

Introduzione

I recenti libri sulla fotografia d'arte si sono tendenzialmente concentrati sugli ultimi, pochi decenni: hanno, con buone ragioni, riconosciuto, mostrato ed esaltato l'interesse di cui è stato fatto oggetto il nuovo mondo, in continua espansione, della fotografia artistica contemporanea¹. In questo libro, invece, io adotterò una prospettiva più ampia: in parte ciò è dovuto alle mie preferenze personali, ma anche al fatto che la questione riguardo a ciò che oggi rende «arte» la fotografia richiede uno sguardo e un approccio storico diversi. Se un tempo la fotografia veniva considerata la sorella minore dell'arte, ed era relegata ai margini, oggi, al contrario, occupa saldamente una posizione centrale nei discorsi sull'arte contemporanea. Con le arti dello spazio (pittura, scultura, installazioni) da un lato e quelle del tempo (video, media digitali e performance) dall'altro, la fotografia riveste un ruolo cardine per quelle pratiche mutevoli. L'immagine fotografica riveste un ruolo centrale sia nella scatola nera della tecnologia cinematografica sia sulle bianche pareti di una galleria. La fotografia è parte in causa nella grafica delle riviste e dei libri tanto quanto lo è lo schermo retroilluminato del computer. Nelle forme digitali come in quelle analogiche, l'immagine fotografica ha determinato mutamenti nei rapporti tra i diversi media che davamo per acquisiti. Tali cambiamenti non riguardano soltanto la storia della tecnologia dei media, ma anche i mutamenti culturali, che a loro volta influenzano le pratiche artistiche. La nuova centralità della fotografia artistica nell'ambito dell'arte deriva certo da quella storia e da quell'insieme di circostanze, ma per quanto riguarda la storia dell'arte essa è invece vittima di un certo ritardo, e finisce per trovarsi a rimorchio. L'obiettivo di questo libro, dunque, non è quello di indicare le «ultime tendenze» della fotografia, ma di mostrare come e perché essa abbia assunto nell'arte questo ruolo centrale.

Nella cultura contemporanea quella fotografica continua a essere una forma di immagine visiva centrale e predominante; questa è la ragione per cui molte persone potrebbero trovare difficilmente so-

stenibile la distinzione tra fotografia artistica e fotografia non-artistica. Del resto già molto tempo fa John Berger ha dimostrato come l'arte, tramite le riproduzioni fotografiche, abbia ormai permeato di sé la cultura della vita di tutti i giorni². Immagini di opere d'arte si possono vedere utilizzate, o citate, nella pubblicità e nella moda, oppure riprodotte sulle pareti delle nostre case per affermare specifici valori culturali. E dunque siamo certi che la «fotografia artistica» possa trovare giustificazione come categoria a sé? Nel caso in cui non disponessimo di informazioni sul contesto, sarebbe possibile stabilire se un'immagine fotografica proviene dall'arte o dalla pubblicità? La fotografia è talmente diffusa e centrale in quasi ogni ambito della vita quotidiana che tali distinzioni possono apparire ormai scomparse, e la situazione non fa che divenire viepiù confusa, in virtù delle modalità con le quali anche i siti web mescolano insieme tutte le tipologie di immagini, rendendo ancora più difficile capire di fronte a che cosa ci troviamo. E tuttavia l'arte e la pubblicità hanno due statuti chiaramente separati e svolgono funzioni diverse, per quanto vi siano alcune sovrapposizioni nell'uso che esse fanno delle immagini artistiche.

Allo stesso modo, il fotogiornalista o l'appassionato fotografo dilettante hanno sviluppato distinti insiemi di pratiche visive, le quali, malgrado abbiano in comune le immagini digitali, non sono totalmente compatibili o interscambiabili. «Fotografia», di fatto, è un termine plurale, allo stesso modo in cui «scrittura» o «pittura» si riferiscono a una quantità di pratiche differenti: scrivere una lettera è chiaramente diverso da scrivere una relazione, un romanzo o una lista della spesa. Anche la fotografia è analogamente polimorfa. Tuttavia vi è un elemento specifico della funzione dell'arte in cui la fotografia è coinvolta. I mutamenti nell'arte e nell'estetica contemporanea sono collegati molto strettamente all'ascesa della fotografia, non solo nell'ambito dell'arte, ma anche in tutte le altre sfere culturali. Sarebbe arduo ignorare il fatto che la fotografia è ormai una pratica consolidata, se non dominante, e la sua massiccia diffusione mondiale obbliga l'arte a porsi delle domande a proposito degli utilizzi che ne vengono fatti, anche quando, nel processo, la fotografia traveste se stessa appropriandosi di elementi delle altre pratiche. Gli atteggiamenti verso la fotografia considerata come arte non sono più gli stessi tenuti anche solo venti o trent'anni fa, e dunque oggi possiamo intraprendere un progetto leggermente diverso.

Questo libro è un'introduzione alla fotografia artistica che si articola in una serie di diverse «cornici». La cornice del primo capitolo è

esplicitamente storica e sostiene l'idea che il «fotografico» sia un valore visivo che precede l'invenzione stessa della fotografia. Soltanto uno storico positivista potrebbe affermare che l'idea di fotografia sia comparsa solo con la scoperta tecnica del processo chimico che rende possibile la fotografia propriamente detta. Come dimostrano le curiose interazioni fra la pittura olandese del XVII secolo (in particolare Rembrandt e Vermeer) e le concezioni pittoriche della fotografia dei primordi, tra i due fenomeni esiste una notevole omologia e da allora non si è smesso di affrontare le questioni che riguardano tale collegamento. Successivamente, le teorie estetiche del pittorialismo fotografico ottocentesco (e del nuovo pittorialismo dell'ultimo decennio del Novecento) continuavano a essere multiformi e sfilacciate, e lo divennero ancora di più quando esso sfociò nel modernismo formalista. La fotografia modernista era una specie di compromesso: da un lato vi era una fede estetica nel realismo descrittivo scoperto nella pittura olandese, dall'altro stavano invece le astrazioni compositive generate dall'arte cubista del primo Novecento. Il modernismo novecentesco si fondava sulla fotografia «normale» come verità estetica, incarnando un insieme di concezioni fotografiche che derivavano dall'Europa di Eugène Atget. Il terzo capitolo mostra come l'opera di Atget, sebbene egli stesso non si considerasse un artista, divenne un modello di importanza cruciale per la fotografia dei movimenti modernisti e delle avanguardie europee negli anni Venti e Trenta, e, dopo la canonizzazione, anche per la nuova fotografia modernista che si affermò negli Stati Uniti.

Il ruolo svolto da una più giovane generazione di artisti del secondo dopoguerra, emersi negli anni Cinquanta, definito come arte «concettuale», investì la fotografia di una nuova funzione all'interno del sistema dell'arte. Gli utilizzi concettuali della fotografia assumevano una posizione che (per usare un eufemismo) potremmo definire ambigua od ostile a qualunque rivendicazione di «artisticità». L'arte concettuale manifestava una profonda diffidenza verso i valori culturali dell'umanesimo, implicati nella Guerra fredda e nelle politiche imperialistiche, e rifiutava la tradizionale estetica della bellezza che la fotografia del pittorialismo e del modernismo aveva strenuamente cercato di incarnare. Sotto questo aspetto l'arte concettuale era «anti-estetica», dal momento che per goderne era necessario passare per vie che non erano quelle del piacere dell'occhio. Gli artisti concettuali iniziarono a recepire, interrogare e dare delle risposte alla moderna società mediatica, che ormai impregnava di sé la vita culturale sociale e privata. Alcune di queste tematiche vennero ereditate dal

postmodernismo, un termine alla moda che venne introdotto tra la fine degli anni Settanta e nei primi Ottanta, prima a New York e poi altrove, per definire l'intrusione e la contaminazione da parte della cultura popolare nel sistema dell'arte, l'appropriazione dei mass media e la confusione di stili e contenuti storici e prenderne atto. Ma per quanto il postmodernismo conservasse, anche se debolmente, alcuni tratti del concettualismo, queste nuove strategie venivano messe in atto con modalità nuove e differenti, come vedremo.

Tutte le categorie fondamentali usate nei capitoli di questo libro – pittorialismo, documentarismo, concettualismo – si possono ritrovare nell'arte di oggi. Per maggiore chiarezza esse vengono qui trattate in capitoli separati, ma nella pratica si sovrappongono in maniera significativa. La fotografia artistica contemporanea continua a mutare e a ibridarsi, man mano che ridefinisce se stessa, il suo ambiente sociale e i suoi percorsi storici. Le diverse categorie della fotografia artistica non sono certo mutualmente esclusive, come del resto è dimostrato dai suoi mutamenti storici. Ciononostante, io cercherò di delineare le condizioni che danno loro forma e al contempo tenterò un primo ampliamento della loro portata internazionale, valicando i confini abituali per andare oltre l'asse Europa-Nordamerica. Gli ultimi due capitoli, che trattano dell'archivio e dell'immaginazione geografica, prendono in esame questi diversi ambiti di pratica fotografica in termini, rispettivamente, di tempo e di spazio.

Il tempo e lo spazio, le due categorie usate da Gotthold E. Lessing per suddividere le arti nel suo saggio del 1776 *Il Laocoonte*, continuano da allora a pervadere le arti visive³. Nel suo saggio del 1940 *Verso un nuovo Laocoonte* l'influente critico statunitense Clement Greenberg ridefinì quella suddivisione trasformandola in un totale e dogmatico rifiuto della letterarietà e del tempo nelle arti visive. Secondo Greenberg la fotografia doveva venire purificata non dalla rappresentazione (che per lui ne costituiva il carattere essenziale), ma da qualsiasi racconto o implicazione narrativa, tipici per esempio del fotogiornalismo. Egli sosteneva che quegli elementi dell'opera appartenevano alla cultura di massa, e dunque al Kitsch. Tale rigida distinzione si affievolì con il postmodernismo degli anni Ottanta. Se la fotografia ai suoi inizi aveva ereditato una grande parte del bagaglio estetico della pittura, tale eredità venne rifiutata con l'avvento dell'ideologia modernista del primo Novecento. Obiettivo del modernismo, inizialmente, fu quello di sviluppare una fotografia artistica «pura», lontana da qualsiasi contaminazione proveniente dalla fotografia commerciale o industriale.