

COMMUNIQUE DE PRESSE

EXPOSITION	SGUARDO DI MEDUSA (Regard de Méduse)
ORGANISATRICE	Ida Gianelli
SERVICE DE PRESSE	Massimo Melotti
CATALOGUE	Fabbri Editore
TEXTES	Giorgio Verzotti
INAUGURATION	Jeudi 4 juillet 1991 à 19 heures (conférence de presse à 18 h.)
PÉRIODE	5 juillet - 27 septembre 1991
HORAIRE	de 10 à 19 heures. Fermé le lundi
LIEU	Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Piazza del Castello 10098 Rivoli (Turin)

Au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, du 5 juillet au 27 septembre 1991, se tiendra l'exposition "Sguardo di Medusa" (Regard de Méduse), collectif d'artistes contemporains européens et américains qui privilégient la technique photographique.

Sguardo di Medusa (Regard de Méduse), organisée par Ida Gianelli, directeur du Castello di Rivoli, présente, pour la première fois en Italie, une soixantaine d'oeuvres photographiques de dix des exposants les plus significatifs de la recherche artistique. A partir d'artistes comme Andy Warhol, qui ont utilisé "l'oeil mécanique" pour produire de l'art, la génération contemporaine adopte la photo comme une représentation de faits visuels basés non plus sur des émotions ou sur la participation expressive de l'artiste, mais bien comme enregistrement de données du réel, tendant à la cristallisation, presque comme une attitude "médusienne".

Les oeuvres sélectionnées offrent une topographie de visages et de situations du monde actuel que les artistes proposent au public comme des tableaux ou des objets de vérifications à confronter avec la réalité quotidienne contemporaine.

Les artistes participant à l'exposition sont: Jean-Marc Bustamante, Clegg & Guttmann, Peter Fischli & David Weiss, Günther Förg, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Andres Serrano, Laurie Simmons, Thomas Struth, Jeff Wall.

JEAN-MARC BUSTAMANTE

Jean-Marc Bustamante (Toulouse, 1952) est l'un des artistes français les plus intéressants de la jeune génération. Il utilise la photo en parallèle avec la sculpture. Souvent exposées ensemble, la photo et la sculpture constituent les moments d'un dialogue polisémique, l'exposition, où le visiteur est invité à lire plusieurs significations, plusieurs niveaux de sens, sans qu'aucun ne prédomine sur l'autre. (...)

Dans son oeuvre photographique, Bustamante insiste sur un thème bien précis, les formes que l'artiste appelle de la décivilisation: un processus de dépouillement qui parle du passage d'un état à un autre et qui ne s'essaye pas à l'instance représentative. Le réel que la photo reflète est le réel de son langage, son articulation, ses canons, avant d'être une réalité extérieure à son système spécifique. Ou mieux, ce réel est lui aussi mis en ultériorité, sans être thématiqué par le travail. L'artiste, donc, utilise la photo comme un autre versant par rapport à la sculpture. Il se dédie surtout à une sorte de "photographie de paysage" en tant que genre, dans lequel le thème de l'opération devient justement le vague. Les paysages photographiques de Bustamante sont représentés selon des règles précises qui informent tout le procédé créatif, et qui, dans la répétition, se posent comme des objets de vérification. Ses lieux préférés sont toujours les alentours de Barcelone ou de la Costa Brava, où l'artiste se rend, par intervalles réguliers, en voiture. Il s'arrête chaque fois qu'un certain aspect du paysage lui semble approprié à la mise en forme qu'il a déjà projetée. (...)

Dans le cycle des "Lumières", oeuvre la plus récente de Bustamante (1989), l'artiste a utilisé des images trouvées, photographiées en noir et blanc, d'intérieurs éclairés par des lumières artificielles. La lumière devient la forme autour de laquelle l'oeuvre s'organise matériellement. L'image est sérigraphiée sur des plaques de perspex transparentes en saillie du mur. Les conditions de visibilité de l'image deviennent par conséquent les conditions de l'espace, la lumière ambiante, le mur devant lequel les plaques sont placées, qui en constitue le fond et qui les révèle comme des traces fluctuantes dans le vide.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

CLEGG & GUTTMANN

Le travail de Michael Clegg (Dublin 1957) et de Martin Guttman (Jérusalem, 1957) se situe dans le cadre des tendances artistiques américaines qui se sont imposées au cours de la dernière décennie, et qui confluent dans ce qu'on appelle les poétiques "post-modernes". Aux États-Unis, ce terme a désigné les recherches artistiques des années quatre-vingt, en opposition au néo-expressionisme régnant, et a tendu à la réactualisation d'une fonction critique que l'art a prise par rapport à l'industrie culturelle. (...)

Le portrait de groupe sur commande est la clé de voûte sur laquelle tourne le travail de Clegg et Guttman, le lieu où ils ont pu le mieux approfondir leur recherche. Il s'agit de portraits photographiques aux dehors somptueux, possédant tous les canons de l'officialité et représentant d'élégants personnages de la haute société. Les couleurs, les décors et surtout la position des corps des personnages rappellent les portraits hollandais et flamands du XIIe siècle. Comme dans les portraits de famille de Van Dyck, par exemple, le regard de chaque personnage ne suit presque jamais la même direction, ce qui, en photographie, crée un effet isolant.

La manière de traiter le paysage n'est pas différente: c'est un genre conventionnel de la peinture que la photo réinterprète en opposant ses moyens techniques aux codes picturaux. Les paysages de Clegg & Guttman sont "anonymes", eux aussi. Ce sont des prises de vue d'extérieurs le plus impersonnels possi-

ble, des décors naturels sillonnés par des autoroutes, traversés par des poteaux électriques, constellés de panneaux publicitaires. Difficile de dire où ces photos ont été prises, dans quelle région d'Europe ou du Nouveau Monde, car la photo reproduit, ou mieux enregistre, un décor qu'on peut rencontrer à toutes les latitudes du monde industrialisé. C'est le monde de la nature contaminée et l'homologation des modes de vie sous le signe de la consommation à laquelle sont condamnés ceux qui ne participent pas à l'opulence des puissants, cette opulence ironiquement célébrée dans les portraits.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

PETER FISCHLI & DAVID WEISS

Peter Fischli (Zurich, 1952) et David Weiss (Zurich, 1946) forment un "duo" qui tranche sur les tendances les plus récentes. Ils travaillent ensemble depuis dix ans. Leurs installations, composées de sculptures et surtout de photos, se sont imposées à l'attention internationale grâce à la remarquable veine d'ironie, parfois comique, avec laquelle ils confrontent le monde de l'art aux images de la vie quotidienne. (...)

Dans le cycle d'oeuvres consacrées aux "Airports" (1988-89), Fischli et Weiss se transforment dans le contre-chant ironique du "peintre de la vie moderne" baudelairien, et adoptent la photographie comme le moyen le plus pertinent de son auto-présentation. L'avion est l'emblème évident de la modernité, le moyen de transport qui supprime les grandes distances, indispensables à la réalisation de l'idée de "village global", et qui, à lui tout seul, symbolise l'idée même de progrès. Cette réalité effective porte en elle une mythologie, et c'est véritablement celle-ci que les artistes thématisent. Sur leurs photos en couleurs grand format et encadrées avec élégance, selon les canons "muséaux", on voit des images d'escaliers d'aéroports alterner avec celles des destinations touristiques les plus renommées, de la Tour Eiffel aux pyramides d'Égypte.

Le "style" de l'image imite impeccablement celui des brochures des agences de voyage ou des compagnies aériennes, avec tout le "glamour" exotique et le kitsch tranquillisant qu'elles émanent. (...)

Avec le cycle de leurs oeuvres les plus récentes, des photos petit format aux couleurs éclatantes, les artistes s'engagent dans l'édification d'une sorte d'encyclopédie du lieu commun (ils l'avaient déjà fait avec leurs nombreuses petites sculptures de terre-cuite représentant des instants de la vie de tous les jours que seules les dimensions minimales rendaient touchantes). Ils nous proposent des paysages enneigés, des visions nocturnes des lumières de la ville, des ameublements d'hôtels post-modernes.

Le style qu'ils ont choisi est encore, si l'on veut, celui des revues que les compagnies aériennes distribuent dans les avions, un style techniquement parfait mais invariablement d'effet, entre le document objectif et son édulcoration chic, et même sa dégradation kitsch.

Si l'édulcoration contient quand même une promesse de bonheur douteuse, puisqu'elle se présente comme facilement réalisable, l'encyclopédie de Fischli et Weiss nous la montre dans sa fascination, parfois discutable, et en même temps dans son insistance.

extrait du texte de Giorgio Verzotti



REGIONE PIEMONTE BANCA CRT FIAT GRUPPO GFT
CASTELLO DI RIVOLI

GÜNTHER FÖRG

Né à Füssen, en 1952, Günther Förg est reconnu comme l'un des artistes allemands les plus intéressants, et l'un des protagonistes de la recherche qui, reméditant l'expérience du conceptualisme, de l'art pauvre et du minimalisme, s'est imposée, à la moitié des années 80, comme alternative au néo-expressionisme qui régnait alors. (...)

Les photographies de Förg nous montrent des images d'architecture comme des figures métonymiques d'une ultériorité, par rapport à l'intérieur, où sont en vigueur des règles ordinatrices tout aussi rigoureuses. Rigueur qu'il faut comprendre dans son sens le plus approprié, comme l'instance rationnelle et donc pleinement intelligible.

A l'intérieur d'un espace articulé sur les formes de la disjonction, opérationnelle entre aprioriste et phénoménologique que l'intervention picturale a thématifiée dans sa potentialité pure. Förg dit que ses grandes photographies en noir et blanc doivent être vues comme autant de "fenêtres", ouvertes, pourrions-nous ajouter, non sur une altérité par rapport au système de relations que l'intervention picturale ou sculpturale a déclenché, mais comme sa vérification dans le cadre de l'habitabilité.

Les images sont en effet relatives à des oeuvres du rationalisme italien, choisi comme cadre historique où ce système de relations a trouvé une vérification, ou en tout cas à des oeuvres architectoniques vivant la même problématique. Nous aurons donc les images de la gare de Florence, du Palais de la Triennale de Milan, de la "Maison du Fascio" de Côme, de Villa Malaparte de Capri,



REGIONE PIEMONTE BANCA CRT FIAT GRUPPO GFT
CASTELLO DI RIVOLI

mais aussi des vues d'oeuvres de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe. Et encore les exemples de l'architecture italienne fasciste, de l'Eur à l'Université de Rome, évoquées comme structures formelles, images s'identifiant avec l'explicitation de leurs règles constructives, bien que la grandiloquence rhétorique en invalide toute hypothèse vraiment rationnelle. (...)

extrait du texte de Giorgio Verzotti

ANDREAS GURSKY

Avec des artistes comme Candida Höfer, Axel Hutte, Pietra Wunderlich, Thomas Ruff, Thomas Struth et d'autres, Andreas Gursky est un représentant important des tendances récentes de l'art allemand qui font de la photographie leur instrument exclusif d'expression. On parle en effet en termes de "nouvelle photographie allemande" pour désigner une approche de cette technique, et à la réalité que celle-ci désigne, le plus neutre possible.

L'instrument est employé de la façon la plus élémentaire possible, sans faire recours à des objectifs particuliers et sans rechercher d'effets spéciaux dans les cadrages, en évitant toute distorsion possible dans la définition des espaces et dans la focalisation des sujets.

Tous ces artistes ont été les élèves, à l'Académie d'Art de Düsseldorf, de Bernd Becher qui, avec sa femme Hilla, est l'un des artistes allemands contemporains les plus importants. (...)

Andreas Gursky semble échapper à la systématisme de la classification de sujets semblables; de son répertoire visuel font partie des images très différentes les unes des autres.

Visions panoramiques du Rhin ou du Lac de Garde, paysages de montagne ou images de cascades, piscines bondées, gares comme celle de Oporto, matches de football, routes surélevées vues d'en bas, ou plus simplement des gens qui se promènent. Les éléments d'uniformité dans la variation des thèmes consistent dans la normalité des situations représentées, qui n'ont rien d'étrange ou de dramatique, et dans la façon dont elles sont photographiées, presque toujours d'un point plus élevé que le niveau de terre. Cette

astuce donne plus de spatialité à l'ensemble, et empêche que les différents éléments qui le composent se mêlent dans un rapport hiérarchique. Cette lecture est également inhibée par le fait que les photographies sont souvent présentées dans des formats assez petits. Il existe toutefois un thème unificateur, qui concerne les espaces aménagés pour les loisirs, ou au contraire, dans les œuvres plus récentes, pour le travail.

Contrairement à Struth ou Höfer, qui nous montrent des décors désertiques, les lieux de Gursky, qu'ils soient fermés ou ouverts et destinés ou non à des fonctions déterminées, sont fréquentés, ou pensés comme fréquentables. Les paysages naturels ne sont pas vus comme une alternative, exotique ou sauvage, mais comme la destination banale d'excursions touristiques, et les effets chromatiques des cascades ou des brouillards de montagne avec leur pittoresque accentuent cette idée de nature apprivoisée.
(...)

extrait du texte de Giorgio Verzotti

THOMAS RUFF

Des portraits, des architectures, des ciels constellés, et les images tirées des journaux quotidiens composent le vocabulaire visuel de Thomas Ruff (Zell am Harmebach, 1958). Ces sujets sélectionnés sont soumis à une pratique de spoliation de tout trait redondant, et sont rendus, dans la mesure du possible, à leur objectivité évidente.

La photographie de Ruff emphatise en effet le pur procédé de reproduction de l'image, qui est caractérisé par l'instrument, selon les indications de Bernd et Hilla Becher, qui furent les professeurs de Ruff à l'Académie d'Art de Düsseldorf. L'élément subjectif se situe entièrement dans le choix des sujets, tout à fait arbitraire et non lié, comme c'est le cas pour les Becher, à l'homogénéité des thèmes (dans leur cas, des exemples d'archéologie industrielle).

Dans le travail de Ruff, les critères opposés de subjectivité du choix et d'objectivité dans le traitement de l'image deviennent les pôles contrastants d'une dialectique qui, à la fin, remet en discussion la présomption de la photographie de se manifester comme neutre documentation de la réalité. Les portraits, auxquels l'artiste s'est consacré depuis 1984, sont peut-être son oeuvre la plus connue et la plus caractéristique, dans laquelle le procédé de spoliation est plus évident.

Les images représentent généralement des personnages très semblables entre eux, tous essentiellement de même génération, de même race et de même milieu social. On a ainsi une galerie de jeunes Allemands de classe moyenne ou petite-moyenne que Ruff rencontre quotidiennement à Düsseldorf, la ville où il vit, et qu'il photographie avec la méticulosité aseptique d'un archiviste occupé à préparer un catalogue de physiognomonie. (...)

Ruff traite les bâtiments (depuis 1987) de manière très similaire. Les bâtiments et les visages humains s'équivalent, la neutralité de la prise de vue photographique nous impose de les considérer au même titre que des objets. La vue de face nous présente maintenant des constructions d'architecture civile qui n'ont rien de particulièrement significatif du point de vue architectonique, et qui, au contraire, correspondent à une typologie plutôt banale, la "fonctionnelle", qui règne dans toutes nos villes. La photo ne nous en montre que la façade, elle ne dit rien de leur structure, l'information est, là aussi, réduite au minimum. Le bâtiment, à l'instar du portrait, est considéré comme une simple superficie, comme "platitude", et le travail de Ruff porte, pourrait-on dire, sur l'analyse du potentiel d'"applatissage" inhérent à la technique photographique.

Les images du ciel constellé, auxquelles Ruff travaille depuis 1989, sont plates elles aussi, comme des patterns décoratifs. Dans ce cas, il ne s'agit pas de photos prises directement par l'artiste, mais de négatifs qu'il a achetés à un observatoire astronomique du Chili. Après les portraits et les architectures, sujets tellement proches de nous qu'ils en paraissent banals, l'artiste s'adresse maintenant à l'infiniment loin, que seule la photographie scientifique d'un observatoire peut en quelque sorte approcher. On dirait que l'artiste veut faire de l'ironie sur les limites du moyen technique, en le plaçant devant la tâche impossible d'attester l'infini.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

ANDRES SERRANO

Comme bien de ses collègues, en particulier américains, appartenant aux tendances les plus récentes, Serrano (né à Brooklyn, New York, en 1950), refuse l'hypothèse de l'expressivité subjective et part plutôt de la tradition du ready-made et des analyses conceptuelles des instruments. Il utilise les instruments avec une extrême liberté. Serrano parle de choix instinctuels, où l'analyse vient après la réalisation, selon une méthode basée sur l'instantanéité.

La qualification de l'oeuvre d'art ne réside pas dans le procédé, comme c'était le cas pour l'art conceptuel, mais dans le résultat. Pour Serrano, la beauté doit se rechercher en tant qu'élément salvateur, de délivrance par rapport à l'aliénation. L'instantanéité suppose comme préliminaire une nécessité, celle de lier l'oeuvre d'art à une pratique culturelle désaliénante. Ne pouvant être immédiatement libératrice, elle le sera de façon indirecte, comme préfiguration (le beau) et comme indication de méthode (la critique).

La critique de Serrano porte sur le système social comme générateur d'émargination et sur l'institution religieuse comme instrument de répression de la sexualité. (...)

Et si l'ordre social se fonde sur la production d'émargination, de souffrance, d'indigence, avec ses photographies de "Nomads", les "homeless", les sans-abri de New York, l'artiste ne fait que remettre en scène ce que la scène avait banni.

Dans le coeur de la société post-moderne, qui théorise la perte de sens de tout débat antagoniste, où le concept même de réel ne se reconnaît plus pensable, les artistes évoquent la réalité du

besoin comme facteur de résistance irréductible au régime des simulations. Aucune pensée nouvelle, aucun projet d'oeuvre culturelle nouvelle ne peut ignorer cette vérité. Comme l'a écrit Cornel West, il y a "une réalité qu'on ne peut pas connaître" et que les artistes nous montrent comme l'image même de la fausse conscience.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

LAURIE SIMMONS

La photographie est le principal véhicule des icônes de la société de consommation, le mieux adapté à la diffusion de son idéologie, et la stratégie commune à des nombreux artistes, en particulier à différents artistes américains, est d'intervenir sur ces icônes afin de montrer l'idéologie qui les soutient, en d'autres termes, pour mettre en évidence leur signification latente en agissant sur le signifié manifeste. Laurie Simmons (Great Neck, New York, 1949) a toujours travaillé dans cette direction, comme l'ont fait d'autres artistes, de Cindy Sherman à Sarah Charlesworth, à Barbara Kruger, dans le but de révéler les stéréotypes avec lesquels les moyens d'information des masses construisent l'image féminine et légitiment sa configuration dans l'imaginaire collectif. (...)

Dans ses premières oeuvres, l'image de la femme, toujours protagoniste, devient littéralement l'image de l'objet. La femme est remplacée par une petite figure de plastique faite au poinçon, sommairement définie et plutôt ingrate. Ce simulacre dérisoire est photographié face à des toiles de fond manifestement fausses, obtenues au moyen de diapositives reproduisant des décors conventionnellement luxueux. La statuette en plastique a l'air étrangère à la scène reproduite, et ce rapport de non participation indique la passivité induite au consommateur et son rapport d'aliénation substantielle. La consommation que l'artiste nous indique ne concerne pas tant les objets que les signes, les status-symbols qui idéalisent la banalité de la marchandise. (...)

Dans ses oeuvres plus récentes, par contre, on assiste à l'intégrale substitution du corps par une de ses métaphores: l'objet érotisé. Les images que Laurie Simmons nous propose, sur de grandes photographies en couleurs ou en noir et blanc, sont maintenant des objets les plus divers, un sac, un revolver, une bouteille de parfum, tous munis de jambes féminines. Les jambes de petites poupées, aux formes caractéristiques de la pin-up ont été appliquées aux objets réels. L'artiste s'est inspirée des publicités américaines des années 50 (elles furent en réalité anticipées par certaines inventions futuristes pour le théâtre). On a ainsi une représentation parfaite de l'essence même de l'objet-signe, sa valeur de fétiche érotique. Le fétichisme est la nature même de la marchandise fantasmée par les signes, puisque la consommation des marchandises équivaut à une pratique compensatoire de l'investissement libidinal proportionnellement réprimé.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

THOMAS STRUTH

Comme il le dit lui-même, Thomas Struth approche la photographie de façon timide. Ses images ne portent aucune élaboration "créative", elles ne témoignent d'aucun intérêt pour des prises de vue spéciales, autres que la vue de face, la plus élémentaire, ni pour aucune bizarrerie dans le montage et dans la présentation de l'oeuvre achevée.

La photographie, pour Struth, a une valeur hautement informative, et l'information doit concerner des aspects nouveaux, imprévisibles, de la réalité, surtout celle que nous pensons déjà connaître pleinement, à choix des sujets particuliers que la photographie documente.

Né à Geldern en 1954, Struth vit à Düsseldorf et a étudié à l'Académie d'Art de cette ville, sous l'enseignement de Gerhard Richter et de Bernd Becher, de qui il a hérité une vision non subjective et typiquement conceptuelle du travail artistique.
(...)

L'intention de l'artiste est ouvertement polémique. Il photographie en noir et blanc des décors urbains désertés de toute présence humaine et il les campe dans une ambiance de forte mélancolie. La ville est vue comme un lieu d'aliénation, de pollution, de danger qui menace notre vie physique et psychologique. L'architecture endosse dans ce sens une certaine responsabilité. "Le rôle de l'architecture", déclare-t-il, "comme signifiant des valeurs et des structures de la société est, à mon avis, sous-évalué". Son insistance thématique tend à mettre en évidence cette fonction signifiante, mais pas toujours explicite, inhérente au mode de vie que l'architecture organise. Et l'in-

sistance de Struth pour les quartiers les plus anonymes de la ville devient une critique implicite de la dégradation des instances rationalistes du Mouvement Moderne. Celles-ci, générées dans le cadre du Bauhaus allemand, naissent comme utopies révolutionnaires à l'enseigne dans l'homologation de nos périphéries, encombrées d'architectures médiocres, quand elles ne sont pas mornes. (...)

Par rapport à celles-ci, les photographies de groupes de famille que l'artiste exécute depuis 1984 peuvent être vues en rapport de contraste. Souvent en couleurs, les couples ou les groupes de personnes de Struth ont l'air de vouloir opposer leur irréductible singularité à l'homologation forcée que les villes représentent, et incarnent, si l'on peut dire, ce résidu de différence qu'on ne peut lire, dans les images de routes et de quartiers, que dans les traces minimales du vécu. Les grandes photographies des intérieurs de musée, qui constituent l'oeuvre la plus récente de Struth, sont dans ce sens interprétables comme le lieu même où la qualité est conservée, où on peut faire l'expérience de cette beauté autrement niée. Les salles des musées, du Louvre à la National Gallery de Londres, au Kunsthistorisches de Vienne, photographiées en couleurs, en grand format, sont toujours bondées de visiteurs. Ils n'ont pas l'air de faire attention à l'artiste qui les prend en photo, ils lui tournent le dos, absorbés par la contemplation des oeuvres d'art. En fait, ce que l'artiste veut nous montrer est le rapport de l'espace architectonique avec les oeuvres d'art, soit la condition de leur visibilité, et surtout le rapport entre l'oeuvre et le public.

extrait du texte de Giorgio Verzotti

JEFF WALL

Né à Vancouver en 1946, Jeff Wall s'est imposé comme un des protagonistes des plus récentes recherches artistiques internationales. Avec d'autres artistes, parmi lesquels Rodeny Graham et Jan Wallace, il a donné vie à ce qu'on pourrait appeler "l'école de Vancouver", dont la spécificité est d'utiliser les moyens expressifs, et en particulier la photographie, comme instrument d'enquête critique de la réalité sociale. (...)

Les images de Wall ont un décor urbain et contemporain, ainsi qu'une structuration narrative évidente, bloquée toutefois dans la scène unique que la photographie nous restitue. Cela nous renvoie directement à la structure du cinéma et de la télévision, pour la typologie des images, et à la représentation théâtrale, pour le procédé auquel l'image est soumise. Quoique réalistes, les oeuvres de Wall ont plus à voir avec les effets de réalité des films et des séries télévisées qu'avec la réalité en soi. L'artiste s'engage dans une enquête, qu'on pourrait définir sociologique, sur les aspects de la vie quotidienne des classes pauvres d'une grande ville comme Vancouver. Ses oeuvres sont des images emblématiques, symboliques même, de la dégradation sociale et morale déterminée par la division du travail dans une société classiste. Pour en arriver à ce degré de symbolisme, l'oeuvre ne doit pas simplement refléter la réalité, mais la construire de façon vraisemblable.

C'est le même procédé qui gouverne les représentations des mass media, employé ici de manière à le diriger contre sa logique propre. Les effets de réalité prévus par l'artiste nous montrent le monde tel qu'il est et tel qu'il devrait être, comme un monde qui

doit changer. Pour construire ses représentations, l'artiste circule tout d'abord en voiture dans la ville, il repère les lieux et les personnes qui pourraient servir de base à un récit; il photographie les endroits et choisit des "acteurs" appropriés aux personnages qu'il veut mettre en scène. Les idées viennent de la réalité dans laquelle il vit, tandis que la mise en forme de l'image saisit aussi des suggestions iconographiques de l'histoire de l'art moderne. (...)

La photographie de Wall n'est pas réaliste dans ce sens qu'elle ne devient pas un reportage sur les conditions de vie des classes inférieures dans une grande métropole. Tout au moins, elle ne se limite pas à cela. L'artiste intervient sur le langage du cinéma ou de la télévision pour nous montrer ce que les mass media nous cachent d'habitude: la dynamique sociale, oppressive ou aliénante, qui se plie aux situations et aux personnages. C'est dans cette façon de nous présenter ses personnages comme des produits sociaux et ses sujets historiques, que consiste le réalisme de Wall.

extrait du texte de Giorgio Verzotti