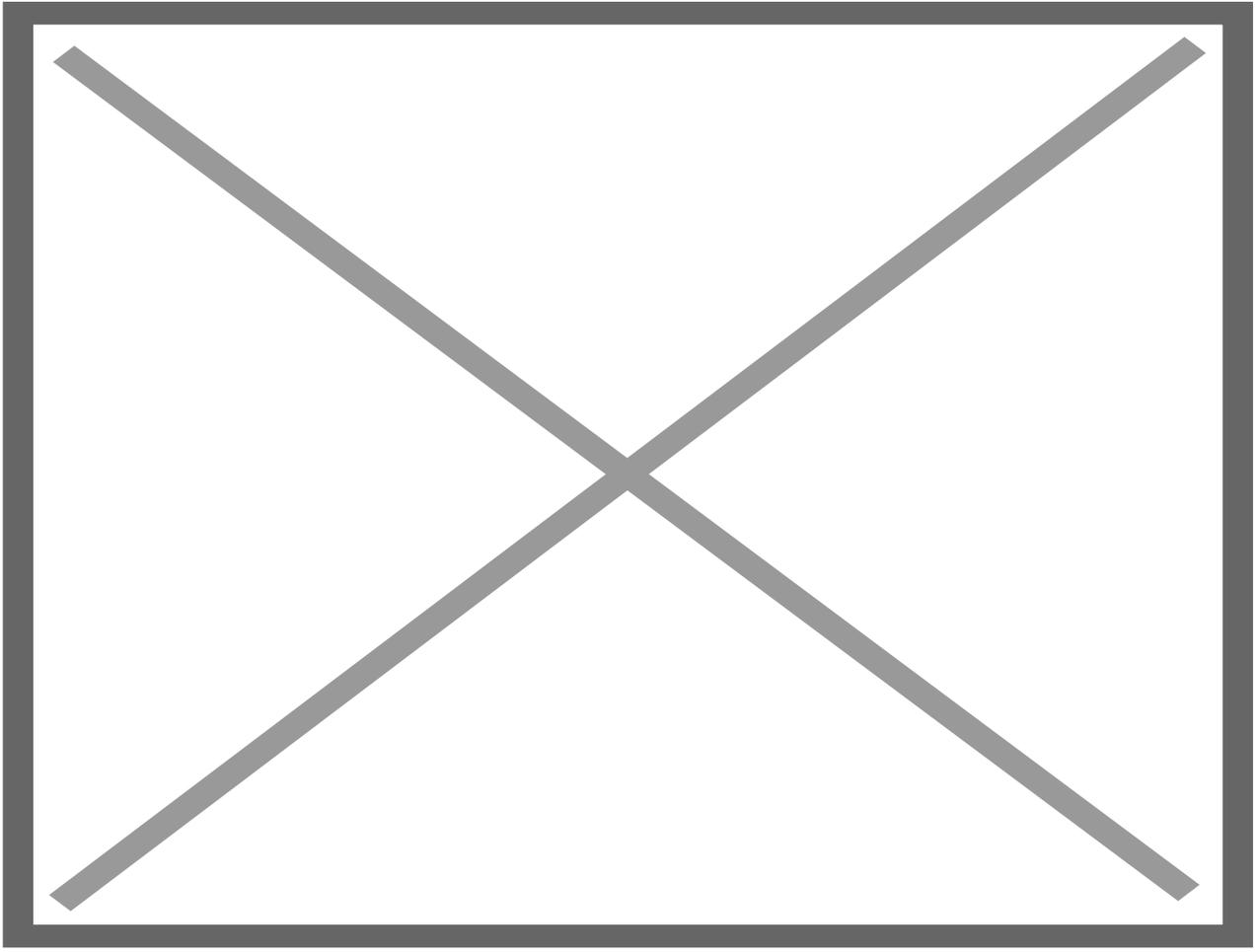
Quest’incontro segna il ritorno dell’esperienza modernista with a vengeance, realizzato da Fried in un libro dal titolo inequivocabile: *Why Photography Matters as Art as Never Before* (Yale University Press 2008). Si tratta di una revisione critica del postmodernismo attraverso la fotografia, cioè precisamente attraverso uno dei medium che ha più contribuito all’istituzione del postmodernismo. Le attese del modernismo frustrate dalla sensibilità minimalista, così ragiona Fried, sarebbero al centro della ricerca fotografica sin dalla fine degli anni settanta, come evidente, per citare tre punti: nel formato di grandi dimensioni, nel richiamo alla frontalità dell’opera rispetto allo spettatore, fin’allora prerogativa della pittura modernista, e nella forme tableau.

Eppure gli scritti di Wall, a partire da “Segni di ‘indifferenza’”, ci restituiscono una posizione più sfaccettata della semplice contrapposizione photo/pictures o del redux modernista di Fried. Reculer pour mieux sauter: Wall fa un salto indietro agli anni trenta, quando si sviluppa il fotogiornalismo artistico, quando la fotografia artistica non si sviluppa più dalla pittura ma dal fotogiornalismo. “In quanto istituzione sociale si può definire, molto semplicemente, come una collaborazione tra uno scrittore e un fotografo”, cui va aggiunta la ricerca della spontaneità, la cattura dell’istante e del fugace, l’abbandonarsi al flusso degli eventi. Wall riconduce l’emergere del fotogiornalismo a un momento più remoto nel tempo: a Mallarmé e al simbolismo francese, quando la poesia si confronta non più con la prosa ma con la strumentalizzazione del linguaggio compiuta dal giornalismo. Nella prospettiva della storia della pittura, risale al periodo contenuto tra *L’esecuzione di Massimiliano* (1868) di Manet e *Guernica* (1937) di Picasso.



Ad ogni modo queste analisi convergono tutte sulla fine degli anni venti, quando si diffonde “l’idea che si possa fare arte imitando il fotogiornalismo”, quando “il fotogiornalismo comincia ad apparire come arte, e l’arte come fotogiornalismo”. Wall individua al proposito due saggi e un romanzo. I saggi: *L’autore come produttore* (1934) di Walter Benjamin e la mostra-libro *American Photographs* (1938) di Walker Evans. Il romanzo: *Nadja* (1928) di André Breton, con le foto di Jacques-André Boiffard, “prima espressione del concetto di fotogiornalismo inteso come forma d’arte”.





Walker Evans è per Wall il modello del fotografo-impiegato che si fa free-lance, si mette in proprio e diventa fotografo-artista moderno, che compie il salto dal fotogiornalismo al fotogiornalismo artistico, dal lavoro per le riviste alla sperimentazione personale. Un passaggio segnato da uno scarto interno decisivo per seguire il ragionamento di Wall: “Questa innovazione non si basava sui risultati raggiunti dal fotogiornalismo, bensì sui suoi limiti, e addirittura sulle sue carenze. E’ concentrando l’attenzione sui limiti della fotografia giornalistica che diviene possibile una fotografia giornalistica artistica”.

Arte/Fotografia

E’ la matrice del pensiero di Wall. Entra a pieno regime quando abborda il periodo 1955-1978 che gli sta più a cuore e che ha saputo sfidare la legittimazione della fotografia sul piano istituzionale e commerciale. Anni di neoavanguardia, di attivismo e sperimentalismo, di arte concettuale e post-concettuale, di performance e land art. Wall insiste in particolare su: l’integrazione tra reportage e performance (Richard Long, Bruce Nauman); la parodia del fotogiornalismo nei falsi diari di viaggio di Robert Smithson (*The Crystal Land, The Monuments of Passaic, Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*); il foto-saggio di Dan Graham (*Homes for America*, 1966); i libri di Ed Ruscha realizzati tra il 1963 e il 1970; l’interesse per il fotogiornalismo di Andy Warhol, Gerhard Richter e On Kawara, un “tentativo di ricreare una sorta di peinture de la vie moderne”; Marcel Duchamp e gli artisti che si sono confrontati coi problemi estetici della fotografia senza cadere in un facile ibridismo multimediale (sui cui risultati il giudizio di Wall è negativo); il lavoro di fotografi-critici quali Alan Sekula e Victor Burgin. Senza dimenticare Bernd e Hilla Becher, Douglas Huebler, Keith Arnatt, John Hilliard, Mel Bochner, Joseph Kosuth, Art & Language.



Ed

Ruscha

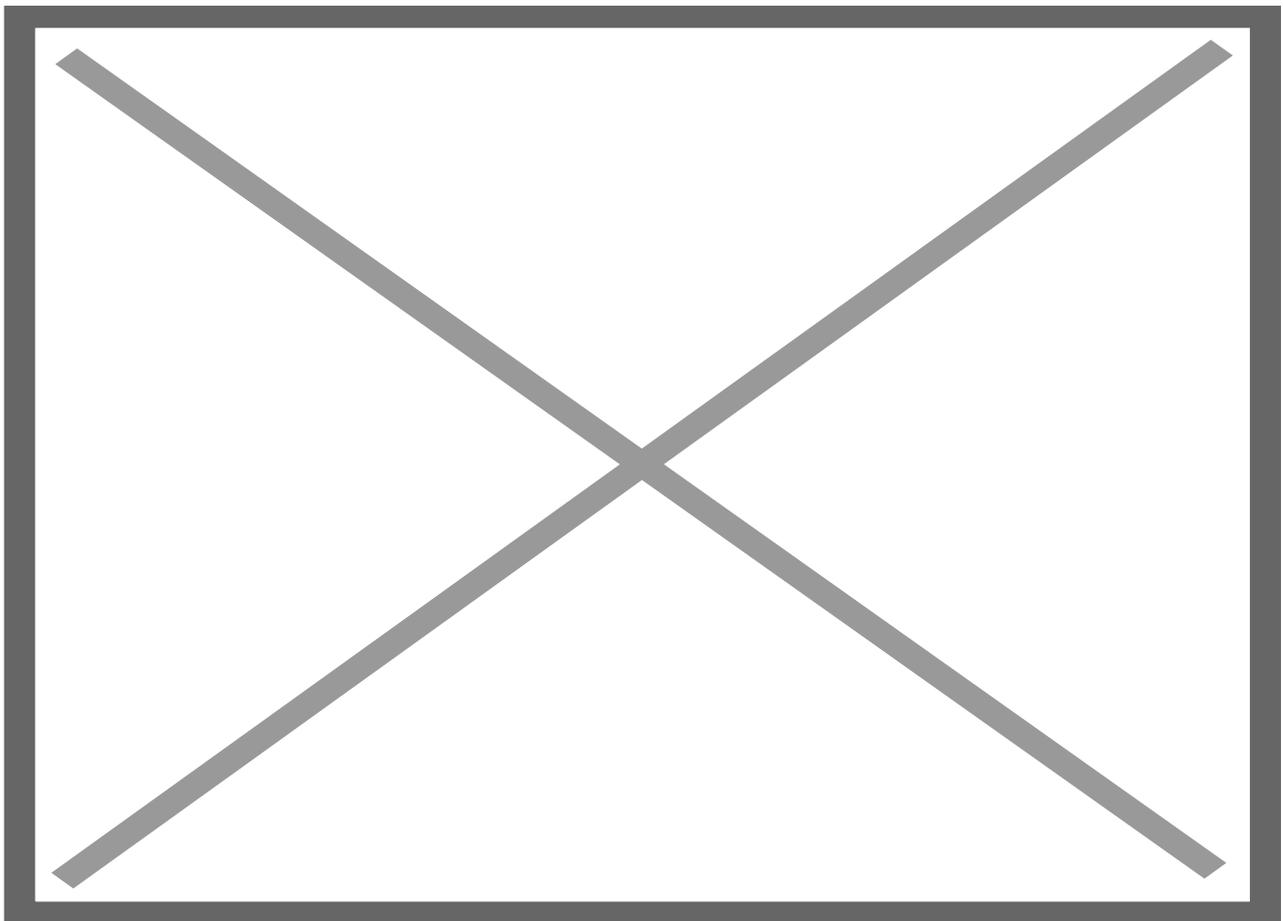
Cos'hanno in comune pratiche così diverse? Che sospendono la tirannia modernista dell'estetica autonoma e autoriale degli anni quaranta e cinquanta, quella rilanciata, seppur con tanti distinguo, da Michael Fried. Riguardo all'autonomia, la fotografia abbandona la composizione, mutuata dal tableau della pittura classica, ancora operante in Paul Strand, Brassai, Henri Cartier-Bresson. Riguardo all'autorialità, competenza e talento perdono di valore quando l'attrezzatura professionale per produrre immagini è alla portata di tutti. "In quel momento, dunque, il dilettantismo cessa di essere una categoria tecnica, e si rivela una mobile categoria sociale in cui la competenza limitata diventa un campo aperto alla ricerca".

Nella prospettiva modernista in cui Wall iscrive la storia della fotografia, non vi erano alternative: "l'arte autonoma aveva raggiunto un livello in cui sembrava non ci fosse altro modo di realizzare validamente dell'arte se non mediante la più rigida imitazione dell'arte non-autonoma". Wall vive questa fase in tutta la sua carica paradossale. Da una parte conosce a fondo la tradizione classica della fotografia documentaria (Eugène Atget, Walker Evans, August Sander) e del fotogiornalismo artistico (Bill Brandt, William Klein, Robert Frank, Lee Friedlander, Weegee). Sono questi i fotografi più stimati e studiati, in particolare Evans, Atget, Frank e Weegee. Dall'altra parte, però, non può fare a meno di preferire loro quegli artisti che si riappropriano della fotografia documentaria e del fotogiornalismo per farne una sorta di parodia. "Sul piano della fotografia in quanto fotografia, o della fotografia in quanto pura e semplice arte, dovevo ammettere che Evans, Atget e Strand erano migliori di Smithson o di Ruscha. Ma il problema era che quel 'migliori' sembrava vietato, all'epoca".

Ecco esplicitata la matrice del pensiero di Wall: a partire dagli anni sessanta la fotografia non viene rivalutata per il suo valore artistico – "la fotografia artistica era fin troppo ben radicata nelle tradizioni pittoriche

dell'arte moderna" – ma, al contrario, per la sua non-artisticità. L'intenzionalità della fotografia diventa meno importante del suo automatismo. Più che di fotografia concettuale, dovremmo parlare di un uso concettuale della fotografia, di quella che potremmo chiamare la sua fase readymade.

Questo de-skilling del medium fotografico, questa appropriazione del dilettantismo e del non-estetico, non va preso alla leggera. Wall lo considera come “un atto di interiorizzazione dell'indifferenza della società nei confronti della felicità e della serietà dell'arte”, di un'arte tollerata dalla società solo quando è ridotta a “segni di indifferenza”, come si legge in riferimento all'estetica di Adorno. E' solo dall'autocritica dei presupposti estetici del medium artistico della fotografia, dall'“auto-detronizzazione”, dal gesto di rinuncia che poteva ancora prodursi lo shock avanguardistico. Fu così che “Per un artista dotato di talento e di capacità tecniche, imitare una persona di scarsa abilità divenne un creativo gesto di sovversione”. Wall non nasconde i rischi di tale operazione. Il riduzionismo estremo del dilettantismo “accentuava la rassomiglianza fra opera d'arte e non-arte”. La mimesi del non-estetico poteva risolversi in un'ambigua “identificazione con l'aggressore” (è il caso di Warhol ad esempio). In questo modo, “Il fotoconcettualismo aprì la strada all'accettazione completa della fotografia come arte – autonoma, borghese e collezionabile – insistendo sul principio che la fotografia fosse un mezzo privilegiato per la negazione di questa stessa idea”.



Questa natura bifida della fotografia sembra far parte della sua storia. Thierry de Duve ha osservato una curiosa coincidenza: la morte dell'arte fu profetizzata da Hegel nel 1839, lo stesso anno in cui William Henry Fox Talbot e Louis Daguerre, in maniera indipendente l'uno dall'altro, resero pubblica l'invenzione della fotografia. Fiat photo et pereat ars. La morte dell'arte si accompagnò alla nascita di quel medium che, ci

ricorda Jeff Wall, ha “messo in moto il processo storico della modernità”.

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](#)
