

COMUNICATO STAMPA

<b>MOSTRA</b>	<b>SGUARDO DI MEDUSA</b>
<b>CURATORE</b>	Ida Gianelli
<b>UFFICIO STAMPA</b>	Massimo Melotti
<b>CATALOGO</b>	Fabbri Editori
<b>TESTI</b>	Giorgio Verzotti
<b>INAUGURAZIONE</b>	Giovedì 4 luglio 1991 ore 19.00 (incontro stampa ore 18.00)
<b>PERIODO</b>	5 luglio - 27 settembre 1991
<b>ORARIO</b>	dalle ore 10.00 alle ore 19.00 chiuso il lunedì
<b>SEDE</b>	Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Piazza del Castello 10098 Rivoli TO

Al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea si terrà dal 5 luglio al 27 settembre 1991 la mostra "Sguardo di Medusa", collettiva di artisti contemporanei europei e americani che privilegiano il mezzo fotografico.

**Sguardo di Medusa**, curata da Ida Gianelli, direttore del Castello di Rivoli, presenta, per la prima volta in Italia, una sessantina di lavori fotografici di dieci esponenti tra i più significativi della ricerca artistica.

A partire da artisti come Andy Warhol che hanno usato l'occhio meccanico come metodo per produrre arte, la generazione contemporanea adotta la fotografia come una rappresentazione di fatti visivi non più basata su emozioni o sulla partecipazione espressiva dell'artista, ma come registrazione di dati del reale, tendendo alla cristallizzazione, quasi come un'attitudine medusiaca.

Le opere selezionate offrono una topografia di volti e situazioni del mondo d'oggi che gli artisti propongono al pubblico come tavole di accertamento, oggetti di verifica da rapportare con la realtà quotidiana contemporanea.

Gli artisti presenti in mostra sono: Jean-Marc Bustamante, Clegg & Guttmann, Peter Fischli e David Weiss, Günther Förg, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Andres Serrano, Laurie Simmons, Thomas Struth, Jeff Wall.

**JEAN-MARC BUSTAMANTE**

Tra i più interessanti artisti francesi delle giovani generazioni, Jean-Marc Bustamante (Toulouse, 1952) usa la fotografia parallelamente al lavoro scultoreo. Scultura e fotografia, spesso esposte insieme, costituiscono i momenti di un discorso polisemico, la mostra, in cui il visitatore è invitato a leggere più significati, più livelli di senso, nessuno dei quali si fa predominante. (...)

Nel lavoro fotografico, Bustamante ha posto un'insistenza tematica precisa, le figure che l'artista chiama della decivilizzazione: un processo di spoliamento che parla del passaggio da uno stato verso un altro e non si cimenta con la istanza rappresentativa. Il reale che la fotografia riflette è il reale del suo linguaggio, la sua articolazione, i suoi canoni, prima di essere una realtà esterna al suo specifico sistema. Per meglio dire, anche questo reale è posto come ulteriorità, ma non è tematizzato dal lavoro. L'artista ricorre alla fotografia, si è detto, come altro versante rispetto alla scultura. I generi a cui si dedica sono una sorta di "fotografia di paesaggio" indagata non diversamente che come genere, dove il tema dell'operazione diviene appunto la genericità. I paesaggi fotografici di Bustamante vengono ritratti secondo precise regole che informano tutto il processo creativo, e che nella ripetizione si pongono come oggetto di verifica. I luoghi prescelti sono invariabilmente i dintorni di Barcellona o della Costa Brava, dove l'artista si reca, a intervalli regolari, viaggiando in automobile, e fermandosi ogni volta che un particolare aspetto dell'ambiente sembra appropriato alla messa in forma già progettata. (...)

Nel ciclo di opere delle "Lumières", che è il più recente lavoro di Bustamante (dal 1989), l'artista ha fatto ricorso a immagini trovate, fotografie in bianco e nero di interni illuminati da luce artificiale. La luce diventa la figura intorno a cui l'opera materialmente si organizza. L'immagine viene serigrafata su lastre di perspex trasparenti aggettanti dal muro, le condizioni di visibilità dell'immagine diventano dunque, le condizioni dello spazio, la luce ambientale, il muro davanti a cui le lastre sono poste, che fa loro da fondale, e che le rivela come tracce fluttuanti nel vuoto.

dal testo di Giorgio Verzotti



**CLEGG & GUTTMANN**

Il lavoro di Michael Clegg (Dublino, 1957) e Martin Guttman (Gerusalemme, 1957) si inquadra nell'ambito delle tendenze artistiche americane sorte e impostesi nell'ultimo decennio, e confluenti nelle cosiddette poetiche "postmoderne". Negli Stati Uniti questo termine ha indicato quelle ricerche artistiche sorte nel corso degli anni Ottanta in opposizione all'imperante neo-espressionismo pittorico, e teso alla riattualizzazione di una funzione critica che l'arte assume nei confronti dell'industria culturale. (...)

Il ritratto di gruppo commissionato è il fulcro intorno a cui il lavoro di Clegg & Guttman principalmente ruota, il luogo dove la loro verifica si è potuta maggiormente approfondire. Si tratta di ritratti fotografici dall'apparenza sontuosa, che posseggono tutti i canoni dell'ufficialità e ritraggono eleganti personaggi dell'alta società. I colori, le ambientazioni e soprattutto la posizione del corpo dei personaggi richiama la ritrattistica olandese e fiamminga del XVII secolo. Come nei ritratti di famiglia di Van Dyck, per esempio, lo sguardo dei diversi membri non segue quasi mai la stessa direzione, e questo espediente, in fotografia, crea un effetto straniante.

Lo straniamento governa del resto interamente queste composizioni: ad un esame appena più attento, la sontuosità dell'ambientazione si rivela fittizia. (...)

Non diverso è il trattamento del paesaggio, trattato come genere convenzionale della pittura che la fotografia reinterpreta oppo-

nendo ai codici pittorici quelli propri del mezzo tecnico. Anche i paesaggi di Clegg & Guttmann sono "anonimi", sono cioè riprese di esterni il più possibile privi di connotazioni di tipicità, ambienti naturali solcati da autostrade, attraversati dai pali della luce o del telefono, costellati di cartelloni pubblicitari. Non si saprebbe dire dove queste fotografie sono state scattate, in quale parte dell'Europa o del nuovo continente, giacché la fotografia riprende, o per meglio dire registra, un ambiente che è possibile trovare sotto tutte le latitudini del mondo industrializzato. E' il mondo della natura contaminata e dell'omologazione degli stili di vita all'insegna del consumo, cui è condannato chi non partecipa della opulenza dei potenti, ironicamente celebrata nei ritratti.

dal testo di Giorgio Verzotti

**PETER FISCHLI & DAVID WEISS**

Peter Fischli (Zurigo, 1952) e David Weiss (Zurigo, 1946) costituiscono un "duo" di spicco nel novero delle tendenze più recenti, e lavorano insieme ormai da un decennio. Le loro installazioni, composte di sculture e soprattutto di fotografie, si sono imposte all'attenzione internazionale per una spiccata vena ironica, a volte comica, con cui mettono a confronto il mondo dell'arte con le immagini della vita quotidiana. (...)

Nel ciclo di opere dedicate agli "Airports" (1988-89), Fischli e Weiss si trasformano nel controcanto ironico del baudelairiano "pittore della vita moderna", e adottano la fotografia come mezzo dei più pertinenti per la sua auto-presentazione. L'aereo è scelto come emblema ovvio della modernità, il mezzo di trasporto che elimina le grandi distanze, indispensabile alla realizzazione dell'idea di "villaggio globale", e che da solo simbolizza l'idea stessa di progresso. Questa realtà effettiva porta con sé una mitologia, ed è propriamente quest'ultima che gli artisti tematizzano. Nelle loro fotografie a colori, di grande formato ed elegantemente incorniciate secondo i canoni "museali", vediamo immagini di scali aeroportuali alternarsi a quelle delle più risapute mete turistiche, dalla Tour Eiffel alle piramidi d'Egitto. Lo "stile" dell'immagine imita impeccabilmente quello delle pubblicazioni delle agenzie di viaggio o delle compagnie aeree, con tutto il "glamour" esotico e il kitsch tranquillizzante che esse emanano. (...)

Con il ciclo di opere più recenti, piccole fotografie a fulgidi



colori, gli artisti si impegnano nell'edificazione di una sorta di enciclopedia del luogo comune (lo avevano fatto anche con le numerose piccole sculture in terracotta, che ritraggono momenti di vita ordinaria che solo le dimensioni minute rendono toccante), proponendoci paesaggi innevati, visioni notturne delle luci delle città, arredi di alberghi postmoderni. Lo stile adottato è, se si vuole, ancora quello delle riviste che le compagnie aeree ci fanno trovare a bordo dei velivoli, uno stile cioè tecnicamente perfetto, ma invariabilmente effettistico, a mezzo fra il documento oggettivo e la sua edulcorazione chic, e magari la sua degradazione kitsch.

Se l'edulcorazione contiene comunque una "promesse de bonheur" infida, perché fatta passare per facilmente realizzabile, l'enciclopedia di Fischli e Weiss ce la mostra nella sua fascinazione, a volte indiscutibile, e insieme nella sua inconsistenza.

dal testo di Giorgio Verzotti



**GÜNTHER FÖRG**

Nato a Füssen nel 1952, Günther Förg è riconosciuto ormai come uno dei più interessanti artisti tedeschi, e uno dei protagonisti di quelle ricerche che rimeditando l'esperienza del concettualismo, del poverismo e del minimalismo si sono imposte, alla metà degli anni Ottanta, come alternativa all'allora imperante neo-espressionismo pittorico. (...)

Le fotografie di Förg ci recano immagini di architetture come figure metonimiche di una ulteriorità, rispetto all'interno, dove vigono regole ordinarie altrettanto rigorose. Rigore da intendere nel suo senso più appropriato, come istanza razionale e dunque pienamente conoscibile.

Dentro uno spazio articolato nelle figure della disgiunzione, l'architettura è pensata come l'ambito della congiunzione, della fusione operativa fra aprioristico e fenomenologico che l'intervento pittorico ha tematizzato nella sua pura potenzialità. Förg dice che le sue grandi fotografie in bianco e nero sono da vedere come altrettante "finestre", aperte, potremmo aggiungere, non su un'alterità rispetto al sistema di relazioni che l'intervento pittorico e scultoreo ha innestato, ma come sua verifica nell'ambito dell'abitabilità.

Le immagini sono infatti relative ad opere del razionalismo italiano, scelto come ambito storico dove quel sistema di relazioni ha trovato una verifica, o comunque ad opere architettoniche che vivono la stessa problematica. Avremo dunque le immagini della stazione ferroviaria di Firenze, del Palazzo della Triennale di Milano, della "Casa del Fascio" di Como, di Villa Malaparte di Capri, ma anche scorci di opere di Le Corbusier o di Mies van der

Rohe. E ancora gli esempi dell'architettura italiana fascista, dall'Eur all'Università di Roma, chiamate in causa come strutture formali, immagini che si identificano con la esplicitazione delle proprie regole costruttive, nonostante la magniloquenza retorica ne infici ogni ipotesi davvero razionale. (...)

dal testo di Giorgio Verzotti

**ANDREAS GURSKY**

Insieme ad artisti come Candida Höfer, Axel Hutte, Pietra Wunderlich, Thomas Ruff, Thomas Struth e altri, Andreas Gursky è un rappresentante di spicco di quelle tendenze recenti dell'arte tedesca che fanno della fotografia lo strumento esclusivo di espressione. Si parla infatti in termini di "nuova fotografia tedesca" per designare un approccio al mezzo, e alla realtà che questo designa, il più neutrale possibile.

Il mezzo viene usato nel modo più elementare, senza fare ricorso a particolari obiettivi e senza ricercare particolari effetti nelle inquadrature, evitando ogni possibile distorsione nella definizione degli spazi e nella focalizzazione dei soggetti. Tutti questi artisti sono stati allievi, all'Accademia d'Arte di Düsseldorf, di Bernd Becher che con la moglie Hilla è da considerarsi fra i più importanti artisti tedeschi contemporanei. (...)

Alla sistematicità della classificazione di soggetti analoghi sembra sfuggire Andreas Gursky, del cui repertorio visivo fanno già parte immagini molto diverse l'una dall'altra. Visioni panoramiche del Reno o del Lago di Garda, paesaggi di montagna o immagini di cascate, piscine affollate, stazioni ferroviarie come quella di Oporto, partite di calcio, strade sopraelevate viste dal basso o più semplicemente gente che passeggia. Gli elementi di uniformità nella variazione dei temi consistono nella normalità delle situazioni ritratte, che non hanno nulla di particolarmente strano o drammatico, e nel modo in cui sono fotografate, quasi sempre da un punto più elevato del piano di terra. Questo accorgimento dà maggiore spazialità all'insieme, e impedisce che i vari elementi di esso entrino tra loro in rap-



porto gerarchico, lettura questa inibita anche dal fatto che le fotografie sono spesso presentate in formati relativamente piccoli. Un tema unificatore in realtà esiste, e concerne gli spazi predisposti al tempo libero, o al contrario, nelle opere più recenti, al lavoro.

Al contrario di Struth o di Höfer, che ci mostrano scenari deserti, i luoghi di Gursky, siano essi chiusi o aperti e predisposti o meno a determinate funzioni, sono frequentati, o pensati come frequentabili. I paesaggi naturali non sono visti come alternativa, esotica o selvaggia, ma come banale meta di gite turistiche, e gli effetti cromatici delle cascate o delle nebbie di montagna con il loro pittoricismo accentuano questo senso di natura addomesticata. (...)

dal testo di Giorgio Verzotti

**THOMAS RUFF**

Ritratti, architetture, cieli stellati, e le immagini tratte dai giornali quotidiani compongono il vocabolario visivo a cui si dedica Thomas Ruff (Zell am Harmesbach, 1958). Questi selezionati soggetti vengono sottoposti ad una pratica di spoliazione di ogni tratto ridondante e restituiti, per quanto è possibile, alla loro lampante oggettività.

La fotografia di Ruff enfatizza infatti il puro processo di riproduzione dell'immagine che è caratteristica del mezzo, secondo le indicazioni di Bernd e Hilla Becher, che sono stati gli insegnanti di Ruff all'Accademia d'arte di Düsseldorf. L'elemento soggettivo sta interamente nella scelta dei soggetti, del tutto arbitraria e non legata, come nel caso dei Becher, ad alcuna omogeneità dei temi (nel loro caso, esempi di archeologia industriale).

Nel lavoro di Ruff i criteri opposti di soggettività della scelta e di oggettività nel trattamento dell'immagine divengono i poli contrastanti di una dialettica che, alla fine, mette in discussione proprio la presunzione della fotografia di porsi come neutra documentazione della realtà. I ritratti, a cui l'artista si è dedicato dal 1984, sono forse la sua opera più conosciuta e caratteristica, in cui il processo di spoliazione si fa più evidente. Le immagini generalmente ritraggono personaggi assai simili fra loro, tutti prevalentemente della stessa generazione, razza e collocazione sociale. Abbiamo così una galleria di giovani tedeschi della classe media o medio-bassa che Ruff incontra quotidianamente a Düsseldorf, la città dove vive, e che fotografa con l'asettica meticolosità di un archivista intenzionato ad allestire un catalogo di fisiognomica. (...)

Gli edifici vengono trattati da Ruff (dal 1987) in modo molto simile. Edifici e volti umani si equivalgono, la neutralità della ripresa fotografica ci impone di considerarli allo stesso titolo di oggetti. La visione frontale ci presenta ora costruzioni di architettura civile che non hanno niente di particolarmente significativo dal punto di vista architettonico, e che anzi corrispondono ad una tipologia piuttosto banale, quella "funzionale" imperante in tutte le nostre città. Di esse la fotografia ci mostra solo la facciata, non dice nulla della loro struttura, anche qui l'informazione è ridotta ai minimi termini. L'edificio, alla stessa stregua del ritratto, è considerato come pura superficie, come "piattezza", e il lavoro di Ruff verte, si può dire, sull'analisi del potenziale di "appiattimento" insito nel mezzo fotografico.

Piatte, come patterns decorativi, sono rese anche le immagini del cielo stellato, cui Ruff lavora dal 1989. Si tratta in questo caso di fotografie non scattate direttamente ma tratte dai negativi che l'artista ha acquistato da un osservatorio astronomico del Cile. Dopo i ritratti e le architetture, soggetti a noi prossimi fino a porsi come banali, ora l'artista si rivolge all'infinitamente lontano, e che solo la fotografia scientifica di un osservatorio può in qualche modo avvicinare. Sembra che qui l'artista voglia ironizzare sui limiti del mezzo tecnico, ponendolo di fronte al compito impossibile di attestare l'infinito.

dal testo di Giorgio Verzotti



**ANDRES SERRANO**

Come molti altri suoi colleghi, in particolare statunitensi, appartenenti alle tendenze più recenti, Serrano (nato a Brooklyn, New York nel 1950) rifiuta l'ipotesi dell'espressività soggettiva e parte piuttosto dalla tradizione del ready-made e delle analisi concettuali degli strumenti. Usa poi gli strumenti con estrema libertà. Serrano parla di scelte istintuali, dove l'analisi viene dopo la realizzazione, secondo un metodo basato sull'immediatezza.

La qualificazione del fatto artistico non risiede però nel processo, come succedeva con l'arte concettuale, ma nel risultato. Per Serrano, la bellezza è da ricercare in quanto elemento salvifico, di riscatto dall'alienazione. L'immediatezza pone come sua premessa una necessità, quella di legare il fatto artistico ad una pratica culturale disalienante. Non potendo essere immediatamente liberatoria, essa lo sarà in modo mediato, come prefigurazione (il bello) e come indicazione di metodo (la critica). La critica di Serrano verte sul sistema sociale come generatore di emarginazione e sull'istituzione religiosa come strumento di repressione della sessualità. (...)

E se l'ordine sociale si fonda sulla produzione di emarginazione, sofferenza, indigenza, con le sue fotografie di "Nomads", gli "homeless", i senzatetto di New York, l'artista non fa che reintrodurre in scena ciò che la scena aveva bandito. Nel cuore della società postmoderna, che teorizza la perdita di senso di qualsiasi discorso antagonista, dove il concetto stesso di reale non si dà più come pensabile, gli artisti chiamano in causa la realtà del bisogno come fattore di resistenza irriduci-

bile al regime delle simulazioni. Nessun nuovo pensiero, nessun progetto di nuovo lavoro culturale può ignorare questa verità. Come ha scritto Cornel West, c'è "una realtà che non si può non conoscere" e che gli artisti ci mostrano come l'immagine stessa della falsa coscienza.

dal testo di Giorgio Verzotti

**LURIE SIMMONS**

La fotografia è il principale veicolo delle icone della civiltà dei consumi, il più adatto alla diffusione della sua ideologia, e la strategia comune a molti artisti, in particolare a diversi artisti americani, è quella di intervenire su quelle icone per mostrare l'ideologia che le sorregge, o in altri termini, per evidenziare il loro significato latente agendo sul significato manifesto. Laurie Simmons (Great Neck, New York, 1949) ha sempre lavorato in questa direzione, al pari di quanto hanno fatto altre artiste, da Cindy Sherman a Sarah Charlesworth a Barbara Kruger, con l'intento cioè di svelare gli stereotipi con cui le comunicazioni di massa costruiscono l'immagine femminile e legittimano la sua configurazione nell'immaginario collettivo. (...)

Nei suoi primi lavori, l'immagine della donna, sempre protagonista, diviene letteralmente l'immagine dell'oggetto. La donna viene sostituita dalla piccola figura di plastica fatta con lo stampino, sommariamente definita e piuttosto sgraziata. Questo simulacro derisorio viene fotografato di fronte a fondali palesemente finti, ottenuti per mezzo di diapositive che riproducono ambienti convenzionalmente lussuosi. La statua di plastica risulta estranea alla scena ritratta, e questo rapporto di non partecipazione indica la passività indotta nel consumatore e il suo rapporto di sostanziale alienazione. Il consumo che l'artista ci indica non concerne tanto gli oggetti, ma piuttosto i segni, gli status-symbols che idealizzano la banalità della merce. (...)

Nei lavori più recenti invece assistiamo all'integrale sostituzione del corpo da parte di un suo traslato, una sua singolare metafora: l'oggetto erotizzato. Le immagini che ora Simmons ci



propone, in grandi fotografie a colori o in bianco e nero, sono quelle degli oggetti più diversi, una borsa, una pistola, un portapfumi, tutti provvisti però di gambe femminili. Agli oggetti reali sono state applicate le gambe di piccole bambole, evidentemente recanti i tratti della pin-up, e in questo l'artista si è ispirata a certa pubblicità americana degli anni Cinquanta (in realtà anticipata da certe invenzioni futuriste per il teatro). Abbiamo in questo modo una perfetta rappresentazione dell'essenza stessa dell'oggetto-segno, il suo valore cioè di feticcio erotico. Il feticismo è la natura stessa della merce fantasmata dai segni, poiché il consumo delle merci vale come pratica compensatoria dell'investimento libidinale adeguatamente represso.

dal testo di Giorgio Verzotti

**THOMAS STRUTH**

Quello di Thomas Struth alla fotografia è un approccio, come lo definisce lo stesso artista, "timido". Le sue immagini non recano alcuna elaborazione "creativa", non testimoniano di alcun interesse per particolari tagli o riprese che non siano quelle, elementari, della visione frontale, né per alcuna bizzarria nel montaggio e nella presentazione dell'opera compiuta.

La fotografia per Struth ha un valore altamente informativo, e l'informazione deve concernere aspetti nuovi, imprevedibili, della realtà, soprattutto quella che pensiamo, a torto, di conoscere già pienamente. La soggettività non è chiamata in causa nel lavoro di Struth, se non nella scelta dei particolari soggetti che la fotografia documenta.

Nato a Geldern nel 1954, Struth vive a Düsseldorf e ha studiato all'Accademia d'arte di quella città, sotto l'insegnamento di Gerhard Richter e di Bernd Becher dai quali ha ereditato una visione non soggettiva e prettamente concettuale del lavoro artistico. (...)

C'è un dichiarato intento polemico da parte dell'artista, che fotografando in bianco e nero scenari urbani disertati da presenze umane li cala tutti indifferentemente in un'atmosfera di forte malinconia. La città è vista come il luogo dell'alienazione, dell'inquinamento, del pericolo che minaccia la nostra vita fisica e psicologica, e l'architettura riveste in questo senso una certa responsabilità. "Il ruolo dell'architettura - dichiara l'artista - come significante dei valori e delle strutture della società è, secondo me, sottovalutato." L'insistenza tematica tende dunque a far emergere questa funzione significante insita, ma

non sempre esplicita, nel modo di vivere che l'architettura organizza. E l'insistenza di Struth per i quartieri più anonimi della città diviene una critica implicita alla degradazione delle istanze razionaliste del Movimento Moderno. Queste, generate nell'ambito del Bauhaus tedesco, nascevano come utopie rivoluzionarie all'insegna del funzionalismo e dell'egualitarismo, ma sono naufragate nell'omologazione delle nostre periferie, ingombre di architetture mediocri quando non squallide. (...)

Rispetto a queste, le fotografie di gruppi famigliari che l'artista esegue dal 1984 possono essere viste in rapporto di contrasto. Spesso riprese a colori, le coppie o i gruppi di persone di Struth sembrano voler opporre la propria irriducibile singolarità all'omologazione forzata che le città rappresentano, e incarnano, se così si può dire, quel residuo di differenza che, nelle immagini delle strade e dei quartieri, si può leggere solo nelle minime tracce del vissuto. Le grandi fotografie degli interni di museo, che costituiscono l'opera più recente di Struth, sono in questo senso interpretabili come il luogo stesso dove la qualità viene conservata, dove si può fare esperienza di quella bellezza altrimenti negata. Le sale dei musei, dal Louvre alla National Gallery di Londra, al Kunsthistorisches di Vienna, fotografate a colori, in grande formato, sono sempre affollate di visitatori. Essi non sembrano far caso all'artista che li sta fotografando, gli voltano le spalle presi dalla contemplazione delle opere d'arte. In effetti, ciò che l'artista vuole mostrarci è il rapporto dello spazio architettonico con le opere d'arte, la condizione cioè della loro visibilità, e soprattutto quello fra l'opera e il pubblico.

dal testo di Giorgio Verzotti



**JEFF WALL**

Nato a Vancouver nel 1946, Jeff Wall si è imposto come uno dei protagonisti delle più recenti ricerche artistiche internazionali. Insieme ad altri artisti, fra cui Rodeny Graham e Jan Wallace, ha dato vita a quella che potremmo chiamare la "scuola di Vancouver", la cui specificità sta nell'utilizzare i mezzi espressivi, e in particolare la fotografia, come strumento di indagine critica della realtà sociale. (...)

Le immagini di Wall hanno una ambientazione urbana e contemporanea e una strutturazione narrativa evidente, anche se bloccata nell'unica scena che la fotografia ci restituisce. Questo rimanda direttamente alla struttura del cinema e della televisione, per la tipologia delle immagini, e alla rappresentazione teatrale, per il processo cui l'immagine stessa è sottoposta. Per quanto realistiche, le opere di Wall hanno più a che fare con gli effetti di realtà dei film e dei serials televisivi che non con la realtà in se'. L'artista si impegna in una indagine, che potremmo definire sociologica, sugli aspetti della vita quotidiana delle classi povere abitanti in una grande città come Vancouver. Le sue opere sono immagini emblematiche, possiamo dire simboliche, del degrado sociale e morale determinato dalla divisione del lavoro in una società classista. Per arrivare a questo grado di emblematicità, l'opera non deve semplicemente riflettere la realtà, ma costruirla in modo verisimile.

E' lo stesso processo che governa le rappresentazioni dei mass media, qui adottato per volgerlo contro la sua stessa logica. Gli effetti di realtà predisposti dall'artista ci mostrano il mondo come è e come dovrebbe essere, ce lo mostrano come bisognoso di

cambiamento. Per costruire le sue rappresentazioni, l'artista per prima cosa circola in macchina per la città; individua luoghi e persone che possono innestare un nucleo narrativo; fotografa i luoghi e sceglie degli "attori" appropriati ai personaggi che vuole far agire sulla scena. Gli spunti provengono dalla realtà in cui quotidianamente si imbatte, mentre la messa in forma dell'immagine coglie anche suggestioni iconografiche dalla storia dell'arte moderna. (...)

La fotografia di Wall non è realistica nel senso che non diviene un reportage sulle condizioni di vita delle classi inferiori in una grande metropoli. O almeno, non si limita a questo. L'artista interviene sul linguaggio del cinema o della televisione per mostrarci ciò che di solito i mass media occultano, e cioè la dinamica sociale, oppressiva e alienante, che sottostà a quelle situazioni e a quei personaggi. E' in questo porci i suoi personaggi come prodotti sociali, e soggetti storici che consiste il realismo di Wall.

dal testo di Giorgio Verzotti