DOPPIOZERO

Che cosa è la fotografia contemporanea?

Gigliola Foschi
8 Settembre 2021

Il libro di Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, si potrebbe definire in continua crescita grazie anche alla dinamicità della fotografia stessa, che ha, per così dire, obbligato lo studioso ad ampliare e modificare negli anni questo testo per stare al passo con le molteplici evoluzioni del mondo fotografico. La prima edizione, per i tipi di Flammarion, risale al 2002 e si basava su soli quattro capitoli: *Etica del moderno, Crisi degli utilizzi, Autorità della fotografia, Utopia documentari*a. Nel 2010 l'autore aggiunge altri due capitoli: uno dedicato alla fotografia sperimentale (che indaga le ambiguità della ricezione visiva e mette in scena l'esperienza stessa del vedere fotografico) e il secondo alla *staged photography*, o "immagine-performance" come lui la definisce, ovvero una fotografia teatralizzata, ambiguamente sospesa tra reale e immaginario (una fotografia a cui è stata dedicata la recentissima mostra *True Fictions. Fotografia visionaria dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Walter Guadagnini, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 2021, catalogo Silvana Editoriale). Il libro così ampliato viene ripubblicato da Flammarion e con tempismo apprezzabile tradotto e proposto da Einaudi nel 2011 per i lettori italiani. Libro che ora la stessa Einaudi ripubblica in una versione più agile, per quanto ugualmente ricca di immagini (Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 264, € 32), anche perché dotato di nuovo e interessante capitolo in cui l'autore riflette sulle ultime tendenze della fotografia contemporanea che hanno un po' sparigliato le carte nel mondo dell'Art Photography.

Mi pare importante fare questo breve excursus sulla storia del libro perché – oltre a evidenziare il suo successo tra gli studiosi e appassionati di fotografia, nonché l'impegno di Poivert nel renderlo sempre di più un reale spaccato ragionato sulla fotografia contemporanea – di fatto il "cuore" delle articolate riflessioni dell'autore permane all'interno dei quattro capitoli che avevano dato il via al libro. Riflessioni centrate sulla fotografia documentaria che, a partire dalle lezioni di August Sander e Walker Evans, gioca la sua potenza estetica nel segno della descrizione e della neutralità, e si propone come una costruzione autonoma e riflessiva. Se il libro di Charlotte Cotton, *La fotografia come arte contemporanea* (Einaudi, Torino, 2010) è un'attenta, e per certi versi imparziale, ricognizione sulle opere e le idee che sono alla base della fotografia artistica contemporanea, quello di Poivert nasce, in origine, come una precisa presa di posizione teorica a sostegno di una determinata linea della fotografia contemporanea, capace di andare oltre il reportage "d'autore" e le ricette postmoderne basate sull'appropriazione parodistica e il rovesciamento di senso di immagini trovate o ispirate dai media. Opere, come ad esempio quelle di Richard Prince o Barbara Kruger, che, a suo avviso, hanno progressivamente perso la loro forza decostruttiva fino a risultare indebolite nel momento in cui la fotografia è entrata a pieno titolo nel campo artistico.

Superato quel ruolo di anti-arte o di arte priva di aura, che aveva imposto la fotografia nel mondo delle avanguardie storiche per denunciare valori ritenuti conservatori, oggi che la fotografia è entrata a far parte del mondo dell'arte contemporanea che cosa la contraddistingue rispetto all'informazione dei media o delle immagini pubblicitarie? – si chiede giustamente Poivert. Come può adeguare il suo desiderio di realtà alla consapevolezza di essere una rappresentazione che si confronta solo con un visibile, trovato o costruito che sia? Una risposta va cercata, secondo l'autore, nel suo impegno etico che spinge la fotografia al di fuori

dell'ideologia spettacolare proposta dai media e dalla standardizzazione della stampa, che la allontana dall'inseguimento delle news in nome della memoria, del dopo e del prima. Etica è ancora, scrive l'autore: «l'iscrizione della fotografia in una tradizione modernista rivisitata, che cerca di opporsi al successo delle tesi postmoderniste. Etica è anche la riattivazione di un'estetica documentaria, espressione della rinuncia alle ambizioni della rappresentazione artistica a vantaggio di un nuovo rapporto con lo spettatore; etico, ancora, è il gusto di un'immagine teatralizzata che consente di interpellare lo status dell'immaginario ed etica, infine, è un'estetica anti-digitale, nell'epoca del virtuale» (p.36).

Come si potrà capire da questa affermazione, Poivert prende posizione contro le immagini postmoderne, e si pone così, dichiaratamente, in dialogo con le importanti teorizzazioni di Michel Fried (autore, citatissimo anche da molti studiosi di cultura visuale, misteriosamente mai tradotto in italiano), soprattutto quelle espresse nel suo libro: *Why Photography Matters as Art as Never Before,* 2008; ma anche con quanto sostiene Jeff Wall (*Essais et entretiens 1984-2001*, École Nationale Supéreure des Beaux-Artes, 2001) e in linea di continuità con le tesi tracciate nel libro e nella mostra *Une autre objectivité*, a cura di Jean-François Chevrier e James Lingwood, che si tenne a Parigi e al Museo Pecci di Prato nel 1989; tesi poi in parte rielaborate dallo stesso Chevrier, assieme a Catherine David, in occasione dell'importante esposizione *Passages de l'image* che, dopo essere stata esposta al Centre Georges Pompidou nel 1990 è stata riproposta in Canada, negli USA e in Spagna. Tesi difficili da riassumere senza banalizzarle, in cui la loro posizione contro la soggettività (propugnata da Chevrier e Lingwood) è sostenuta da precisi riferimenti al pensiero di Th. W. Adorno, ma che proverò ugualmente a esplicitare.

Alla base c'è l'idea dell'autore come di un "costruttore" che evita ogni soggettivismo o espressionismo per creare opere fondate su una descrizione neutra e riflessiva, su progetti visivi basati su una precisa sintassi, ma che al contempo s'impongono allo sguardo come oggetti-quadro, come presenze mute ed enigmatiche, capaci di interpellare lo spettatore senza offrirgli risposte immediate, senza orientarlo in modo preciso. «Come in una sorta di preliminare, (questi autori) hanno scartato la spontaneità, il lirismo, preferendo rischiare una certa 'rigidità' che evidenzia – come ha sottolineato Jeff Wall – il carattere meccanico della registrazione fotografica» – scrivono Chevrier e Lingwood nell'introduzione a *Une autre objectivité* (p.35). Il che non impedisce – già che si fa riferimento a Jeff Wall – che tali opere prendano a prestito rimandi alla pittura, al cinema o al teatro, miscelandoli con la realtà, fino a creare una situazione di dissociazione percettiva, un'oscillazione dialettica tra identità e non identità. «Si tratta, infatti – scrive Poivert – di qualificare la dimensione documentaria come una facoltà di attualizzare una relazione, un 'processo di drammatizzazione' che permette di 'rispristinare un lirismo moderno'» (pp. 152-153) lontano da ogni spettacolarizzazione.

Tale posizione viene esplicitata chiaramente anche nel capitolo *Crisi degli utilizzi*, dove Poivert mette in discussione l'impostazione di molta fotografia di reportage di successo che definisce «fotografia di storia» o «immagine-monumento» perché coniugherebbe i codici della fotografia basati sull'istantaneità, con quelli della posa ereditata dal teatro, dalla pittura, dalla scultura. Una fotografia – come molte di quelle premiate al World Press Photo – che in un modo o in un altro si rifanno all'iconografia cristiana, da *La Madone algérienne* di Hocine a *La Pietà du Kosovo* di Georges Mérillon. Immagini che si offrono come un'alternativa alla foto sensazionale operando in termini allegorici con la sofferenza delle vittime, ma che Poivert ritiene (a mio avviso giustamente) essere governate da una retorica dell'identificazione e della compassione più che da un impegno informativo o riflessivo. Alle immagini cariche di pathos, dove l'autore cerca di imporre un suo stile che lo renda riconoscibile, Poivert contrappone opere dove il fotografo per così dire, "fa un passo indietro" e osserva la realtà senza esprimere giudizi o proiettare le sue emozioni. Alle fotografie drammatiche di James Nacthwey, dove l'enfasi visiva assume il carattere della catastrofe, o a quelle di autori per i quali la fotografia diventa «una forma di scrittura-registrazione delle esperienze

esistenziali» (p.92) oppone, ad esempio, fotografie silenziose come quelle Sophie Ristelhueber, basate sull'estetica della traccia, di ciò che rimane dopo una guerra.

Zaouar Hocine – La Madonna di Bentalha – 1997 – photo A.F.P.

Ad esempio, nella serie *Fait* (1992), scattate nel deserto del Kuwait dopo la guerra del Golfo, l'autrice osserva dall'alto, in modo neutro, le impronte lasciate dagli armamentari militari nella sabbia, le armi abbandonate, i resti slabbrati dal vento dei teloni mimetici, i crateri delle bombe nelle dune… A tale approccio minimale fa però da contraltare una presentazione installativa monumentale e coinvolgente che investe lo spettatore come un mosaico indecifrabile e ambiguo pur nella precisa descrittività delle sue più di settanta immagini: tutte della stessa dimensione (100x124), messe l'una accanto all'altra su tre file, compongono un paesaggio lunare profanato e abbandonato, dove il deserto non è più vuoto perché è stato "riempito" e segnato dalla guerra. L'installazione, con la sua potenza, crea dunque una sorta di scarto, di ossimoro, in relazione allo scatto singolo basato su un'umile descrittività. Sempre di più, a partire soprattutto dagli anni '90, l'opera dell'autore può essere sia una singola fotografia/quadro (basti pensare al lavoro di Jeff Wall, dove però a contare è anche la scelta della grande dimensione dell'opera, il fatto che sia retroilluminata, etc.) ma anche l'insieme del progetto, così come viene presentato. In questi ultimi casi l'opera è l'installazione composta da immagini, e non la fotografia in sé.

E qui mi permetto di fare un piccolo appunto alla scelta delle immagini del libro: per rendere più fruibile la comprensione del testo di Poivert e il senso di alcune opere dove l'allestimento ha un significato preciso,

forse sarebbe stato utile introdurre più fotografie relative alle installazioni e meno immagini singole. E questo anche perché Poivert parla di molti autori che, in vari casi, non hanno mai esposto in Italia e dunque diventa piuttosto difficile seguire le sue riflessioni là dove è visibile un'unica immagine (magari pure pubblicata quattro o cinque pagine dopo il testo in cui parla dell'autore). Ormai – e questo è un problema su cui occorrerebbe riflettere – le opere pubblicate su vari cataloghi fotografici riescono a essere comunicative solo se in precedenza si sono viste le mostre dal vivo o se sono accompagnate da fotografie che documentano le istallazioni (installazioni che, non a caso, vengono sempre mostrate nei siti web degli autori più avveduti). Un aspetto, questo del montaggio visivo, che lo stesso studioso sottolinea con chiarezza nel suo ultimo nuovo capitolo, *La ricomposizione della fotografia*, dove si evidenzia come spesso, nella fotografia attuale, Il fotografo-autore tende a dissolversi per lasciare spazio al fotografo-direttore d'orchestra che crea la sua opera come una costellazione di «frasi-immagine», attraverso costruzioni visive in cui le immagini giocano tra loro tra rimandi e collegamenti, giustapposizioni e accumulazioni. Il tutto libero da vincoli stilistici, ma anzi miscelando fotografie trovate in archivi, vecchi album o mercatini delle pulci, con scatti realizzati ad hoc e magari con oggetti o sculture dove «la materialità delle immagini è al servizio sia del potere emotivo, sia della funzione critica. Questa agentività – vale a dire ciò che *fa*, piuttosto che ciò che *significa* – si adatta bene alle questioni politiche, molte delle quali si cristallizzano intorno a questioni relative al genere, alle minoranze o a tematiche postcoloniali» (p. 238).

Molto significative al riguardo sono le mostre-capitoli del ciclo *A history of misogyny* della giovane spagnola Laia Abril (peccato che Poivert non ne parli, anche tenuto conto che è una tra le giovani autrici più stimata e riconosciuta a livello internazionale). Nella mostra-capitolo *On abortion*, accanto a un ciclo di classiche immagini in bianco e nero che esplicitano visivamente i racconti, da lei raccolti, delle tristi vicende abortive di alcune donne polacche (in Polonia, come si sa, l'aborto legale è vietato), l'autrice espone still life a colori di strumenti abortivi di tutti i tipi, wall paper con riproduzioni di quadri o manifesti contro l'aborto, accumuli di grucce di filo di ferro (vengono usate negli aborti illegali), testi, etc. Nel suo caso si assiste ad un'opera di approfondimento quasi *ad infinitum*, per aggiunte continue e variabili di mostra in mostra. Un approccio quasi enciclopedico che, seppur con modalità decisamente diverse, la avvicina alle altrettanto ossessive ricerche dell'americana Taryn Simon che, con *The Picture Collection* (2013) s'immerge nella più vasta riserva iconografica del mondo – la biblioteca di Manhattan – per montare una accanto o sopra l'altra gruppi di fotografie suddivise per temi precisi in apparenza senza criteri di priorità, come: *Folder Financial Panics, Endpapers, Abandoned Building & Town, Cats.*… Il risultato è costituito da pannelli visivi che, a parte la differenza del fondo grigio anziché nero, ricordano e citano il famoso *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (le cui opere originali sono per altro esposte, fino al 31 ottobre 2021, presso la Deichtorhallen Hamburg di Amburgo). Questo lavoro evidenzia quello che per Poivert è centrale nella «condizione post-fotografica», ovvero una condizione dove, alla smaterializzazione delle immagini dei media corrisponde, come per reazione, una sorta di passione collettiva nei confronti delle immagini del passato per ritrovarne la presenza e rinnovare la memoria del passato stesso. Ci sono autori che s'immergono pazientemente negli archivi fotografici; altri sviluppano un rapporto privilegiato con foto vernacolari che rileggono, oppure ingrandiscono, ritagliano e ricompongono; altri ancora che riscoprono antichi processi di stampa tra emulsioni al collodio, gomma bicromata e cianotipie, in un gioco che mescola realtà e finzione, passato e presente…

Un altro punto molto significativo della fotografia attuale – che giustamente Poivert evidenzia – è il successo del libro fotografico d'autore diventato un oggetto da collezione. Non passa giorno, in effetti, che non riceva l'annuncio di un nuovo libro in arrivo o di una raccolta fondi per realizzarlo. Raffinatissimi, veri e propri progetti autoriali, tali libri divengono «lo spazio pensato per creare la relazione tra le immagini» (p.252), e aggiungerei, sono qualcosa che "rimane" nella loro materialità di cosa (aspetto non da poco in tempi dove le mostre si susseguono e spariscono a ritmo serrato) e che può trasformare la visione in un'esperienza diversa rispetto a quella di una mostra. Ovvero un'esperienza più intima, pensosa, dal momento che l'autore può dare

ritmo e spazio a montaggi o a testi che si sviluppano come formazioni progressive, riflessive e aperte nella pluralità temporale. Questa materialità, anzi questa tridimensionalità, sta facendo il suo ingresso anche in una fotografia non più esclusivamente proposta su fogli di carta, ma magari stampata su tessuto, ceramica, o metallo, fino a divenire un ibrido scultoreo. Si crea così una nuova interazione con lo spettatore. Basti pensare all'opera *Aliento* del colombiano Oscar Muñoz: solo quando lo spettatore alita su delle superfici specchianti vi vede apparire, a distanza ravvicinata, i ritratti di vittime politiche apparse sui giornali, ritratti che però progressivamente e velocemente svaniscono.

Tuttavia, quest'ultimo capitolo del libro è sì una riflessione articolata sulle ultime tendenze della fotografia contemporanea, ma vi manca quella presa di posizione etica e critica che aveva contraddistinto i capitoli precedenti. D'altra parte è forse ora troppo presto per riuscire ad avere la distanza critica necessaria per confrontarsi con il magma in movimento di una fotografia-arte che si dirama in molteplici direzioni come un soggetto prometeico.

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

La fotografia contemporanea

Michel Poivert

Nuova edizione ampliata