DOPPIOZERO

Che cosa Ã¨ 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 dinamicitÃ della fotografia stessa, che ha, per cosÃ¬ 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, AutoritÃ della fotografia, Utopia documentari*a. Nel 2010 lâ??autore aggiunge altri due capitoli: uno dedicato alla fotografia sperimentale (che indaga le ambiguitÃ della ricezione visiva e mette in scena lâ??esperienza stessa del vedere fotografico) e il secondo alla *staged photography*, o â??immagine-performanceâ?• come lui la definisce, ovvero una fotografia teatralizzata, ambiguamente sospesa tra reale e immaginario (una fotografia a cui Ã¨ 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 cosÃ¬ 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 piÃ¹ agile, per quanto ugualmente ricca di immagini (Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 264, â?¬ 32), anche perchÃ© dotato di nuovo e interessante capitolo in cui lâ??autore riflette sulle ultime tendenze della fotografia contemporanea che hanno un poâ?? sparigliato le carte nel mondo dellâ??Art Photography.

Mi pare importante fare questo breve excursus sulla storia del libro perchÃ© â?? oltre a evidenziare il suo successo tra gli studiosi e appassionati di fotografia, nonchÃ© lâ??impegno di Poivert nel renderlo sempre di piÃ¹ un reale spaccato ragionato sulla fotografia contemporanea â?? di fatto il â??cuoreâ?• delle articolate riflessioni dellâ??autore permane allâ??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 neutralitÃ , e si propone come una costruzione autonoma e riflessiva. Se il libro di Charlotte Cotton, *La fotografia come arte contemporanea* (Einaudi, Torino, 2010) Ã¨ unâ??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 â??dâ??autoreâ?• e le ricette postmoderne basate sullâ??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 Ã¨ 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 Ã¨ entrata a far parte del mondo dellâ??arte contemporanea che cosa la contraddistingue rispetto allâ??informazione dei media o delle immagini pubblicitarie? â?? si chiede giustamente Poivert. Come puÃ² adeguare il suo desiderio di realtÃ alla consapevolezza di essere una rappresentazione che si confronta solo con un visibile, trovato o

costruito che sia? Una risposta va cercata, secondo lâ??autore, nel suo impegno etico che spinge la fotografia al di fuori dellâ??ideologia spettacolare proposta dai media e dalla standardizzazione della stampa, che la allontana dallâ??inseguimento delle news in nome della memoria, del dopo e del prima. Etica Ã¨ ancora, scrive lâ??autore: Â«lâ??iscrizione della fotografia in una tradizione modernista rivisitata, che cerca di opporsi al successo delle tesi postmoderniste. Etica Ã¨ anche la riattivazione di unâ??estetica documentaria, espressione della rinuncia alle ambizioni della rappresentazione artistica a vantaggio di un nuovo rapporto con lo spettatore; etico, ancora, Ã¨ il gusto di unâ??immagine teatralizzata che consente di interpellare lo status dellâ??immaginario ed etica, infine, Ã¨ unâ??estetica anti-digitale, nellâ??epoca del virtualeÂ» (p.36).

Come si potrÃ capire da questa affermazione, Poivert prende posizione contro le immagini postmoderne, e si pone cosÃ¬, 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*, Ã?cole Nationale SupÃ©reure des Beaux-Artes, 2001) e in linea di continuitÃ con le tesi tracciate nel libro e nella mostra *Une autre objectivitÃ©*, a cura di Jean-FranÃ§ois 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 dellâ??importante esposizione *Passages de lâ??image* che, dopo essere stata esposta al Centre Georges Pompidou nel 1990 Ã¨ stata riproposta in Canada, negli USA e in Spagna. Tesi difficili da riassumere senza banalizzarle, in cui la loro posizione contro la soggettivitÃ (propugnata da Chevrier e Lingwood) Ã¨ sostenuta da precisi riferimenti al pensiero di Th. W. Adorno, ma che proverÃ² ugualmente a esplicitare.

Alla base câ??Ã¨ lâ??idea dellâ??autore come di un â??costruttoreâ?• 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 sâ??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. Â«Come in una sorta di preliminare, (questi autori) hanno scartato la spontaneitÃ , il lirismo, preferendo rischiare una certa â??rigiditÃ â?? che evidenzia â?? come ha sottolineato Jeff Wall â?? il carattere meccanico della registrazione fotograficaÂ» â?? scrivono Chevrier e Lingwood nellâ??introduzione a *Une autre objectivitÃ©* (p.35). Il che non impedisce â?? giÃ che si fa riferimento a Jeff Wall â?? che tali opere prendano a prestito rimandi alla pittura, al cinema o al teatro, miscelandoli con la realtÃ , fino a creare una situazione di dissociazione percettiva, unâ??oscillazione dialettica tra identitÃ e non identitÃ . Â«Si tratta, infatti â?? scrive Poivert â?? di qualificare la dimensione documentaria come una facoltÃ di attualizzare una relazione, un â??processo di drammatizzazioneâ?? che permette di â??rispristinare un lirismo modernoâ??Â» (pp. 152-153) lontano da ogni spettacolarizzazione.

Tale posizione viene esplicitata chiaramente anche nel capitolo *Crisi degli utilizzi*, dove Poivert mette in discussione lâ??impostazione di molta fotografia di reportage di successo che definisce Â«fotografia di storiaÂ» o Â«immagine-monumentoÂ» perchÃ© coniugherebbe i codici della fotografia basati sullâ??istantaneitÃ , con quelli della posa ereditata dal teatro, dalla pittura, dalla scultura. Una fotografia â?? come molte di quelle premiate al World Press Photo â?? che in un modo o in un altro si rifanno allâ??iconografia cristiana, da *La Madone algÃ©rienne* di Hocine a *La PietÃ du Kosovo* di Georges MÃ©rillon. Immagini che si offrono come unâ??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 dellâ??identificazione e della compassione piÃ¹ che da un impegno informativo o riflessivo. Alle immagini cariche di pathos, dove lâ??autore cerca di imporre un suo stile che lo renda riconoscibile, Poivert contrappone opere dove il fotografo per cosÃ¬ dire, â??fa un passo indietroâ?• e osserva la realtÃ

senza esprimere giudizi o proiettare le sue emozioni. Alle fotografie drammatiche di James Nacthwey, dove lâ??enfasi visiva assume il carattere della catastrofe, o a quelle di autori per i quali la fotografia diventa Â«una forma di scrittura-registrazione delle esperienze esistenzialiÂ» (p.92) oppone, ad esempio, fotografie silenziose come quelle Sophie Ristelhueber, basate sullâ??estetica della traccia, di ciÃ² che rimane dopo una guerra.

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

Ad esempio, nella serie *Fait* (1992), scattate nel deserto del Kuwait dopo la guerra del Golfo, lâ??autrice osserva dallâ??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 duneâ?¦ A tale approccio minimale fa perÃ² da contraltare una presentazione installativa monumentale e coinvolgente che investe lo spettatore come un mosaico indecifrabile e ambiguo pur nella precisa descrittivitÃ delle sue piÃ¹ di settanta immagini: tutte della stessa dimensione (100x124), messe lâ??una accanto allâ??altra su tre file, compongono un paesaggio lunare profanato e abbandonato, dove il deserto non Ã¨ piÃ¹ vuoto perchÃ© Ã¨ stato â??riempitoâ?• e segnato dalla guerra. Lâ??installazione, con la sua potenza, crea dunque una sorta di scarto, di ossimoro, in relazione allo scatto singolo basato su unâ??umile descrittivitÃ . Sempre di piÃ¹, a partire soprattutto dagli anni â??90, lâ??opera dellâ??autore puÃ² essere sia una singola fotografia/quadro (basti pensare al lavoro di Jeff Wall, dove perÃ² a contare Ã¨ anche la scelta della grande dimensione dellâ??opera, il fatto che sia retroilluminata, etc.) ma anche lâ??insieme del progetto, cosÃ¬ come viene presentato. In questi ultimi casi lâ??opera Ã¨ lâ??installazione composta da immagini, e non la fotografia in sÃ©.

E qui mi permetto di fare un piccolo appunto alla scelta delle immagini del libro: per rendere piÃ¹ fruibile la comprensione del testo di Poivert e il senso di alcune opere dove lâ??allestimento ha un significato preciso, forse sarebbe stato utile introdurre piÃ¹ fotografie relative alle installazioni e meno immagini singole. E questo anche perchÃ© Poivert parla di molti autori che, in vari casi, non hanno mai esposto in Italia e dunque diventa piuttosto difficile seguire le sue riflessioni lÃ dove Ã¨ visibile unâ??unica immagine (magari pure pubblicata quattro o cinque pagine dopo il testo in cui parla dellâ??autore). Ormai â?? e questo Ã¨ un problema su cui occorrerebbe riflettere â?? 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 piÃ¹ 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 dâ??orchestra che crea la sua opera come una costellazione di Â«frasi-immagineÂ», 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 Â«la materialitÃ delle immagini Ã¨ al servizio sia del potere emotivo, sia della funzione critica. Questa agentivitÃ â?? vale a dire ciÃ² che *fa*, piuttosto che ciÃ² che *significa â??* si adatta bene alle questioni politiche, molte delle quali si cristallizzano intorno a questioni relative al genere, alle minoranze o a tematiche postcolonialiÂ» (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 Ã¨ una tra le giovani autrici piÃ¹ 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, lâ??aborto legale Ã¨ vietato), lâ??autrice espone still life a colori di strumenti abortivi di tutti i tipi, wall paper con riproduzioni di quadri o manifesti contro lâ??aborto, accumuli di grucce di filo di ferro (vengono usate negli aborti illegali), testi, etc. Nel suo caso si assiste ad unâ??opera di approfondimento quasi *ad infinitum*, per aggiunte continue e variabili di mostra in mostra. Un approccio quasi enciclopedico che, seppur con modalitÃ decisamente diverse, la avvicina alle altrettanto ossessive ricerche dellâ??americana Taryn Simon che, con *The Picture Collection* (2013) sâ??immerge nella piÃ¹ vasta riserva iconografica del mondo â?? la biblioteca di Manhattan â?? per montare una accanto o sopra lâ??altra gruppi di fotografie suddivise per temi precisi in apparenza senza criteri di prioritÃ , come: *Folder Financial Panics, Endpapers, Abandoned Building & Town, Catsâ?¦* Il risultato Ã¨ costituito da pannelli visivi che, a parte la differenza del fondo grigio anzichÃ© 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 Ã¨ centrale nella Â«condizione post-fotograficaÂ», 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 sâ??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 realtÃ e finzione, passato e presenteâ?¦

Un altro punto molto significativo della fotografia attuale â?? che giustamente Poivert evidenzia â?? Ã¨ il successo del libro fotografico dâ??autore diventato un oggetto da collezione. Non passa giorno, in effetti, che non riceva lâ??annuncio di un nuovo libro in arrivo o di una raccolta fondi per realizzarlo. Raffinatissimi,

veri e propri progetti autoriali, tali libri divengono Â«lo spazio pensato per creare la relazione tra le immaginiÂ» (p.252), e aggiungerei, sono qualcosa che â??rimaneâ?• nella loro materialitÃ di cosa (aspetto non da poco in tempi dove le mostre si susseguono e spariscono a ritmo serrato) e che puÃ² trasformare la visione in unâ??esperienza diversa rispetto a quella di una mostra. Ovvero unâ??esperienza piÃ¹ intima, pensosa, dal momento che lâ??autore puÃ² dare ritmo e spazio a montaggi o a testi che si sviluppano come formazioni progressive, riflessive e aperte nella pluralitÃ temporale. Questa materialitÃ , anzi questa tridimensionalitÃ , sta facendo il suo ingresso anche in una fotografia non piÃ¹ esclusivamente proposta su fogli di carta, ma magari stampata su tessuto, ceramica, o metallo, fino a divenire un ibrido scultoreo. Si crea cosÃ¬ una nuova interazione con lo spettatore. Basti pensare allâ??opera *Aliento* del colombiano Oscar MuÃ±oz: 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 perÃ² progressivamente e velocemente svaniscono.

Tuttavia, questâ??ultimo capitolo del libro Ã¨ sÃ¬ 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. Dâ??altra parte Ã¨ 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 Ã¨ 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