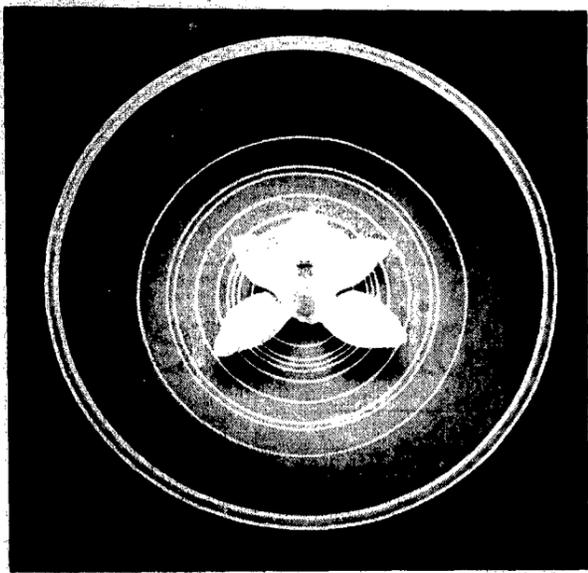
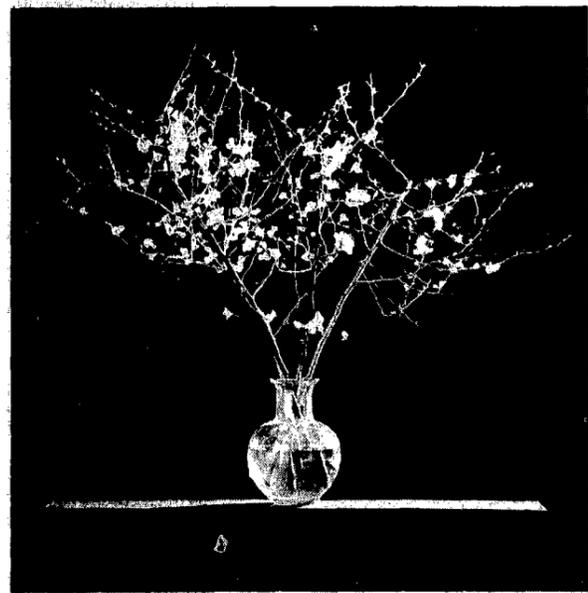
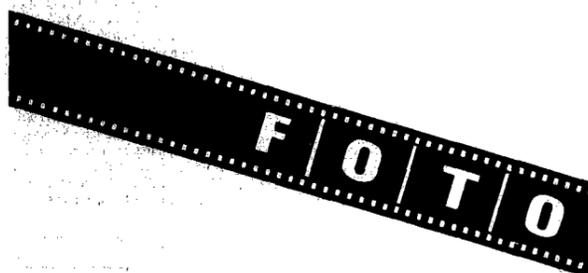


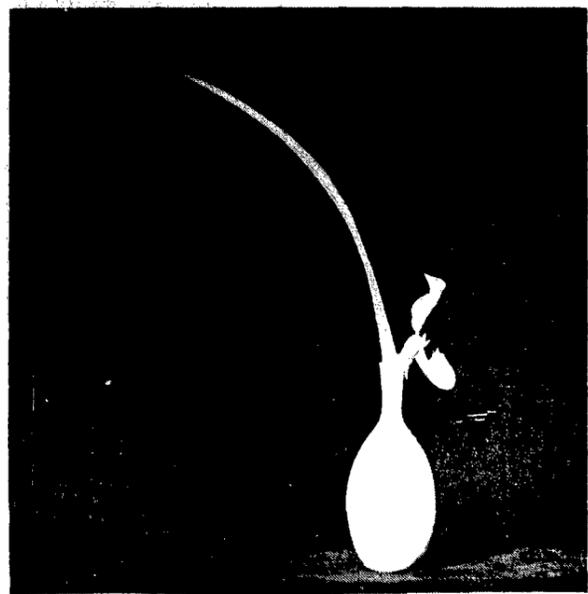
ROBERT MAPPLETHORPE



Orchidea, 1986



Rami nel vaso di vetro, 1986



Orchidea, 1982

Il culto della personalità

CARLO BERTELLI

Nei cortei che sfilavano recentemente per scongiurare la distruzione della foresta amazzonica, si notava una folta brandendo una telecamera. Come ogni reporter avrebbe fatto, filmava il corteo, la gente intorno, la strada; ma secondo il commento del telegiornale la sua attività quotidiana è un'altra. Filma infatti le strade, le città e la vita dei bianchi perché, vedendo le miserie in cui questi si dibattono, si rafforza nella sua gente il sentimento della dignità della propria civiltà diversa, insieme al rifiuto di un'altra civiltà distruttrice di tutti i valori che danno un senso alla vita degli indios. L'indio antropologo era l'ultima previsione che avrebbero potuto pensare gli scienziati, il francese Arago e l'italiano Melloni, che centocinquanta anni or sono annunciarono al mondo dei dotti e dei politici la scoperta della fotografia

e il suo ampio raggio d'azione. Poiché grazie ad un apparecchio che, tutto sommato, deriva dalla fotografia, i ruoli sono invertiti. L'oggetto dell'attenzione etnografica è diventato il soggetto e la cosa studiata e osservata è diventata l'osservatore critico di chi la sta osservando ed eventualmente uccidendo. Una simile previsione era impossibile non soltanto per lo stato della ricerca antropologica, ma anche per come la fotografia era stata assunta nella sfera dell'indagine di ricerca da cui era nata, mentre continuava ad essere considerata dentro lo stesso orizzonte. Si trattava del mondo dei pesi e delle misure, delle certezze obiettive costruite a poco a poco da un metodo che si basava sulla somma dei dati acquisiti al di là di ogni premessa ideologica. Questo pensiero positivo era inevitabilmente attratto dall'obiettività della fotografia e la capacità dello strumento di produrre immagini senza richie-

dere nell'operatore alcuna preparazione nel disegno e nelle arti della figura appariva non soltanto come un'apertura democratica al di fuori della cerchia degli esperti e dei particolarmente dotati, ma, specialmente, come una garanzia di non manipolazione, di riproduzione dell'oggetto «così come è», senza angolazioni soggettive. Tutta la storia della fotografia sarebbe stata la smentita di tali aspettative. La scarsa manualità del mezzo avrebbe esaltato la soggettività di chi lo manovrava, mettendo in evidenza le sue scelte, anzi la fotografia sarebbe diventata innanzi tutto questione di scelte (degli strumenti, dei materiali, della luce, soprattutto del tempo) e dunque la forma più soggettiva di rappresentazione. Fino alla riplessione del *pictorialism* della fine del secolo scorso che mette in questione la meccanicità e

così facendo apre la strada ad un'accettazione della fotografia nelle sue caratteristiche e nei suoi limiti, e dunque alla visione della fotografia come linguaggio.

Oggi l'esperienza fotografica è vissuta da milioni di persone che adattano le proprie scelte e il proprio gusto alle risorse messe a disposizione dall'industria e dal mercato. Ciò comporta un forzato aggiornamento del linguaggio, tant'è vero che è materialmente impossibile eseguire oggi una fotografia (ma non un quadro) uguale a come si sarebbe realizzato trent'anni fa. A parte le innumerevoli soggettività che il possesso diffuso delle macchine fotografiche mette in campo, i veri specialisti tendono sempre più a definirsi attraverso una scelta specifica e limitata di temi e di strumenti

tecnici, talvolta fino al punto di recuperare tecniche artigiane e preparare da sé le carte o le lastre. È dunque di nuovo la soggettività ad emergere. Tanto più dal momento che i fotografi professionisti sono fra i pochissimi operatori d'immagine che abbiano un rapporto con la committenza. Stranamente questo rapporto di lavoro, che in altre arti aveva sollecitato la rivendicazione d'una completa autonomia creativa, inserisce il fotografo dentro la dialettica della società moderna in un ruolo che diviene addirittura invidiato da parte di pittori e scultori frustrati dalla solitudine e dal gioco del mercato e che guardano invece al dialogo con il committente del fotografo, o del designer o dell'architetto, come a una reale possibilità di confronto. Siamo dunque alla parabola della fotografia, per cui questa da fenomeno dirompente e legato alle aspettative egualitarie della scienza e dell'arte

nel primo romanticismo stabilisce un rapporto fra il sistema della figurazione e il sistema produttivo? In parte sì, ma vi sarà ancora molto da riflettere su tendenze appena avvertite e non macroscopiche. Intanto lo studio della fotografia si avvantaggerà sempre più se uscirà dal terreno ormai dissodato della cultura occidentale e s'interesserà all'osservazione di quanto è avvenuto in altri contesti. Se per l'arte occidentale il trauma fotografico è stato senza recupero, e vi è certamente in Occidente un prima e un dopo l'estendersi dell'esperienza fotografica, l'arte cinese o l'arte giapponese non sembrano averne risentito. Ma proprio nella possibilità che, oggi, ci si apre, di verificare le altre civiltà e la nostra al confronto con un unico procedimento comune a tutte e identico in tutte appartiene a quelle proiezioni di un mondo unificato che chi aveva salutato l'avvento della fotografia aveva previsto.

In un paesaggio provvisorio

LEWIS BALTZ

Il paesaggio ha sempre goduto di un posto predominante, quasi sacro, nell'arte americana. In un paese senza legami diretti con la tradizione della mitologia classica, nell'assenza di una storia feudale che definisca le gerarchie dell'ordine secolare, libero da una chiesa forte e riconosciuta in grado di imporre l'allegoria religiosa, gli americani riposero il loro desiderio del sublime nella terra, esaltando l'immagine del paesaggio al livello più alto dei soggetti «seri». Se questo è vero per quanto riguarda l'arte americana, in generale, lo è di più nella fotografia.

A sua volta, il paesaggio stesso è stato abbastanza vasto, e abbastanza neutrale per accogliere tutta una varietà di ideologie reciprocamente contraddittorie che hanno informato la sua raffigurazione in fotografia, partendo dalle teorie della catastrofe del geologo Clarence King, sostenute nelle immagini del suo fotografo Timothy O'Sullivan, toccando il materialismo eroico di Russel e Watkins, l'esteticismo modernista di Strand e dei primi lavori di Weston, il letteralismo edonistico del Westron più maturo per arrivare al trascendentalismo eclettico di Minor White e di Paul Caponigro. Tutto sommato gli americani, in un intero secolo, progettando la percezione di un senso sociale e personale di se stessi di fronte a un paesaggio vuoto, accettavano come un articolo di fede, l'idea che il loro rapporto speciale con la terra definiva la loro unità come popolo, un popolo diverso dai cugini europei troppo civilizzati. Tale fu il mito impero nella visione del mondo americana, visibile ad ogni svolta dal trascendentalismo emersoniano al

western hollywoodiano. Sorprendentemente, questo paradigma rimase effettivamente intatto fino agli anni Sessanta, malgrado i modi successivi di rappresentare il paesaggio americano dimostrassero sempre meno i segni attendibili di una vera esperienza dell'occupazione di questa terra da parte dei suoi abitanti.

Assieme ad una generale messa in questione dei valori tradizionali negli anni Sessanta, emergeva la consapevolezza sempre più profonda dell'approccio della fotografia verso il paesaggio, ovvero, il mondo vissuto, fosse ormai obsoleto; che né le vedute da calendario esageratamente gonfiate di Ansel Adams né la lunga processione tediosa di tabelloni consumati e di stagni mistici che caratterizzava il vocabolario soggettivista avesse un rapporto di qualsiasi genere con il territorio che viene nominalmente descritto.

Come reinventare il paesaggio rispettando i parametri congruenti con le realtà sociali attuali, come rappresentare in un modo credibile l'ambiente, divenne un argomento piuttosto urgente per la generazione dei fotografi americani che emergevano negli anni settanta. Per loro - noi - il paesaggio non fu mai vissuto in isolamento dal suo opposto, la società del capitalismo avanzato. Il concetto di paesaggio «puro» ci sembrava soltanto una memoria rustica, o semplicemente uno scherzo di evasione. L'attuale paesaggio americano esisteva solo nel senso dialettico, le sue vaste distese colonizzate da autostrade, da centri commerciali, da piccoli centri urbani e dal tessuto post-industriale, da visioni di asfalto illuminate da lampade da sodio, ricoperte dai vari detriti della società

industriale e da tutti gli altri manufatti frivoli che informano la nostra percezione di una terra non più naturale ma non ancora culturale, il paesaggio provvisorio di un pastoralismo post-industriale. Negli Stati Uniti la fotografia di paesaggio morì vent'anni fa. Al suo posto, troviamo la raffigurazione di un territorio, una terra di nessuno, una volta ritenuta distintivamente americana, adesso si direbbe globale.

Deserta Americana, la cui vastità disumana serviva come metafora per un filone di nichilismo particolarmente americano, si trasformò, proliferò, si liberò e si installò ai margini di ogni città del mondo industrializzato. Questo è il «nuovo territorio», un terreno dove noi ora abitiamo.

Pensate alla città di Denver, pensate al libro di Robert Adams intitolato semplicemente *Denver*, pensate di nuovo alla città di Denver: le immagini di Adams proliferano prendendo possesso della città: la topografia di una «gratiosa» leggendaria, ma sempre situata «di là», sposta dietro un orizzonte pieno di abitazioni, un'architettura di malafede, l'antitesi del concetto di rifugio. E dentro ogni casa, il televisore giapponese che trasmette un programma americano. Considerate un altro libro di Adams uscito più tardi intitolato «Le nostre vite e i nostri figli», come seguito a *Denver*, gli abitanti del vicino gruppo di caseggiati, il Rocky Flats, colti a metà del cammino, le loro teste rivolte al cielo, sembrano aspettare la liberazione nucleare. Il «Nuovo Territorio» per gli scien-

nari da fantascienza e per i sogni apocalittici, come se venisse più facile immaginare la fine del mondo da un luogo quasi ai confini del mondo. Poiché, infatti, questo è un mondo già finito: post-industriale, post-moderno, post-culturale, post-apocalittico... post-tutto. Qui si trova il nuovo territorio della fotografia americana, proprio l'ultimo paesaggio davvero esotico che esiste sulla Terra (un'idea sconvolgente per gli americani ai quali è sempre stato insegnato che il loro ambiente è, in qualche modo, normale).

Lo sviluppo di una nuova fotografia americana del Terroitorio, ossia *La Fotografia Topografica*, coincide con l'avvento del minimalismo, condividendo alcuni dei suoi precetti, oltre alla sua apparenza. Al centro di questa ideologia riduttivista troviamo la convinzione che ogni mezzo artistico sia costretto ad affermare la sua unicità, isolando ed enfatizzando quelle qualità che lo caratterizzano. Fare della fotografia fu inteso da alcuni come un ritorno allo stile di rappresentazione onesta e immediata favorita dai fotografi «di spedizione» nell'epoca eroica di questo mezzo di espressione artistica, quando bastava la pura e semplice descrizione. Altri modelli di «fotograficità» furono presi dai ranghi degli artisti concettuali, da Becher, le cui tipologie industriali sembravano l'apoteosi del razionalismo fotografico, o da Ed Ruscha, nei libri del quale la macchina fotografica sembra vedere da sola. Altri modi includevano Eugene Atget, uno dei primi documentaristi francesi, che è stato poi incorporato nel pantheon americano - molto simile al caso di Duchamp -

perché la sua influenza dava maggiori frutti nel nuovo mondo, Walker Evans, in parte perché non si può intraprendere nessun progetto fotografico ambizioso negli Stati Uniti senza riconoscere il nostro debito a Evans, e infine, malgrado una certa riluttanza, il vernacolo della fotografia da agente immobiliare, ormai onnipotente. Lo stile visivo - il suo «look» - è la manifestazione di un'ideologia figurativa di accettazione radicale. L'inquadratura passiva, tenuta ad una misurata distanza dal soggetto, rimpiazzò le riprese drammatiche. Le composizioni statiche sostituirono quelle dinamiche, i punti di vista a livello d'occhio soppiantarono gli angoli più estremi. La luce stessa venne sterilizzata, purificata. Henry Wessel, «... il compito è quello di descrivere la luce esistente... questo è essenziale per afferrare il suo significato. C'è la probabilità che se uno crede alla luce, crederà che le cose fotografate esistano fisicamente nel mondo...»

Insomma, ogni misura fu presa per minimizzare, o mascherare l'intenzione del fotografo, in favore ad una fotografia che desse, nel modo più assoluto, l'illusione di una informazione senza intermediazione, diretta, un'arte che nasconde le arti, che poi cela il suo nascondersi, l'antitesi di tutto ciò che ogni osservatore colto aveva imparato a riconoscere come fotografia buona, valida: «l'illusione della licenza artistica rimpiazzata dall'illusione della descrizione meccanica». Una fotografia al grado zero.

A parte la compostezza concettuale ottenibile nel rappresentare diversi soggetti presi dalla società industriale avanzata in uno stile espressa-

mente concepito come stile «da società industriale avanzata», quale obiettivo viene raggiunto, compiendo questo ciclo? Magari quello di rafforzare l'illusione della veridicità fotografica, un'idea la cui potenza è sembrata sopravvivere alla sua credibilità. Se le fotografie vogliono essere sovversive, se vogliono essere capaci di farci porre le domande sulle norme del nostro mondo percepito, devono essere, se non sincere, almeno plausibili. Se le fotografie sembrano rappresentare fedelmente la realtà osservata, allora in quel momento, e solo in quel momento, potranno iniettare un scetticismo che raggiungerà livelli più profondi. Gli abitanti di un paesaggio «provvisorio» sono costretti a esprimersi nell'idioma di quel Territorio, soprattutto se desiderano instaurare un'atmosfera che possa contribuire a interrogarsi sul nostro posto, o sulla mancanza di esso, in un ambiente che ha lasciato dietro di sé persino il post-industrialismo, senza che sia entrato, però, pienamente in un universo di simulacri baudrillardiani.

Walt: «Fammelo vedere di nuovo». **Travis:** «Già la foto ancora. Walt l'esamina più attentamente». **Walt:** «Ma non c'è niente». **Travis:** «Vuoto». **Walt:** «Ma Cristo, perché cavolo vuoi imparare a comprare un pezzo di terra in Paris, Texas?»

La domanda sorprende Travis. Ci pensa su un attimo poi ammette: «Ho dimenticato perché». **Travis fissa la foto, sforzandosi di ricordare il motivo.** (Sam Shepard, Paris Texas) (Traduzione di Andrew Barnaby)

Istantanea del pensiero

RÉGIS DURAND

Opporre fotografia e cinema a causa dell'assenza o della presenza di movimento dell'immagine non è di alcun interesse. È molto più efficace interrogarsi su ciò che l'una e l'altro hanno in comune, e cioè il ritaglio attuato dalla pellicola, la necessità che esista il singolo fotogramma e il negativo perché fotografia e cinema possano in seguito prendere forma e senso; poniamoci insomma delle domande a partire dal limite, dalla interruzione. Nel cinema questa frattura si iscrive nel concatenarsi delle immagini e dei piani sequenza: quando il modo con cui è attuata questa concatenazione tende a cancellare la singola inquadratura per dare la maggior illusione di continuità, sia quando le si conferisce un valore e diventa allora il punto di partenza di nuove connessioni. Nella fotografia, la superficie del negativo, il limite dunque, è costitutivo, e il punto di partenza: è un prelievo istantaneo. Ma chi preleva cosa? Possiamo dire: il fotografo preleva un frammento del mondo (un quadrato, un quadro). Ma potremmo dire altrettanto correttamente: l'es-

terno preleva un frammento di me, attira verso l'esterno una parte dell'interno, del mio pensiero, del mio stato interiore. È così che Robert Franck, come Godard, «da notizie di sé». La foto è una missiva, una lettera che capita tra due storie, nei tempi morti del movimento o del racconto, oppure della descrizione... La fotografia sembra richiedere delle forme di contemplazione diverse (dal cinema, ndr), di carattere contraddittorio ed erratico. Per il formato più diffuso, per la loro frequente presentazione su pagine stampate, oppure sotto forma di una stampa maneggevole, sembrano essere fatte apposta per essere scrutate. Eppure, nello stesso tempo, vi è qualcosa in esse, che fa sì che si può solo guardarle in fretta, passando subito alla foto successiva, come se si volesse sbarazzarsene. Di questa fuga, anche se è spesso controllata, compensata, capiamo e percepiamo perfettamente il valore emblematico, legato allo «sfilare» fotografico, ed è subito chiaro che si tratta di qualcosa di connesso colla fretta, colla ripetizione, ma anche col residuo, e con il desiderio di «non vedere».

Le immagini fotografiche sono dunque, qualunque sia il loro contenuto apparente, immagini di crisi. Allo stesso tempo sintomo e rimedio di una situazione in bilico, tra sapere e non sapere, tra fretta e fissazione, tra operazioni simboliche e drammaturgia immaginaria. Ma che esse pendano da un lato o dall'altro, qualcosa in esse è sempre in un moto di fuga. Se ci si pensa, nessuna altra forma d'arte ha un tale rapporto col tempo, sotto forma di velocità oppure di paura della scomparsa (e di certo questo non è il caso del cinema, che conferisce al contrario uno spessore alla durata, e che non è implicato col «effimero» e col «unicità dello scatto»). Che l'immagine fotografica sia il risultato di una messa in scena, oppure di un tempo di posa lunghissimo, avrà come bersaglio solo un'illusione di un tempo infinitesimale, di un tempo di fuga. Vi è in essa un rapporto intrinseco colla catastrofe, col punto o coll'istante del crollo, del ribaltamento, col momento in cui qualcosa si disfa, cambia stato. Non c'è bisogno di richiamare immagini

apocalittiche e nemmeno un nichilismo da paccoctiglia. Non sono nemmeno sicuro che la ragione stia nella tecnologia, perché la fotografia è veloce solo illusoriamente. Persino nelle sue forme più accelerate (nella polaroid, per esempio), essa tende a funzionare piuttosto come un effetto-ritardo rispetto al momento «presente», come un raddoppio, una ritenzione, che rivelano più l'impotenza che la sincronicità. Si deve senza dubbio cercarne la ragione nelle operazioni mentali che scatena (o che effettua). Ciò fa sì che una sequenza cinematografica, del tutto artificiale, ci introduca in un sentimento di durata effettiva, mentre l'istantanea più viva, più cruda sarà sempre «laterale», pensierosa, sognante, irreali. Che cosa «zoppica» dunque nella fotografia, quale disarmonia rende visibile? La foto tenta di pensare in un «lampo». Lo stato di crisi, di fuga di cui parlavo (la velocità, il panico delle operazioni simboliche, la vertigine che esse creano facendo semplice-

mente sorgere il vuoto e il nulla, il nero) ecco ciò che va cercando una figura e una forma tramite oggetti o scene qualsiasi. Questi oggetti, queste scene, certamente, non sono privi di significato. La loro presenza può essere addirittura abbastanza forte per fare da schermo ai meccanismi che sono supposti raffigurare, ma il vero oggetto dell'attività fotografica, consiste precisamente nel cogliere questo pensiero nel momento stesso in cui cerca di raffigurarsi, di immaginarsi (di immaginarsi-zare).

Da qui, forse, il fatto che tutto comincia di nuovo ogni volta, perché lo stesso oggetto, lo stesso oggetto della ricerca, la nascita di un pensiero-immagine. Una catastrofe: un punto critico nel quale qualcosa cambia stato e forma, si disfa per ricostituirsi altrimenti. Senza dubbio l'interesse per questo stato nascente del pensiero non è specifico della fotografia. G. Deleuze ha mostrato fino a che punto riguardava anche il cinema, e più in generale, ha sottolineato che

il raccontare della propria nascita è forse peculiare di ogni tipo di pensiero... Ma l'immagine fotografica pensa questo in un modo profondamente originale e incomparabile. Perché ha dalla sua il potere analogico e la velocità di esecuzione, che giocano come strumenti di figurazione, di «scrittura» immediata, una visualizzazione quasi istantanea che permette la rievocazione, il ritorno più rapido dell'immagine sul pensiero iniziale... La fotografia, per esempio, condivide col linguaggio, questa disponibilità e questa rapidità. Ora, il linguaggio, contrariamente alla foto, (e contrariamente a quanto si dice) rimane omogeneo rispetto alle operazioni che è incaricato di rappresentare, è di fatto il simbolo stesso nel momento del suo funzionamento. La fotografia, invece, introduce la frattura e l'eterogeneità dell'immagine, prima della sua rievocazione completa e ancora poco conosciuta verso il primo momento di pensiero. Di che natura è questa frattura? (da «Le regard pensif, Paris, Ed. de la Différence».)