



**Citation:** M. Bertolini (2019) La ri-creazione della quotidianità: medium, sguardo e costruzione finzionale nella fotografia di Jeff Wall. *Aisthesis* 12(1): 151-163. doi: 10.13128/Aisthesis-23869

**Copyright:** © 2019 M. Bertolini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## La ri-creazione della quotidianità: medium, sguardo e costruzione finzionale nella fotografia di Jeff Wall

MICHELE BERTOLINI

**Abstract.** The essay focuses on Jeff Wall's theoretical writings and artistic productions. The inquiry on the photograph's medium has been re-enacted in the late 1970s and 1980s by the use of the large scale and the "tableau-form"; in Wall's work the large scale of the images, coupled with the light box, stimulates at the same time a new relationship with the beholder's gaze and the possibility of a historical dialogue with other media, like painting and cinema. By the analysis of photographs like *Mimic* (1982) and *A view from an Apartment* (2004-2005) the interplay between document and fiction, capture of everyday and *mise en scène* appears at the core of Wall's research and a main subject in contemporary photography.

**Keywords.** Photography, Jeff Wall; Medium, Everyday, Fiction.

L'attività artistica del fotografo canadese Jeff Wall è stata accompagnata a partire dagli anni Settanta da un'intensa produzione critica e teorica che ha sviluppato sul piano discorsivo alcune istanze e implicazioni presenti nel suo lavoro creativo. In particolare, la sua riflessione critica e la stessa letteratura artistica su Jeff Wall hanno interrogato l'identità della fotografia, riattualizzando la questione del *medium* che, come è noto, si pone, pur da posizioni contrapposte, al centro della riflessione di storici dell'arte contemporanea come Michael Fried o Rosalind Krauss. Proprio l'opera del fotografo canadese è divenuta oggetto di opposte valutazioni estetiche da parte di chi, come Krauss, riduce il lavoro artistico di Wall a partire dagli anni Ottanta a *pastiche*, a mera «restaurazione *revanchiste* dei media tradizionali» (Krauss [1999]: 59), in particolare della pittura di storia ottocentesca, e di chi viceversa, come Fried, riconosce nella produzione di Wall, così come di una generazione di altri fotografi attivi a partire dalla fine degli anni Settanta (Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto, Thomas Ruff per citare solo alcuni nomi), un momento decisivo di rilancio del problema del medium e della specificità mediale della fotografia nel contesto "allargato" dell'arte contemporanea (cfr.

Fried [2008]). Se quindi Krauss vede in alcuni dei più celebri *light box* di grande formato di Wall l'incapacità di reinventare il medium, in favore di un'operazione di semplice citazione colta del linguaggio della pittura figurativa, l'esclusiva volontà di "rifare" i capolavori della pittura del XIX secolo, Fried coglie nella scelta del grande formato e della retroproiezione luminosa l'intenzione esplicita di collocare il rapporto fra l'immagine e lo spettatore al centro dei problemi della fotografia contemporanea, in stretta connessione con i diversi linguaggi e media espressivi delle arti (cfr. Fried [2008]: 2). Un'analisi al tempo stesso della produzione critica e dell'opera artistica di Wall ci consentirà di approfondire alcune delle feconde ambiguità della fotografia contemporanea.

### 1. SPECIFICITÀ MEDIALE E INTERMEDIALITÀ

L'interesse della riflessione critica di Wall coinvolge quindi prima di tutto l'identità contemporanea del mezzo fotografico, rilanciando sul piano teorico la questione della specificità mediale della fotografia. Le dichiarazioni dell'artista, raccolte durante gli ultimi trent'anni, oscillano al riguardo tra affermazioni apparentemente contraddittorie che testimoniano piuttosto la consapevolezza a posteriori di una contraddizione storica che ha attraversato la storia della fotografia e la storia dell'arte contemporanea a partire dagli anni Sessanta e Settanta, ovvero gli anni della formazione e maturazione artistica del fotografo canadese.

Rifiutando gli stretti confini imposti alla fotografia d'arte o gli standard della fotografia documentaria, il giovane Wall si confronta con l'uso generale, non specifico, del mezzo fotografico praticato dagli artisti emergenti negli anni Sessanta (Andy Warhol, Robert Smithson, Ed Ruscha) i quali si servono della fotografia come mezzo espressivo (e non come *medium* specifico) da includere nel processo artistico, senza considerarsi per questo fotografi in senso stretto. Wall ha più volte ricordato, in diverse interviste, la sua insoddisfazione giovanile e il suo rifiuto nei confronti della "fotografia artistica", incapace di definire il

proprio *medium*, e al tempo stesso l'interesse per quelle pratiche artistiche (il cinema, i media popolari, la storia della pittura) in cui erano racchiuse delle possibilità mediali da reinventare all'interno del lavoro fotografico. La sua formazione artistica e critica si colloca quindi in quel "campo allargato" che ha investito l'arte degli anni Sessanta e Settanta nelle sue diverse declinazioni espressive e che è stata ampiamente sottolineata dalla critica d'arte americana postmodernista (da Rosalind Krauss a Benjamin Buchloh). Rovesciando la tesi diffusa intorno alla derivazione del cinema dalla sua base fotografica, Wall può quindi affermare che «tutti i problemi della fotografia sono presenti nel cinematografo» (Wall [2001]: 174).

Secondo Wall l'arte concettuale ha rappresentato il momento dell'autocritica "modernista" della fotografia, caratterizzato da un'attenzione riflessiva rivolta alle proprietà interne del mezzo (il fuoco, il particolare, la composizione, la prospettiva, l'esposizione, la tonalità) e alla propria funzione sociale e documentaria. Il modernismo fotografico peraltro è strutturalmente impuro, in virtù della sua vocazione descrittiva e documentaria di apertura sociale al mondo, non potendosi risolvere in una sorta di puro formalismo (anche in ragione dell'origine indicale, di traccia del reale del fotografico)<sup>1</sup>. Tuttavia, se l'arte concettuale aveva marginalizzato la questione del medium e della sua specificità, in polemica con i teorici del modernismo artistico come Greenberg e Fried, e aveva individuato nella fotografia un mezzo generale, anonimo, privo di autonomia, spostando l'attenzione teorica sulla definizione dell'arte, la fotografia postconcettuale di Wall riattualizza il problema del medium fotografico collocandolo tuttavia in una prospettiva intermediale, al confine cioè fra diverse pratiche (il cinema, il video, le arti visive) che utilizzano costantemente il mezzo fotografico<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Come suggerisce David Company, «il modernismo della fotografia si volge verso la rappresentazione, è una riflessione impura sulla propria mancanza di purezza» (Company [2003]: 18).

<sup>2</sup> Il ritorno all'*immagine* nella fotografia postconcettuale viene viceversa interpretato in una prospettiva critica

Un breve testo del 2003, *Frames of Reference*, è significativo proprio per la sua capacità di restituire il dibattito interno alle contraddizioni storiche della fotografia concettuale e postconcettuale. Rievocando la sua formazione artistica e i suoi autori di riferimento, da una parte Wall rivendica la specificità del mezzo fotografico, contro le derive postmoderne e postmediali dell'ibridazione:

*La fotografia – si potrebbe sostenere – ha una natura molto specifica, come forma d'arte e come medium, sicché la sua combinazione con altro non poteva portare a nulla di nuovo sul piano fotografico, ma solo a una riduzione delle fotografie ad elementi di un collage che non poteva essere soggetto a un giudizio in termini fotografici, e probabilmente nemmeno in termini estetici. (Wall [2003]: 59)*

Dall'altra parte il fotografo intende ricollocare, ereditando il superamento della questione della specificità del medium artistico prodotto dall'arte concettuale e più in generale dall'arte degli anni Sessanta, la fotografia in un "sistema allargato", al di là dei ristretti limiti di riferimento della fotografia artistica o della fotografia documentaria, per scoprire dei criteri estetici comuni ai diversi media, in particolare a pittura, fotografia e cinema, sfuggendo al tempo stesso all'eclettismo delle caratteristiche installazioni multimediali postmoderne.

*Credo sia abbastanza evidente come cineasti, registi e pittori tradizionali contribuiscano all'estetica della fotografia, e quindi non è necessario soffermarsi su questo punto. [...] Fotografia, cinema e pittura sono stati correlati fin dall'apparire delle arti più recenti: i criteri estetici di ciascuna delle tre arti sono fondati negli altri due media e influiscono sugli altri due linguaggi al punto che si potrebbe sostenere vi sia un unico sistema di criteri per le tre forme d'arte. Il solo elemento addizionale o nuovo è il movimento nel cinema. (Wall [2003]: 60)*

postmediale e non come un ritorno alla specificità del medium da Douglas Crimp (cfr. Crimp [1984]: 175-187). La necessità di reinventare il medium, al di fuori di qualsiasi restaurazione del modernismo, è posta al centro dei recenti interessi teorici da Rosalind Krauss (cfr. Krauss [1999]: 48-69).

Secondo questa prospettiva intermediale, il criterio estetico e antropologico comune alla pittura, alla fotografia e al cinema è individuato nel senso della "scala naturale", della "scala del corpo", unito a una percezione di "presenza" e "immediatezza fisica", comune a un quadro espressionista di Pollock, a un'opera minimalista di Frank Stella o di Carl Andre, a un film neorealista o della Nouvelle Vague come a una fotografia di grande formato. Il compito della fotografia contemporanea si specifica quindi per l'artista nell'intenzione di lavorare sui passaggi di soglia fra diversi media, piuttosto che ridursi a una semplice pratica di citazionismo colto della pittura figurativa del passato.

Wall stesso ha richiamato quindi l'attenzione sulla dimensione filosofica del gesto del cambio di scala, che permette alla fotografia di assumere lo statuto di una forma-quadro (*forme-tableau*), per la prima volta nella storia del mezzo fotografico costitutivamente destinata a essere appesa alla parete (cfr. Chevrier [1989]: 47-81). Dalla tradizione della pittura occidentale come dal cinema la fotografia ha ricevuto in dono «l'idea di dimensione e di scala», una scala che richiama in modo diretto la «scala del corpo, il produrre immagini nelle quali oggetti e figure siano dipinti in modo da apparire delle stesse dimensioni delle persone che guardano l'immagine» (Wall [2003]: 61). Grazie a questo elemento dimensionale, in grado di interagire in modo immediato, diretto e fisico con il corpo e lo sguardo dell'osservatore, come scrive Wall

*una scultura di Andre poté sembrarmi affine a Las Meninas di Velázquez, poiché entrambe le opere erano nella medesima scala: [...] i due artisti, così differenti sotto tanti aspetti, erano in sintonia quanto alla relazione dei loro oggetti con il corpo dello spettatore che li avrebbe visti, così come, naturalmente, con il loro stesso corpo, nel momento in cui stavano creando l'opera. (Wall [2003]: 61)*

Per quanto lontani possano essere i soggetti, lo stile, le tecniche e i linguaggi utilizzati, un'opera pittorica del passato può entrare in un rapporto di affinità, di sintonia, di corrispondenza, di mutua risonanza con un'opera d'arte o con una fotografia contemporanea.

Tale attenzione per la dimensione fenomenologica ed esperienziale, estetica ed etica generata dall'incontro fra l'immagine artistica e lo spettatore, permette a Wall di ricollegare idealmente la sua riflessione critica a una serie di esperienze artistiche del tardo modernismo (i quadri monumentali e al tempo stesso intimi di Mark Rothko, l'immediatezza fisica e il senso della dimensione di Jackson Pollock) e dell'arte minimalista (la relazione fra scultura, monumento e pubblico discussa nelle *Notes of Sculpture* di Robert Morris), attente agli effetti prodotti dal rapporto di scala fra le opere di grande formato, lo spazio espositivo e il fruitore, allo scopo di produrre un sentimento di saturazione e intensificazione della loro presenza (cfr. Rothko [2005]: 137-138; Morris [1969]: 222-235)<sup>3</sup>.

## 2. LA COSCIENZA STORICA DEL MEDIUM

L'allargamento del problema della specificità del medium fotografico si realizza non solo attraverso il confronto orizzontale con le altre arti, ma anche grazie al rapporto con il tempo, con la storia dei media. Wall riconosce alla fotografia contemporanea, sulla scorta della fotografia concettuale degli anni Settanta, una dimensione di riflessività e di autocoscienza: il medium fotografico porta dentro di sé la coscienza storica degli altri mezzi, in quanto medium che rimedia gli altri

<sup>3</sup> Mark Rothko si è espresso in diverse occasioni riguardo alle specifiche modalità espositive dei suoi quadri e alla scelta dimensionale delle sue opere, in particolare in: *Come combinare architettura, pittura e scultura* (1951), *Lettera a Katharine Kuh* (25 settembre 1954), *Lettera alla Whitechapel Gallery* (1961), *Intervento al Pratt Institute* (1958), in cui afferma: «La scala è di cruciale importanza per me – la scala umana» (Rothko [2005]: 180). Affermazioni che possono essere poste in relazione con l'attenzione di Wall per il senso della scala corporea (cfr. Wall [2003]: 60-62). Al di là dell'opposizione manifesta fra l'enfasi tragica della scuola pittorica di New York e la freddezza analitica del minimalismo, entrambe le esperienze artistiche coinvolgono un'esperienza estetica totale e sineestetica, posta in situazione, che impegna la scala corporea del fruitore (cfr. Carboni [1999]: 176-187).

media, configurandosi come «una forma del ricordo» (Belting [2002]: 264)<sup>4</sup>.

Questa «coscienza storica del medium» (Wall [1989]: 12) percorre il rapporto consapevole della fotografia con la storia della pittura e con la storia e preistoria tecnica del mezzo fotografico. Il dispositivo fotografico, in virtù della sua dimensione tecnica, costituisce secondo Wall una sintesi che raccoglie dentro di sé diverse stratificazioni temporali, faglie arcaiche, preistoriche ed elementi tecnologici contemporanei. Per utilizzare i termini di Wall, la fotografia instaura una relazione logica tra l'intelligenza liquida della natura, esemplificata dal fenomeno dell'acqua, e il carattere vitreo, secco del mezzo fotografico, tra l'elemento chimico arcaico e l'aspetto ottico e meccanico (le lenti, i diaframmi, gli otturatori) dell'apparato fotografico. La polarità del mezzo tecnico si manifesta anche nell'opposizione tra l'immersione nell'incalcolabile, tipico dell'intelligenza liquida delle forme naturali e delle loro metamorfosi, e la specifica intelligenza tecnologica della costruzione delle immagini, la calcolabilità programmata della visione fotografica. La polarità e l'intreccio fra la programmazione calcolante e la contingenza incalcolabile attraversano l'opera di Wall (cfr. Fried [2008]: 74).

Una ricreazione artistica del medium dovrebbe, nelle intenzioni di Wall, rivelare, non necessariamente in maniera esplicita o didascalica, ma piuttosto in modo automatico, attraverso strade sottili e misteriose, questo rapporto fondamentale con il passato, con il tempo del mezzo fotografico, una «traccia memoriale di processi di produzione molto antichi – di lavaggio, fissaggio, soluzione e così via, pratiche connesse all'origine della *techne* – quali, per esempio, la separazione dei minerali nelle estrazioni primitive», suggerendo all'intelligenza «secca» dell'ottica e della meccanica «un'autoriflessione storica, una memoria della via che ha percorso fino alla sua separazione – presente e futura – dai fragili fenomeni che essa così generosamente riproduce» (Wall [1989]: 12-13).

<sup>4</sup> Sulla fotografia come forma del ricordo in grado di trasmettere lo sguardo sul mondo e sugli altri uomini dei diversi mezzi storici, cfr. Belting (2002): 255-285.

In questo modo, riflettendo su stesso, il mezzo può rendere trasparente l'origine della sua tecnica, evocando quell'insieme di pratiche quotidiane immemoriali (il lavare, l'attendere ai compiti di tutti i giorni) che rivelano «la complessità delle esperienze che dobbiamo possedere ogni giorno nello sviluppo di relazioni con il passato» (Fried [2008]: 72). Aspetti – la riflessività e la quotidianità – che è possibile ritrovare in alcune delle più celebri opere di Wall come *Morning Cleaning*, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* o *A View from an Apartment*. In queste intense pagine è possibile ritrovare l'articolazione brillante di una visione del *medium* fotografico che agisce e condiziona la produzione dell'immagine finale così come la scelta dei soggetti delle fotografie di Wall, le quali spesso si concentrano su gesti e operazioni quotidiani e al tempo stesso simbolicamente pregnanti.

### 3. LA FOTOGRAFIA FRA DOCUMENTO E FINZIONE: GESTO ED ESPRESSIONE IN MIMIC

L'opera fotografica di Jeff Wall, caratterizzata dall'uso del grande formato espositivo e dei pannelli di retroilluminazione (*light box*), cifra e firma dell'artista, appare attraversata da una costitutiva ambiguità che forse la nozione polisemica di soglia è capace di riassumere in maniera efficace. Alcune delle più note fotografie di Wall raffigurano delle scene con figure umane che oscillano fra quotidianità e artificio, tra la semplice cattura di un evento anche casuale e la messa in scena di una finzione consapevole che si apre a possibili sviluppi narrativi (cfr. Cotton [2004]: 53-54).

La polarità tra fatto e finzione è riconosciuta da Wall come una dialettica interna alla storia della fotografia e come un operatore dinamico della sua stessa attività artistica: l'oscillazione tra la vocazione documentaria e la legittimazione artistica percorre infatti la storia del linguaggio fotografico fin dalle sue origini. La prima corrente è manifesta soprattutto nella feconda tradizione del *reportage* fotografico tipico degli anni Sessanta e prima ancora nella *street photography*. Wall nella sua stessa

produzione artistica, ad esempio in *Mimic* del 1982 [Fig. 1], ha intrecciato rapporti fecondi e significativi con la tradizione della *street photography* (Walker Evans, Garry Winogrand, Henri Cartier-Bresson), impegnata, almeno nella sua forma tipica, a rappresentare personaggi e figure urbane inconsapevoli di essere riprese, cieche rispetto allo sguardo dell'obiettivo fotografico e alla presenza di fronte a loro del fotografo. L'intenzione della *street photography* di catturare il "momento decisivo" all'improvviso, con un gesto atletico, brillante, istantaneo, grazie al peso leggero della Leica e alla rapidità di esecuzione, immergendosi nel tessuto sociale delle metropoli urbane come un "occhio di gatto" nervoso e scattante, corrispondeva all'impegno anti-teatrale di molti fotografi, la volontà cioè di mantenere l'inconsapevolezza di essere ripresi da parte dei soggetti fotografati. Questa indifferenza nei confronti degli altri si faceva specchio peraltro dell'esperienza sociale vissuta nelle grandi città, di un certo modo di abitare e attraversare la città da parte dei suoi abitanti.

La crisi di questa tradizione documentaria emerge a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, non solo nella misura in cui la consapevolezza dell'essere guardati sembra difficilmente evitabile da parte dei soggetti fotografati, ma in quanto la teatralità investe lo stesso processo di costruzione



Figure 1.

della fotografia. L'implicita presenza del fotografo, il carattere non convenzionale e peculiare degli angoli di ripresa, la dimensione straordinaria della scena ripresa, la predilezione per un'inclinazione fortemente accentuata della macchina, la stessa attrazione o simpatia provata dai fotografi per i loro soggetti, fanno sentire e percepire la presenza dello stile, dell'artisticità, del gesto del fotografo in molte immagini di Winogrand e William Klein. Il momento decisivo, proprio per la sua fugacità momentanea, viene enfatizzato dal gesto del fotografo, risultando teatrale.

Wall si pone come erede critico della crisi della tradizione della *street photography*, così come della fotografia di *reportage*, riconosciute come le correnti più vive e vitali dell'arte fotografica degli anni Sessanta (cfr. Wall [1995]). Wall tuttavia complica e reinterpreta in maniera analitica, concettuale e riflessiva questa tradizione legata alla spontaneità della cattura, alla rapidità del gesto fotografico e alla velocità dell'otturatore.

In particolare, *Mimic* del 1982 costituisce a un tempo una ripresa del genere della fotografia di strada e una diretta affermazione del carattere di costruzione artistica dell'immagine e del suo uso, in quanto si tratta di un'immagine di grande formato che deve essere appesa su un muro e osservata dagli spettatori in una relazione di diretta frontalità. Per quel che riguarda la relazione fra l'immagine e il suo spettatore, Wall accentua il carattere decisivo del gioco degli sguardi tra le tre figure rappresentate: l'apparente inconsapevolezza della compagna dell'uomo (sia nei confronti della presenza dell'uomo asiatico sia nei confronti del gesto aggressivo del suo compagno), il volto difficilmente decodificabile dell'asiatico, consapevole probabilmente della presenza delle altre due persone, ma in apparenza indifferente nei confronti del gesto dell'uomo al centro, la cui violenta presenza ed espressione del viso attirano ripetutamente l'attenzione dell'osservatore. Poste di fronte alla macchina fotografica, le tre figure sembrano inconsapevoli e indifferenti alla presenza del fotografo.

Se la presenza del corpo, del gesto e del suo movimento, fondamento espressivo della pratica fotografica, richiama al tempo stesso un orizzon-

te naturale e una dimensione convenzionale e culturale che appartiene anche alla grande tradizione pittorica (cfr. Wall [1984]), il grande formato e l'utilizzo del *light box* generano una serie di interferenze e di ibridazioni all'interno del vocabolario e della sintassi del documentario diretto. La fotografia, ingrandita e pensata in funzione della parete, spinge l'osservatore a interrogarsi intorno alla sua problematica autenticità, interferendo con altre tradizioni artistiche, come il genere dalla pittura storica. Ci troviamo consapevolmente posti di fronte a un'immagine che mostra in maniera evidente il suo carattere costruito, preparato, predisposto, la sua natura tecnica, mentre al tempo stesso rinvia e richiama la tradizione spontanea, immediata, diretta della fotografia di strada.

L'ingrandimento del formato non rappresenta soltanto un intervento tecnico sul medium e sull'immagine, una scelta compositiva ed estetica: esso definisce una certa modalità di sguardo sulle cose e sulle immagini, individuando e tracciando una misura, una linea di confine, una distanza da cui guardare la realtà. È all'opera qualcosa di più di una semplice scelta di poetica: agli occhi di Wall la posta in gioco coinvolge la dimensione veritativa ed etica dell'immagine fotografica. La dimensione finzionale dell'immagine è sottolineata dalla scala, dalla presenza delle retroilluminazioni, dalla distanza che l'immagine deve richiedere allo spettatore per poter essere guardata e compresa. L'uso del *light box* evidenzia su diversi livelli la sua natura anfibia; senza essere né una fotografia e «nemmeno un quadro, evoca entrambe le esperienze» introducendo «un altro riferimento all'interno dell'opera di Wall: quello della pubblicità sui cartelloni retroilluminati» (Cotton [2004]: 55). Inoltre, da una parte il *light box* si presenta come un elemento riflessivo e concettuale, in grado di rivelare il processo di produzione dell'opera nell'esperienza della fruizione, dall'altra parte sottolinea la letteralità ed entra in relazione con l'oggettività, la fisicità, il carattere di presenza tipico delle opere del minimalismo artistico.

Nel caso di *Mimic*, il grande formato fa emergere il gesto minimo, meccanico, compulsivo, anonimo dell'uomo contemporaneo, del corpo con-

temporaneo: un corpo che non risponde più alle leggi e alle regole dell'estetica del gesto classico, del teatro e dell'arte barocca, che esprimeva l'interiorità attraverso la grandezza e l'evidenza di un gesto esteriore che corrispondeva all'interiorità del personaggio. Il corpo contemporaneo che abita le città meccanizzate è un corpo segnato dall'incontro con la tecnologia, che ha ridotto la sua gestualità a una serie di «movimenti meccanici, di reazioni automatiche, di risposte involontarie o compulsive» (Wall [1984]: 9). A questa micrologica attenzione per il gesto automatico, involontariamente espressivo, violento, sotterraneo, risponde la capacità di visualizzazione e di ingrandimento della macchina fotografica, che può proiettare in primo piano e in piena luce il suo significato di segno (in questo caso un segno sociale di aggressività, violenza e razzismo), rendendolo visibile e potente. Il gesto minimo catturato ed enfatizzato dal dispositivo fotografico trova la sua verità dialettica nell'offrirsi allo sguardo dell'altro, nel suo essere-per-un-altro, nel suo essere un'immagine-per-un-occhio (cfr. Wall [1984]: 10).

*Mimic* descrive l'emergenza, l'apparizione sulla superficie visibile della stampa fotografica di un gesto minimo drammatizzato in quanto espressione non della volontà, dall'intenzione o dell'inconscio di un individuo, ma della totalità sociale del tardo-capitalismo, un'eruzione violenta per nulla accidentale, ma così rapida, automatica e momentanea che nessuno nell'immagine sembra consapevole di quel gesto, né la donna, né l'uomo di origine asiatica che lo subisce, né la persona che lo compie.

La fotografia si rivela in questo caso lo strumento privilegiato per catturare e cogliere un ordine sociale della realtà, che è disponibile a essere visto dall'occhio fotografico perché è già stato ampiamente plasmato e rimodellato dalla tecnica: l'automaticità del gesto corrisponde in questo caso all'automaticità del dispositivo fotografico. La grandezza del formato e la misurazione della distanza da cui riprendere una scena costituiscono secondo Wall dei fenomeni di soglia, dei momenti decisivi di esperienza e di visione, dei criteri a partire dai quali è possibile cristallizzare uno

sguardo che sia capace di far emergere il carattere collettivo della vita dell'individuo, la complessità delle relazioni sociali, la libertà e insieme l'assenza di libertà dell'uomo contemporaneo, il dominio della tecnica e forse la possibilità di una liberazione, la distanza anti-teatrale e l'inevitabile consapevolezza dell'essere guardati, l'orizzonte di documento e la dimensione teatrale e performativa della messa in scena.

Alla luce di queste considerazioni (Wall stesso afferma che il grande formato della pittura storica traduceva un atteggiamento etico nei confronti del soggetto), è possibile probabilmente comprendere meglio la singolare e a prima vista provocatoria affermazione di Susan Sontag che chiude il suo libro *Davanti al dolore degli altri* proprio con il significativo riferimento a una fotografia monumentale di Wall. Correggendo e modificando alcune delle affermazioni contenute in *Sulla fotografia*, Sontag riconosce in *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* di Wall [Fig. 2], fotografia del 1992, un'immagine «esemplare per forza e profondità», un'immagine «contro la guerra» (Sontag [2003]: 118). Un'immagine tuttavia che è l'antitesi di un documento, palesemente ricostruita nello studio dell'artista: Wall infatti non è mai stato in Afghanistan. La fotografia, un cibachrome alto due metri e mezzo e largo più di quattro, elaborata digitalmente, rappresenta l'orrore della guerra attraverso l'evocazione di un evento immaginario di una guerra reale, richiamando addirittura forme ottocentesche di rappresentazione spet-



Figure 2.

tacolare della guerra, dai *tableaux vivants* ai diorami e panorami. Scrive Susan Sontag: «I personaggi della visionaria opera fotografica di Wall sono ‘realistici’, ma naturalmente l’immagine non lo è. I soldati morti non parlano. In questo caso sì» (Sontag [2003]: 119). L’ammirazione dell’autrice americana per quest’opera monumentale dipende dal sottile gioco che produce il cortocircuito fra la grandiosità retorica e aggressiva dell’immagine, al limite della pittura *pompier* come osserva Rosalind Krauss (cfr. Krauss [1997]: 98-99), e l’assorbimento estremo dei soldati morti che parlano, giocano o scherzano fra loro senza cercare il nostro sguardo, senza urlare la loro protesta contro l’abominio della guerra, mostrando «un supremo disinteresse per i vivi: per quelli che hanno tolto loro la vita, per i testimoni – e per noi» (Sontag [2003]: 120).

#### 4. LA QUOTIDIANITÀ COME MEDIUM: MORNING CLEANING E A VIEW FROM AN APARTMENT

La presenza ineludibile dello sguardo dello spettatore di fronte all’immagine emerge quindi, per Wall e per un’intera generazione di fotografi contemporanei come Struth, Ruff, Bustamante, «come un *punto strutturale*, non semplicemente personale o psicologico», «un impegno esplicito e consapevole» (Fried [2008]: 338-339). All’interno di una produzione in buona misura coerente, nell’opera di Wall è possibile tuttavia individuare un cambio di prospettiva fra le prime fotografie (*The Destroyed Room*, *Picture for Women*, *Double Self-Portrait*, prodotte fra il 1977 e il 1979), su cui si è concentrata l’attenzione di buona parte della critica (Campany [2003]; Belting [2009]; Riedmatten [2011]), e l’emergenza della ri-creazione della quotidianità al tempo stesso come *soggetto* e come *medium*, ovvero come regola che guida il processo di produzione dell’immagine e che ne indirizza il contenuto.

L’equivocità e l’ambiguità caratterizzano secondo diversi commentatori il tratto distintivo della produzione artistica di Wall, la sua “difficile bellezza” che interroga e investe la nostra capacità di

riconoscimento mediale dell’immagine<sup>5</sup>. Questa ambiguità si concentra, in particolare nei primi lavori, sulla riflessività del medium fotografico, esplicitandosi nella volontà di un’auto-rappresentazione riflessiva al tempo stesso del fotografo e del dispositivo fotografico<sup>6</sup>. La «natura deliberatamente equivoca» (Riedmatten [2011]: 202) della sua opera si manifesta già in *The Destroyed Room* (1978), attraverso un processo di disvelamento e smascheramento progressivo della dimensione costruita, artificiale, “*staged*” dell’immagine, un’esibizione dei processi di “messa in scena” dell’immagine. La fotografia di Wall innesca nello sguardo del fruitore un processo simile al rovesciamento operato dallo smascheramento di un *trompe-l’œil*. Dapprima giocando sulla pulsione voyeuristica dell’osservatore (accentuata dall’uso decontestualizzato di un dispositivo tecnologico commerciale come il *light box*), essa rivela a uno sguardo più attento alcune «tracce indiziali dello spazio – lo studio fotografico – da cui risulta» (Riedmatten [2011]: 199), mostrando in maniera esplicita le condizioni della propria realizzazione e creazione, ad esempio la scatola scenografica che avvolge la scena della rappresentazione in *The Destroyed Room*. L’ambiguità investe infine anche il *display* espositivo del *light box*, dispositivo al tempo stesso letterale e materiale esibito nella sua artificialità programmatica e strumento industriale per ricreare le condizioni di una luce naturale, secondo le intenzioni dell’autore (cfr. Wall [1979]: 437-438).

Alla riflessività manifesta, polemica ed esplicita dei primi lavori, che comprendono anche gli unici autoritratti dell’artista, si sostituisce negli

<sup>5</sup> Tale ambiguità attraversa anche le differenti valutazioni critiche delle sue fotografie, fra coloro che leggono l’opera di Wall come «una descrizione sociale del quotidiano» (Campany [2003]: 29) e chi viceversa sottolinea la sua dimensione teatrale e narrativa di «totale messa in scena» (Marra [2012]: 293).

<sup>6</sup> Sull’intreccio fra autorappresentazione dell’artista nell’immagine e autoriflessività del medium nell’opera di Wall insiste Henri de Riedmatten, che analizza in particolare *Double Self-Portrait* (1979) e *Picture for Women* (1979): cfr. Riedmatten (2011): 189-206.



anni successivi una modalità sotterranea, implicita, automatica di evocazione della riflessività del medium, che intercetta la categoria della quotidianità, tematizzata dall'autore stesso, il quale intende presentarsi, sulla scia di Baudelaire, come nuovo "pittore della vita moderna" (cfr. Wall [2001]). In questa seconda fase, su cui vorrei concentrare la mia attenzione, Wall non rinuncia alla dimensione costruita e artificiale dell'immagine, ma la innesta e la innerva in quella vocazione "quasi documentaria" che Wall riconosce nello stesso processo automatico di creazione e genesi dell'immagine fotografica. L'immagine della quotidianità nasce in questo caso dalla sovrapposizione fra reportage e immaginario, in grado di generare una forma ambigua e automatica di riflessività mediale.

Wall ha distinto la sua produzione secondo due grandi categorie: la fotografia documentaria e la fotografia cinematografica; soltanto la seconda prevede un controllo totale dell'immagine, in tutti i momenti del processo di produzione, da parte dell'artista. Se al documento appartengono in realtà poche opere dell'artista (quasi tutte senza figura umana), nella fotografia cinematografica si riconoscono anche produzioni definite da Wall come "neorealiste", cioè prossime a un'intenzione di reportage per l'uso di attori non professionisti in ruoli molto vicini alla loro vita reale, per la scelta di fotografare eventi come se stesse facendo un reportage e per il riconoscimento di buoni soggetti nella quotidianità.

Alcune delle più famose fotografie "cinematografiche" (interamente controllate dall'autore) sono peraltro definite dallo stesso Wall come "quasi documentarie" (*near documentary*), un ideale estetico che viene così sintetizzato:

*Si tratta di immagini suggerite dalla mia diretta esperienza, in cui ho cercato di ricordare, ricostruire e rappresentare quell'esperienza in maniera precisa e accurata. Anche se le immagini con figure sono state fatte con la collaborazione delle persone che vi appaiono, [...] esse pretendono di essere un plausibile resoconto o reportage degli avvenimenti così come essi sarebbero avvenuti, o potrebbero essere accaduti, senza essere stati fotografati. (Wall [2002]: n. p.)*



Figure 3.

Nell'intenzione dell'artista qui è all'opera un ideale estetico anti-teatrale mescolato con elementi di teatralità consapevole, secondo la polarità tematizzata da Michael Fried a partire da *Absorption and Theatricality* e in seguito riconosciuta come un dualismo immanente alla natura e alle funzioni dell'immagine artistica contemporanea (cfr. Fried [1980]; Fried [2008]): una sintesi di performance e reportage, di spontaneità espressiva e consapevolezza del "dover essere guardati" che appartiene ad ogni immagine in quanto tale. "Quasi documentarie" sono ad esempio la fotografia di *Adrian Walker* del 1992 e la monumentale *Morning Cleaning (Mies van der Rohe Foundation, Barcelona)* del 1999 [Fig. 3]. La poetica del "*near documentary*" si avvicina alla ricerca di una quotidianità anti-teatrale, nella misura in cui «l'immagine nella sua totalità combina un motivo "d'azione" manifestamente anti-teatrale con il riconoscimento più completo possibile dell'artificio fotografico, cioè della consapevolezza dell'essere-visto» (Fried [2008]: 91), attraverso il dispositivo del *light box*, l'uso del montaggio di più immagini digitali, l'illuminazione fortemente contrastata. Questa tensione dialettica attraversa l'immagine fotografica in quanto tale, come un contrasto interno fra il desiderio di fuggire dallo sguardo dell'osservatore e l'esporsi a tale visione, tra l'opacità del medium e la sua trasparenza, interrogando in un certo senso quella che Fried fin dagli anni Sessanta ha definito come la convenzione primordiale per cui le immagini sono fatte per essere guardate. La polarità anti-teatralità/teatralità si traduce all'interno del medium fotografico nell'intreccio fra controllo

consapevole del mezzo, dello sguardo, del soggetto, e indeterminatezza casuale, automatismo, apertura alla contingenza, a ciò che si pone al di là delle intenzioni del fotografo o dell'operatore.

La ri-creazione della quotidianità<sup>7</sup> messa in scena da Wall procede dal riconoscimento storico e teorico dell'ascesa di questa esperienza come forma dominante della modernità a partire da Charles Baudelaire, che vi riconobbe non solo un deposito latente di senso, ma il luogo, o per meglio dire, il *medium* vivente «capace di assorbire e reinventare tutte le precedenti forme in cui l'arte significativa era stata immaginata – religiosa, mitica, razionalistica, e così via» (Wall [2001]: 176). La quotidianità incontra il proprio luogo privilegiato di espressione nella vita anonima delle metropoli contemporanee, di cui Wall accentua consapevolmente il tratto comune, anodino, aspecifico, spogliando la sua città natale, Vancouver, set di molte sue opere, di ogni familiarità riconoscibile (cfr. Wall [2001]: 168-169). La dimensione riflessiva del lavoro di Wall è in questo caso interna e implicata dallo stesso soggetto scelto: il fotografo lavora infatti sull'affinità e l'intima complicità fra l'automatismo insuperabile della macchina fotografica e la vita quotidiana come prodotto di un'esperien-

<sup>7</sup> La chiave interpretativa qui proposta per descrivere il passaggio di soglia fra realtà quotidiana e rappresentazione artistica nelle fotografie di Wall segue un percorso teorico ben distinto da quello del filosofo dell'arte statunitense Arthur Danto, che ha individuato nella "trasfigurazione del banale" (*Transfiguration of the commonplace*) una delle chiavi teoriche per comprendere i processi di artializzazione. Quelle funzioni estetiche, corporee e sensibili originate dall'incontro fra il soggetto e l'opera nello spazio dell'esposizione, che sono escluse da Danto dal processo di definizione dell'arte, risultano determinanti nella nostra lettura delle opere di Wall. Peraltro lo stesso Danto riconosce la natura di traccia della fotografia, per cui essa è «per la natura stessa della fotochimica, un segno che registra le sue cause, che sono anche il suo contenuto». Essa è dunque innanzitutto un documento fotografico che assume in circostanze particolari, come mostra l'elaborazione artistica di Wall, la qualità di «un'espressione simbolica della vita quotidiana» (Danto [1992]: 68-69), oscillando fra lo statuto di segno indicale e quello di simbolo che incarna il proprio significato.

za ripetuta di atti meccanici, automatici, spesso inconsapevoli.

La rappresentazione fotografica della quotidianità, non limitandosi alla sua semplice riproduzione meccanica, sollecita infine un'esperienza estetica che è possibile definire come esperienza di soglia o di passaggio: Wall, come è noto, si concentra sulla cattura di un intervallo fra due spazi, sulla sospensione fra due istanti di tempo o su azioni sospese, accennate, abbozzo di possibili narrazioni incompiute, rivelando la natura spettrale della quotidianità (cfr. Chevrier [2005]: 27). L'esperienza del passaggio di soglia, oltre che soggetto dell'immagine, incarna qui anche il lavoro del dispositivo fotografico che è sospensione, pausa della vita, tempo riflesso.

Opere come *Morning Cleaning* o *A view from an Apartment* del 2004-2005 [Fig. 4] evocano quindi la soglia fra la cattura della spontaneità quotidiana e l'artificio consapevole e reso esplicito per lo spettatore, come il passaggio sospeso fra un gesto e quello successivo. La luce, naturale nella prima immagine, artificiale nella seconda fotografia, che cade sulle superfici e crea l'immagine, così come l'oscurità delle zone d'ombra in *Morning Cleaning* o la presenza di schermi di visione (le finestre, i vetri trasparenti, la televisione) in *A view from an Apartment* richiamano gli elementi generativi del dispositivo fotografico. Al di là quindi di qualsiasi formalismo, in questo caso è il contenuto stesso, il soggetto delle immagini a diventa-



Figure 4.

re un medium espressivo: la quotidianità rappresentata attraverso azioni ripetute, banali, comuni, che impegnano e assorbono i protagonisti della fotografia. La ripetizione consapevole di azioni quotidiane da parte delle due studentesse, che interpretano se stesse all'interno della stanza di *A view from an Apartment* nel corso di lunghe prove riprese dal fotografo, genera un'ipertrofia della finzione, della messa in scena che dovrebbe produrre nell'osservatore un effetto finale a un tempo di spontaneità e di artificio.

La quotidianità, che Fried interpreta alla luce del pensiero del secondo Wittgenstein e di Stanley Cavell, diventa un medium artistico, in quanto investe e organizza l'intero processo di produzione e di creazione dell'immagine fotografica (cfr. Fried [2008]: 63-93). Le immagini di Wall, infatti, sono quanto di più lontano rispetto a una poetica dello scatto istantaneo o di una "candid camera". Esse sono il prodotto di lunghe prove e ripetizioni regolari e quotidiane compiute con attori non professionisti scelti dal fotografo: la ripetizione prolungata di gesti e operazioni caratterizza quindi tutto il lavoro di produzione dell'immagine, che si protrae per settimane e a volte per mesi, investendo anche la ripetitività degli scatti (cfr. Fried [2007]: 203-211). La dimensione calcolante e progettuale del lavoro di Wall incontra gli aspetti incalcolabili che emergono solo nel processo di produzione degli scatti (come la luce del sole in *Morning Cleaning* che originariamente non era prevista come parte della concezione dell'opera)<sup>8</sup>.

Questa sintesi ambigua fra calcolo progettuale e apertura alla contingenza produce nel caso di *A view from an Apartment* una monumentalizzazione del gesto quotidiano della ragazza che cammina nella stanza, il cui procedere appare incerto, ancipite: un gesto che non può essere del tutto risolto in una dimensione narrativa e che si risolve piuttosto nell'accento a una storia possibile, non esplicitata, aperta. La fotografia si apre a un'imma-

ginazione narrativa potenziale, che entra in relazione con il formato *tableau* e con il linguaggio figurativo della pittura (cfr. Cotton [2004]: 53), e che nello stesso tempo permette a Wall di esaltare la singola immagine bloccata, irrisolta. "Vedere la vita stessa", secondo l'intenzione di Wall, significa molto di più di un semplice vedere, nella misura in cui implica quel cambio di prospettiva, quel passaggio di soglia, «inquietante e mirabile al tempo stesso», che permette all'artista di farci osservare un pezzo di natura, «la cosa singola, in modo tale che essa ci appaia come un'opera d'arte», secondo il celebre esperimento mentale evocato da Wittgenstein nei *Pensieri diversi*, relativo a un uomo, inconsapevole di essere visto e intento in comuni attività quotidiane su un palcoscenico teatrale (Wittgenstein [1977]: 23-24)<sup>9</sup>. Il medium fotografico permette il passaggio fra due diverse prospettive di sguardo, fra due modi di considerare lo stesso mondo: in questo senso esso svolge una funzione decisiva di soglia che è compito dello sguardo dello spettatore riconoscere.

## REFERENCES

- Belting, H., 2002 : *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Trad. it. *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Carocci, Roma, 2011.
- Belting, H., 2009: *Looking through Duchamp's door: art and perspective in the work of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall, Walther König*, Köln.
- Company, D. (ed.), 2003: *Art and Photography*. Trad. it. *Arte e fotografia*, Phaidon, London-New York, 2006.
- Carboni, M., 1999: *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelvevchi, Roma.
- Chevrier, J.-F., 1989: *Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie*, in *Pho-*

<sup>8</sup> Per una lettura di segno opposto di *Morning Cleaning* rispetto a quella proposta da Michael Fried, giocata in questo caso sul confronto con "Le Grand Vitre" di Duchamp, cfr. Conley (2009): 997-1015.

<sup>9</sup> Per un'analisi puntuale di questa celebre annotazione di Wittgenstein del 22 agosto del 1930, che anticipa l'elaborazione del concetto di "rappresentazione perspicua" delle *Ricerche filosofiche*, cfr. Fried (2008): 76-82 (in particolare sull'anti-teatralità come chiave di accesso alla quotidianità).

- to-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren. Du XX<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour, Catalogo della mostra, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, pp. 47-81.
- Chevrier, J.-F., 2005: *The Metamorphosis of Place*, in Vischer, T., Naef, H. (eds.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*, Schaulager, Basel, pp. 12-31.
- Conley, C., 2009: *Morning Cleaning: Jeff Wall and The Large Glass*, "Art History" 32 (5), pp. 997-1015.
- Cotton, C., 2004: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London. Trad. it. *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2010.
- Crimp, D., 1984: *Pictures*, in Wallis, B. (ed.), *Art after Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, pp. 175-187.
- Danto, A.C., 1992: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Trad. it. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano, 2010.
- Fried, M., 1980: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Fried, M., 2007: *L'autonomie aujourd'hui: quelques photographies récentes*, in Id., *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr., Gallimard, Paris, pp. 189-216.
- Fried, M., 2008: *Why Photography matters as Art as never before*, Yale University Press, New Haven-London.
- Krauss, R., 1997: "...And Then Turn Away?" – *An Essay on James Coleman*, "October" 81, pp. 5-33. Trad. it. "...E poi vi voltate?" *Un saggio su James Coleman*, in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 70-105.
- Krauss, R., 1999: *Reinventing the Medium*, "Critical Inquiry" 25 (2), pp. 289-305. Trad. it. *Reinventare il medium*, in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 48-69.
- Marra, C., 2012: *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- Morris, R., 1969: *Notes on Sculpture. Part 1 and 2*, in Battcock, G. (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Studio Vista, London, pp. 222-235.
- Riedmatten, H. de, 2011: *Narcisse en eaux troubles. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*, Préface de V.I. Stoichita, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.
- Rothko, M., 2005: *Écrits sur l'art: 1934-1969*, Flammarion, Paris. Trad. it. *Scritti sull'arte: 1934-1969*, a cura di M. Lopez-Remiro e R. Venturi, Donzelli, Roma, 2006.
- Sontag, S., 2003: *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York. Trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.
- Wall, J., 1979: *To the Spectator*, in Vischer, T., Naef, H. (eds.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*, Schaulager, Basel, 2005, pp. 437-438.
- Wall, J., 1984: *Gestus*, in *Ein anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst / A different climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art*, catalogo della mostra, Städtliches Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, p. 37. Trad. it. *Gesto*, in Id., *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 9-10.
- Wall, J., 1989: *Photography and Liquid Intelligence/ Photographie et intelligence liquide*, in Chevrier, J.-F., Lingwood, J., *Another Objectivity/Une autre objectivité*, catalogo della mostra, Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Milano/Paris/Prato, pp. 231-232. Trad. it. *Fotografia e intelligenza liquida*, in Id., *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 11-14.
- Wall, J., 1995: « Marks of Indifference »: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in Goldstein, A., Rorimer, A. (eds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, catalogo della mostra, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, pp. 247-265. Trad. it. «Segni di indifferenza»: *aspetti della fotografia nella (o*

- come) *arte concettuale*, in Id., *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 15-50.
- Wall, J., 2001: *A Painter of Modern Life. An Interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier*, in Lauter, R. (ed.), *Jeff Wall. Figures and Places*, Prestel, München, pp. 168-185.
- Wall, J., 2002: *Jeff Wall: New York*, Press Release, Marian Goodman Gallery, New York.
- Wall, J., 2003: *Frames of Reference*, "Artforum" 42 (1), pp. 188-192. Trad. it. *Sistemi di riferimento*, in Id., *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 57-65.
- Wittgenstein, L., 1977: *Vermischte Bemerkungen*. Trad. it. *Pensieri diversi*, a cura di G.H. von Wright e H. Nyman, ed. it. a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1980.