

Jeff Wall

Gestus  
Scritti sulla fotografia e sull'arte

A cura di Stefano Graziani

Quodlibet



## Indice

### Parte prima

- 9 Gestus
- 11 Fotografia e intelligenza liquida
- 15 «Segni di indifferenza»: aspetti della fotografia nella (o come) arte concettuale
- 45 Paesaggi
- 49 Sistemi di riferimento

### Parte seconda

- 59 Il *Kammerspiel* di Dan Graham
- 109 Unità e frammentazione in Manet
- 117 Nel bosco. Due brevi analisi delle opere di Rodney Graham
- 133 Un profilo contestuale per l'opera di Stephan Balkenhol
- 139 Monocromia e fotogiornalismo nei *Today Paintings* di On Kawara
- 159 Roy Arden. Un artista e i suoi modelli
- 173 Scrittura a specchio (parzialmente riflettente)
  
- 187 Postfazione
- 199 Indice dei nomi

Prima edizione: gennaio 2013  
Prima edizione riveduta e corretta nella collana Habitat: aprile 2019

Per le fotografie di Jeff Wall © Jeff Wall

© 2013 Quodlibet srl  
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23  
[www.quodlibet.it](http://www.quodlibet.it)

ISBN 978-88-229-0312-9

Parte prima

Il mio lavoro si basa sulla rappresentazione del corpo. Nel medium della fotografia, tale rappresentazione dipende dalla costruzione di gesti espressivi che possano fungere da emblemi. «L'essenza deve apparire», dice Hegel, e, nel corpo rappresentato, appare come gesto che sa d'essere apparenza.

«Gesto» indica la posa, o l'azione, che proietta il suo significato in quanto segno convenzionalizzato. Questa definizione è di solito applicata ai gesti pienamente realizzati, teatrali, identificati nell'arte della prima modernità, in particolare nel Barocco, la grande epoca della rappresentazione pittorica del dramma. L'arte moderna ha necessariamente abbandonato questi aspetti teatrali, in quanto i corpi che interpretavano tali gesti non dovevano abitare le città meccanizzate, esse stesse emerse dalla cultura del Barocco. Quei corpi non erano legati alle macchine, o da queste sostituiti nella divisione del lavoro, né delle macchine avevano paura. Dal nostro punto di vista, quindi, essi esprimono felicità anche quando soffrono. La cerimoniosità, l'energia e la sensualità della gestualità dell'arte barocca sono sostituiti, nella modernità, da movimenti meccanici, da reazioni automatiche, risposte involontarie e compulsive. Ridotte al livello di emissioni d'energia biomeccanica o bioelettrica, queste azioni non sono realmente «gesti», nel senso sviluppato dall'estetica più antica. Sono fisicamente più piccole di quelle dell'arte più antica, più condensate, più avare, più rovinose, più rigide, più violente. La loro piccolezza, comunque, corrisponde all'incremento dei nostri strumenti d'ingrandimento, nella realizzazione e nella visualizzazione delle immagini. Io fotografo tutto continuamente in primo piano, e lo proietto avanti con una continua esplosione di luce, ingrandendolo ancora, al di là del suo ingrandimento fotografico. Le piccole azioni contratte, i movimenti del corpo involontariamente espressivi, che si prestano così bene alla fotografia, sono ciò che rimane, nella vita di ogni giorno, di una più antica idea di gestualità come forma corporea e pittorica della consapevolezza storica. Forse questo doppio ingrandimento di ciò che è stato reso minuto e scarno, di ciò che ha evidentemente smarrito il suo significato, può sollevare un po' il velo sulla oggettiva miseria della società e sulle catastrofiche conseguenze della sua legge di valore. Il gesto crea verità nella dialettica del suo essere-per-un-al-

tro – sul piano dell'immagine, del suo essere-per-un-occhio. Io immagino quest'occhio come qualcosa che si sforzi per – e desideri di – far esperienza della felicità, e conoscere la verità sulla società.

*Gestus*, scritto nel luglio del 1984. Pubblicato per la prima volta in tedesco e in inglese, con il titolo *Gestus*, in *Ein anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst / A different climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art*, catalogo della mostra (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), 1984, p. 37.

In *Milk*, come in alcune mie altre immagini, un ruolo importante viene svolto da forme naturali complesse. L'esplosione del latte fuori dal suo contenitore assume una forma che non può essere realmente descritta o definita, ma che provoca molte associazioni. Una forma naturale, con i suoi imprevedibili contorni, è un'espressione di infinitesimali metamorfosi di qualità. La fotografia sembra perfettamente adatta per rappresentare questo tipo di movimento, o forma. Penso che ciò sia dovuto al fatto che il carattere meccanico dell'apertura e chiusura dell'otturatore – il substrato di istantaneità che persiste in tutta la fotografia – sia il tipo di movimento concretamente opposto, per esempio, al fluire di un liquido. Rodney Graham ha perfettamente espresso questo fatto in *Two Generators*, che mostra lo scorrere di un fiume di notte, illuminato artificialmente. C'è una relazione logica, una relazione di necessità, tra il fenomeno del movimento di un liquido e il mezzo di rappresentazione. Si potrebbe dire che questo sia il caso delle forme naturali in genere: esse richiamano l'attenzione, se viste in una fotografia, perché la relazione tra loro e l'intero costruito, l'intero apparato e istituzione della fotografia, è ovviamente emblematica del dilemma tecnologico ed ecologico in relazione alla natura. Talvolta penso a questo dilemma come a un confronto tra ciò che potremmo chiamare l'«intelligenza liquida» della natura e il carattere vitreo e relativamente «secco» dell'istituzione della fotografia. L'acqua gioca una parte essenziale nella realizzazione delle fotografie, ma deve essere attentamente controllata, e non si può permettere che trabocchi dagli spazi e dai momenti pianificati per essa nel processo, altrimenti la fotografia verrebbe danneggiata. Di certo non vorreste dell'acqua nella vostra macchina fotografica, per esempio. Per me, dunque, l'acqua rappresenta simbolicamente un arcaismo, in fotografia, un arcaismo ammesso nel processo, ma anche escluso, contenuto o incanalato dalla sua dinamica idraulica. Questo arcaismo dell'acqua, della chimica liquida, connette la fotografia al passato, al tempo, in un modo importante. Quando definisco l'acqua un «arcaismo», intendo dire che essa incorpora traccia memoriale di processi di produzione molto antichi – di lavaggio, fissaggio, soluzione e così via, pratiche connesse all'origine della *téchne* – quali, per esempio, la separazione dei minerali nelle estrazioni primitive. In questo senso, l'eco dell'acqua nella fotografia evoca la sua preistoria. Credo che questa immagine «preistorica» della fotografia – un'immagine speculativa nella quale l'apparato stes-

Jeff Wall, *Milk*, 1984, lightbox.

so può esser pensato come non ancora emerso dai mondi minerali e vegetali – possa aiutarci a capire in modo differente la parte «secca» della fotografia. Identifico questa parte secca con l'ottica e la meccanica, con la lente e con l'otturatore, sia della macchina fotografica che del proiettore o dell'ingranditore. Questa parte del sistema fotografico è più comunemente identificata con la specifica intelligenza tecnologica della costruzione delle immagini, con la natura proiettiva o balistica della visione, quando è accresciuta e intensificata dal vetro (le lenti) e dai meccanismi (i diaframmi e gli otturatori). Questo tipo di moderna visione è stato ben distinto dal senso di immersione nell'incalcolabile che io associo all'«intelligenza liquida». L'incalcolabile è importante per la scienza, perché appare fin troppo spesso, perfino nelle conseguenze remote delle più controllate emissioni d'energia; la crisi ecologica è la forma in cui queste remote conseguenze ci appaiono oggi nella maniera più palese.

Come è sempre più evidente, i sistemi d'informazione elettronica e digitale diffusi da video e computer sostituiranno la pellicola fotografica in una vasta gamma di procedimenti per la creazione di immagini. Per quanto mi riguarda, la cosa non è necessariamente né un bene né un male, ma, se avverrà, in fotografia si determinerà una ricollocazione dell'acqua. L'acqua sparirà dall'immediatezza del processo di produzione, svanendo nel più remoto orizzonte della generazione di elettricità, e, in quel movimento, la coscienza storica del medium ne sarà alterata. Metaforicamente, vedo questa espansione della parte secca della fotografia come una sorta di *hybris* dell'intelligenza tecnologica

ortodossa che, trincerata dietro una barriera di vetro perfettamente progettata, scruta – con le sue modalità, notoriamente fredde – la forma naturale. Non intendo condannare questo modo di vedere, ma mi interrogo sul carattere della sua autocoscienza. Il significato simbolico delle forme naturali, reso visibile, ad esempio, nei modelli di turbolenza o nelle curvature composte, è per me uno dei mezzi primari attraverso i quali l'intelligenza «secca» dell'ottica e della meccanica raggiunge un'autoriflessione storica, una memoria della via che ha percorso fino alla sua separazione – presente e futura – dai fragili fenomeni ch'essa così generosamente riproduce. Nel film *Solaris*, di Andrej Tarkovskij, alcuni scienziati studiano un pianeta oceanico. Le loro tecniche sono tipicamente scientifiche, ma l'oceano è esso stesso un'intelligenza che li sta a sua volta studiando. Esso sperimenta sugli sperimentatori, restituendo loro i ricordi individuali sotto forma di allucinazioni, perfette in ogni dettaglio, in cui persone del loro passato appaiono nel presente, chiedendo di ristabilire un rapporto, forse declinabile in modo diverso. Credo che questa sia una metafora molto calzante, tra le altre cose, per l'interrelazione tra intelligenza liquida e intelligenza ottica in campo fotografico, o – più generalmente – tecnologico. In fotografia, i liquidi ci studiano, perfino da remote distanze.

*Photography and Liquid Intelligence*, scritto nel gennaio del 1989. Pubblicato per la prima volta in francese e in inglese, con il titolo *Photographie et intelligence liquide / Photography and Liquid Intelligence*, in Jean-François Chevrier e James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, catalogo della mostra (Centre Nationale des Arts Plastiques, Paris-Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato), Idea Books, Milano 1989, pp. 231-232.

*Prefazione*

Questo saggio è solo un abbozzo: un tentativo di studiare i modi in cui la fotografia è entrata fra gli interessi degli artisti concettuali, i modi in cui la fotografia ha finalmente percepito sé stessa come arte moderna grazie allo sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta. L'arte concettuale ha svolto un ruolo essenziale nella trasformazione dei termini e delle condizioni entro le quali la fotografia artistica ha trovato una sua definizione e un suo rapporto con le altre arti, una trasformazione che ha istituzionalizzato la fotografia come forma modernista che esplicitamente si evolve attraverso le dinamiche dell'autocritica.

Il rapporto che la fotografia intrattiene con la pittura e la scultura moderne non si sviluppò, naturalmente, nel corso degli anni Sessanta; era centrale nel lavoro e nel discorso artistico già negli anni Venti. Tuttavia, per la generazione degli anni Sessanta, la fotografia artistica era fin troppo ben radicata nelle tradizioni pittoriche dell'arte moderna; viveva un'esistenza fastidiosamente serena e marginale, tenendosi così a distanza dal dramma intellettuale degli avanguardismi, ma rivendicando al contempo un posto prominente, e persino definitivo, in quel dramma. Gli artisti più giovani decisero di modificare questo stato di cose, sradicare e radicalizzare il medium, e operarono in tal senso utilizzando lo strumento più sofisticato di cui all'epoca disponevano: l'autocritica dell'arte, identificata con la tradizione dell'avanguardia. Il loro approccio implicava che nel 1960-1965 la fotografia non fosse ancora divenuta «avanguardia», nonostante gli epiteti casualmente applicati al medium. Essa non aveva ancora compiuto la preliminare auto-detronizzazione, o decostruzione, che le altre arti consideravano fondamentale al loro sviluppo e al loro *amour-propre*.

L'autocritica aveva permesso alla pittura e alla scultura di allontanarsi dalla pratica figurativa, ch'era stata storicamente il fondamento del loro valore sociale ed estetico. Anche se non possiamo più accettare la tesi per cui l'arte astratta sarebbe andata «oltre» la rappresentazione o la figurazione, è tuttavia assodato come tali sviluppi abbiano aggiunto qualcosa di nuovo al corpus delle forme artistiche possibili nella cultura occidentale. Nella prima metà degli anni Sessanta il minimalismo si rivelò decisivo nel riportare nuovamente l'attenzione, per la prima volta dagli anni Trenta, sul problema di come un'opera d'arte possa legittimarsi come oggetto fra tutti gli altri oggetti del mondo. Du-

Creo paesaggi naturali (*landscapes*) o paesaggi urbani (*cityscapes*), a seconda dei casi, per studiare i processi di insediamento e per cercare di spiegare a me stesso che tipo di immagine (o di fotografia) sia quella che chiamiamo «paesaggio». Ciò mi consente anche di riconoscere gli altri tipi di immagine con i quali il paesaggio ha delle necessarie connessioni, o gli altri generi che un paesaggio può celare all'interno di sé stesso.

Nel *Politico* (283a-284b), Platone afferma che è necessario supporre che il grande e il piccolo esistano e siano distinti non solo in relazione l'uno all'altro: deve esserci un altro termine di paragone nel significato o nel termine medio o ideale. Se infatti supponessimo che il maggiore esistesse solo in relazione al minore, non sarebbe possibile alcun confronto con il medio. Platone si domanda poi se tale dottrina non sarebbe la fine di tutte le arti, perché tutte le arti stanno in guardia contro l'eccesso e contro il difetto non in quanto condizioni irreali, ma in quanto reali errori, e l'eccellenza nella bellezza di ogni opera d'arte è dovuta a quest'osservanza della misura.

Questo fondamentale criterio dell'estetica idealista e razionalista – il «medio» armonico e permanente del parametro normativo astratto – resta importante nello studio dello sviluppo nelle condizioni della modernità capitalistica o anticapitalistica. È però importante in quanto momento negativo, poiché l'irregolarità è il carattere più rilevante dello sviluppo storico, sociale e culturale della modernità.

Il dibattito culturale contemporaneo, che si vanta della sua rigorosa critica dell'idealismo, ha quasi completamente delegittimato l'idea di «medio» armonico, caratterizzandolo come un fantasma dell'idealismo. Allo stesso tempo, la sopravvivenza del concetto di misura, come universale criterio di valore nello scambio delle merci, implica che per noi la misura non rappresenta un momento di rivelazione trascendentale e di risoluzione, bensì di conflitto interno e di disputa – la disputa sul plusvalore, che coinvolge e unisce noi tutti. Da questa prospettiva immanentemente negativa e antagonista, lo sviluppo non può che essere sovrasviluppo (sviluppo acuto) o sottosviluppo (sviluppo arretrato, irrealizzato).

Traducendo in termini stilistici questi opposti, potremmo intendere il sovrasviluppo come una sorta di fenomeno manierista-barocco di ipertrofia ed esagerazione – qualcosa di simile al (tipicamente postmoderno) *cyberspace*. Il

sottosviluppo suggerisce invece una poetica di inconclusione, intrisa di rurale pathos secessionista. L'Arte povera del sottosviluppo non è però meno deforme della sua controparte; entrambe sono modellate da una relazione antagonistica o alienata con il concetto di misura, e la loro unità intorno a questo concetto costituisce una soglia tra il pensiero estetico e l'economia politica. Quindi, un modo di accostarsi al problema della «politica della rappresentazione» è quello di studiare l'evoluzione di un'immagine nel suo risolversi in relazione agli atti di misurazione che costituiscono realmente la sua forma (per esempio, nella tradizione accademica, il rapporto tra il lato più lungo e quello più corto del rettangolo pittorico era soggetto ad una rigorosa interpretazione armonica).

Nel classicismo, l'opera d'arte viene realizzata immaginando il soggetto della pittura o della scultura come perfettamente armonioso nelle sue proporzioni interne e poi rappresentando questo soggetto in una composizione, e su un rettangolo, entrambi ben proporzionati. Entrambi sono cioè esercizi di armonia. Le misure e le proporzioni stesse dell'immagine implicano e riflettono la serenità di relazioni sociali ideali.

L'estetica barocca ha espresso sia questa forma poussiniana, sia altre, per esempio, quella che possiamo identificare con il cinquecentesco «Barocco anticipatorio» di Bruegel: composizioni bilanciate in modo complesso e bizzarro, e colme di figure deformi, cenciose e rozze, simultaneamente regolari e irregolari, febbrili, complicate, carnevalesche e frattalizzate.

Non è opportuno suggerire (con Bachtin) che il grottesco in Bruegel, o il movimento verso di esso, sia il «vero» moderno, quello in cui è resa più visibile la negatività della misura moderna, la non-identità del fenomeno con sé stesso, l'intangibilità del significato. Preferisco eludere la polarizzazione implicita in tale conclusione. Il momento negativo della misura può anche essere formulato quale eccesso di misura, come nella caricatura. L'armonia può quindi essere pensata come uno speciale – o addirittura «superiore» – esempio del grottesco.

Comunque stiano le cose, potremmo in ogni modo dire che nel tipo moderno di immagine tenderà ad esservi una distinzione o disparità (se non un conflitto aperto) tra il sovrasviluppo o sottosviluppo del motivo o del fenomeno raffigurato e l'armoniosa natura (ancora efficacemente misurata) dell'immagine stessa. L'esperienza della tensione tra forma e contenuto registra ed esprime mimeticamente qualcosa della nostra esperienza sociale di tormentato sviluppo – quello che non è raggiunto o realizzato, o quello che, nel realizzarsi, si distrugge –, e anche tutte le irrisolte e grigie aree intermedie dove dimorano speranze e alternative.

Studiare le forme degli insediamenti non è quindi separabile dall'elaborazione di modelli di immagine; non è possibile fare la prima cosa senza fare la seconda. Un'immagine riuscita è fonte di piacere, e credo sia il piacere esperito nell'arte a render possibile qualsiasi riflessione critica sul suo soggetto o sulla sua forma. Tale piacere è un effimero momento affermativo, nel quale la trama



Jeff Wall, *The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery*, 1987, lightbox.

dello sviluppo insediativo viene esperita come se gli uomini non l'avessero realmente subito.

Il mio lavoro sul paesaggio è stato anche un modo per riflettere su alcuni problemi strutturali interni di altri tipi di immagine. Nel farlo, mi è stato possibile ripensare alcuni concetti abbastanza ovvi e convenzionali sul paesaggio in quanto genere.

Com'è evidente, una rappresentazione si avvicina alla categoria generica di paesaggio nel momento in cui il nostro punto di vista fisico si allontana dai suoi motivi primari. Non posso fare a meno di notare come in ciò vi sia qualcosa di analogo al gesto del commiato, o, viceversa, al gesto dell'avvicinamento e dell'incontro. Forse è per questo che l'immagine di un cimitero è, almeno in linea teorica, il tipo «perfetto» di paesaggio. L'inevitabile approssimarsi dell'inavvicinabile fenomeno della morte, la necessità di lasciarci alle spalle coloro che sono morti, è l'analogia più dura e drammatica del distante – ma non *troppo* distante – punto di vista identificabile come «tipico» del paesaggio. Non possiamo allontanarci troppo dal camposanto.

Se ne potrebbe dunque evincere che la distanza peculiare o specifica del punto di vista su cui si cristallizza la tipica immagine di «paesaggio» costituisca un esempio di fenomeno-soglia o di condizione liminare. È un momento di passaggio, pieno di energia, desiderio e contraddizione, che si è da tempo consolidato come emblema, l'emblema di un «momento decisivo» di visione o di esperienza e, naturalmente, anche di relazione sociale.

Per realizzare un paesaggio dobbiamo ritrarci a *una certa distanza* – dobbiamo essere abbastanza lontani da separarci dalla presenza immediata di altre persone (figure), ma non troppo lontani da perdere la capacità di distinguerle in quanto attori operanti in uno spazio sociale. Oppure, per esser più precisi, è proprio nel punto in cui cominciamo a perdere di vista le figure in quanto agenti, che il paesaggio si cristallizza in quanto genere. Praticamente,

dobbiamo calcolare alcune quantità e alcune distanze, in modo da essere nella posizione corretta per formulare un'immagine di questo tipo, specialmente in fotografia – con la sua ottica sferica e le sue precise lunghezze focali.

Riconosco in questa costruzione un pregiudizio «umanistico», nonché il ricorrere dell'idealistica nozione di misura, ma credo sia valida, come modo di pensare analiticamente la tipologia di immagini che – diversamente da quanto avviene in altre forme d'arte – sono radicalmente consacrate alla somiglianza con l'essere umano. Questa è solo una delle direzioni lungo le quali non ci siamo spinti «oltre» l'estetica idealistica.

Quindi, per me, il paesaggio in quanto genere è connesso alla visibilizzazione delle distanze che dobbiamo mantenere tra noi, al fine di poterci riconoscere l'un l'altro per ciò che – secondo variabili in continua evoluzione – sembriamo essere. È solo da una certa distanza (e da una certa angolazione) che possiamo riconoscere il carattere collettivo della vita dell'individuo, o la realtà collettiva di coloro che – in altre condizioni – sembrano così persuasivamente individui.

La moderna critica sociale e culturale si è concentrata sul disvelamento dell'apparenza (o maschera) sociale del più importante fantasma dell'idealismo liberale: il «soggetto» sovrano, individuale e libero. Ciò che qui è in gioco è la visibilità delle determinazioni che – nella misura in cui sono state represses nella (o in quanto) esperienza sociale – rendono possibile l'apparizione di questo «spettro ideologico», di questa creatura della «seconda natura». Se tale fosse l'intenzione di un artista, la si potrebbe pienamente realizzare con un approccio autoriflessivo alla tipologia «umanistica» di paesaggio che ho delineato. Nei paesaggi della modernità, figure, enti o persone sono resi visibili nel momento in cui svaniscono nelle loro determinazioni o da queste emergono – o, più probabilmente, in quanto essi sono riconosciuti solo in questa duplicità. Sono riconosciuti come liberi e non liberi; o forse fraintesi, prima come non liberi e poi come liberi, e così via. Per dirla in altre parole, in un paesaggio le persone sono rappresentate nel momento in cui svaniscono nella – e/o emergono dalla – loro proprietà. Credo che questa fenomenologia sia analoga o mimetica rispetto alla reale esperienza sociale extra-pittorica. La condizione liminale del paesaggio è stata per me una sorta di misura, o di «medio». Ho provato a riflettervi, e a studiare altri costrutti, altri tipi di immagini che credo si siano – in qualche senso importante – cristallizzati a partire dal paesaggio.

*About Making Landscapes*, scritto nel 1995. Pubblicato per la prima volta in tedesco e in inglese, con il titolo *Über das Machen von Landschaften / About Making Landscapes*, in *Jeff Wall: Landscape and Other Pictures*, catalogo della mostra (Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg), Cantz, Ostfildern-Ruit 1996, pp. 8-12.

Nel 1977, quando ho iniziato a produrre le mie grandi immagini a colori, era ancora possibile parlare di fotografia nell'arte o in quanto arte, in un modo che non era così distante da quello con cui se ne discuteva nel 1970 o nel 1960. L'idea classica di fotografia artistica era ancora predominante, e quella che considero la «nuova fotografia artistica» iniziava appena ad emergere. Le opere di Cindy Sherman cominciavano ad essere conosciute, come pure quelle di Sherrie Levine, e gli studenti di Bernd e Hilla Becher iniziavano a creare le loro immagini, ma non le avevano ancora esposte. Walker Evans era ancora vivo, e continuò a lavorare fino al 1975.

All'epoca, cercavo indirettamente di reagire a quell'idea classica, e mi piacevano gli stessi fotografi che mi piacciono ora – Evans, Atget, Frank e Weegee. Ero però più direttamente interessato al lavoro di Robert Smithson, Ed Ruscha, e Dan Graham, perché vedevo la loro fotografia emergere dal confronto con i canoni della tradizione documentaria, un confronto che suggeriva nuove direzioni. Avevo anche notato, ed apprezzavo, il lavoro di Stephen Shore e di Gary Winogrand, in parte per la visione fredda e sapiente della strada e dei sobborghi, americani, e in parte per l'accettazione del reale e volgare colore delle cose. Tale volgarità sembrava connessa a quel nuovo modo di vedere il mondo che sembrava svilupparsi nella Pop Art e, attraverso questa, nella ruvida ed estemporanea estetica della New York School.

Sul piano della fotografia in quanto fotografia, o della fotografia in quanto pura e semplice arte, dovevo ammettere che Evans, Atget e Strand erano migliori di Smithson o di Ruscha. Ma il problema era che quel «migliori» sembrava vietato, all'epoca. Credevo che la fotografia artistica classica fosse stata portata a perfezione, e qualunque cosa fosse stata creata nel presente, da me o da chiunque altro, sarebbe sempre stata un risultato di minor livello. Questo era, probabilmente, soltanto un comune meccanismo difensivo, proprio degli artisti che si trovano a confrontarsi con l'opera di chi è migliore di loro. Qualsiasi tentativo di escludere lo scontro con il termine «migliore» non è che un compromesso, in campo artistico. Come ora – col senno di poi – mi sembra ovvio, non c'era alcuna ragione perché io non continuassi semplicemente dove Walker Evans aveva lasciato, creando piccole immagini alla maniera del reporter. Quando Sherrie Levine presentò le sue fotografie delle opere di Evans, interpretai questo lavoro come un messaggio, come se mi dicesse: «Stu-

JEFF WALL

## GESTUS

Scritti sulla fotografia e sull'arte



QUODLIBET HABITAT

Jeff Wall  
*Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*

Acquista il volume  
euro 20,40 (-15%)