

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. 20-22.

La collezione del Fonds National d'Art Contemporain

Agnès de Gouvion Saint-Cyr

Liberati dal sospetto che il mondo artistico faceva pesare sulla loro creazione, affrancati dal vincolo della documentazione o dell'illustrazione, liberati dai limiti rigidi imposti dal foglio di carta, i fotografi hanno voluto reinventare, nel decennio scorso, la gamma del medium fotografico.

È così che le opere del Fonds National d'Art Contemporain traducono quest'atteggiamento doppiamente convergente dei fotografi che s'interrogano sul proprio mestiere, sulle loro opere, nonché sulla propria funzione, e degli artisti che s'impossessano del supporto e dell'immagine fotografici per distorcerli o, al contrario, per utilizzarli sino alla loro più assurda banalità.

Detto ciò, gli anni ottanta non mancarono di ricordare il periodo fecondo degli anni venti che videro Rodchenko insorgere in nome del progresso sociale contro la ripresa "ad altezza d'ombelico" - sottolineando che con ciò "si tratta di costruire e non di raffigurare" -, Moholy Nagy raccomandare lo studio dell'architettura moderna per fare esplodere il campo dell'obiettivo, o Man Ray interrogarsi, con i suoi "rayogrammes", sui limiti della rappresentazione del reale. Per non parlare di tutti quelli che, con fotomontaggi o collages, trituran, tagliano, giustappongono la fotografia e la deviano dal senso che le è proprio.

E quando Marey, con i suoi studi sulla locomozione, ispirò a Duchamp il suo *Nudo che scende le scale*, risultò evidente che il progresso tecnico avrebbe portato il fotografo a contestare la realtà; sino ad allora nessuno aveva "visto" quella scomposizione del galoppo del cavallo: ciò che si vedeva, e se ne aveva la prova, era un'illusione.

Del resto, per capire la battuta di Christian Boltanski il quale assicura "fotografia è il fotogiornalismo, il resto è pittura", bisogna ammettere che il periodo dell'immediato dopoguerra, che segnò il trionfo del fotogiornalismo, ha condotto gli artisti, da Lichtenstein a Warhol, a considerare la riproduzione dell'immagine come l'oggetto stesso delle loro ricerche.

La fotografia, figlia del XIX secolo, è dunque l'affermazione d'una cultura industriale, cittadina, mediatica, incalzata dalla velocità e reticente all'innovazione.

Le opere contemporanee conservano senza alcun dubbio l'impronta di tutta questa evoluzione della storia della fotografia.

Se certi artisti si avvalgono abilmente dei canoni classici della fotografia - inquadratura, composizione, luce, sostanza - il loro scopo mira tuttavia a contestare l'universalità della rappresentazione del mondo; Pierre de Fenoyl o Denis Roche non ci aprono l'album dell'universo ma compongono le pagine della propria autobiografia: lungi dalla trionfante avventura degli esploratori per i quali la fotografia costituiva la prova delle loro imprese, collezionano pazientemente i frammenti delle loro esperienze personali.

Per Jun Shiraoka o Nancy Wilson-Pajic, invece, il dare forma a questa memoria individuale si basa per prima cosa sull'abolizione dei punti di riferimento che sono lo spazio e il tempo; le loro opere, come gli *Equivalentes* (Equivalenti) di Stieglitz, omettono ogni riferimento alla linea d'orizzonte; le immagini rifiutano ogni contrasto, sembrano staccate dalla sostanza fotografica stessa, accentuando

l'impressione di disorientamento e di vertigine. Queste fotografie, ci confida Regis Durand, "sono il controluce della reminiscenza: non una memoria ma il lavoro attivo e discreto - postumo- sulle cose".

Con *Mes trophées* (I miei trofei) anche Annette Messenger si colloca tra coloro che della fotografia fanno un'esperienza molto personale; senza tuttavia rivendicare la distruzione della sua effigie, come fa Arnulf Rainer con le sue fotografie di un corpo rovinato, ferito o vinto, Annette Messenger "mescola la paccottiglia della sua cultura e della sua vita" esponendo e mettendo in scena il proprio corpo, quelle mani offerte alla prova dove il riferimento al sacro s'intensifica con il variare della scala d'ingrandimento.

Altri artisti, come Joel-Peter Witkin, Alain Fleischer e Jean-Charles Blanc, giocano con le citazioni e attingono con umorismo alla storia della pittura, della fotografia, del cinema o dei fumetti, per comporre immagini-simbolo d'una memoria collettiva fortemente influenzata dai mass-media.

Così con l'opera *Study of the painter (Courbet)* (Lo studio del pittore), Witkin fa la parodia di Courbet e Marey insieme, senza dimenticare - per sottolineare il suo intento - di mischiare nel corpo stesso dell'opera le tecniche della pittura e quelle della fotografia.

Se l'universo di Jean-Charles Blanc è quello del western, con le sue figure di eroi buoni e cattivi, le opere della serie *To the west of Eden* (A occidente dell'Eden) diventano quadri dove la fotografia sparisce a poco a poco sotto il peso degli strati di pittura.

Per Alain Fleischer i *Voyages parallèles* (Viaggi paralleli) sono stati l'occasione per integrare l'opera fotografica con numerosi riferimenti alla pittura (il bagno turco), alla letteratura, alle riviste (lo zoo), e perfino alla pubblicità (Pronuptia), come se l'apparecchio registrasse, accumulasse in tutta la loro banalità - senza selezionarle - tutte le idee recepite.

Tuttavia, quasi a fuggire una certa frenesia nel produrre immagini, reagendo a un'eccessiva sofisticazione tecnologica, i fotografi hanno d'altra parte rimesso in causa i principi meccanici della registrazione del reale. Hanno così scelto di ricorrere alle tecniche primitive della fotografia - dagherrotipo per Patrick Bailly Maître Grand, stenoscopio, stampa alla gomma bicromata per Nancy Wilson-Pajic - oppure hanno deciso di frammentare l'immagine come Ian Paterson con i suoi trittici di *Orphée dans la forêt de Fontainebleau* (Orfeo nella foresta di Fontainebleau). Il procedimento di Georges Rousse permette di "dare a uno spazio qualunque e banale una dimensione pittorica"; per far ciò egli interviene su luoghi abbandonati in cui dipinge volumi a "trompe-l'oeil", ricostruisce spazi complessi, persino impossibili, ai quali l'immagine fotografica conferirà una realtà.

Costruite anche le scenografie di Bernard Faucon, perigliose, minuziose, dove ciascun elemento di questo universo chiuso - personaggi, vegetali, luce e colore - crea immagini "sconfinanti nel più puro spazio immaginario, dove tutto è come sospeso in un sogno".

Anche Sandy Skoglund s'identifica con questi "fabbricanti di immagini"; elabora e organizza gli elementi delle sue scenografie, fatte di sculture recuperate, reinterpretate o fabbricate, che acquistano un senso nell'universo da lei accuratamente ricostruito, prima di prendere vita attraverso la fotografia.

Per Pascal Kern, come per Patrick Tosani, l'oggetto stesso, anche banale e rozzo purché adatto a subire una metamorfosi, diviene oggetto di ricerca; essi lo fotografano nella sua materialità, lo esaltano giocando su una scala d'ingrandimento, dandogli "peso" affinché, appeso al muro, quell'oggetto fotografato diventi una scultura.

Tutti questi artisti s'interrogano sulla nostra percezione del mondo e sul modo di rappresentarlo, ci vogliono spettatori attivi, confrontati al loro dubitare, alle loro suggestioni, alle loro emozioni... alle loro opere, dando così ragione a Robert Motherwell che, in una conferenza sull'umanesimo dell'astrazione, notava che "in arte la posta in gioco non consiste nel cercare la rassomiglianza delle

cose" ma "nell'organizzare degli stati emozionali che si riconducano a fatti di luce, di colore, di peso, di sostanza, di leggerezza, di lirismo, di oscurità, di pesantezza, di forza...".