

Da: *Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista*, a cura di A. Sayag e A. de Gouvion Saint-Cyr, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre - 28 novembre 1993), Charta, Milano 1993, pp. 10-14.

La fotografia al museo

Alain Sayag

La fotografia ha attratto per molto tempo i pittori mediocri o falliti. Lo stesso Daguerre non fu che un artista bisognoso e diligente, a giudicare dai rari dipinti giunti fino a noi, e il suo nome sarebbe oggi sconosciuto se non si fosse associato a Niépce, un secolo e mezzo fa, per "inventare" la fotografia. Nadar stesso, che qualche anno più tardi deplorava che la fotografia "attirasse solo i pittori che non avevano mai dipinto", non fu altro che un illustratore scadente prima di conoscere la fortuna come fabbricante di ritratti fotografici. Potremmo moltiplicare gli esempi e citare, più vicino nel tempo, il caso di Man Ray, i cui dipinti sono "la fedele testimonianza dell'esperienza di un momento", per riprendere l'eufemismo che egli soleva utilizzare.

Nessuno, tuttavia, contesta più alla fotografia il diritto di figurare fra le belle arti. Esposta nei musei e nelle gallerie, insegnata nelle Accademie di Belle Arti, la fotografia riceve oggi quei premi che fanno le grandi reputazioni. E non lo dobbiamo certo ai modesti artigiani fabbricanti di aneddoti commoventi e irrisonanti le cui immagini ingombrano festival ed esposizioni di fotografia, bensì a coloro che, sempre più numerosi, fanno della fotografia una tecnica al servizio di ricerche puramente pittoriche.

Se la fotografia è riuscita a diventare, come voleva Baudelaire, "l'umilissima serva delle arti", è stato perché ha abbandonato ogni modestia rispetto alle proprie finalità. Non sono più i tempi in cui Atget, attore senza scritturazione, si presentava umilmente, se si presta fede alla targa che aveva apposto alla sua porta, come fornitore di "documenti per gli artisti". La fotografia non si limita più a tenere "gli archivi della nostra memoria", ma si è aperta al "campo dell'impalpabile e dell'immaginario"¹, che è quello dell'artista che dipinge ciò che sogna e non ciò che vede. Già nel 1857, quando Nadar deplorava che la fotografia fosse alla portata "dell'ultimo degli imbecilli", era per aggiungere subito dopo che se "la si impara in un'ora [...], il sentimento invece non s'impara..."² In questo, evidentemente, stava per lui l'essenziale, giacché senza questa sensibilità personale il fotografo non sarebbe stato che "l'ottuso schiavo di una stupida macchina".³

Questa macchina è in primo luogo uno strumento di registrazione che gli artisti utilizzano per conservare le tracce di un lavoro in fase di elaborazione. Lo scultore Constantin Brancusi (1876-1956) trova naturale registrare nel suo atelier parigino tutte le facce di una scultura. Poco a poco, tuttavia, è portato a interessarsi all'evoluzione della luce nello spazio, a scoprire degli accostamenti visivi sorprendenti che la fotografia - ancora più dello sguardo - "sorprende". E queste

¹ Charles Baudelaire, "Salon de 1859", *la Revue française*, 20 giugno 1959; testo ripreso nelle *Curiosités esthétiques*, Parigi, 1868.

² Félix Nadar, citato in *Du bon usage de la photographie*, p. 9, coll. "Photo Poche", n° 27, Centre National de la Photographie, Parigi, 1987.

³ Robert Demachy, "Mechanism and Pictorial Photography", *The Amateur Photographer*, 11 giugno 1907, in Bill Jay, Robert Demachy, *Photographs and Essays*, Academy Ltd., Londra, 1974, p. 31.

scoperte visive lo conducono a utilizzare le risorse proprie della fotografia (inversione, stampa negativa, ecc.) per creare forme nuove. Attraverso quest'opera si esprime pertanto tutto il ventaglio dei complessi rapporti che l'artista può avere col mezzo fotografico. Da allora, i dadaisti, e in seguito i surrealisti, non dovettero fare altro che ripetere questa prima esperienza: Raoul Hausmann, Man Ray, Brassai, ma anche figure meno celebri, come Pierre Boucher, Jacques-André Boiffard, Dora Maar, Raoul Ubac, Maurice Tabard, scoprono le immense risorse che la fotografia offre sia tecnicamente che visivamente.

Quel che è qui in gioco non è tanto il modo in cui la fotografia ha influenzato la pittura, argomento sul quale esiste adesso una voluminosa e ottima letteratura, quanto piuttosto il campo ancora poco esplorato di una pratica pittorica della fotografia. Una pratica, questa, tanto importante da essere ormai invocata da qualunque fotografo, sia reporter o fotografo di pubblicità, che voglia beneficiare di uno status privilegiato. Eppure allo stesso tempo altri artisti, la cui opera fotografica ha segnato gli ultimi vent'anni, si proclamano esclusivamente pittori o scultori. Una simile confusione a livello semantico è forse la prova del naufragio dei valori artistici cui, secondo alcuni, stiamo assistendo; è certamente il segno di un risorgere di quell'ambiguità fondamentale alla quale la fotografia sembra condannata.

Dalla fine degli anni sessanta la fotografia è infatti al centro di tutti i grandi dibattiti e di tutti i movimenti che, periodicamente, agitano l'ambiente artistico. Sarebbe inutile ritornare sullo spazio evidente che artisti come Andy Warhol o Robert Rauschenberg hanno dato alla fotografia. Non soltanto le loro opere si sono nutrite di tutti i frammenti fotografici che la nostra società quotidianamente genera - dall'immagine stampata alle macchine per fototessere, dalle pubblicità alle cartoline illustrate - ma la fotografia è diventata per entrambi questi artisti una parte essenziale della loro creazione: Rauschenberg non trova più nelle riviste una materia sufficientemente ricca e preferisce produrla da solo, mentre in Andy Warhol, il personaggio ha divorato l'opera di cui non resta che l'immagine fotografica che ce ne viene data.

La fotografia ha avuto un ruolo fondamentale anche nella dematerializzazione che ha colpito tutta la produzione dell'avanguardia. Le stampe, generalmente in bianco e nero, spesso piccole, quasi sempre tecnicamente mediocri, negano qualunque soggettività, privano l'oggetto artistico di ogni "aura". Restano solo degli oggetti che appaiono davanti all'obiettivo in un'identica unità il cui valore diviene quasi astratto. La fotografia è qui la sola traccia, la sola realtà, transitoria e lontana, che si tratti di *land art*, di *performance* o di arte concettuale.

E quando l'artista non possiede il minimo rudimento di pratica fotografica, si affida a un altro, non solo per la stampa, ma anche per la ripresa, riducendo ancora di più l'opera alla sua sola dimensione concettuale. L'accento posto sulla banalità dell'oggetto fotografico che ci viene proposto non mira solo a privarlo di qualsiasi valore estetico in sé per opporsi a tutto quanto indicava la "fotografia artistica", ma soprattutto a sottolineare l'assoluta neutralità oggettiva del processo fotografico. L'obiettività naturale della fotografia è qui solo un mezzo al servizio di un gesto che si proclama artistico.

Questo approccio, che è al centro della pratica fotografica contemporanea, si ritrova nelle fotografie degli anni settanta e ottanta. Immagini fabbricate, immagini costruite, che sfidano il buon gusto e rovesciano i preconcetti, denotano il ritorno a un immaginario bandito dalla pittura. Gli stereotipi che coltivano, quelli della mitologia o quelli della cultura di massa, sono tollerati solo perché la fotografia li sottolinea come tali.

Collocandoli a distanza, congelandoli, la fotografia dà loro valore di citazioni in un gioco di specchi perpetuo e sapiente. La voga del narcisismo fotografico ha del resto costituito uno dei prodromi di questo cambiamento. La messa in scena dell'individuo ha avuto uno spazio tale nella produzione

fotografica di questi ultimi anni che si è stati tentati di farne, non senza ragione, una categoria artistica a parte.

Le vecchie categorie sono diventate caduche. La fotografia non è più quella finestra chiaramente delimitata da un bordo nero, quel pezzetto di realtà oggettiva che in essa vedevano tanto i sostenitori del reportage "umanista" che i dilettanti. È quel luogo intermedio in cui la finzione prende corpo, in cui l'illusione diventa realtà: la mitologia di chincaglieria cui si riduce il sogno di viaggio per Alain Fleischer o "l'inferno delle anime" esplorato da Joel Peter Witkin. Tutto sembra possibile ormai: Georges Rouse pubblica dei volumi che esistono solo attraverso la cinepresa, Annette Messager fa schiudere paesaggi romantici nel palmo di una mano e Tom Drahos trasforma l'ombra di una carta spiegazzata in un oggetto monumentale.

L'illusionismo del fotografo si afferma mentre, parallelamente, il supporto fotografico è ostentato. Gli artisti non hanno solo trasgredito i limiti imposti da una carta confezionata in misure standard come lo sono quelle di calzini; essi hanno spesso, e con piacere, reinventato procedimenti artigianali dimenticati, parodiando non soltanto le forme del passato, ma anche il passaggio del tempo. Le stampe di Joel Peter Witkin sono gli oggetti fotografici contemporanei più cari e più ricercati, poiché sono diventati il simbolo del trionfo della fotografia pittorica.

È in questo contesto che occorre collocare la comparsa, dapprima timida, e dopo il 1981 più decisa, di un'attività fotografica in seno al Musée National d'Art Moderne. Occorre dapprima ricollocarla nel contesto che allora era quello della creazione del Centre Beaubourg - che prese il nome del suo fondatore, Georges Pompidou, solo nel 1975, e che non era esente da ambiguità. Infatti, se la creazione del Beaubourg coincideva col passaggio, per il Museo, alla "modernità" della seconda metà del XX secolo attraverso un allargamento del quadro geografico e storico delle sue raccolte (scuola di New York, surrealismo), esso non poteva, parallelamente, e come aveva fatto il Museum of Modern Art di New York (MoMA), non ampliare il quadro "tecnico" delle sue preoccupazioni.

Due istituzioni create di recente, il Centre de la Création Industrielle - magra consolazione concessa a François Mathey dopo il fallimento della sua esposizione manifesto "72/72" - e la Fondation Nationale de la Photographie che Pierre de Fenoyl cercava di far vivere, impedivano però di riprendere puramente e semplicemente lo schema inventato dal MoMA. A ciò si aggiungeva la diffidenza istintiva di Pontus Hulten nei confronti della fotografia dopo l'esperienza derisoria del Fotografie Museet di Stoccolma.

L'ambiguità ebbe dunque inizio, con Pierre de Fenoyl che organizzava un certo numero di mostre itineranti per conto del Museo ("Kertesz", "Trois jeunes photographes"), mentre il Centre cercava una propria politica. Il Centre Nationale d'Art Contemporain aveva, sì, avviato in materia sforzi degni di nota con un'esposizione "Henri Cartier-Bresson" (al Grand-Palais nel 1970), ma doveva svilupparli? Doveva costituire una raccolta? Si prospettava un accordo col Gabinetto delle Stampe della Bibliothèque Nationale che possedeva, all'epoca, l'unica raccolta nazionale di fotografie. Alcune dozzine di opere scelte da Jean-Hubert Martin e Jean-Claude Lemagny figurarono nel percorso delle raccolte in occasione dell'apertura del Museo nel 1977, tratteggiando quella che potrebbe essere una storia "parallela" della fotografia in margine allo sviluppo delle grandi correnti estetiche dal 1905. Ma a parte il fatto che, evidentemente, la collezione del Gabinetto delle Stampe non era stata costituita in uno spirito "museale" e comportava, di conseguenza, numerose e gravi lacune storiche, la sua natura di collezione da "consultazione" la rendeva poco adatta a un simile utilizzo. Non c'è, di fatto, una differenza di natura fondamentale fra una collezione fatta per la "lettura", che adotta in genere la forma fisica di una raccolta di tavole, e una collezione pensata come oggetto pedagogico illustrativo di una "storia", in cui la qualità materiale dell'oggetto (la sua tecnica, la sua maniera) è inseparabile dal suo contenuto?

Sembrava pertanto indispensabile - al di là di qualsiasi rivalità istituzionale che non avrebbe avuto

sensu - che il Museo costituisse una sua collezione propria. Ahimè, gli scarsissimi fondi destinati all'acquisto delle fotografie⁴ e l'urgenza dei bisogni da soddisfare imposero acquisti massicci di stampe moderne, permettendo al contempo di costituire una collezione in tempi brevi e di rispondere a una forte domanda di mostre itineranti. Una situazione rischiosa - dovuta in parte al difficile contesto politico del Centre divenuto Centre Georges Pompidou - quella di dover rendere immediatamente "visibile" una collezione in fase di costruzione⁵. Se taluni acquisti si sono rivelati, in fin dei conti, degni di nota (Arbus, Sander, per esempio), altri suggeriscono oggi un'estrema discrezione e fanno rimpiangere le belle occasioni perdute. È il caso di Man Ray, del quale si preferì tenere, nel 1980, un dipinto assolutamente mediocre del 1929 anziché alcuni capolavori "ai sali d'argento"; o dell'insieme delle "fotografie sperimentali tedesche"⁶ raccolte da un gallerista italo-tedesco e di cui il Museo non seppe impedire la dispersione.

Ma forse il momento delle grandi occasioni era già passato, poiché la comparsa di un mercato strutturato intorno al concetto di stampa d'epoca risale agli anni settanta. O forse la vocazione di un museo è solo quella di accompagnare, di confermare, di consacrare un movimento di scoperta, lasciando ad altri, più accorti, più liberi, la gioia di abbondanti e generose messi.

Con l'arrivo di Dominique Bozo alla direzione del Museo nel 1981, le attività di esposizione si ridussero⁷, ma i mezzi messi a disposizione per le raccolte cambiarono radicalmente: mezzi umani in primo luogo, con la creazione di una speciale sotto-commissione di acquisizione⁸, e soprattutto mezzi finanziari⁹.

Disponendo di mezzi considerevoli e di una relativa autonomia, la sola strategia legittima pensabile era, ovviamente, di uniformarsi il meglio possibile alla strategia dell'istituzione. La collezione di pittura divenne, allora, il riferimento principale, l'unico suscettibile di giustificare i prezzi elevati e l'accanimento nel braccare certe opere particolari. Si stabilisce così una promiscuità delle opere che trascende la realtà delle tecniche nell'affermazione di un'estetica, giacché la norma non è più la verità di un supporto - veicolo obbligatorio di un'estetica - bensì "l'opera" nella sua coerenza largamente condivisa di un ampliamento ineluttabile delle "tecniche", come se il progresso industriale, inventando "dispositivi" nuovi, mettesse in questione le antiche convenzioni culturali, provocando in tal modo un "progresso" artistico tanto ineluttabile quanto spontaneo.¹⁰

La strategia commerciale in campo artistico - che si oppone in ciò a tutta l'evoluzione del commercio moderno - mira, in realtà, non tanto a moltiplicare le quantità diminuendo i prezzi, quanto, al contrario, a massimizzare i prezzi controllando rigorosamente l'offerta. La fotografia, seppure moltiplicabile per sua natura, si è adattata benissimo a questo modello, vuoi nascondendosi furtivamente opponendo la prova d'epoca (*Vintage*) - rara - a quella "moderna", vuoi col semplice

⁴ Dallo 0,5% all'1% dei fondi per gli acquisti furono destinati tra il 1975 e il 1981 all'acquisizione delle fotografie.

⁵ Anche con mezzi considerevoli, il Paul Getty Museum ne ha fatto l'amara esperienza di recente.

⁶ L'esposizione presentata nel 1979 al Musée National d'Art Moderne portò al solo acquisto di due opere di Schawinsky.

⁷ Con la scomparsa degli "atelier fotografici" nel gennaio del 1985, in seguito al rimaneggiamento architettonico degli spazi delle collezioni ad opera di Gae Aulenti, cui seguì l'attribuzione delle "Sale Animazione e Contemporanee" alla libreria Flammarion.

⁸ Comprendente, sotto la presidenza del direttore del Museo, un rappresentante del Musée d'Orsay, un rappresentante della Delegazione per le Arti Plastiche e tre personalità esterne.

⁹ Passati nel 1985, al 5% dei fondi per le acquisizioni (che furono nel frattempo quintuplicate), poi al 10% in questi ultimi anni.

¹⁰ Niente è più falso di una simile concezione, già difesa da Bouvard e Pécuchet e ripresa per esempio dagli organizzatori di una mostra come "Passage de l'image".

riprenderlo proponendo prove uniche¹¹.

Evidentemente, tale strategia comporta alcune conseguenze per il collezionista privato o istituzionale. L'impatto avviene dapprima col "collezionista", personaggio tanto mitico quanto raro, il cui desiderio dovrebbe essere stimolato solo dalla rarità. Ma anche il museo si vede confermare il suo ruolo di conservazione di oggetti rari e preziosi, distinguendosi così ancora di più dalle biblioteche o dagli archivi, ove le "immagini" sono custodite a decine di migliaia, se non a milioni¹².

In quindici anni si è dunque costituita una collezione, passando da poche opere (due per la precisione, eccezione fatta per i 1.656 negativi lasciati da Brancusi nel 1956, con tutto l'insieme del suo atelier) ai 7.304 alla fine del 1993. La prima constatazione è quella di una grande dispersione: su questa lista, infatti, figurano 570 nomi, il che significa una media di 12 opere per artista, media che non differisce sostanzialmente da quella del settore pittura. Tale constatazione ha però un significato limitato e illustra semplicemente l'atomizzazione tradizionale delle raccolte dei grandi musei.

Tuttavia, se esaminiamo da vicino l'evoluzione del prezzo medio delle opere acquisite ogni anno e lo paragoniamo a quello delle altre istituzioni francesi, ne riceviamo tutt'altra impressione. Si constata, infatti, che il costo medio delle opere fotografiche acquistate dal Museo, nel 1981 era di 363 franchi, l'anno successivo passa a 2.182 franchi, per crescere poi regolarmente, passando da 3.111 franchi nel 1984 a 5.018 franchi nel 1985, 10.195 franchi nel 1986, 12.645 franchi nel 1987, salendo addirittura nell'anno 1989 a 39.202 franchi, valore eccezionale dovuto a due acquisti particolarmente gravosi.

Questa evoluzione testimonia pertanto - tenuto conto di un mercato rimasto relativamente stabile, contrariamente a quello della pittura - di una politica degli acquisti sempre più esigente. Quindi, se si comparano i costi medi degli acquisti del Fonds National d'Art Contemporain nel 1987, si constata che i valori sono assai vicini: 4.000 franchi per il primo e 3.329 franchi per il secondo e che, corrispondendo abbastanza precisamente al costo medio dell'opera di un fotografo contemporaneo, confermano la vocazione di tali organismi. D'altra parte, se li si compara al costo medio di un acquisto del Gabinetto delle Stampe della Bibliothèque Nationale e che, sempre nel 1987, è di 1.300 franchi¹³, se ne può dedurre che gli acquisti della Bibliothèque Nationale vengono fatti con tutt'altro spirito, forse più avventuroso e più eclettico.

Tale evoluzione negli acquisti del Museo indica anche l'importanza accordata alle stampe d'epoca e l'orientamento per lo più storico delle acquisizioni.¹⁴ Essa non consente però di scoprire quella che è ormai l'originalità della raccolta che questa mostra, allestita in stretta collaborazione con Agnès de Gouvion Saint-Cyr, responsabile delle collezioni del FNAC, dovrebbe rendere palese.

¹¹ Poco importa che si tratti di una decisione volontaria dell'artista o del gallerista, oppure che risulti dal procedimento utilizzato (dall'impiego della Polaroid, ad esempio).

¹² Ai primi appartengono la Bibliothèque Nationale o Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine; ai secondi, il Servizio del Patrimonio che raccoglie e conserva gli archivi dei fotografi (perlopiù sotto forma di negativi).

¹³ Queste cifre sono calcolate eccettuando le "donazioni"; infatti, nel caso della Bibliothèque Nationale, le donazioni e il "deposito legale" ammontavano, nel 1987, a 2.090 pezzi per 334 acquisti.

¹⁴ Le stampe d'epoca non compaiono, negli acquisti del Museo, prima del 1982. In quell'anno rappresentavano all'incirca la metà del valore delle acquisizioni fotografiche e l'11% del loro numero. Nel 1989, le stampe d'epoca rappresentavano l'82,5% del valore degli acquisti e il 69% del loro numero.