

Da: *Sguardo di Medusa*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 luglio - 27 settembre 1991), Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 7-11.

Sguardo di Medusa

Ida Gianelli

La disponibilità ad accettare, ad eleggere e a volere la fotografia come compresenza interiore all'arte, materiale quindi da usare con spregiudicatezza ed altresì con differenza (senza affidarle un ruolo separato) trova ampio spazio a partire dagli anni Sessanta. Privi di preoccupazioni tecniche e linguistiche, che avevano informato le ricerche delle avanguardie storiche, da Aleksandr Rodcenko a Laszlo Moholy-Nagy, da Man Ray a Florence Henry, ancora intesi verso una certa idolatria della fotografia, artisti come Robert Rauschenberg e Andy Warhol tendono ad abolirne la metafisica, per «applicarla» ai loro dipinti. Essi rifiutano l'idea di un linguaggio esterno e parallelo all'arte, tentano una contaminazione ed un inglobamento, dove conti solo la stretta affinità delle immagini, originali e riprodotte. Aspirano a fornire un'immagine pittorica che è enormemente più complessa, poiché costruita sulla combinazione tra realtà ed irrealtà, verità e menzogna, scultura e fotografia, vita e morte. Così se prima tra i due termini, che sembravano opposti, arte e fotografia, esistevano influenze e scambi, ora sussiste una dialettica, che le porta a reggere l'una sull'altra. Si assiste così ad un ripensamento reciproco, per cui la fotografia si libera del suo aspetto documentario, oggettivo e impersonale, nel senso di un diniego espressivo e creativo, mentre l'arte prende le distanze dal concetto di immagini come entità soggettiva ed originale e si lascia sedurre dall'idea di un'immagine senza identità, trovata o costruita artificiosamente, riprodotta e riproducibile. Su questo interscambio si attua un dissolvimento dei reciproci confini, l'una fluttua nell'altra, senza ostacoli. Si fanno interlocutrici e dal loro dialogo sgorga un fiume di energia visiva, la cui vastità ed il cui percorso sono tutti da studiare.

Questo dissolvimento della reciproca opposizione è percepibile sulla superficie dei combine paintings di Rauschenberg che, interessato a registrare il «tutto» della vita, quanto dell'arte, tende a non discriminare alcun materiale. Sulle distese sensibili delle sue tele, vere cinematografie statiche, si trovano allora associati ed intrecciati, senza alcun pregiudizio, frammenti di oggetti, particolari pittorici, tracce di gesti, istantanee e ritagli di rotocalchi. Tra loro non esiste alcun primato, perché a contare è la simultaneità, la nozione di «display», la visualizzazione di un disordine, che è in movimento ed è teoricamente illimitato. Con l'artista americano si inaugura un'attitudine a considerare la tela come strumento di registrazione, quale superficie emulsionabile, che non detta la sua «prospettiva», ma è disponibile a tutte le prospettive. Un essere a costante disposizione del reale, un'attitudine tipica della fotografia. Offrendo disponibilità all'informazione istantanea, sia essa l'azione dell'artista, quanto la cronaca del quotidiano, la ricerca artistica si trasforma in uno schermo, capace di registrare ogni singolo evento, a due, a tre e a quattro dimensioni. Con Warhol, l'arte diventa fotografia accogliente, si dimostra capace di ricevere e di far passare tutto. Non è più una scrittura, ma uno sguardo, e spesso un lampo, che illumina il presente. Il suo procedere si rifà alla macchina da ripresa, che registra in maniera scrupolosa ed ossessiva, quanto posto o trovato dinnanzi al suo occhio. Siamo al massimo dell'assenza, o della deficienza di immaginazione. L'artista continua il rito della rappresentazione del reale, ma lo fa senza ricorrere al mito della sua

espressività, Warhol esalta allora la procedura vuota, ma efficace e cerimoniale, del vedere e del registrare come pietrificazione del mondo. Mantiene in vita la leggenda della Gorgone che con i suoi globi oculari, a pupilla fissa, paralizza le apparenze e ne garantisce la continuità nella memoria. L'arte di Warhol ha gli stessi occhi vitrei, passa attraverso la macchina fotografica, sua od altrui, è uno sguardo di Medusa che esalta l'immagine per il suo valore di morte, non di vita. I suoi ritratti, da Mao a Marilyn Monroe, o le sue sequenze di accadimenti storici, come la morte di John Kennedy o le rivolte di Chicago, garantiscono allo sguardo una dimensione sacra e metastorica, che ne fa uno sguardo dell'avvenire, non del passato. Ecco allora che la vita simulata e cadaverica della fotografia diventa vita eterna. Nulla è più toccabile, si visita la storia ed i suoi attori, come una tomba: la Gorgone partecipa infatti del mondo dei morti.

Ma la Medusa, come scrive Jean Clair (nel suo intenso libro *Meduse*, 1989, su questo oggetto affascinante), è anche simbolo di conoscenza e di elucidazione. I suoi occhi esorbitanti ed il suo sguardo terrificante fissano il caos, lo bloccano e lo mettono in ordine. Essa è metafora di controllo permanente delle apparenze, che una volta sorprese e paralizzate, diventano inoffensive e stupefacenti. Sul carattere sorprendente e meravigliante dello sguardo che pietrifica, cioè della fotografia (o del cinema-fotografia in movimento) che ingoia tutto nel suo buco nero ed immobile, si è cimentata invece la generazione concettuale, quella di John Baldessari, di Giulio Paolini, di Hilla & Bernd Becher.

Questi artisti, dopo il rifiuto dell'ispirazione momentanea e della casualità mondana, che poteva interessare l'indagine superficiale della cultura pop, si sono rivolti all'omogeneità del quotidiano, sia che esso riguardi la cultura massmediale, la cultura artistica e la iconografia industriale. Con loro la fotografia non è più un'arte d'occasione, un reportage o un documentario, è piuttosto un pretesto per vedere e far vedere. Sono attratti dal suo fascino, in quanto taglio (la Medusa è una testa tagliata) ed angolazione visiva. Essa diventa fondamento e nozione del guardare, aiuta a fissare il tempo, la storia ed il contesto. Quanto conta è ora il particolare e la circostanza, come nell'opera di Giulio Paolini, «Giovane che guarda Lorenzo Lotto», 1967, la cui modernità fotografica permette di percepire un passato che è ancora presente. In altre parole, la tela fotografica prolunga il brivido di un avvenimento, lo fa condividere, nel tempo.

Lo sguardo gelido ed impersonale della grande macchina fotografica di Bernd & Hilla Becher introduce invece un fattore intensamente qualitativo nella lettura del paesaggio anonimo dell'industria. La loro riflessione sul soggetto, si sviluppa secondo uno schema già dato: corrisponde ad una visione metafisica del reale, basata sull'esattezza e sulla compostezza dell'immagine, che sembra accidentale, ma si basa su una tranquillità terribile, dove contano i tratti possenti dell'architettura. Le loro torri d'acqua e i loro gasometri, una volta «paralizzati» dall'occhio medusiaco della macchina fotografica, si fanno soggetti fissi, mostri abominevoli di un modo di pensare e di lavorare. Le loro immagini rendono indistinguibile il presente dai racconti favolistici medievali. Non diversamente John Baldessari coglie l'immediatezza espressiva di un fotogramma o di una fotografia, tratte dagli archivi di Hollywood. La ritaglia, la rielabora e la colora per verificarne il gioco di travestimento e di doppiezza. La rende trasparente e ne fa sortire gli inganni. Tratta quindi un altro tipo di mostri, quelli della seduzione cinematografica e pubblicitaria. Così, anche se gli esempi da me citati sono restrittivi riguardo agli artisti che si sono cimentati con l'immagine riprodotta come mezzo paritetico all'arte, nell'arco dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, il dialogo tra le due visioni del mondo, quella dell'arte e della sua ombra, la fotografia, si è rinforzato. Esiste sempre una differenza, ma la trasmissione è costante, tanto che le opere si confondono. Sembra quasi che ognuna abbia dimenticato la sua condizione d'origine e sia diventata doppia rispetto a sé stessa: arte & fotografia oppure fotografia & arte. Ed eccoci arrivati all'oggi, dove l'ultima generazione di artisti, oramai abituata ad una regola che rende omogeneo il sistema

delle immagini, facendo convivere tra loro tutti i linguaggi, dall'arte all'architettura, dalla fotografia al cinema, dalla letteratura alla televisione, dalla musica al design, sperimenta l'elasticità dei loro confini, mettendo sullo stesso piano tutti i segni. Assenza di discorsi valutativi, neutralizzazione e completa omologazione tra le arti. Dimenticate le immagini di reportage e di cronaca, l'alterazione e la metamorfosi cromatica, artisti come Jeff Wall e Andres Serrano, Thomas Ruff e Thomas Struth, per indicare visioni tra culture continentali diverse, non operano più sulla strategia del dettaglio o del ritaglio, legata all'investimento di valore personale ed individuale, ma sul distacco e la distanza. Facendo ricorso ad una tecnica fotografica molto impersonale ed inespressiva, rivolgono lo sguardo all'identità dei «diversi», dove questa definizione ha molteplici connotazioni, dall'esclusione all'inclusione. In un modo iconico, quasi piatto e stretto, tutto di superficie, e con l'uso di uno schema statico dei soggetti, testimoniano la frequenza di un fenomeno sociale ed antropologico, che può andare dalle lotte politiche delle minoranze etniche (Wall) all'identità sfolgorante e meravigliosa dei diseredati e dei barboni di New York quanto all'orrore dei membri del Klu-Klux-Klan (Serrano).

In Europa una medesima assenza di gerarchia, che invalida le differenze, serve a Thomas Ruff e a Thomas Struth a relazionarsi ai fenomeni del mondo. Quando il primo riprende i volti dei suoi amici o ritaglia porzioni di insiemi stellari, o il secondo produce fotografie di angoli di strada o di famiglie o di folle che frequentano i musei, intendono fermare nel tempo le particelle di una società, individuale e collettiva. Visualizzano, sulla scia di un Rodcenko, i volti anonimi e monumentali della gente di strada, con il suo carattere antierico, quanto i movimenti di massa. Per ottenere ciò rinunciano evidentemente ad un proprio spazio, si abbandonano alla perfezione della fotografia, per pietrificare (ancora la Medusa) un tempo, che è omologo per qualsiasi persona che getta lo sguardo in una miriade di «costellazioni» umane e culturali, architettoniche e stratosferiche. La fotografia delle miriadi di persone o di edifici, di folle o di stelle, sembra giustificata dal fatto, che i giovani artisti si rendono conto di una turbolenza e di una dinamica urbana, molto complessa ed inspiegabile. La dinamica dei fenomeni sociali, come la costruzione di una città e tutte le conseguenze comunitarie che ne derivano, dall'abitarla ad essere sfrattati, richiede strumenti distaccati e impersonali, per interpretarli. È come studiare l'universo ed i suoi sistemi stellari. La conoscenza non si può improvvisare, né la sua spiegazione. La sfida è a prendere atto della complessità, senza darle interpretazioni arbitrarie e soggettive. È qui, che sorge il distacco della fotografia di Jean-Marc Bustamante, di Günther Förg, di Clegg & Guttman e di Andreas Gursky, che cristallizza i volti e i paesaggi, la storia del Bauhaus e delle piazze urbane, gli agglomerati di persone e di animali, secondo una partecipazione azzerata, quasi fosse una misurazione visiva, un computo topologico. Sembra di assistere ad una riedizione della cultura dello sguardo, da Alain Robbe-Grillet a Jean-Luc Godard, soltanto che l'atteggiamento di questi artisti è esplicitamente controllato. Ogni soggetto è assunto in un rapporto frontale ed assoluto, poiché la macchina è immobile, non fa ricorso ad alcuna sofisticazione tecnica o visuale. È come se l'attenzione fosse portata a fermare il flusso del reale, a isolarlo, senza sovrapporsi ad esso. La ricezione è quindi unitaria, si fonda su un «ordine nuovo», quello esterno all'arte. Sintomatici di questa situazione extraterritoriale sono gli aeroporti di Peter Fischli David Weiss, gli interni architettonici di Günther Förg, le strade solitarie di Thomas Struth, dove a contare è il silenzio e l'assenza dell'umano. Un mondo in cui non esistono né entrate né uscite, solo la trama del muoversi e del viaggiare, senza sosta. E se Rauschenberg, Warhol, Becher e Baldessari trovano nella fotografia un ancoraggio interpretativo, che li aiuta a leggere il contesto, per questi artisti più giovani la pietrificazione è indice di sgomento e di perdizione. Il mondo esterno è un territorio potenziale infinito, ma la sua infinitezza è terrificante. Mi sembrano queste le ragioni per cui nei lavori presentati in questa mostra non prevale una risposta o una soluzione, ma quello che regna è il piacere di uno

smarrimento, che sfiora l'enigma. Non c'è soluzione o ricerca di soluzione perché a tutti interessa perdersi e vagabondare, essere Gorgoni singole. A parte alcuni lavori di Wall e di Clegg & Guttmann, nelle loro fotografie non si pone alcun senso di composizione, la prospettiva è centrale ed il metodo è oggettivo. Il soggetto, sia esso strada o piazza, paesaggio o edificio, ritratto o gruppo di persone, è sempre al centro, importa solo la sua «evidenza».

L'unica eccezione a tale attitudine inespressiva è rappresentata da Laurie Simmons, un'artista americana che lavora sul racconto e sulla letterarietà delle immagini, che hanno quale protagonista un «automa», bambola o marionetta. La scena sembra costruita e il montaggio è articolato. Si tratta di fotografie che incanalano informazione sul comportamento umano, maschile e femminile. Sono quasi caricature o fumetti che, seguendo la sua memoria di fanciulla, mimano parodie e eventi parossistici dell'esserci. Tuttavia anche i suoi lavori, seppur maggiormente costruiti, suggeriscono un'altro motivo di smarrimento, quello della condizione inanimata dell'esistenza. Le fotografie della Simmons sono allora «complementari», alla nozione di assenza e di silenzio contrappongono la presenza del ventriloquo, del silenzio che parla.

Per tutti dunque la fotografia è mezzo di verifica degli standard e degli stereotipi, là dove si consuma, da ogni punto di vista, l'insignificante e l'indifferente, che agitano le loro membra smisurate nell'aria quotidiana. Un mondo invertebrato ed ibrido che adorna la testa della vita, come i serpenti il volto di Medusa.