

La controrivoluzione fotografica

ARTURO C. QUINTAVALLE

Edward Weston, *Prologue to a Sad Spring*, 1920.

Si ringrazia il Museum of Modern Art per la gentile concessione di riproduzione delle fotografie di Edward Weston, nell'ambito di questo articolo.





Edward Weston, *Hot Coffee, Mojave Desert*, 1937.

Siamo di fronte ad un momento di passaggio singolare nel contesto della nostra cultura d'immagine, momento che i più probabilmente non ancora avvertono ma che i mercanti e chi con loro guida sostanzialmente i giudizi del pubblico hanno bene inteso, quanto meno da una parte dell'oceano Atlantico. Siamo davanti a una rivoluzione pari almeno a quella che dovette portare nella cultura figurativa, e nella scala dei valori di questa, l'invenzione della incisione su legno o, tanto più di recente, quella della litografia. Si trattava allora di procedimenti collegati direttamente a funzioni, il primo riproduttive, l'altro connesso ad un'iconografia rivolta a un consumo di massa (i manifesti, ad esempio). La situazione ed il tema che vorrei invece affrontare adesso, tentando di porlo meglio a fuoco, è quello della fotografia. Non si tratta, bene inteso, di un'invenzione odierna, ma siamo oggi di fronte alla sua mercificazione, anzi e più precisamente ai preparativi generali per la sua mercificazione. Di fatto ora, in questi mesi stessi, i grandi commercianti negli USA, e quindi quelli che, in Italia e in Europa, da quelli prendono esempio, vanno studiando la loro « battaglia » per la mercificazione del genere fotografico. Finora esso era, di fatto, sfuggito a una tale attenzione, l'interesse per la fotografia era rimasto circoscritto, specie in Europa, ai suoi « valori » documentari, come si suol dire, cioè, e in parole povere, praticamente al suo significato letterale, un po' come collezionare scene di vita campestre per chi ha avuto

antenati contadini o Madonne per chi è stato educato in parrocchia. E' vero, esistevano le grandi raccolte dei vari Gabinetti o Photothèques nazionali, ma erano repertori nati e costruiti con fini pragmatici, di documentazione del sistema urbano, della città e del suo sistema di monumenti, non certamente con altri scopi, erano insieme veramente imponenti ma attenti spesso alle opere d'arte e, quindi, con la fotografia impiegata come strumento di analisi critica, di lettura metalinguistica (linguaggio sopra un altro linguaggio) e dunque appunto e sempre « funzionale ». Il discorso invece che veniva proposto dagli storici della cultura per gli altri ambiti della fotografia era ben diverso: al di là delle funzioni documentarie che pur sempre erano riconosciute alla pittura (chi non ricorda i disegnatrici dal fronte, fra cui, fra gli altri, c'era anche lo stesso Klee) essa era naturalmente e prima di tutto « arte ». Fuori d'Italia anche la fotografia era accettata come arte; persino nella prossima Francia nessuno dubitava che Nadar avesse fatto delle foto « artistiche », ma forse più perché esse rappresentavano noti o notissimi personaggi, notissimi eventi, o perché egli era, se non certo il primo, tra i primi ad usare una particolare tecnica, magari a inserire su una navicella di pallone la macchina da ripresa. Così quindi la fotografia rimane sempre legata a questa connotazione di partenza che è del documento e non viene impiegata nel contesto della cultura d'immagine, se non di soppiatto, fino a che essa viene linguisticamente reinventata da

Man Ray e quindi da Moholy Nagy. Si tratta di una storia che non dobbiamo qui ripercorrere se non accennando al fatto che a Man Ray spetta il merito di avere respinto la camera ottica (di origine ovviamente « rinascimentale ») come unico strumento necessario e condizionante di lettura dell'immagine e a Moholy Nagy di avere inserito il discorso del tempo nell'immagine prima bloccata della fotografia (a parte sarebbe poi il discorso che da Marey e Muybridge arriva a Bragaglia).

Dopo questo, nella storia europea di questi ultimi decenni, nulla o quasi riguarda da vicino la fotografia, mentre in America la creazione di una sezione fotografica del Museum of Modern Art fin dagli anni '30 permette, di fatto, l'inizio di un collezionismo organizzato di altissimo interesse. E' attorno a questo polo, peraltro isolato, che possiamo vedere formarsi il primo nucleo di un discorso critico unitario, e quindi il modello per una analisi dei fatti fotografici nel contesto della cultura d'immagine contemporanea. Raccogliere fotografie non ha però determinato, e per decenni, un collezionismo fotografico di qualche peso negli Stati Uniti; solo alcuni anni fa, circa sei, abbiamo avuto la nascita delle prime gallerie private di fotografia a New York e quindi il sorgere di un diverso atteggiamento del pubblico. E' di questo, di questa « rivoluzione » che vogliamo parlare. Ma si deve fare molta attenzione, non si tratta di una rivoluzione reale ma piuttosto di una presa di possesso, da parte del sistema, di uno stru-

mento che può, potrà forse però convenire dire solo — potrebbe o avrebbe potuto — diventare uno strumento di seria analisi.

La fotografia quindi non presenta, rispetto ad altri mezzi di riproduzione moltiplicata, alcuna sostanziale differenza, nulla metodologicamente la privilegia quindi dinanzi alla stampa, all'incisione in genere, alla litografia, serigrafia od altro; nulla la privilegia e quindi nulla la pone in una situazione diversa da quei media e nulla fa pensare che la vicenda della sua mercificazione possa essere, differente. Ed infatti, sempre nel contesto della cultura di massa l'immagine moltiplicata si scala, si pone ad un gradino più basso rispetto alla immagine unica, e perciò l'immagine fotografica è di segno analogo, sostanzialmente, alle incisioni, alle stampe. Il problema quindi, dato che come nel caso della serigrafia e di fatto anche della litografia la possibilità di riproduzione appare praticamente illimitata (comunque oltre le duemila copie ma, per la foto, le possibilità di moltiplicazione sono molto superiori) appare essere, nell'ottica mercantile, quello di numerare la fotografia, di farla cioè diventare una « stampa » nel senso storico del termine. Ma viene da chiedersi come mai, adesso, si sia giunti a questo punto, come mai ci si cominci a contendere a colpi di decine di milioni una serie di immagini fotografiche (l'album di Julia Margaret Cameron è andato all'asta a Londra per 80 milioni ed è finito in USA), come mai anche in Italia vengano nascen-

do gallerie specializzate in fotografia, gallerie che tenderanno ad assumere in esclusiva alcuni artisti-fotografi, e quindi a riprodurre nel mondo fotografico il sistema sostanzialmente di classe degli artisti di galleria, i « nobili », di fronte al proletariato degli artisti liberi, a coloro che non hanno casa, o protettore che dir si voglia.

Conviene ripercorrere brevemente la storia della situazione di mercato americana per avere illuminazioni su quella europea, dato che, come dovrebbe essere noto, nei paesi a capitalismo avanzato quello che ha le strutture economiche più progredite segna, con qualche anno di anticipo, la strada agli altri paesi. E così dunque data dalla avanzata seconda metà degli anni sessanta un attutirsi in USA dell'interesse del pubblico e quindi del mercato, dopo la grande esperienza pop e quindi optical; era quello un momento di sostanziale ripiegamento o, se si preferisce, di trasformazione di interessi da parte del grande pubblico. Certamente, è vero, i maestri pop erano venduti e con notevole intensità in America ad ogni museo e anche in Europa, soprattutto in Germania ma ormai il livello dei prezzi e il tipo stesso delle opere pop, che per ogni artista erano dal mercato stesso fissate in una sigla stereotipa, escludevano una reale possibilità di comunicazione col pubblico. L'esperienza pop, era stata critica e profondamente riformatrice del contesto e alle origini aperta ad un pubblico ampio e cosciente.

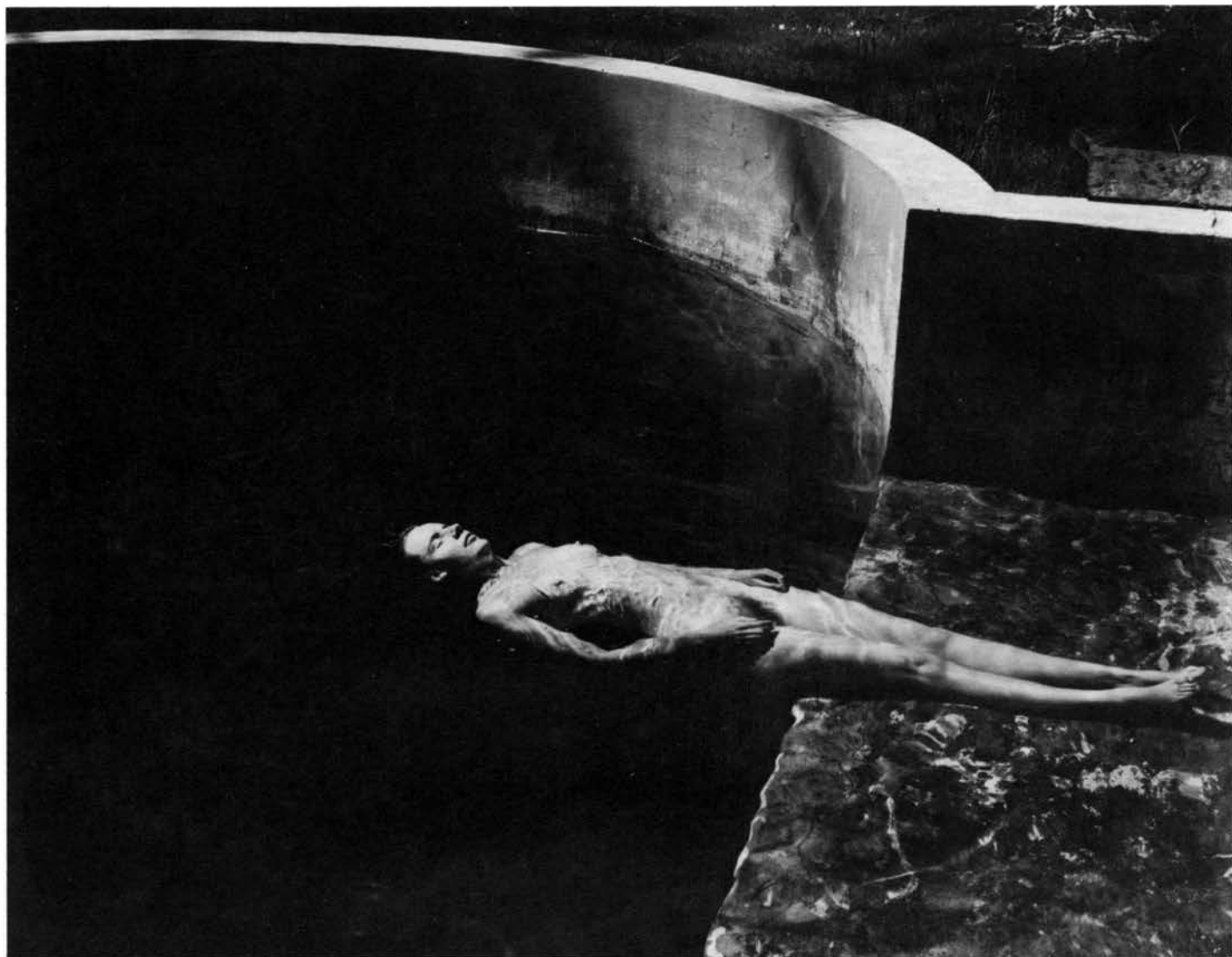
Ci si trovava insomma a fine anni '60

in USA di fronte al trasformarsi di un'arte nata con l'intenzione di criticare, di analizzare l'universo « popular » o di massa statunitense, in una produzione destinata a decorare le collezioni di una élite tanto ristretta quanto estraniata dal sistema dei rapporti civili. Il collezionismo statunitense che si ribalta nei musei secondo la nota legge della tax-exemption è un collezionismo interessante in ottica europea ma non determina certamente una tendenza alternativa nel gusto medio del pubblico che giunge alle opere d'arte collezionate con almeno un quinquennio di ritardo sul momento della loro esplosione culturale. E' proprio questo gap culturale, evidentissimo negli USA, a mantenere la funzione simbolica e totalizzante (mitica e mistica) dell'opera d'arte, a costruire l'opera d'arte stessa come momento di un distacco invece che di una partecipazione alla realtà, al sistema dei rapporti con la realtà del pubblico. Intendo dire che le opere pop che erano all'origine, nelle intenzioni dei creatori, violente, polemiche, dirette, dopo un quinquennio sono ormai « date », sono staccate dal contesto reale, sono insomma opere appunto d'« arte » e come tali vengono degustate. Ora questo vero e proprio consumo, negli USA, delle opere viene accentuato, in seguito, dal sorgere e svilupparsi della corrente anch'essa critica all'origine, ora accademica, così detta iperrealista mentre, dall'altra parte, una negazione altrettanto evidente del possibi-

(segue a pag. 86)

Edward Weston, *Wrecked Car, Crescent Pitch*, 1939.





Edward Weston, *Nude Floating*, 1939.

Le mostre aperte a New York nel marzo del 1975 in ambito fotografico, almeno le principali, sono in certo senso uno spaccato sulla situazione della foto americana oggi; alla Light Gallery una grande esposizione di duecento foto di Garry Winogrand, che ha già esposto al MOMA e che ha pubblicato un libro, nel 1969, *The Animals*, e che ora pubblica un altro volume, *Women are Beautiful, the observations of a Male Chauvinist Pig* (Le donne sono belle, osservazioni di un maiale maschio sciovinista) sono una indicazione precisa di una certa linea. Quella appunto dell'analisi ironica sul tessuto sociale; da un lato infatti nella tradizione statunitense abbiamo, con un Rothstein, con una Lange, un tipo di ricerca sul sociale guidato da un impianto visivo centrico, con Winogrand invece abbiamo un discorso completamente diverso, la ripresa cioè della ricerca libera di Shahn, e quindi vedute angolari, scorci, macchina in movimento, non però sfocature come in Shahn. L'ironia civile di Winogrand ha fatto scuola negli Stati Uniti e sta trovando imitatori anche da noi.

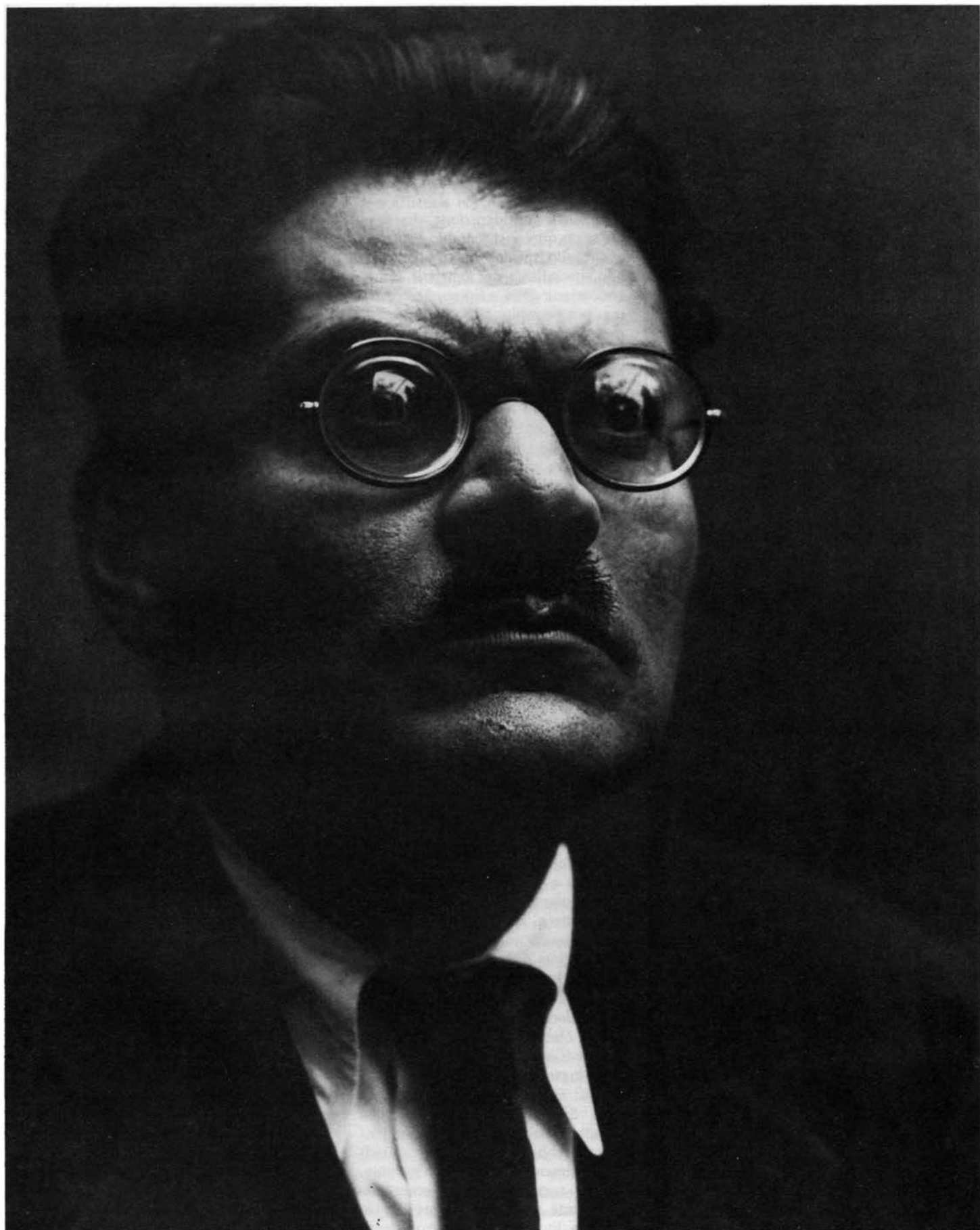
Edward Weston espone da gen-

naio a marzo al MOMA e, come dice il ciclo stilato del museo, « per almeno 150 anni la fotografia è stata utilizzata come *medium* dagli artisti.

In questo tempo un piccolo numero di uomini e donne hanno usato la camera per produrre durevoli opere d'arte. Edward Weston è di questi »: dunque fotografia « come arte » nel senso più volte indicato in queste pagine. Ma la figura di Weston, illustrata in catalogo da Van Dyke e su cui ricordo la monografia di Nancy Newhall e i saggi di John Szarkowski, sfugge, mi sembra, a questo genere di classificazioni. Se la partenza del fotografo infatti è « pictorial » e anche legata a modelli culturali Jugendstil ancora attorno al 1920. già in questo anno troviamo un tipo di ricerca diverso che significa un mutamento profondo di ideologia, l'interesse cioè per un modo di vedere la realtà che è detto « straight », cioè diretto, dai critici ma che è invece altrettanto indiretto, dato che si serve del modello cinematografico, chapliniano soprattutto, di individuare il mondo.

Questi modelli di Weston vengono sviluppati ulteriormente a contatto con il grande realismo messicano,

Orozco, Rivera soprattutto (ricordo qui il notevole ritratto di Orozco) mentre anche la serie dei nudi, che forma uno dei gruppi-guida tra le foto del periodo, mostra come matrice da un lato il realismo europeo tra Otto Dix e Grosz, dall'altra il film tedesco della fine anni venti tra Palust e Stroheim. Quanto al periodo della borsa di studio Guggenheim per fotografare il West che Weston riceve nel 1937 per due anni, lo si può intendere come un modo per riprendere, ma su altre basi, i modelli fotografici della FSA; impaginazione rigorosa, sempre, ma un distacco, una non-partecipazione nella costruzione degli oggetti, che sono anche il segno di queste fotografie come sospese. La scoperta di un universo di forme fossilizzate, di enormi tazze isolate nello spazio della pianura, di pali che ritagliano il paesaggio con le loro immobili stampe non è diversa da immagini come *Nudo che galleggia*, di chiaro sapore surrealista; ed è infatti al surrealismo che devono ricondursi, come « poetica », come di solito non si legge, molte delle immagini del biennio 1937-1939 di Weston. Come è noto il fotografo, nato nel 1886, è morto nel 1958.



Edward Weston, *Jose Clemente Orozco*, 1930.

John Szarkowski, attorno ai cinquanta, alto, magro, pipa, raffinato; la sua storia è complessa; laureato all'University of Wisconsin in storia dell'arte, ma già interessato alla fotografia come fotografo, lavora in College, poi al Walker Art Center a Minneapolis dove fa il fotografo del Museo, si dedica alla pubblicistica e fa mostre. Insegna per due anni alla Albright School a Buffalo ed alla University of Minnesota, riceve inoltre due borse di studio Guggenheim perché possa elaborare proprie ricerche in ambito fotografico, ricerche che lo conducono infine al suo volume «The idea of Louis Sullivan» (1956), edito dalla University of Minnesota Press, libro esauritissimo e ricco del patrimonio illustrativo notevolissimo di Szarkowski; intanto prosegue anche il filone del lavoro di fotografo commerciale mentre si pubblica un secondo volume «The Face of Minnesota» (1958) con sue fotografie.

Nel 1962 è nominato direttore del Department of Photography del MOMA al quale ha dato un notevolissimo sviluppo dopo il lavoro importante di Edward Steichen (morto, come è noto, nel 1973); in un decennio o poco più le foto sono infatti passate da circa seimila ad oltre quindicimila e si sono tenute circa settanta esposizioni; fra queste ricordiamo «The Photographer and the American Landscape» (1963); «Dorothea Lange» (1966); «Cartier Bresson» (1968); «Brassai» (1968); «Walker Evans» (1971); «Diane Arbus» (1972); «From the Picture Press» (1973), ecc. Un suo testo molto recente e che compendia molto del suo lavoro precedente è «Looking at Photographs» che raccoglie, attraverso una selezione di cento foto del MOMA, in compendio tutta l'esperienza storica e la capacità di analisi del contemporaneo dello studioso. Tra i giovani fotografi in questi recenti anni Szarkowski appare particolarmente interessato a Lee Friedlander del quale, fra l'altro, una rassegna ampia viene fatta circolare in Europa dal MOMA, con per prima tappa Parma (Istituto di Storia dell'Arte dell'Università).

INTERVISTA A SZARKOWSKI

Intervista a John Szarkowski, direttore del Department of Photography del Museum of Modern Art di New York.

Quale è il nesso tra foto di cronaca e foto di massa da un lato e fotografo «colto» dall'altro? Esiste un rapporto, e quale, tra critici e fotografi?

Sz.: La nostra possibilità di comprendere i grandi fotografi che non scrissero manifesti deriva direttamente dai fotografi stessi; ad esempio

LE INTERVISTE

New York è il centro del dibattito americano sulla fotografia, il punto dove convergono i maggiori interessi, le forze più vive; soprattutto dove si è sviluppato un mercato assai ricco e dove esiste la critica più stimolante e impegnata. Altri punti di riferimento sono, naturalmente, Boston e Chicago e anche Los Angeles e San Francisco, per citarne alcuni, ma la situazione nuovaiorchese, anche per la funzione di punto di contatto con l'Europa che ha quella città, appare senza alcun dubbio eccezionale. Non si deve intendere peraltro il rapporto con l'Europa come un rapporto di scambio; infatti New York, e i testi delle nostre interviste lo dimostrano, non si considera una specie di porto franco dove sbarcano le merci europee e si imbarcano quelle statunitensi ma, piuttosto, come l'ultimo molo da cui muovono ancora una volta le navi degli aiuti post-bellici, le navi di un piano Marshall della fotografia.

Non esiste infatti un apprezzamento della fotografia europea contemporanea da parte del mercato americano e da parte della critica o dei musei americani; l'interesse per la fotografia europea è rivolto ai classici, a Fox Talbot o a Niepce, a Nadar e a pochi altri ma, per il resto, l'Europa, tanto più quella orientale, non esiste.

Un'altra considerazione che si può fare su queste interviste è che manca, di fatto, un qualsiasi scambio tra critici d'arte e critici di fotografia, e questo dovuto anche allo specialismo dei collezionisti, che in USA sono il fatto portante, ed allo specialismo dei galleristi. Solo al Museum of Modern Art, all'interno di una concezione della «fotografia come arte», esiste qualche rapporto tra i due piani ma, per esempio, tutto il discorso assai in voga da noi (anche se metodologicamente discutibile) del fotografo-pittore o del pittore-fotografo non viene portato avanti a livello di gallerie di fotografia negli Stati Uniti. Ciò significa che, in un certo senso, l'Europa sta cercando di bruciare le tappe; l'introdurre i riporti fotografici su tela di uno Schifano in una rassegna o ancora gli ingrandimenti e le segmentazioni di un Di Bello sulla firma di Klee oppure su «Gestaltung» (formazione, configurazione, in tedesco) sono un modo per presentare — alla pari —, ad un pubblico non ancora preparato, due fenomeni che si vogliono equiparare a livello commerciale. Evidentemente però il discorso della foto come «arte», che vive all'interno dell'idealismo e della sua cultura serve anche a costruire un'aura attorno all'oggetto-foto che il pregiudizio — realista — poteva apparentemente diminuire agli occhi di molti.

Un altro aspetto abbastanza evidente nelle interviste che presentiamo è la contrapposizione di linee culturali che esiste a New York anche se in Europa, in genere, vedendosi quasi solo le mostre del MOMA e di artisti promossi da quel museo, non ce ne rende conto; da un lato quindi la fotografia che, nella generazione di Frank e in quella di Friedlander si riconosce, una fotografia che collega l'immagine *pop* e quella di tradizione fotografica (FSA) in un sistema unitario, che si rifà alla distanza alle ricerche di Evans e di Dorothea Lange,

Atget non fu scoperto dai critici ma dai fotografi ed a questo genere di interessi furono determinanti alcune figure, da Man Ray a Walker Evans a Berenice Abbott, e ricordo il gruppo Brady o Timothy o' Sullivan. Le nuove potenzialità della fotografia, le aggiunte al nostro vocabolario visuale vengono intese prima dai pittori maggiori e dai fotografi maggiori e solo in seguito dai critici.

Venendo a un esempio specifico, quale allora pensa sia il rapporto tra Jim Dine e Lee Friedlander che hanno collaborato, come è noto, assieme, e pubblicato insieme un portfolio?

Sz.: Si potrebbe rispondere che hanno un dizionario visivo comune; ci si potrebbe forse chiedere quindi che riferimenti essi abbiano trovato, loro che sono della stessa generazione, da una parte in Walker Evans, dall'altra in fotografi non sofisticati, cioè nel sistema d'immagine foto-

grafica più diffuso. Tornando ad Evans questi può aver insegnato molto a loro e non solo a loro; le sue foto sono eccezionali, vi troviamo molti temi della *pop art*, dell'arte concettuale, vi troviamo il senso e l'interesse per materiali umili e insieme una fredda distanza dall'oggetto. Arte per lui non è solo costruzione ma anche analisi e scoperta, e questo è individuato da Evans e da altri fotografi prima che dalla pittura.

Esiste una distinzione possibile, quasi di classe, tra fotografi ad alto livello e foto di massa?

Sz.: Vorrei analizzare il problema in un'ottica più ampia; prendiamo Friedlander o Winogrand o Frank o Avedon, tutti sono educati alla fotografia come professionisti, intendo dire che hanno praticato o praticano la fotografia nel contesto commerciale; il loro miglioramento progressivo li ha fatti, come dire, diventare più

una fotografia che ha per classici un Weston, per esempio, e che assume da altri, come da Winogrand, l'attenzione totale alla realtà. Una fotografia che è sempre, al di là delle apparenze, costruita, e costruita secondo principi rigorosi di impaginazione, una fotografia che, appunto, vede nel dadaismo, nella scomposizione e ricomposizione dell'immagine elaborata dal dadaismo, la sua fonte più ovvia e che media questa esperienza, ripeto, attraverso la *pop art*. Dall'altro lato sta, a parte appunto la tradizione classica, un modello di riprese fotografiche che gli americani chiamano *vernacular*, che non gode però dei favori delle gallerie in genere e dei grandi musei in particolare; per questo secondo filone di cultura si schiera Thornton, il critico del *New York Times*. Per la prima linea, quella che costruisce — ripeto — l'immagine della cultura fotografica americana ai nostri occhi, appare essere il direttore del *Department of Photography* del MOMA, Szarkowski.

Anche a proposito di figure notissime, come Friedlander, ed ho avuto modo di chiarire questi punti nel catalogo della mostra a lui dedicata apertasi in giugno presso l'Università di Parma, esiste una differenza di apprezzamento critico notevole; direi anzi che Friedlander è proprio il modello del fotografo « colto » americano, l'immagine di un fotografo che è « artista » e l'intero discorso che fa Thornton sulla fotografia che noi diremmo di massa, la fotografia dei *media*, potremmo precisare, è proprio il tentativo di eliminare questo distacco, di classe, tra una foto d'arte e una foto di massa, distacco funzionale, appunto all'esistenza della fotografia medesima come strumento di persuasione e condizionamento piuttosto che di comunicazione alternativa (dal ricevente all'emittente e non solo dall'emittente al ricevente per usare lo schema frusto della teoria della comunicazione, del resto ripreso anche per capovolgere, con la TVC, il processo di persuasione televisiva).

L'intervista al vicedirettore della *Light* di New York chiarisce alcuni punti nodali sulla struttura del mercato americano; le gallerie prelevano sul prezzo di vendita al pubblico in genere un 40 per cento, ma la percentuale potrebbe essere superiore nel caso di giovani o più giovani fotografi che si incaricano di far circolare le mostre, oltretutto presso privati, anche presso istituzioni pubbliche; e questa è una delle caratteristiche fondamentali del mercato americano, la dipendenza sostanziale delle raccolte e dei musei pubblici dal mercato privato; il paradigma non è New York dove il MOMA è e fa storia a sé, ma sono le centinaia di università, di musei della provincia nel *Middle West* come nel *Deep South* i quali non posseggono, evidentemente, uno *staff*, non posseggono capacità critiche di scelta, spesso non posseggono neppure informazione adeguata e si rivolgono dunque a gallerie private per ottenere in prestito una mostra la quale viene affittata previo acquisto, ad esempio, di alcune fotografie. Gallerie commerciali e musei dunque vengono, in USA, identificandosi e non esiste più, come ai tempi di Roosevelt e della FSA, una politica alternativa per la fotografia, una politica pubblica, intendo.

ambiziosi in senso artistico ed hanno nel frattempo capito che il sistema commerciale non appare più adeguato alle loro esigenze. Ma il giovane fotografo che vuole direttamente giungere alla posizione di « artista », di fotografo sofisticato ed indipendente non ha altra strada che di diventare un accademico; ed infatti dove si forma? Riuscirà soltanto ad essere un imitatore di Friedlander o Winogrand.

A suo vedere esiste una relazione tra commercio della fotografia e attività del Museum of Modern Art? Mi sembra infatti che l'influenza del Museo sia determinante in ogni senso e che, di fatto, abbia aperto la strada alla mercificazione dell'immagine di fronte alla quale ci troviamo oggi.

Sz.: Se è così quel che facciamo è sbagliato, la funzione di un museo è di riconoscere le opere che hanno in se stesse il vigore e la forza, che

possano sviluppare il *medium* fotografico. Un curatore di museo può attrarre solo per breve tempo l'attenzione del pubblico sul fotografo da lui scelto, ma l'interesse non dura a lungo se le scelte sono sbagliate. Il museo riflette semplicemente una situazione. La funzione del curatore di museo è analoga a quella del naturalista, studia l'evoluzione della specie; noi quindi possiamo dar conto delle foto del passato, anche del passato recente, ma non certo di quelle che verranno. Ripeto che, se si espongono fotografie anche piacevolissime ma non importanti, esse non hanno alcuna influenza sul pubblico.

A mio vedere la linea delle mostre in ambito fotografico del Museum of Modern Art è stata determinante soprattutto in Europa dove abbiamo avuto un notevole numero di seguaci. Lei come giudica questi fatti?

Sz.: L'influenza notevole di molte mostre del Museo si spiega con il fatto che esse presentavano il punto più alto della ricerca di importanti artisti; se però riandiamo al passato sembra facile dimostrare che molte mostre non hanno avuta alcuna influenza perché, veramente, non rispondevano allo sviluppo della storia. D'altro canto il vero artista non domanda al Museo che cosa scegliere, che via prendere, sa perfettamente quello che gli serve. Si potrebbero fare due esempi distinti, da un lato l'importanza che una mostra come *New Photography USA* ha avuto per la conoscenza della fotografia americana in Europa, dall'altro l'esposizione qui al Museo di opere di tipo figurativo attorno al 1962-1963 che passò allora del tutto inosservata. Certo, ripercorrendo la serie delle mostre che sono state programmate al Museo a partire dal 1962, da quando ho assunto la direzione del Dipartimento, non mi sembra che vi sia molto da scartare (cfr. scheda a parte con la cronologia delle principali rassegne del *Museum of Modern Art* in ambito fotografico).

Come giudica la critica fotografica qui negli Stati Uniti?

Sz.: Penosa, il più delle volte; ma, del resto, quante sono le buone critiche di pittura nel mondo? E poi anche il miglior critico può dire poche cose nuove e stimolanti nella sua vita, diciamo due-tre cose, non di più. Comunque mi sembra che la critica della pittura o quella letteraria siano ad un livello maggiore che in fotografia; non si può essere brillanti e intelligenti tre volte alla settimana! Per il solito la critica giornalistica mescola insieme vecchie notizie e qualche luogo comune; devo però riconoscere che qui essa è ad un miglior livello che altrove ma potrei anche sbagliarmi dato che non leggo il tedesco né il giapponese ma solo il francese. Abbiamo però qui alcuni giovani che cercano di affrontare il problema della fotografia non su basi personali, di sensazione, ma più obiettive, scientifiche.

A suo vedere si individua un mutamento agli inizi degli anni '60 nella estetica fotografica negli Stati Uniti e quale è il suo significato?

Sz.: Lasciando da parte lo stile si può forse dire che sia i fotografi che operano all'interno di una tradizione analitica della fotografia (come Friedlander) che quelli che agiscono lungo una linea sintetica, per tutti e due i gruppi il lavoro del fotografo è divenuto più personale, più privato, quasi introverso. Vi è più fiducia oggi nel fotografo di trovare il proprio posto nella tradizione senza che esista una funzione socialmente convalidata.



Edward Weston, *Chandler in his shop*, 1920.

Vuol precisare meglio questo punto, ed eventualmente indicare un mutamento di rapporti sociali dagli anni cinquanta ad oggi del fotografo nella società?

Sz.: Il fotografo ha certo oggi meno bisogno di pretesti per il suo lavoro di cinquanta anni fa; comunque tutta l'idea del fotografo impegnato è un'idea vecchia, ormai fuori del tempo; Friedlander, alla domanda diretta sul suo impegno, su quale sia il suo impegno risponde: il mio impegno è di guadagnare soldi per mantenere la famiglia e fare fotografie. Fotografie come quelle che lui di solito viene ad illustrare in conferenze e presenta come diapositive rifiutando di fare su di esse ogni commento ulteriore. Aggiungo che fino alla morte dei settimanali, grosso modo fino agli inizi degli anni sessanta, si riteneva che certe fotografie avessero la funzione di migliorare la società e l'uomo. Ma fu la televisione ad assumere questa funzione e quindi il fotografo non fu più in grado di attribuire un significato alle immagini, quel senso era assegnato loro in sede redazionale: da ciò dunque la sensazione del fotografo stesso di essere come tagliato fuori, e quindi il suo procedere su strade sempre più individuali, di ricerca individuale. Vorrei aggiungere inoltre, da un'altra prospettiva, quella del collezionista e degli storici, che la fotografia sta diventando tema che polarizza l'attenzione di persone sensibili; coloro che venti anni fa avrebbero cercato di fare i fotoprofessionisti per *Life* adesso si dedicano a fare gli analisti, gli storici, gli editori anche, dei fotografi.

Il Museum of Modern Art ha programmi collegati alla scuola?

Sz.: No, ma siamo comunque una struttura non ufficiale per ricerche di tipo universitario sulla fotografia; la stanza lì fuori, quella della biblioteca, anche se avesse cento posti e non una ventina, potrebbe essere sempre piena, per questo siamo costretti a concedere l'accesso solo previa autorizzazione. Consideri che in ogni *College* degli Stati Uniti si insegna fotografia purtroppo senza una biblioteca, senza risorse adeguate, senza collezioni di fotografie, per questo ogni docente della materia potenzialmente tende a far capo al Museo. Quanto agli sviluppi futuri per adesso il Museo ha serissimi problemi economici, solo dopo la loro soluzione si potrà pensare a futuri sviluppi; comunque già ora contiamo oltre 15.000 stampe nelle collezioni, ma molto materiale è solo di raffronto, è cioè nelle raccolte del *Department* e non in quelle del *Museum of Modern Art*. E' anche importante l'internato che, per un anno, fanno qui i giovani studiosi, in genere americani. A suo tempo ho anche pen-

sato di stabilire relazioni con Università qui a New York ma non vi è stato tempo di svilupparle; di recente poi, come lei sa, anche gli Istituti Universitari sono entrati in gravi difficoltà economiche e quindi, per ora, tutto è sospeso.

Ritiene che si possa individuare un senso del tempo diverso nella più recente foto americana?

Sz.: Direi che l'idea generale del tempo non interessa più, forse il problema è quello del rapporto con la tradizione; così il rapporto col modello classico in Weston, almeno nel primo periodo. Anche Friedlander è molto attento alla tradizione: anche Cézanne era un pittore molto tradizionale perché comprendeva tutte le implicazioni di ciò che era stato fatto fino ad allora. Vorrei concludere, ancora su Friedlander: negli ultimi dieci anni vi è in lui infatti un mutamento all'interno di una linea continua, un mutamento notevole, Friedlander è un giovane genio, ricco, maturo, introspettivo; ha forse poca cultura in termini convenzionali, non è un intellettuale, ma ha una mente molto viva, attiva e aperta.

INTERVISTA A GENE THORNTON

Gene Thornton, critico per la fotografia del *New York Times*, collaboratore di numerose altre riviste americane tra cui «*Art News*» sempre per la fotografia, è certamente in questo campo una delle figure più significative della scena fotografica nuova-iorchese e dunque americana; le sue prime critiche di fotografia sono apparse sul giornale nel 1970. E' biondo, ha la barba e non dimostra gli anni che ha, coi jeans e il maglione gli dai forse trenta-trentacinque anni, ma sono parecchi di più.

Che cosa pensa della fotografia e della sua funzione negli USA e a New York oggi e di eventuali, recenti mutamenti?

T.: Direi che i due sistemi sono correlati. La fotografia è declinata drasticamente come *mass media* con la morte di *Life* ma essa era stata già messa ai margini perché non era in grado di sostenere la competizione con la televisione. Con l'avvento dei *mass media* infatti c'è molto meno lavoro per i fotografi, e questo processo, iniziato negli anni '60, è diventato molto più evidente negli anni '70. Molti dei maggiori fotografi sono andati in TV, in genere a fare pubblicità, ed anche i maggiori fotografi delle riviste, anche quelli che vengono da *Life*, hanno la vita assai più dura di un tempo. Adesso è molto più difficile per un fotografo iniziare un lavoro in ambito fotografico proprio perché scarseggia-

no le occasioni. Nello stesso tempo, però, è accaduto un altro fenomeno e cioè la fotografia è stata assunta nel sistema dell'arte, ed hanno contribuito a determinare questo risultato molti musei, molte gallerie specializzate, anche una più seria critica giornalistica e non giornalistica sulla fotografia.

Può meglio precisare il problema della critica?

T.: Oggi l'accostamento, il tipo di accostamento del critico alla fotografia somiglia abbastanza a quello del critico di pittura, mentre prima, ad esempio ancora negli anni sessanta, si discuteva soprattutto di tecnica, come ancora oggi una parte della critica fa. Insomma sta solo ora cominciando un lavoro serio storico-critico di cui si sente molto il bisogno.

Quali sono dunque i giornali e le riviste, oltre, bene inteso, il New York Times, che hanno un buon livello critico?

T.: Direi il *New Yorker*, il *New York Magazine*, il *The New York Review of Books*, e *The Village Voice*.

Dunque tutte pubblicazioni edita a New York e, salvo il New York Times, rivolte principalmente al pubblico nuova-iorchese.

T.: E' vero, l'interesse maggiore del pubblico americano per la fotografia è, per ora, concentrato a New York anche se vi sono segni di un estendersi degli stimoli anche altrove; posso aggiungere che si stampano a New York anche le collane principali di libri sulla fotografia: in genere si tratta, come avrà veduto, di volumi a carattere monografico.

Le sembra che, oltre al mutamento dell'atteggiamento della critica nei confronti della fotografia, siano cambiate anche le opere, le fotografie medesime?

T.: Direi che il cambiamento fondamentale è nelle committenze. Un tempo i committenti principali erano le riviste, gli editori; non esisteva quindi il collezionismo, la raccolta delle fotografie o vi era molto poco, adesso invece il collezionismo va prendendo piede.

Quali sono i prezzi?

T.: In genere si può dire che quelli dei fotografi viventi sono ancora bassi, al massimo sui 350 dollari; di recente in *Town and Country* ho pubblicato un articolo sui prezzi presi dalla *Light Gallery* e dalla *Witkin Gallery* che sono le due più importanti gallerie di New York per la fotografia, forse potrebbe vederlo con qualche utilità; comunque i prezzi massimi per fotografi americani non più viventi possono salire a migliaia di dollari.

Che lei sappia le gallerie hanno dei fotografi in esclusiva?

T.: La *Light* ha alcuni fotografi in esclusiva, Harry Callahan, Aaron Siskind, Mark Cohen, Emmet Gowin per esempio, non così la *Witkin*.

Che cosa pensa della politica del MOMA nell'ambito della fotografia?

T.: Il MOMA ha fatto più di tutti per promuovere l'idea della fotografia come arte, è stato di gran lunga la prima istituzione in questo campo. Il MOMA ha avuto tre direttori di fotografia in poi, tre direttori con differenti linee culturali: Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski. Beaumont era, per esempio, più interessato alla fotografia vernacolare mentre Szarkowski tende a mostrare la foto fuori del contesto. Pensi, ad esempio, alla mostra delle foto dei giornali (*From the Picture Press*, 1973): ha esposto le foto stesse senza le didascalie-stampa così che apparivano strane, come surreali. Newhall invece era all'interno di una precisa tradizione della foto come arte; quanto a Steichen era stato, come sa, fotografo commerciale e fu lui ad introdurre questo tipo di interesse nel museo. Szarkowski è andato molto oltre su questa strada dando alla foto vernacolare dignità di arte ma il limite della sua analisi consiste proprio, come ho detto, nel togliere questa foto dal suo stesso contesto. Faccio notare che, nel caso di Friedlander di cui spesso si parla in questi ultimi mesi, non si tratta di vera foto vernacolare ma semplicemente di una inclusione dello stile vernacolare nel sistema artistico.

Quale il suo parere sull'attività recente del MOMA, quale su Friedlander?

T.: Apprezzo molto Friedlander e la sua opera e non posso disapprovare la linea di Szarkowski nella fotografia; non vorrei comunque essere un fotografo, magari con un *approach* diverso, ad esempio di tipo documentario, dato che in quel caso sarei certo di non essere mai preso in considerazione per una mostra al MOMA.

Quale è dunque questa diversa tendenza di cui lei parla e come si manifesta qui a New York?

T.: Appunto, i fotografi di questo genere possono esporre altrove; per esempio John Tice che ha fotografie notevoli di piccole città riprese con uno stile XIX secolo ha esposto al *Metropolitan*; è un giovane, ma molto più tradizionale. Il MOMA invece ha cercato di portare avanti esperienze più avanzate, o almeno così mi pare; naturalmente, ripeto, chi si rifà a temi o modelli d'immagine precedenti non ha molte possibilità di essere bene accetto al MOMA.

Esiste un'influenza del MOMA sulla politica delle gallerie private o

una qualsiasi relazione?

T.: Il MOMA ama pensare che non « dirige » ma solo « riflette » la situazione della fotografia in USA ed a New York, comunque ogni cosa che « riflette » è ingrandita agli occhi del pubblico e certamente il MOMA sceglie di « riflettere » certe cose e non altre. Molti giovani fotografi, fra l'altro, vedono queste mostre come guide vere e proprie al loro lavoro.

Come definirebbe il rapporto fotografo-società oggi in USA?

T.: I fotografi stanno diventando oggi quello che i pittori sono già dal secolo XIX, ed è un fatto assai grave; stanno diventando, saranno come i pittori che vivono sulla speculazione, come del resto i collezionisti.

Qualche accettabile soluzione le sembra si possa suggerire?

T.: Null'altro che distruggere la TV per ridar lavoro ai fotografi; accadrà altrimenti che la fotografia che doveva essere arte popolare diverrà foto per un'élite.

Esistono rilevanti collezioni pubbliche di fotografia negli USA?

T.: Oltretutto al MOMA ed a Rochester alla *G. Eastman House*, allo *Art Institute* di Chicago, a New Orleans, ad Atlanta; inoltre segnalerei alcune grosse raccolte private come Arnold Crane a Chicago e Sam Wagstaff a New York che posseggono, ciascuno, migliaia di pezzi.

Vi è interesse qui per la fotografia europea in genere ed italiana in particolare?

T.: Direi che la foto italiana non è ben conosciuta, quanto all'europea sarei tentato quasi di dire la stessa cosa se non si dovesse fare l'eccezione della Francia. Qui, inoltre, si ha l'impressione che, per quel che riguarda la foto come arte, siano gli USA ad influenzare in maniera determinante gli altri paesi, ma, forse, questa è un'idea sciovinista.

INTERVISTA A LARRY MILLER

Larry Miller è *Assistent Director* della « *Light Galleries* », colla *Witkin* la maggiore galleria nuovaiorchese; ha forse ventotto anni, magro, baffetti, si muove rapidamente, usa spesso toni ironici.

Ha notato nella fotografia, negli ultimi cinque anni, dei significativi mutamenti?

M.: Una enorme crescita; aumentano i musei, le gallerie, i *colleges* e le università interessati alla fotografia, sono anche notevolmente cresciuti gli artisti, i fotografi legati alla galleria.

Quali dunque gli artisti legati alla galleria?

M.: Tutti gli artisti elencati in

questa lista o quasi tutti hanno contratti in esclusiva con noi, pochi di loro peraltro vivono solo di questo. Però credo che entro pochi anni un fotografo potrà vivere del suo solo lavoro, ora lo fanno 4-5 soli: Kertesz, Callahan, Siskind, Strand o, almeno, potrebbero farlo, certo io non so se, appunto, facciano solo questo lavoro.

Quale la situazione delle gallerie di fotografia a New York?

M.: Vi è a mio vedere spazio per molte gallerie di fotografia a New York, ma fuori di New York non c'è mercato e una delle ragioni sta probabilmente nel pregiudizio realistico nei confronti della fotografia che viene intesa solo come descrizione.

Che cosa pensa della critica sulla fotografia?

M.: Servirebbe una maggiore informazione e preparazione; mi sembra che molti non abbiano sufficiente esperienza nella storia del *medium* per scrivere su di esso come fanno.

Quante stampe può stampare, ad esempio Kertesz, da un negativo?

M.: In media in mostra si vendono da 5 a 30 stampe; del pezzo « *Satir dance, chez Mondrian's Studio* », Kertesz ha venduto certo più di 30 stampe; solo di recente i fotografi hanno iniziato a produrre opere in serie limitate ma la gran parte dei fotografi non lo fanno.

Chi conserva i negativi?

M.: Sempre l'artista; tenga presente che alcuni fotografi seri fanno una sola stampa.

Che cosa pensa della fotografia europea, ritiene che essa abbia o possa avere un « mercato »?

M.: Penso che in Europa vi sia reale mancanza di buona fotografia, almeno per ciò che ho visto; abbiamo qualche rapporto con gallerie europee ma è di semplice esportazione, noi non prendiamo nulla dalla Europa; i lavori comunque che hanno per noi un certo interesse sono quelli « concettuali ».

Esiste, a suo vedere, la possibilità dell'uso pubblico, da parte di enti pubblici, dei fotografi?

M.: Esistono i fotografi ed esistono i problemi ma non vi sono fondi, al massimo poche e del tutto inadeguate borse di studio. Con queste molti eccellenti fotografi potrebbero avere un aiuto per 6 mesi o un anno, ma nulla di più.

Quanti sono i visitatori per una vostra mostra?

M.: Alcune migliaia; noi si tiene mediamente aperto per tre settimane e mezzo e la media quotidiana è sui duecento.

Mi può dare un'idea dei prezzi al « consumo »?

M.: Vanno da cento dollari ad alcune migliaia (per esempio Strand);

le posso dire che sono spesso studenti e giovani collezionisti che acquistano.

Crede di potermi indicare una politica di galleria?

M.: Ci interessiamo al lavoro di artisti contemporanei che usano come supporto materiale sensibile, da Benno Friedman astratto informale a Garry Winogrand; siamo e vogliamo rimanere molto aperti.

Cosa pensa della politica del MOMA in campo fotografico?

M.: Penso che essa rifletta perfettamente le disposizioni del curatore, John Szarkowski, e che egli si è volutamente limitato quasi esclusivamente a quella che può essere chiamata la pura fotografia; questo lascia però fuori una notevole parte della fotografia creativa contemporanea. Comunque il MOMA ha una fortissima influenza proprio sull'opinione comune sulla fotografia. Anche la *Light Gallery* però, e molta gente vede quello che si fa qui, quindi le mostre del MOMA e si fa una sua opinione. Noi cerchiamo di mantenere un alto livello di qualità.

Avete preferenze per «tecniche» complesse o comunque non tradizionali o le respingete?

M.: Noi si tende ad essere il più possibile aperti; accettiamo ad esempio la *Xerox* perché è un procedimento che usa materiale sensibile; oppure il colore *3M*, le *Gum prints*, le opere di William Larson che usa *D.E.X. teleprinter* che trasmette l'immagine per telefono, immagine che viene trasferita in calore, poi luce poi immagine di nuovo. Usiamo anche interessarci ad altri procedimenti, come il *Verifax* (Thomas Barrow per esempio lo impiega) e abbiamo pure pezzi tridimensionali che incorporano immagini fotografiche.

INTERVISTA A LEE WITKIN

Lee Witkin, direttore della Witkin Gallery.

La galleria Witkin è aperta nel 1969 a New York da Lee Witkin (sui 45-50, non alto, comportamento manageriale ma con ironia) e, scrive Thornton in un articolo recente, con 600 dollari di capitale: «adesso pare che Witkin abbia fatto milioni di dollari. Se si vede però la sua galleria, sulla 60ª strada, non la si direbbe più di un luogo di incontro molto alla buona tra studenti e, in genere, giovani intellettuali; nessuna pretesa o coreografia, le foto si sovrappongono anche su tre file, le stanze sono piccole, Witkin sta su una scrivania proprio davanti alla porta e saluta e conversa con tutti. Eppure è lui che ha trasformato, si dice, il commercio

della fotografia trattandola come «arte», anzi come il commercio di opere d'arte. Riprendiamo alcune delle sue risposte date sul *New York Times* del 23 marzo 1975 a Thornton, risposte che ci paiono particolarmente significative. Alla domanda se è vero che un fotografo può fare un numero infinito di stampe dallo stesso negativo Witkin risponde: «Mentre questo è vero in teoria, è di fatto falso. Le stampe che vendiamo sono o stampe di fotografi del sec. XIX morti da tempo e che non possono più ristamparle o stampe di artisti vivi e operanti che, per primi, desiderano la protezione del loro proprio lavoro. Ciò significa che, se vogliamo un'immagine di Jerry Uelsmann lui va in camera oscura e ce la stampa. Senza eccezione i fotografi odiano di andare in camera oscura e fare stampe da vecchi negativi; come ogni artista serio vogliono andare avanti, far nuovo lavoro, per cui si ha il paradosso che in un *medium* che è in grado di produrre stampe di qualità in massa il numero di stampe per negativo è probabilmente inferiore ad ogni altra forma grafica. L'unica garanzia del collezionista di avere una stampa originale dell'artista sta nella fiducia, dice Wilkin, che deve avere nel gallerista: «dopo tutto il gallerista ha una reputazione da mantenere, e se non rappresenta adeguatamente ciò che vende non riuscirà a fare affari a lungo». Un'altra risposta sembra molto significativa, questa volta a proposito del collezionismo: «quando ho cominciato, dice, la gran parte dei collezionisti sapevano moltissimo di fotografia e la compravano perché a loro piaceva, negli ultimissimi anni invece gente che non sa nulla di fotografia ha cominciato a comprarla come simbolo di *status* o come investimento; i commercianti che hanno fatto molto denaro nella pittura moderna stanno cercando adesso di far la stessa cosa in fotografia e molta della gente che ha comprato finora fotografie non può più permettersi simili spese». Il panorama della situazione disegnato da Lee Witkin, che ci ha confermato ampiamente queste sue frasi apparse sul *New York Times*, può essere integrato da un'osservazione generale, il disinteresse per la giovane fotografia europea, salvo alcuni classici, e persino l'accusa rivolta a questa (da Witkin ma non solo da lui) di non essere tecnicamente all'altezza delle necessità. E per questo si deve forse e proprio intendere la mancanza, finora in Europa, di una tradizione di fotografia «come arte» che imponga un certo genere di trattamento delle stampe, una certa esasperata cura del «prodotto finito».

La *Light Gallery* è, per chi non lo sapesse, assieme alla Witkin, la principale fonte di mostre di fotografi statunitensi, il punto di riferimento immediato per gli europei che sbarcano a New York in cerca di fotografie, che vogliono comprare un *portfolio*, oppure pezzi staccati singoli. I prezzi (in dollari) dei fotografi legati alla *Light* sono, per il solito, molto inferiori a quelli praticati in Italia dalle gallerie di provincia; per informazione dei lettori pubblico qui il listino come al primo gennaio di quest'anno; ove si indicano due prezzi essi alludono, evidentemente, ad una escursione di valori da un minimo ad un massimo.

Thomas Barrow	\$ 100-200
Michael Bishop	100
Wynn Bullock	200-250
Harry Callahan	250-350
Mark Cohen	350
Joseph Deal	100
Robert Fichter	250-500
Robert Frank	500
Lee Friedlander	175
Benno Friedman	100-500
Emmet Gowin	90-250
John Gutmann	150
Gary Hallman	200
Robert Heinecken	750-1200
Eikoh Hosoe	125-200
Lotte Jacobi	500
Andre Kertesz	200-300
Les Krims	150
William Larson	200-1500
John McWilliams	100
Duane Michals	500-1500
Arnold Newman	150-250
Doug Prince	75-250
Stephen Shore	150-250
Aaron Siskind	150-250
Keith Smith	50-500
Josef Sudek	450-550
Frederick Sommer	750-1500
Alisa Wells	200
Minor White	200
Garry Winogrand	200
Paul Strand	800-3500

Diversamente dalla *Light* la Witkin Gallery (New York) si interessa anche di fotografia antica, dei classici della fotografia; troviamo nelle sue raccolte oltretutto pezzi che vanno fino a Nadar o a Fox Talbot *portfolios* di Lartigue (1972), di Brassai, e ancora di Weston e di Uelsmann; un notevole successo è stato il *portfolio* di Judy Dater e ancora molta eco hanno avuto rassegne quali quelle di Steichen e di Kertesz, di Stieglitz e di Ansel Adams. La galleria possiede notevolissimi *stocks* di fotografie di Lartigue, Imogen Cunningham, Brassai, Brandt, ma anche di classici come Timothy o' Sullivan, il fotografo del West e del Colorado, di Lewis W. Hine, il fotografo degli *slums* di New York e dello sfruttamento della manodopera non qualificata. Peraltro la politica di galleria punta anche su figure come Friedlander, Bill Brandt, Les Krims.



Edward Weston, *Salano County*, 1937.

(segue da pag. 77)

le possesso dell'opera d'arte era fornita dalla Land o dall'arte così detta concettuale, negazioni queste ultime che elaborano l'antica poetica dadaista ma che, comunque, a livello sociologico, ricacciano ancor di più il potenziale fruitore, il giovane universitario, nel ghetto dell'escluso per antonomasia. Ci si trovava insomma davanti a una vera e propria strozzatura di mercato con un progressivo invecchiamento di fatto della generazione dei collezionisti cui non veniva fornito un ricambio. Questa usura, che di recente dai due lati dell'Atlantico ha preso i colori della recessione (l'opera d'arte non è un buon investimento, i suoi valori appaiono chiaramente fittizi) trova un suo preciso riscontro nell'improvviso crescere, altrimenti inspiegabile, dell'interesse per la fotografia.

Certamente le grandi gallerie d'arte entreranno ben presto nell'agone, ma vi entrano comunque, in America, con almeno sei anni di ritardo sulle gallerie specializzate e con una carenza di patrimonio fotografico e culturale notevole. Di fatto finora il fotografo in USA si è mantenuto con un lavoro, col lavoro della pubblicità, o con il lavoro per le grandi riviste settimanali; quello, il fotogiornalismo, era il vero mestiere del fotografo. Ma adesso un altro elemento, un'altra componente di questa grande crisi economica che è trasformazione di cultura, è venuto ad incidere profondamente sull'esistenza stessa del fotografo americano e quindi europeo, con la fine di molti dei grandi settimanali. In

questo senso la chiusura di *Life* è veramente stata un evento conclusivo di tutta una tradizione d'immagine e di tutto un modo di considerare da parte del fotografo la propria esistenza e la propria professione. Il fotografo inviato a documentare con immagini usuali e stereotipe un episodio, un evento, non è più richiesto; il settimanale, come raccolta di « belle immagini », è pure esso concluso, e con lui, da noi, per esempio, hanno fatto il loro tempo le mitiche esplorazioni dei continenti edite ad esempio su *Epoca*. Ma la crisi, evidentemente, muove dagli Stati Uniti dove ne sono evidenti anche le cause; esse sono da vedere nella nuova struttura dei quotidiani che forniscono ormai delle vere e proprie riviste, magari esse pure edite settimanalmente ed allegate alla *Sunday Edition* (edizione domenicale), che raccolgono immagini delle cronache di sette giorni. E sono immagini diverse, proprio come tradizione, dalle altre già dei settimanali, sono immagini di cronaca, immagini con altro tipo di taglio, di impatto, di costruzione. Non dunque sistemi organizzati secondo iconologie stereotipe dove è fondamentale l'abilità tecnica ma piuttosto figure scattate rapidamente, quasi casualmente, dai reporters, secondo una iconografia dell'immagine in movimento forse altrettanto fissata ma, comunque, ben diversa dall'altra che sono venute sostituendo. E' un tipo diverso di partecipazione del pubblico, comunque, che queste immagini suggeriscono, e dunque un rapporto differente

tra la emittente dell'informazione e i fruitori. Ecco dunque perché la fotografia come professione viene, negli USA, perdendo di livello, ed anche l'altra grande fonte, la foto di moda, sembra lentamente vedere calare il proprio un tempo stabilissimo fascino legato ad una ancora più stereotipa (nonché stabile) iconografia.

Ecco quindi che alcuni sensibili galleristi nuovaiorchesi, in particolare Mr. Witkin ad esempio, che sei anni fa inizia appunto il suo commercio fotografico, comprendono il problema della fotografia come una situazione aperta ad un intervento che è destinato a diventare nei prossimi anni ancor più massiccio. Da un lato esistono numerosi abili professionisti senza un lavoro stabile, e quindi agevolmente scritturabili; dall'altro un mercato saturo di opere d'arte solo da vedere (le opere *pop* ormai costano svariate decine, quando non centinaia di migliaia di dollari e sono quindi irraggiungibili, si è detto, ai più). Una società in crisi economica, certamente, ma una crisi agli alti livelli americani, che scarica il suo dieci per cento dei disoccupati, di fatto, in gran parte sulle minoranze di colore (il 20 per cento dei negri è disoccupato, il trenta dei portoricani), questa società sta improvvisamente trovando nella fotografia un nuovo *trend*, un nuovo modello, un nuovo sistema di sviluppo; ma sviluppo di che cosa, risposta a che cosa? Naturalmente a un'esigenza indotta dall'esterno, l'esigenza di possedere (il mito capitalista del possesso) un

oggetto artistico, un'opera che appunto possa essere « eterna », che sia « arte ».

Ecco quindi che viene programmata e realizzata rapidamente l'incetta delle fotografie, che è l'elemento fondamentale del commercio, la creazione del patrimonio-base delle « gallerie ». Se non possiedi la « esclusiva » di un prodotto evidentemente non è possibile, poi, venderlo in condizioni di monopolio. E così quindi, dopo alcuni tentativi falliti con giovani e non noti fotografi, si inizia alla Witkin con alcuni classici, coi fotografi come Ansel Adams, o come Atget, il francese Atget, o anche con personaggi più giovani ma comunque altrettanto noti, come il grande Weston; l'importante è possedere, ripeto, il materiale di base, i negativi, o avere la garanzia che sul mercato questo materiale non possa riapparire. E allora e rapidamente i prezzi lievitano, in sei anni un pezzo passa da 50 dollari a oltre mille, con un incremento percentuale che lascio ad altri di calcolare. Questi fatti, ormai sono noti a tutti: non più tardi di qualche settimana fa il *New York Times* pubblicava appunto parte di questo listino dei prezzi e dei relativi incrementi e noi ne abbiamo avuto diretta conferma recandoci alla Witkin ed alla Light Gallery, che sono le due maggiori gallerie di fotografia di New York.

Ma la situazione non si è ancora sviluppata, evidentemente, fino alle ultime conseguenze; si pensi ad esempio che le maggiori gallerie di fotografia sono due soltanto a New York e che nel paese le gallerie analoghe sono ancora pochissime; si pensi che una mostra da loro vede dai duemila ai quattromila visitatori, si pensi ancora che l'ordine degli investimenti in questo ambito è limitato, anche se non certo di poco momento. E' possibile che la Witkin Gallery abbia realizzato circa un milione di dollari in sei anni di attività, con progressione geometrica dal primo al sesto anno, e gran parte di questa somma è stata certamente reinvestita in un prezioso patrimonio di fotografie incettate un po' ovunque ma anche liberamente offerte (a questo ed all'altro polo della Light Gallery) da quasi ogni parte del paese. La politica delle due gallerie non si è ancora pienamente sviluppata nel senso della mercificazione; e cioè nessuna delle due mantiene direttamente a stipendio, almeno ufficialmente, dei fotografi, anche se si ammette ufficiosamente che almeno sette od otto di loro hanno di che vivere (e notevolmente bene) con la sola vendita delle loro opere, delle loro stampe fotografiche. Naturalmente il tempo è ormai prossimo; ed è questo il rivolgimento di cui si parlava agli inizi, ed è inevitabile, in cui il mercato assumerà a cottimo oppure come salariati una serie di fotografi, divisi tra alcune principali gallerie di fotografia, ed è prossimo anche il tempo in cui il prezzo medio delle fotografie che, qualche anno fa, era sui cinquanta dollari, salirà ad oltre tre-quattrocento, mentre adesso è tra i 140 ed i 200 dollari (si parla di fotografi sui quaranta anni, come Friedlander, già affermati in USA, non dei grandi « maestri »). Tutto ciò, e ancora una volta, è artificioso, ma, come ogni decollo del valore di scambio dal valore d'uso, si fonda su una artificiale operazione, quella che determina la rarefazione della merce stessa sul mercato. L'operazione è fittizia in quanto di fatto la merce fotografica sul mercato (le stampe), stante la indefinita riproducibilità dei negativi, potrebbe evi-

dentemente reperirsi in quantità enormi, tali da calmierare il mercato, tali cioè da permettere di acquisire una fotografia al prezzo di un libro o di un disco, appunto una fotografia d'« arte ». Ma questo non viene neppure tentato, come è ovvio; e neanche si prova a ciò un qualsiasi editore, una qualsiasi casa di edizione di libri, e questo perché i fotografi sono stati ormai portati, negli Stati Uniti, a considerare se stessi come artisti, autori di prodotti unici, di prodotti irripetibili da contemplare, non da fruire cioè da impiegare come strumenti di comunicazione, di riflessione.

Ci troviamo insomma dinanzi ad un profondo, totale snaturamento di quella che era stata la grande tradizione statunitense coi progetti federali, progetti pubblici appunto, di uso della fotografia, progetti che dovevano oggi evidentemente essere considerati come base per un discorso organico. Alludo non soltanto alla ben nota FSA e su cui altrove, e lungamente, nel catalogo di una grande mostra storica, ma piuttosto alle fotografie di Riis e di Hine, coloro a cui si deve la documentazione dello stato degli emarginati nei grandi centri urbani inizio secolo e dello sfruttamento del lavoro infantile nelle industrie nello stato di New York. Questi documenti, ancora adesso agevolmente raggiungibili, erano testimonianze di primo piano di un discorso critico del sistema, come lo era la Farm Security con il suo incredibile archivio sulle condizioni rurali negli States rovinati dalla grande crisi del 1929, gli States del centro e del Deep South.

Di tutto questo, che è ancora la struttura d'immagine del grande Robert Frank o del suo vicino Lee Friedlander e di numerosi altri fotografi americani anche delle più giovani generazioni, di tutto questo nelle intenzioni dei galleristi, dei collezionisti, degli amatori, non appare nulla. Abbiamo infatti, in parallelo alla loro presenza sempre più evidente, la pubblicazione di collane fotografiche, di solito monografiche secondo il consueto e obbligato schema dei mercanti (non si nega evidentemente il discorso monografico in sé), ma esso è tanto prevalente da essere di fatto pretesto per eludere i temi civili che gli stessi fotografi tentano, isolatamente e anche velleitariamente di affrontare. Anche questi fatti, come ancora l'inizio dell'interesse delle riviste settimanali o mensili per la foto d'arte, determinano un incremento incredibile del mercato e questo dunque condurrà entro breve tempo all'ingresso in forze, nell'agone del resto già preannunciato, delle gallerie d'arte ufficiali, quelle tradizionali, quelle che hanno un potere economico nell'ordine delle decine di milioni di dollari. Così inizierà anche Leo Castelli, si dice, una attività nell'ambito fotografico e, con lui, numerosi altri mercanti condurranno la medesima operazione.

Non è chi non ne veda le conseguenze inevitabili ed a breve scadenza. Pochi fotografi, qualche decina, scritturati in permanenza nelle gallerie, qualche altra decina di cottimisti, infine una marea di liberi diresedati a cui non resterà, per farsi accettare, che copiare le immagini (con lievi varianti) dei fotografi-guida, di coloro cioè che determinano il sistema dei valori e che, a loro volta, sono determinati, sono costruiti dai galleristi-stipendiatori.

Ecco dunque la controrivoluzione che si va evidenziando nella fotografia, il *medium* più popolare perché usato da tutti, il *medium* che offre a chiunque l'illusione di

essere « artista », il *medium* che con qualche migliaio di lire permette quel processo di sublimazione, di eternizzazione che è la creazione di un'immagine che blocca il fluire del tempo, un'immagine simbolicamente immortale.

Per tutto questo mi sembra di poter ritenere che in Italia il processo, altrove come si è detto ormai perfettamente avviato, sia ancora agli inizi; non risulta vi siano ancora fotografi a contratto, anche se presto o prestissimo vi saranno, e non appare che le stampe abbiano ancora un valore di mercato (reale, non verbale), che superi le trentamila lire, che sono poi i cinquanta dollari di New York 6 anni fa. Ma ci avviamo, evidentemente, verso quegli stessi sviluppi. Ora però esiste a tutto questo una concreta alternativa, che negli USA è improponibile, ma non certamente qui da noi. Essa è quindi e appunto la creazione, attraverso dei canali che non possono che essere le amministrazioni pubbliche, gli enti pubblici, di una committenza non privata, di una committenza che scrittori, di fatto, i fotografi offrendo loro la possibilità di vivere del loro lavoro senza doversi considerare dei professionisti doppi (un mestiere per poi fare il fotografo) o senza che essi debbano legarsi, appunto, a gallerie private che li emarginano come e in quanto « artisti ». Il problema della committenza pubblica si pone anche come gestione pubblica di un servizio culturale, quello appunto che i fotografi possono offrire mettendo la loro capacità critica, la loro sensibilità analitica a disposizione di un pubblico più vasto di quello che frequenta le gallerie e comunque ben altrimenti qualificato. Facendo affrontare ai fotografi problemi concreti si evita anche che venga a riprodursi quella immagine assolutamente estraniata dal contesto sociale che è l'artista; facendo vedere ai fotografi che cosa è il mondo si impedisce che un sol genere di mondo, un sol tipo di universo e struttura culturale li assumano e li condizionino. Per questo, nel nostro paese, dove già prosperano le filiali delle maggiori gallerie private del mondo, dove il mercato è sempre fiorente, dove ogni genere di intervento di tipo speculativo sull'opera d'arte ha successo, dalle tovaglie d'autore alle medaglie d'artista, dai multipli di oggetti prodotti originariamente in copia unica alle imitazioni sessanta anni dopo di testi grafici (realizzati per l'occasione in metallo), per questo — dicevo — è tempo che nel nostro paese si giunga a intervenire efficacemente in questo ambito creando strutture alternative. Il fotografo può e deve vivere in un altro lavoro, adesso, in attesa di quelle strutture alternative, finché evidentemente egli non si trovi ad essere all'interno di un diverso sistema; il suo divenire « artista » significa anche il suo essere alienato, e, oltreché alla lettera, nel senso metaforico del termine. La grande rivoluzione fotografica non è quindi che controrivoluzione, semplicemente la compra-vendita in blocco, da parte del capitale, di un settore intero del mercato che, per ragioni interne (la diffusione del *medium*) ha delle prospettive di sviluppo notevoli; appropriarsene e nello stesso tempo distruggerlo come mezzo vitale di analisi critica, come strumento di lotta sociale e civile di fatto vuol dire la medesima cosa. Ma, di questo son pochi, anzi pochissimi ad accorgersene, e non certo tra coloro che dell'opera fotografica fanno merce.

Arturo Carlo Quintavalle