Diffusione: 25.000

ESPOARTE

Trimestrale

Data 02-2018
Pagina 7/10
Foglio 1 / 4

TRA ARTE, FOTOGRAFIA E POLITICA

di Gigliola Foschi

Come possono le immagini raccontare un mondo sempre più complesso e stratificato quale quello contemporaneo? Come possono riflettere, ragionare su questo mondo, nel quale la nostra relazione stessa con le immagini ha subito un'evoluzione senza precedenti? Grazie ai cellulari ognuno di noi può scattare un numero pressoché illimitato di fotografie che poi "posta" sui social networks e modifica come desidera; al contempo può accedere a infinite informazioni, veicolate attraverso un numero vastissimo di siti internet. In sintesi (come già evidenziava negli anni Ottanta Umberto Eco, nel saggio *La Moltiplicazione dei media*) siamo **sommersi da una pluralità incontrollabile di messaggi che appaiono e scompaiono velocemente, che si smentiscono e si elidono a vicenda**.
Tale moltiplicazione mediatica, tanto più in un contesto di forte insicurezza sociale e di crisi delle ideologie, crea l'effetto paradossale che ognuno può comporre e memorizzare le sue notizie e le sue verità in funzione delle proprie convinzioni o del proprio bisogno di conferme.
La stessa immagine "vera" di una folla di migranti su un barcone stracarico può confermare alcuni che una massa di persone ci sta invadendo – e quindi essere utilizzata da siti web xenofobi – così come può suscitare sentimenti di solidarietà e apparire ugualmente perfetta per suggerire la necessità di ulteriori interventi umanitari. Per non parlare delle fake news che circolano travestendosi da fatti alternativi e quindi iper-convincenti... Il pensiero contemporaneo, che ha tanto insistito sui pericoli dei **processi di "derealizzazione" creati dai media** (basti pensare alle teorizzazioni di Jean Baudrillard), viene così preso in contropiede (come ha più volte evidenziato il filosofo Jacques Rancière) da ramificate e difficilmente governabili **strategie di riappropriazione collettiva**.
La posta in gioco per una fotografia critica diventa quindi quella di trovare, di creare un linguaggio che sappia agire come una vera e propria **pratica di resistenza "diretta"**,

Codice abbonamento: 110238

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

interrogativa, intrattabile e non assimilabile. Le molteplici nuove strategie messe in atto attualmente dalle opere visive, proprio per rifiutarsi di imporre una supposta verità, o di attestare un significato manipolabile, non sono però oggi facilmente riconducibili a una tendenza precisa e definibile, anche perché si ritrovano di continuo obbligate a ridefinirsi per confrontarsi con una realtà a sua volta mobile e molteplice. Una realtà pullulante di tendenze estremistiche e regressive, dove non può più emergere un pensiero capace di avere un ruolo antagonista – quale quello dei situazionisti negli anni '60-'70 – anche perché all'orizzonte rimane assente una meta utopica o rivoluzionaria. Mi limiterò quindi a fornire qualche esempio di opere che, inevitabilmente, risultano più resilienti che non "sovversive": opere significativamente diversificate tra loro e tali – ci auguriamo – da offrire spunti di riflessione sulle molte tendenze e pratiche visive attuali.

Dedicata ai molti campi profughi che affollano i confini d'Europa, l'opera *Heat Maps* dell'irlandese **Richard Mosse** (una serie che ha meritato all'autore il prestigioso Prix Pictet, ed è stata esposta nell'ambito del Photolux Festival di Lucca del 2017) s'impone all'attenzione grazie a un'operazione radicale di *détournement* (per usare un concetto teorizzato proprio dal situazionista Guy Debord): anziché raccontare la realtà con uno sguardo poetico, carico di pietas o eticamente empatico, Mosse utilizza infatti una fotocamera termica militare capace di segnalare il calore delle presenze umane a oltre 30 km di distanza e la usa come un freddo e implacabile strumento di ricognizione, che scruta lentamente i campi profughi per poi avvicinarsi ai corpi e ai volti dei migranti – sempre inconsapevoli di essere osservati e ritratti – come se il fotografo fosse "attratto" esclusivamente dal loro calore. Grazie a una video-installazione imponente e immersiva, all'uso di un vedere che mima quello impersonale e non umano dei sistemi di controllo contemporanei, lo spettatore si trova così inserito in un dispositivo disorientante e potente che mette paradossalmente in gioco gli aspetti voyeuristici del vedere e che lo sottrae ai sistemi narrativi abituali. Mosse utilizza dunque una pratica di appropriazione critica e spiazzante dei metodi di controllo e sorveglianza: un procedimento che peraltro ritroviamo, pur con modalità diverse, anche in autori quali Anouk Kruithof, Julies Spinatsch e Julian Röder[1].

Di segno differente sono invece le opere che l'artista **Nasan Tur** ha presentato nella mostra *Memory as Resistence*[2]. Qui non ci si trova più di fronte a immagini di grande formato che s'impongono allo sguardo, come quelle di Richard Mosse o di Luc Delahaye: due autori – vale la pena sottolinearlo – che provengono dal reportage e i cui lavori sono stati presi a esempio della nuova fotografia "post-documentaria"[3]. Tutto all'opposto, con Nasan Tur ci si sente sottilmente osservati da tanti volti, simili a presenze fragili e tenaci come memorie che resistono, nonostante tutto. Non è però l'artista ad aver scattato simili immagini: lui si è, per così dire, limitato a recuperare dall'oblio i ritratti più iconici, apparsi sui media, che immortalavano giornalisti o attivisti politici uccisi per il loro impegno in difesa dei diritti umani e della giustizia. Ritratti di persone, simbolo della resistenza alle ingiustizie, che Nasan Tur – come mostra un video presente nella mostra – prima appallottola, accartoccia e poi distende con cura, in una sequenza infinita. Quei volti,

1 *Chapter 3 - The Control of Images*, mostra a cura di Sabine Gamper e Nicolò Degiorgis, Foto Forum, Bolzano, fino al 27 gennaio 2018.

2 A cura di Gabi Scardi, Fondazione Adolfo Pini, Milano, fino al 9 marzo 2018.

3 Si rimanda al dossier *La Photo Post-Documentaire*, "Art Press", Novembre 2016, n. 438.

Codice abbonamento: 110238
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.
Mia Photo Fair

pronti a sparire dalla memoria collettiva tra una news e l'altra di eccidi e orrori, vengono letteralmente ripresi in mano, cancellati intenzionalmente come a mimare un processo di oblio, e altrettanto intenzionalmente salvati, accuditi e poi esposti nelle protettive vetrinette della Fondazione Pini. L'autore, con questi gesti dialetticamente contraddittori di uccisione e cura, rianima tali immagini fino a trasformarle in presenze che ci guardano al di là di ogni cronologia. Egli sposta così il centro del fare artistico dal "come vedere e che cosa documentare" a una pratica etica che interpella direttamente gli spettatori sulle loro stesse dinamiche oscillanti tra ricordo e dimenticanza.

Che un artista, proteso ad approfondire e indagare ingiustizie o drammi collettivi, possa uscire dall'univoca logica del vedere, lo dimostra anche il lavoro *Veterans Book Project* (2009-2014) che la statunitense **Monica Haller** ha dedicato ai reduci o meglio ai sopravvissuti della guerra in Iraq: veterani del fronte ma anche, ad esempio, una donna irachena che, a causa di un missile americano, ha perso entrambe le gambe. Qui l'artista diventa una sollecitatrice di storie autobiografiche e testimonianze visive da lei ascoltate con la postura di un analista specializzato in sindromi post-traumatiche. Ma Monica Haller fa anche di più: edita e raccoglie tali immagini, così da creare vari libri, uno dopo l'altro, ognuno dedicato ad una persona diversa, ma unificati dallo stessa impostazione grafica e dallo stesso titolo: *Objects for Deployment*. Coloro che sono stati o si sono trovati "dispiegati" nel teatro di guerra, grazie al suo intervento possono ora "spiegarci" e "spiegarsi" che cosa è avvenuto e quali emozioni, prima taciute, li hanno segnati.

Una simile opera ci fa quindi comprendere bene le nuove strategie critiche messe in atto da un'arte che vuole confrontarsi con la politica. Prima di tutto capiamo come sia importante uscire da una logica astratta che osserva profughi, vittime o carnefici come masse anonime. La Haller infatti ci fa comprendere come sia essenziale, irrinunciabile, interrogare e mettere in luce la realtà degli Altri, intesi come persone concrete, con un nome, un cognome e una vita precisa. A questo proposito, ricordiamoci del celebre lavoro di **Alfredo Jaar** *The Eyes of Gutete Emerita*: un'opera volta a scardinare la logica che separa il noi dal loro, per porci di fronte allo sguardo di chi ha visto i suoi famigliari uccisi a colpi di machete. Ecco, come Jaar anche la Haller – certo con forme diverse – ci fa entrare in profondità nelle storie di Jesse Albrecht, di Don Hirsch, di Zainab Jawar, di Phil Mason... Ma non basta. Un altro aspetto estremamente significativo del suo lavoro è che, alla logica superficiale delle news, sempre pronte ad apparire per poi subito sparire, l'autrice contrappone un lavoro in profondità, il quale si costruisce lentamente tra immagini e testi, nel corso del tempo, libro dopo libro, intervista dopo intervista, e soprattutto durante quel periodo, silente e prolungato, che fa seguito agli avvenimenti eclatanti di cui hanno parlato i media: quel silenzioso, doloroso tempo del dopo, del post, quando cala il silenzio e le persone si trovano sole.

Molti autori contemporanei – come dimostra anche la lunga ricerca di **Laia Abril**, *A History of Misoginy* – sono infatti poco interessati a qualificarsi per un proprio originale stile visivo e appaiono sempre più protesi a trasformarsi in investigatori che approfondiscono e scavano, usando molteplici mezzi visivi scelti solo sulla base della loro efficacia. Nel "capitolo" dedicato all'aborto, Laia Abril ha per esempio esposto: foto trovate, immagini riprodotte, still-life a colori di svariati metodi contraccettivi, mucchi di ometti di metallo per gli aborti clandestini, fotografie in bianco e nero con testimonianze scritte di donne che vivono in Paesi dove l'aborto è vietato per legge... Consapevoli che una fotografia può anche non "parlare da sola", molti autori – tra cui appunto la Haller o la Abril – riscoprono l'importanza della relazione tra immagini e parole scritte: queste

Codice abbonamento: 110238
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

ultime non fungono più da didascalia o da spiegazione dell'immagine, ma divengono parti fondamentali dell'opera stessa e interagiscono quindi con essa in modo profondo, continuativo o spiazzante.

Altri autori invece (tanto per far notare come non esista un'unica tendenza) sfruttano a proprio favore l'ambigua icasticità delle immagini. Il giovane artista ceceno **Aslan Gaisumov**[4] si limita, per esempio, a esporre nove cartoline, vere ma anche assurde, di una Groznyi semidistrutta (le cartoline sono state realmente stampate dopo la Prima guerra cecena del 1994-1996). Di fronte al messaggio contraddittorio di simili cartoline, riproposte per di più da Gaisumov come opera artistica, è impossibile non rimanere allibiti e bloccati in una sorta di cortocircuito interrogativo, privo di risposte certe proprio perché privo di spiegazioni evidenti. Che cosa significano queste immagini che, in forma di cartolina, sono state volutamente stampate per celebrare una capitale della Cecenia, tuttavia in macerie? E perché mai il ceceno Gaisumov ce le ripropone? Per ironia? Per denuncia? Per mostrarci la tragicità di una storia senza soluzioni?

Ma torniamo un'ultima volta al lavoro di Monica Haller. Nell'introduzione alla sua opera – in occasione della sua esposizione presso il Foto Forum di Bolzano – Andrea Cortellessa cita una frase di William Saroyan: "Una foto vale mille parole. Sì, ma soltanto se la si guarda e si dicono o si pensano quelle mille parole"[5]. Certo. E qui in effetti le "mille parole" sono già poste direttamente in relazione alle immagini. Ma l'autrice compie anche un'altra operazione significativa: le fa guardare dallo spettatore, le fa osservare con una modalità volta a incrinarne la passività. La vera opera della Haller consiste infatti nella creazione di una silenziosa sala di lettura, dove i visitatori sono invitati a leggere, a sfogliare e a "entrare" nei libri dei veterani. In questo modo – come scrive Cortellessa – "si forma una comunità: una 'unità' non di combattimento ma di senso. La Memoria del Trauma fuoriesce dalla matrice ineffabile del soggetto per farsi memoria condivisa"[6]. Una memoria condivisa, è vero, ma non ideologicamente monolitica, perché ogni spettatore, finalmente *émancipé* (per usare una felice espressione di Rancière), può liberamente comporre e introiettare le storie a cui si avvicina, anche senza la mediazione di un critico che, dall'alto del suo scranno, debba spiegare alcunché.

GIGLIOLA FOSCHI fa parte del comitato di **MIA** (Milan Image Art) **Photo Fair** e insegna Storia della Fotografia presso l'Istituto Italiano di Fotografia di Milano. Dal 2004 collabora con Centro Culturale San Fedele di Milano presso il quale ha curato numerose mostre di taglio socio-politico. Per più di 10 anni ha scritto per le pagine culturali de "L'Unità" e per "Zoom International". Attualmente collabora con "Alias/Il Manifesto", "Gente di Fotografia" e "Il Fotografo". Ha scritto i capitoli relativi alla storia della fotografia italiana per il primo e terzo volume dell'enciclopedia The History of European Photography (Central European House of Photography, Bratislava). Ha pubblicato il libro *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*, Ed. Mimesis/Accademia del silenzio, 2015. Un suo saggio è presente in *An Unexpected Mosaic, Unique Aspects of European Photography*, PhotoEspaña 2016/Encontros PHE, Madrid.

4 Tale opera è stata esposta nella mostra *La vita dalla mia finestra*, a cura di Andrey Misiano, Laura Bulian Gallery, Milano, fino al 26 gennaio 2018.

5 In: *Chapter 2 - The Conflict of Images*, Foto Forum e Rorhoff, Bolzano, 2015, p. 274.

6 *Ibidem*, p. 282.

Codice abbonamento: 110238
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.