

Gesto come esibizione di medialità. Jeff Wall tra *staged photography* e *staged recording*

ANNA LUIGIA DE SIMONE

«Il mio lavoro si basa sulla rappresentazione del corpo. Nel medium della fotografia tale rappresentazione del corpo dipende dalla costruzione di gesti espressivi che possano fungere da emblemi», scrive Jeff Wall (1984, p. 9) in *Gestus*. E aggiunge: «“L’essenza deve apparire”, dice Hegel, e nel corpo rappresentato, appare come gesto che sa d’essere apparenza».

Sin dagli esordi, il fotografo canadese, tra i massimi esponenti della *staged photography*, assume la riproduzione delle figure umane come ambito d’elezione all’interno della propria ricerca, che ruota intorno al ripensamento e alla fusione delle pratiche del reportage e della ritrattistica occidentale. Prendendo le distanze dalle poetiche del concettuale, non rinnega la natura della fotografia come arte di rappresentazione, ma se ne serve per «mettere in discussione lo statuto ontologico dei fenomeni» (Trione, 2013). Per farlo, sceglie di muoversi entro l’orizzonte offerto dalla specificità del linguaggio adottando - avrebbe detto Clement Greenberg (1961, pp. 84-86) - i «metodi caratteristici di una disciplina ai fini della critica della disciplina stessa, non allo scopo di sovvertirla, ma al fine di radicarla più saldamente nella sua area di competenza».

Si pensi alla raffigurazione dei corpi, tema fondativo della storia del medium fotografico e dell’indagine dell’artista. Che lo intende come spazio di sperimentazione nel cui perimetro poter saldare istanze documentarie e creative, interesse per la banalità del quotidiano e per la spettacolarità dell’artificio, studio della frammentazione contemporanea e attitudine alla monumentalizzazione. Dove non mancano le possibilità di sconfinamento verso la pittura, il cinema, la pubblicità: in questo panorama, numerosi i rimandi presenti all’interno della sua opera ai grandi dipinti di Velázquez, all’immediatezza e alla scala dimensionale delle tele di Pollock, alla dilatazione delle figure e dei volti sugli schermi cinematografici, alla *bigness* americana. Ed è dallo studio dei «maestri il cui lavoro, nella fotografia o in altre forme d’arte, non avesse violato i criteri della fotografia, ma li avesse

esplicitamente rispettati o avesse con essi qualche affinità» che deriva l'interesse del fotografo per l'immediatezza fisica, la scala del corpo e il movimento del cinema alla base anche dell'adozione della sua celebre tecnica del lightbox (Wall, 2003, pp. 51, 54). Parlando dell'elaborazione dei suoi *tableaux vivants*, afferma Wall: «Ero impegnato a decifrare il problema formale ed estetico della scala entro un sistema di riferimento nel quale lezioni che volevo imparare dalla pittura fossero parzialmente identificate, e perfino confuse, con quelle che si dovevano trarre dal cinema» (Wall, 2003, p. 50).

Interprete delle condizioni politiche e sociali del suo tempo, in molteplici occasioni, Wall raffigura personaggi preda di impulsi inconsapevoli e quasi impercettibili: figure sospese in pose a prima vista accidentali che, seppur banali o appena accennate, reggono e significano l'intera scena. Gestii minimi, mutili, che, nella modernità, ritiene abbiano perso il proprio originale contenuto comunicativo, diventano i veri protagonisti dei suoi *reportage* "allestiti".

Per preservare questi movimenti automatici, privi d'intenzionalità e muti, che considera essere le ultime e frammentate tracce di una complessità umana oramai spogliata del suo significato, l'artista si affida a una registrazione in differita. Non li coglie in un reale stato di flagranza, ma li riproduce successivamente, ordinando e impaginando il ricordo in un'immagine¹. Si tratta di azioni compiute da corpi bruscamente interrotti, congelati, nel loro stesso agire, o nel ripetere gli stessi atti, che esprimono un insuperabile senso d'incomunicabilità. Esito di una selezione operata nella sua memoria e di una minuziosa ricostruzione materiale, nel loro riproporsi si comportano come «segni convenzionalizzati» prodotto di retaggi culturali e assomigliano ai gesti svuotati di senso e reiterati da un mimo. Spesso, sono esse stesse oggetto di una performance richiesta a figuranti appositamente reclutati.

Memore dell'eredità di Walker Evans e affascinato dalle opportunità di rimodulazione del reale osservate nei film di cineasti come Alfred Hitchcock e Michelangelo Antonioni, Wall concepisce il suo fotografare come pratica capace di combinare abilmente documento e messa in scena. Parte «dall'ammissione che i film erano fatti di fotografie» e chiama la sua

¹ «Comincio col non fotografare»: così, Wall descrive il proprio metodo di lavoro. «Se vedo qualcosa per strada io non lo fotografo. Posso osservare, oppure andare a caccia di qualcosa, senza però fotografarlo. Così l'evento reale scompare come una fotografia, svanisce come una potenziale fotografia» (Wall, 2010).

fotografia allestita “cinematografia” (Wall, 2003, p. 54). Poi, definisce le sue opere *near documentary photography*: una ricostruzione plausibile o un resoconto sugli eventi per come sono o erano quando sono avvenuti senza essere stati fotografati².

Ma a rendere speciali i gesti contratti che Wall fa “riaccadere” nelle immagini è il mostrarsi all’altro sapendo di “essere apparenza”, come più volte sottolinea richiamandosi a Hegel: pura apparenza di un atto reale ricompiuto davanti all’obiettivo, esente dal farsi veicolo di un fine. *Fact and fiction* insieme³. Movimenti privi di scopo: che, forse, non lo hanno mai avuto neanche nel momento in cui si sono trovati a incrociare, per un istante e in qualche luogo, lo sguardo dell’artista. In fotografie come *Mimic* (1982), *Milk* (1984), *Man with a rifle* (2000), appaiono isolati in istanti infiniti, dilatati in *physical life scale* (la scala di vita che presenta l’esperienza del guardare la realtà a grandezza naturale) e illuminati da abbaglianti lightbox (scultorei e illusionistici *transparencies* retroilluminati) quasi fossero proiettati su schermi cinematografici o esposti su cartelloni pubblicitari. Mentre altrove vengono assemblati e sovrapposti digitalmente in sequenze di scatti come *The Stumbling Block* (1991), *A sudden gust of wind [After Hokusai]* (1993) e *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999).

Altrimenti invisibili, tali “microgesti” diventano irreali, stranianti. Si fanno notare aprendosi a molteplici possibili interpretazioni o narrazioni tese a lasciar emergere la drammaturgia del quotidiano o a crearne nuovi sviluppi. Così, condensata in un fotogramma, ogni piccola posa involontariamente espressiva risulta in grado di rivelare di sé quella pura carica mediale che ne connota l’esistenza e la veicola al di là di se stessa. Un effetto, ogni volta riconosciuto da Wall al suo primo incontro nel mondo con l’immagine, che fa sì che la fotografia instauri con il pubblico la dialettica del suo «essere-per-un occhio» (Wall, 1984, pp. 9-10).

Per comprendere meglio queste microazioni potremmo accostarle all’idea di gesto formulata da Giorgio Agamben (1996, p. 52) come «esibizione di

² Tutte le fotografie sono classificate nell’archivio di Wall con le diciture «fotografia documentaria» e «fotografia cinematografica» (Vischer, Naef, 2005, p. 272).

³ Wall: «Se pure vi è stata una messa in scena per far apparire che sia accaduto qualcosa realmente, questa è *fiction*? La messa in scena è avvenuta davvero! A me piace pensare che tutto quello che vedi accadere nelle mie immagini accada veramente. Per esempio, l’uomo che parla in *Monologue* sta effettivamente parlando [...]. Ma, volendo, si può usare quel termine, *fiction*, per intendere una sorta di sospensione della pratica del *reportage* in fotografia» (Salvioni, 2014).

una medialità» «mezzo senza un fine» che per il fatto solo di essere fotografato, sospeso dal raggiungere il suo scopo, incarnerebbe per lo spettatore il concetto di *milieu pur* di finzione descritto da Mallarmé⁴. Nel loro agire quasi autonomo dal corpo che le performa hanno il potere di far apparire «l'essere-in-un-medio dell'uomo» - per dirla ancora con il filosofo - amplificando il loro specifico carattere di emblemi: di mezzi di comunicazione di un'incomunicabilità. Così, «una persona colta nell'atto di compiere un gesto [...] per il solo fatto di essere fotografata ed esibita nella sua stessa medialità è sospesa da questa e può diventare, per gli spettatori, medio di un nuovo piacere» (Agamben, 1996, p. 52).

Per l'artista - che considera le fotografie «cinema in potenza», il cinema semplice «messa in moto» di fotografie e i film «atti di fotografia»⁵ - ciò che si concentra nel dettaglio ricomposto e congelato in un frame non è il "momento pregnante" di una storia, ma l'indizio della sua appartenenza a una narrazione di tipo quasi filmico la cui esperienza è stata momentaneamente arrestata, ma è pronta per essere riattivata a piacimento dallo spettatore. Non senza ambiguità, Wall prova così a reinventare il medium fotografico trasformando la sua *staged photography* in una *staged recording* che consiste nella registrazione della mimesi della vita, nell'acquisizione della riproduzione del suo stesso svolgersi come sequenza di movimenti involontari di un corpo disumanizzato, robotico, frammentato. Nel cui svolgimento, ogni singolo scatto si fa veicolo di un gesto, di una sfuggente apparizione dell'essenza che continua a desiderare ci sia un seguito al di là di se stessa.

La frammentazione dell'unità corporea

Muoviamo dagli *artist writings* di Wall, autore da sempre incline a servirsi liberamente della macchina fotografica e della penna per interrogarsi

⁴ Agamben si riferisce a due scritti di Mallarmé: *Altro studio di danza* e *Mimica* (Mallarmé, 1963, pp. 215-216, 217).

⁵ Wall: «Nel 1973, "Artforum" pubblicò *The Third Meaning: Notes on Some of Eisenstein's Stills* [Il terzo significato: Note su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn] di Roland Barthes. Mi piacque il modo in cui Barthes fermava l'esperienza cinematografica, per studiare singoli fotogrammi, come se questi fossero più essenziali dell'immagini in movimento. Ciò sottolineava il fatto che i film sono fatti di fotografie immobili [...]. Questa riflessione mi indusse a concentrarmi sul fatto che le tecniche usualmente identificate con il film sono in effetti semplicemente tecniche fotografiche» (Wall, 2003, p. 54).

sullo statuto dell'arte tanto da aver dedicato ampio spazio nella sua ricerca all'approfondimento della dimensione teorico-critica. «Il mio scrivere - ha dichiarato - non ha un collegamento diretto con il mio mestiere. Ma, nei miei articoli, mi soffermo sui medesimi valori estetici che si possono ritrovare nella mia pratica. Tendo a non separare il mio giudizio sul lavoro di altre persone dal giudizio su ciò che faccio» (Trione, 2013).

In particolare, il rapporto tra gestualità e rappresentazione del corpo è analizzato nel saggio dal titolo *Gestus* (uscito per la prima volta nel 1984 per il catalogo di una sua mostra tenuta alla Kunsthalle di Düsseldorf) che prende in esame i mutamenti di significato subiti dal ruolo e dalla definizione del gesto nell'arte delle diverse epoche soffermandosi sul mondo contemporaneo i cui gesti si differenzierebbero dalle pose pienamente realizzate e teatrali d'epoca barocca, in grado di esprimere felicità ed energia, per l'essere caratterizzati da rapidi e schizofrenici automatismi apparentemente privi di consequenzialità: brevi e intermittenti lampi che solo il medium fotografico riesce a cogliere e a restituire in scatti documentari o allestiti.

Alla piccolezza di tali movimenti, Wall fa corrispondere nella pratica fotografica l'incremento degli strumenti di ingrandimento delle immagini, la preferenza verso le fotografie stampate in dimensioni naturali e un'intensa e diffusa illuminazione capace di esaltare ogni minimo dettaglio. Operazioni eseguite con l'obiettivo di amplificare ciò che ha smarrito il suo significato, andando a rispecchiare la miseria della società attuale. Scrive l'artista: «lo 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» (Wall, 1984, pp. 9-10).

A emergere è il concetto di frammentazione dell'unità corporea: una degenerazione che riscontra nel suo tempo e spiega come conseguenza della perdita dell'integrità dell'unità classica e della suddivisione del lavoro di stampo capitalista in numerosi scritti nei quali si concentra sulle matrici storiche e teoriche di quest'idea: divenuta tema ricorrente in tutta la sua opera e modello di ogni sua composizione.

In *Unità e frammentazione in Manet* (1984), la questione è affrontata in rapporto all'arte. Secondo Wall il processo di disincarnazione del corpo umano, iniziato con l'introduzione delle tecniche di rappresentazione ottica (prospettiva e fotografia), sarebbe stato accelerato dal legame instauratosi tra uomo e macchina nel lavoro industrializzato e dalla nascita della

cultura della merce⁶: ritenuti, in linea con Marx, ragioni della riduzione dell'uomo a frammento del suo stesso corpo, in quanto mero strumento del meccanismo di creazione del plusvalore e causa della negazione di ogni ideale di completezza o armonia (urbana e umana), e dell'affermazione di uno stato di frammentazione dell'ideale d'integrità⁷. Lungo questa direttrice che caratterizzerà tutta l'arte moderna, l'artista individua la crisi dell'unità classica nella frammentazione dei corpi e del loro spazio rappresentata nei quadri di Manet: dove le figure, tangibili e, al contempo, disintegrate, estraniare, svuotate e parzialmente decostruite dalla crisi della prospettiva, si darebbero come emblemi del nuovo essere umano frammentato e schizofrenico⁸.

Una riflessione, ricorda Wall nel saggio *Un profilo contestuale per l'opera di Stephan Balkenhol* (1988), che è stata centrale anche nelle rappresentazioni artistiche delle avanguardie, impegnate a restituire visivamente il sentimento catastrofico della modernità attraverso la resa della penetrazione uomo-macchina, e negli sviluppi della cronofotografia e della

⁶ «La prospettiva diventa una minaccia nel momento in cui la negazione dell'ideale di completezza e armonia dell'uomo viene svelata dall'immagine marxiana della "parte vivente" del corpo umano come problema fondamentale della cultura. [...]. Essa comunque non distrusse con ciò le condizioni per un'armoniosa espressione del corpo umano e dell'umana esperienza, almeno fin quando lo sviluppo storico non rivelò l'intrinseca negazione e ostilità del capitalismo verso il precedente ideale di completo sviluppo dell'essere umano» (Wall, 1984b, pp. 111-112).

⁷ Il passo tratto da K. Marx, *Il Capitale* (1867) e riportato da Wall è il seguente: «Mentre la cooperazione semplice lascia inalterato nel complesso il modo di lavorare del singolo, la manifattura rivoluziona questo modo di lavorare da cima a fondo e perde alla radice la forza-lavoro individuale. [...] Non solo i particolari lavori parziali vengono *suddivisi* fra diversi individui, ma l'individuo stesso vien diviso, vien trasformato in motore automatico di un lavoro parziale, realizzando così l'insulsa favola di Menenio Agrippa che rappresenta un uomo come null'altro che frammento del suo stesso corpo» (Wall, 1984b, p. 112).

⁸ La frammentazione dell'ideale di integrità e armonia corporea e spaziale in Manet non è imposta da un sistema esterno alla pittura, ma emerge dall'interno del concetto stesso di arte pittorica. «In Manet, la prospettiva inizia la sua esistenza come legge che non può vivere "in sé e per sé"; persiste solo attraverso le trasgressioni che provoca nel concetto di pittura. La prospettiva è quindi una legge che garantisce l'alienazione nell'esperienza della pittura. [...] La lucidità culturale è, nell'esempio di Manet, radicata in un processo storico nel quale il concetto antico di armonia e unità del corpo e del suo spazio è distrutto dalla società e ricostruito dall'artista in quanto "reliitto"» (Wall, 1984b, p. 114).

cinematografia, che hanno mostrato interesse a osservare la meccanica del corpo suddividendo e isolando le singole componenti del gesto in altrettante immagini⁹.

Tale disamina operata nelle arti conduce Wall a rintracciare le motivazioni storiche. Nella prima parte di *Nel bosco. Due brevi analisi delle opere di Rodney Graham* (1988), prende in prestito la filosofia dell'inquietudine di Hegel per descrivere tale parzializzazione e attribuire al progresso capitalista l'attività ripetitiva oramai instauratasi. Ed è in questa lettura, richiamandosi ai concetti di «infinito affermativo», di «infinito negativo» o cattivo e di «astratto sorpassare» elaborati dal filosofo tedesco, che trova un'alternativa per sfuggire alla ineluttabile finitezza. Individuando un modo per poter guardare al frammento, al finito, come contenitore dell'infinità, del suo proprio altro e di un'innata capacità (o speranza) di oltrepassar se stesso¹⁰.

In opere come *Mimic, Milk, An Eviction* (1988-2004), *The Goat* (1989), *Fight on the sidewalk* (1994), *Volunteer* (1996), *Man with a rifle, War game* (2007) o *Boxing* (2011), che rappresentano soggetti alienati, carichi di emozioni represses o sottoposti a forti pressioni sociali, sono espressioni e gesti a volte impercettibili a tradire una disconnessione dalla compostezza della scena e a rivelare la probabile appartenenza della fotografia a una sequenza più ampia e potenzialmente infinita. Così, l'immagine concepita come singolo frame - oggetto di una composizione studiata e realizzata da Wall per riprodurre quanto ha attratto la sua attenzione in precedenza per la sua potenza mediale - contiene nella sua finitezza il possibile sviluppo della storia: come un infinito "oltrepassar se stesso". Svela un processo e cristallizza un significato in una forma temporanea che è come un'«idea, che non è affatto, secondo l'interpretazione comune, un archetipo immobile,

⁹ I ready made di Duchamp, *Il grande metafisico di de Chirico*, gli assemblaggi cubisti e surrealisti, sono stati gli strumenti offerti dagli artisti del primo novecento per affrontare lo shock e la sofferenza prodotti dalla modernizzazione che legava economicamente gli uomini alle macchine: una reazione estremistica che si scagliò contro l'ordinata unitarietà del corpo umano (Wall, 1988b, p. 135).

¹⁰ Il passo tratto da G.W.F. Hegel, *Scienza della logica* (1812) riportato da Wall è il seguente: «La finità è solo come un oltrepassar sé stesso. In essa è quindi contenuta l'infinità, il suo proprio altro. In pari maniera l'infinità è solo come un sorpassare il finito. Contiene dunque essenzialmente il suo altro, ed è per ciò in lei l'altro di lei stessa. Il finito non viene tolto dall'infinito quasi da una potenza che fosse data fuori di lui, ma è la sua infinità, di toglier via sé stesso» (Wall, 1988a, p. 117, 118-119).

ma piuttosto una costellazione in cui i fenomeni si ricompongono in un gesto» (Agamben, 1996, p. 50).

Appare, dunque, decisivo per afferrare la natura mediale dei gesti il momento dell'interruzione e della sospensione enfatizzato dal medium fotografico e in esso concretizzato. Laddove è l'immagine a indicare il rapporto che si instaura con il tempo, inteso come successione cronologica lineare di segmenti di vita che, nella modernità alla quale fa riferimento Wall, non contengono più le componenti di un'ampia gestualità, ma coincidono con gesti singoli, slegati, stranianti e autonomi gli uni dagli altri.

Per dirla con Agamben, in entrambe le tipologie di gesto: «Essenziale è, in ogni caso, che questa immobilità e questo arresto siano carichi di tensione, come Lessing diceva del Laocoonte che il suo gesto immoto contraeva in sé tanto i movimenti che lo hanno preceduto che quelli che avrebbero seguito» (Agamben, 2018, p. 3).

Mezzi senza fine

Per cogliere il senso profondo di questa tensione mediale verso l'oltre da sé che pervade le immagini di Wall spingendole a rinnegare il proprio essere finite, senza dover, però, aspirare ad avere una finalità, potremmo rifarci ancora ad Agamben, al capitolo *Note sul gesto* di *Mezzi senza fine*: volume che rivela le non poche analogie esistenti tra il pensiero del filosofo e quello dell'artista anche nella visione socio-politica, in particolare, nell'iniziale ricostruzione storica che entrambi conducono del processo di frammentazione dell'umanità e della sua perdita del controllo di una piena gestualità sostituita da gesti distonici. Nel paragrafo dal titolo *L'elemento del cinema è il gesto e non l'immagine*, Agamben fa coincidere il gesto e il dispositivo della sua riproduzione mediale dimostrando la polarità antinomica di ogni immagine che ritragga un gesto. Scrive: «da una parte essa è la reificazione e lo scancellamento di un gesto [...], dall'altra essa ne conserva intatta la *Dynamis* (come nelle istantanee di Muybridge o in una qualunque fotografia sportiva). La prima corrisponde al ricordo di cui s'impone la memoria volontaria, la seconda all'immagine che balena nell'epifania della memoria involontaria. E mentre la prima vive in un magico isolamento, la seconda rimanda sempre al di là di se stessa, verso un tutto di cui fa parte» (Agamben, 1996, pp. 49-50).

Riguardandole anche alla luce di questa definizione, le singole immagini di Wall appaiono come fotogrammi di un filmato perduto piuttosto che come realtà a sé stanti. Eppure, nonostante affermino il loro appartenere

a un tutto di cui fanno parte (o meglio, sono parte, porzione, frammento), non aspirano a riacquistare senso in un eventuale ricongiungimento con la più ampia sequenza dalla quale sarebbero state estratte o alla quale potrebbero dare origine. Si esibiscono nel loro essere mezzi senza un fine: in quel non aver nulla da dire che propriamente le significa¹¹. Caratterizzandosi come dispositivi di una comunicazione oramai divenuta impossibile perché ciò che mostrano è l'essere-nel-linguaggio dell'uomo come pura medialità¹². Secondo Agamben (1996, p. 52): «Come, nel mimo, i gesti rivolti agli scopi più familiari sono esibiti come tali, e perciò, tenuti in sospenso "entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir", in quello che Mallarmé chiama un *milieu pur*; così, nel gesto, è la sfera non di un fine in sé, ma di una medialità pura e senza fine che si comunica agli uomini».

Apprendo al regno delle potenzialità, anche il gesto minimo che l'artista rappresenta condivide lo stesso svuotamento rivelando la propria assenza puramente mediale come comunicazione di un'incomunicabilità agita e, poi, riproposta dall'artista. La fragilità e l'apparente transitorietà delle sue immagini non sarebbero allora determinate dal contenuto specifico dell'azione, ma dall'esplicito richiamo al medium che le contiene - un'informazione presente nell'immagine stessa la cui tecnica non è mai celata, ma è enfatizzata dal lightbox, dalla scala o dalla scelta delle grandi stampe in bianco e nero - e dalla sua capacità di congelamento di un istante della realtà. A proposito di un attimo di quieto abbandono concessosi dal protagonista dello scatto in bianco e nero dal titolo *Citizen* (1996), Wall afferma: «È fragile. Non è la composizione che lo esprime, ma il medium stesso» (Wagstaff, 2005, p. 17).

Questa tensione carica di motilità, questa speciale temporalità del gesto, si può manifestare anche nella sua incessante ripetizione. Nell'arrestarsi fotografico del segmento di una reiterazione potenzialmente infinita che così dichiara la sua esistenza. Una condizione perpetrata quasi meccanicamente dalle figure che Wall ritrae: soggetti che prestano il loro corpo

¹¹ «Solo in questo modo l'oscura espressione kantiana "finalità senza scopo" acquista un significato concreto. Essa è, in un mezzo, quella potenza del gesto che lo interrompe nel suo stesso esser-mezzo e soltanto così l'esibisce, fa di una *res* una *res gesta*» (Agamben, 1996, p. 52).

¹² «Allo stesso modo, se s'intende per parola il mezzo della comunicazione, mostrare una parola [...] significa [...] esporla senz'alcuna trascendenza nella sua propria medialità, nel suo proprio essere mezzo» (Agamben, 1996, p. 52).

perché riproduca se stesso o il corpo altrui nella ripetizione di atti indipendenti e di per sé ripetitivi.

All'interno della sua riflessione, Agamben chiarisce questa equivalenza tra sospensione e reiterazione: «È qualcosa del genere che gli antichi avevano intuito nella loro rappresentazione dell'Ade, in cui le ombre dei morti ripetono senza fine un unico gesto, il *loro* gesto, che li consegna alla loro conoscibilità». Poi, specifica: «Anche qui decisiva è l'assenza di ogni finalità elettiva, come nel gesto delle Danaidi che versano acqua in un recipiente bucato» (Agamben, 2018, p. 4).

Per spiegare questa idea che fa coincidere il gesto con l'immagine, Agamben (1996, pp. 51-52) propone come esempio la danza e scrive: «Se la danza è un gesto, è perché essa non è [...] altro che [...] l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. *Il gesto è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale.* Esso fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo»¹³. Poi, altrove, ricordando che il danzatore quattrocentesco Domenico da Piacenza nel trattato *Dell'arte di ballare e danzare* chiamava «“fantasmata” un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre nella propria immobile, impietrita tensione la misura e la memoria dell'intera serie coreografica» si ritrova in questa teoria che riconosceva come «gesto non [...] solo il movimento corporeo del danzatore, ma anche - e piuttosto - il suo stallo fra due movimenti, *l'epoché* che immobilizza e, insieme, commemora ed esibisce il movimento» (Agamben, 2018, p. 3). Alla medesima convinzione sembrano rispondere i *tableaux vivants* di Wall che, nel valorizzare il senso di tattilità, materialità, fisicità e proporzione, inciderebbero sulla loro stessa consistenza ontologica finendo per non essere più solo immagini, ma gesti veri e propri esibiti nello spazio abitato dallo spettatore.

«Esibire, come fa il gesto, la conoscibilità di qualcosa significherà allora semplicemente, nelle parole di Hölderlin, mostrarlo “nel medio del suo apparire (*in dem Mittel seiner Erscheinung*)”. L'ente non è qui in alcun modo

¹³ Agamben si rifà a Varrone, che iscrive il gesto nella sfera dell'azione, ma lo distingue nettamente dall'agire (*agere*) e dal fare (*facere*), affermando: «Ciò che caratterizza il gesto è che, in esso, non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta. Il gesto apre, cioè, alla sfera dell'*ethos* come sfera più propria dell'umano». Poi, risale ad Aristotele sostenendo che «se il fare è un mezzo in vista di un fine e la prassi è un fine senza mezzi, il gesto spezza la falsa alternativa tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, *come tali*, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare, per questo dei fini» (Agamben, 1996, p. 51).

separabile dall'essere, [...] ma l'essere non è che l'ente nel medio della sua conoscibilità - è, in questo senso, soltanto un gesto» (Agamben, 2018, p. 4). Così, una persona colta nell'atto di compiere un gesto psicotico e assurdo come accade in *Man with a rifle* - dove un uomo finge di impugnare un fucile per sparare ai passanti che non corrono alcun rischio e nemmeno si accorgono della sua presenza - per il fatto di essere stata fotografata ed esibita nella sua stessa medialità ne rimane sospesa nell'attesa che gli spettatori se ne servano come medio di un nuovo piacere.

Per dirla con Agamben: «Qui le categorie dell'ontologia - esistenza ed assenza, *quidditas* e *quodditas*, potenza e atto, essere e ente - collasano necessariamente l'una sull'altra, coincidono» (Agamben, 2018, p. 4).

Quasi film

Le coincidenze assunte tra gesto e corpo, tra gesto e immagine, tra fotogramma e suo possibile sviluppo, tra rappresentazione e performance contribuiscono a fare dei piccoli gesti i segnali rivelatori del tipo di dialogo che si instaura tra opera e osservatore nella produzione fotografica dell'artista.

Michael Fried è stato tra i primi ad analizzare questo aspetto, in particolare rispetto ai modelli di assorbimento e teatralità, accostando il lavoro di Wall ad alcuni dipinti di Chardin in *Why photography matters as art as never before*¹⁴. Nel capitolo *Jeff Wall and absorption, Heidegger on worldhood and technology*, il critico d'arte statunitense attribuisce un prevalente «absorptive mode» a quegli scatti nei quali il fotografo ritrae persone immerse nella propria attività al punto di apparire del tutto inconsapevoli della presenza di uno spettatore esterno¹⁵. Per dimostrarlo, sceglie di soffermarsi su *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory, in the Dept.*

¹⁴ Michael Fried, in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), teorizza la presenza di uno scambio diretto tra i soggetti raffigurati nei dipinti del XIX secolo e il pubblico. Più tardi, in *J. Wall, Wittgenstein and the Everyday* (2007) e *Why photography matters as art as never before* (2008), estende la sua tesi alla fotografia contemporanea analizzando l'opera di autori come Bernd e Hilla Becher, Jeff Wall, Andreas Gursky e Thomas Demand.

¹⁵ Per figure "assorte", Fried intende: «Quei personaggi dipinti in una tela che appaiono genuinamente assorbiti in qualsiasi cosa loro stiano facendo [...] ciò significa, inoltre, che appaiono completamente inconsapevoli di qualsiasi cosa al di fuori dell'oggetto della loro concentrazione, incluso lo spettatore che sta davanti al quadro» (Fried, 2008, p. 74).

of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver (1992) e *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona (1999) (Fried, 2008, pp. 40-41); dove, nonostante la prima immagine sia frutto di uno scatto unico e la seconda di un montaggio digitale di decine di riprese realizzate nel corso di circa 20 mattine, in entrambe i soggetti rifanno se stessi performando le proprie azioni quotidiane nel loro ambiente abituale, anche se davanti all'obiettivo del fotografo (Schwander, 1994, p. 86)¹⁶.

Ma per Wall, che non si ritrova pienamente nella lettura di Fried, i soggetti si esibiscono sempre davanti a una macchina fotografica della quale sono consapevoli nella *near documentary photography* e, dunque, teatralità e assorbimento costituiscono due modalità performative che non si escludono mai a vicenda. Al momento della messa in scena, quando chiede agli "attori" di rappresentare se stessi, l'immagine, la composizione e i gesti accadono da soli, senza direttive impositive da parte dell'autore che rivela: «i performer ti danno cose che non avevi chiesto, o non sapevi di star chiedendo loro. La cosa interessante del modello cinematografico è quello che accade durante il processo della performance [...] ogni tanto è buono essere compresi in maniera errata, questo genera nuove idee» (Chevrier, 2007, p. 285)¹⁷.

Sebbene nelle immagini l'allusione alla presenza di un osservatore interno o esterno alla composizione sia per lo più sottolineata (per es. in *Fight on the Sidewalk*, 1994, dove due uomini lottano in strada di fronte a un terzo che li osserva silenzioso; nella specularità di sguardi tra l'operaia e la collega per la reazione eccessiva del datore di lavoro in *Outburst*, 1989; nel punto di vista posto di spalle all'uomo in *Man with a rifle* che presuppone la scena si svolga al cospetto di qualcuno; o nell'ambiguità spaziale creata in *Picture for Women*, 1979), l'interesse di Wall si rivolge sempre alle situazioni di soglia: cioè a quando il soggetto raffigurato sceglie di non riconoscere lo spettatore, anche laddove è evidente nella struttura compositiva. «Ma l'aspetto più artistico è che la raffigurazione mostra qualcosa, diciamo

¹⁶ Wall: «Una delle cose che mi piacciono di più del neorealismo italiano è che utilizzava le persone com'erano in situazioni simili alle loro situazioni reali. [...] Se sei interessato al reale è ciò che c'è di più vicino ad esso» (Lubow, 2007, p. 12).

¹⁷ Wall: «Quello che mi piaceva della fotografia nel cinema era la presenza della performance, o meglio della rappresentazione. Questo era il prodotto filmato, senza apparire come tale. Guardando i film ho imparato molto sulle relazioni tra la performance, la messa in scena, la composizione e la fotografia: è questo il motivo per cui ho visto nei film il modello principale per la fotografia» (Wall, 2005, p. 259).

una persona, che non è né totalmente assorbita, e quindi ignara della tua presenza come spettatore, né riconosce la tua presenza, come invece accadeva in molti dipinti barocchi teatrali» (Vasudevan, 2007, p. 569).

Nei numerosi esempi, si tratta sempre di condizioni riscontrabili osservando i gesti dei personaggi. Dunque: «innanzitutto dalle loro fisionomie e azioni e meno dai loro nomi, meno dalle loro identità personali, empiriche, storiche e sociali, e più dalla loro identità generica controllata dalla tipologia di immagine in cui stanno» (Schwander, 1994, p. 90). Ed è demandato proprio all'osservatore - in quanto proiezione dello stesso Wall che per primo ha vissuto quell'esperienza visiva - lo sviluppo del processo narrativo attivato dal gesto riprodotto.

Si pensi a *Mimic*. Racconta Wall (1989, pp. 66-67): «si trattava di una foto in cui mi concentravo molto su un tipico gesto, forse un micro-gesto, ma certamente un gesto di odio razziale» così rapido, automatico e momentaneo che nessuno nell'immagine ne sembra consapevole, né la donna, né l'uomo di origine asiatica al quale è rivolto, né il personaggio che lo compie quasi in preda a un impulso improvviso: alzando la mano destra per tirarsi l'occhio e mimare la fisionomia degli occhi "a mandorla" del passante. Al fotografo che sceglie di rappresentare quanto visto per le strade di Vancouver, non interessa il contenuto xenofobo, ma il gesto meccanico del ragazzo che rende manifesta l'innata motilità della scena: «Il gesto era veramente piccolo. Io ero interessato all'imitazione. [...] La mimesi è uno dei gesti che stanno all'origine dell'arte. Il "cattivo" è stato trasformato in creatore di qualcosa, anche se stava facendo qualcosa di negativo» (Wagstaff, 2005, p. 12).

Con conseguenze più spettacolari, una situazione simile si verifica in *Milk*, dove l'artificiale arresto dell'immagine è reso manifesto dall'informe esplosione di schizzi di latte sospesi nell'aria, causata da una reazione di riflesso violenta e invisibile: magari agita un'istante prima dall'uomo chino a terra in una posizione poco confortevole che potrebbe aver perso il controllo¹⁸. Ma la si può riconoscere anche in *Diatribes* (1985) nella quale il piccolo movimento delle dita della mano destra di una delle due donne suggerisce la reazione inconsulta forse a una frase detta dalla compagna poco prima di superare la curva della strada raffigurata.

¹⁸ «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 del liquido» (Wall, 1989a, p. 11).

Esplorano gli stessi principi le immagini della serie in bianco e nero datata 1996. Tra queste: *Passerby*, dove lungo un marciapiede un ragazzo si volta di scatto. Ha riconosciuto un passante? Si tratta della sagoma che si intravede di spalle? O di tutt'altro?; *Housekeeping* e *Cyclist*, immagini definibili solo in base agli indizi dati da gesti quasi impercettibili nella realtà, che rimandano a possibili prima o dopo, forse, oggetto dell'interesse di Wall. Che spiega: «Sto cercando di mostrare queste situazioni "liminali", o di soglia, in cui una persona è sia se stessa che non allo stesso momento [...]. Voglio fare questo per rappresentare sia la superficie di una vita danneggiata, che, al suo opposto, la possibilità di un'altra vita» (Wagstaff, 2005, p. 17). In questi esempi, l'artista concentra il corso aperto di una storia o di un film in potenza in un dettaglio responsabile dell'avvio nella fotografia di quella dialettica che la fa «essere-per-un occhio» (Wall, 1984, pp. 9-10); secondo un modello rappresentativo esplicitato in *The Storyteller* (1986): un enorme lightbox osservato dall'alto, apparentemente all'insaputa dei soggetti ritratti - dal fotografo/spettatore - e animato solo dalla mano aperta di una donna cantastorie che si scorge con difficoltà sul lato sinistro. Ma una volta individuata, l'impeto a parlare riassunto nel suo gesto sembra suggerire i movimenti anche di tutti gli altri che popolano da fermi lo spazio in attesa di qualcosa.

Così Wall, fissando il gesto nello scatto senza racchiuderne il senso, ma rinviandolo a un ulteriore sviluppo, trasforma la *staged photography* in *staged recording*. Esibisce una medialità, la messa in atto di una comunicazione il cui contenuto resta indefinibile, ma può esistere oltre di sé nel tempo, nello spazio o nella mente di chi sta guardando. A questa attivazione dell'immagine sembra alludere anche *Rear, 304 W. 25 Ave., May 20, 1997, 1.41 & 1.42 p.m.* (1997). Opera il cui il titolo indica i due minuti successivi della "ripresa". Forse, la successione temporale delle immagini di cui è costituita: due stampe, una di grandi dimensioni e l'altra più piccola incollata a destra della principale. Nella prima, una donna attende trepidante davanti a una porta chiusa. Nella seconda, è ingrandito un dettaglio delle sue mani che compiono un gesto indecifrabile accanto al buco lasciato vuoto dalla maniglia strappata via.

L'artista mira a guidare lo sguardo dello spettatore, per educarlo alla visione rendendolo capace di indagare e penetrare le immagini elaborandone tutte le possibilità. Per farlo, si affida a una piccola contraddizione del flusso ordinario degli eventi che coincide con una reazione scaturita d'impulso dai soggetti ritratti (effetto reso ancora più efficace dalla

consapevolezza che si tratti di un attimo congelato attraverso il medium fotografico) in grado di alludere allo svolgersi delle azioni.

È questa aspirazione allo sviluppo e insieme alla sintesi di un gesto in un'immagine che conduce Wall, dagli anni Novanta, ad affidarsi all'elaborazione digitale per creare collage nei quali poter concentrare più temporalità facendo in modo che, pur continuando ad accarezzare le possibilità offerte dalla *fiction*, l'assemblaggio sia perfettamente celato e non si perda il senso di realtà.

Tra i primi lavori realizzati con questo procedimento, *The Stumbling Block*. Una fotografia che arresta il capibombolo di una ragazza un istante prima della caduta a terra mostrando il disinteresse generale (anche della ragazza) nella totale sospensione dell'evento la cui unica accelerazione è data dal piccolo gesto di un passante che si volta all'improvviso. A proposito di quest'opera è stato notato che «Wall costruisce uno spazio fittizio di visibilità che abbraccia l'impossibile sotto le sembianze del quotidiano, mentre decostruisce la routine di ogni giorno introducendo in essa un punto di rottura» (Shpilman, 2013, p. 179).

Wall si accorge che utilizzando il montaggio sarebbe stato in grado di manipolare il tempo e il significato di una storia, producendo un'unica immagine capace di contenere l'essenza di un'intera possibile narrazione (Pélenc, 1996, p. 51). Più complesso in questa prospettiva, anche per il sottile gioco di citazioni, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* nella cui resa della folata di vento sono contenute molteplici stratificazioni di tempi: quello dell'evento, della stagione, delle storie personali dei soggetti (Lingwood, 1994, pp. 8-20). Rispondono a questo approccio anche *Front of a Nightclub* (2006) e *The Morning Cleaning*: un'immagine unica ottenuta dal montaggio di migliaia di gesti ripetitivi compiuti ogni giorno dall'addetto alle pulizie del padiglione prestatosi alla registrazione di Wall. Come sostenuto da Fried (2007, p. 511), forse, l'opera che meglio esemplifica l'affermazione dell'artista: «L'immagine storica che voglio creare è quella che riconosce la complessità delle esperienze che noi dobbiamo avere ogni giorno sviluppando relazioni con il passato».

Bibliografia

Agamben, G. (1996), *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 45-53.

Agamben, G. (2018), *Per un'ontologia e una politica del gesto*, in «Giardino di studi filosofici», www.quodlibet.it.

Chevrier, J.F. (2007 [1998]), *At Home and Elsewhere*, in Wall, J., *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 271-296.

Fried, M. (1980), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago.

Fried, M. (2007), *J. Wall, Wittgenstein and the Everyday*, «Critical Inquiry», n. 33, Spring, pp. 495-526.

Fried, M. (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, London.

Greenberg, C. (1961), *Pittura modernista*, in Di Giacomo, G., Zambianchi, C. (a cura di) (2008), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Bari-Roma, pp. 84-92.

Lingwood, J. (1994), *Different Times*, in Id. (a cura di), *The Epic & The Everyday*, The South Bank centre, London, pp. 8-20.

Lubow, A. (2007), *Jeff Wall, The Luminist*, in «The New York Times», n. 25.

Mallarmé, S. (1963 [1897]), *Divagazioni*, in Id., *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Milano, Lerici.

Pélenc, A. (1996), *Correspondence*, in Wall, J. (2010), *Jeff Wall: the complete edition*, Phaidon, London, pp. 36-54.

Salvioni, D. (2014), *Un critico di nome Jeff Wall. Intervista con l'artista, parte seconda*, «Artribune», 15 agosto, www.artribune.com.

Schwander, M. (1994), *Restoration*, in Wall, J. (2010), *Jeff Wall: the complete edition*, Phaidon, London, pp. 86-97.

Shpilman, S. (2013), *The Stumbling Block, 1991*, in Goren, N. (a cura di), *Jeff Wall: Visibility*, Tel Aviv Museum of Art and Shpilman Institute for Photography, Tel Aviv, p. 179.

Trione, V. (2013), *La vera fotografia è una citazione*, «la Lettura-Corriere della Sera», 27 gennaio.

Vasudevan, A. (2007), «*The photographer of modern life*»: *Jeff Wall's photographic materialism*, «Cultural Geographies», n. 14, pp. 563-580.

Vischer, T., Naef, H. (a cura di) (2005), *Jeff Wall. Catalogue raisonné. 1978-2004*, Schaulager-Steidl, Basel-Göttingen.

Wagstaff, S. (2005), *The Labouring Eye*, in Wall, J., *Jeff Wall: photographs 1978-2004*, Tate Publishing, London, pp. 7-19.

Wall, J. (1984a), *Gestus*, in Id. (2019 [2013]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp. 9-10.

Wall, J. (1984b), *Unità e frammentazione in Manet*, in Id. (2013 [2019]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp.109-115.

Wall, J. (1988a), *Nel bosco. Due brevi analisi delle opere di Rodney Graham*, in Id. (2013 [2019]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp. 117-131.

Wall, J. (1988b), *Un profilo contestuale per l'opera di Stephan Balkenhol*, in Id. (2013 [2019]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp. 133-138.

Wall, J. (1989a), *Fotografia e intelligenza liquida*, in Id. (2013 [2019]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp. 11-13.

Wall, J. (1989b), *My Photographic Production*, in Joli, J.B. (a cura di), *Symposium. Die photographie in der Zeitgenössischen Kunst, Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, pp. 57-67.

Wall, J. (2003), *Sistemi di riferimento*, in Id. (2013 [2019]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata, pp. 49-55.

Wall, J. (2005), *Cinematography: A Prologue*, in Id. (2010), *Jeff Wall: the complete edition*, Phaidon, London, pp. 259-265.

Wall, J. (2010), *Jeff Wall: I begin by not photographing*, San Francisco Museum of Modern Art, www.youtube.com.

Wall, J. (2019 [2013]), *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*, Graziani S. (a cura di), Quodlibet, Macerata.