

## Fotografia e politica. Intervista a Jacques Rancière

### Abstract

This interview with Jacques Rancière, one of the most prominent French philosophers writing today, articulates a crucial point in his thinking: the nexus between politics and the image. In this relationship, the politics of aesthetics can be explained as an attempt “to make visible what has not been seen, to provide a different view of what has too easily been seen, to relate what was previously unrelated, to produce ruptures in the sensible fabric of perceptions and in the dynamics of emotions”. Within this discursive order, however, Rancière sees photography not in terms of its specificity, but as an “image” among images.

### Keywords

JACQUES RANCIÈRE, IMAGE, POLITICS, ARTS, VISIBLE, INVISIBLE, WORDS

**Q** uesta intervista condotta da Diletta Mansella e Patrizia Atzei, rispettivamente allieva e studiosa di Rancière, è stata sollecitata da Christophe David, membro del comitato di redazione della rivista francese “Tumultes”, dove la versione originale è in corso di pubblicazione <sup>-1</sup>.

**DM / PA** Prima di discutere della fotografia e del suo rapporto con la politica, una domanda introduttiva circa il posto che l'immagine occupa nello sviluppo del suo pensiero. In quale momento è sorto il suo interesse per le immagini e per quali ragioni? E inoltre, che cos'è che distingue l'immagine fotografica dalle svariate tipologie di immagini di cui lei si è occupato?

**JR** Due sono le cose da distinguere. Uno è l'amore per le immagini in generale, il piacere di guardare dei quadri o dei film, o di fantasticare davanti a cartoline o immagini di album. Ho sempre provato questo tipo di piacere, come tanti altri, facendolo durare più a lungo grazie al

desiderio di scrivere su questa o su quell'immagine. Ma ciò non implica affatto il bisogno di scrivere sull'immagine come problema in sé.

Le prime richieste che ho avuto di scrivere sulle arti dell'immagine – sul cinema, per i “Cahiers du Cinéma”, o sulla pittura, per la mostra *Face à l'Histoire* [1996-1997] – erano all'inizio interessate a quel che potevo dire del loro rapporto con la storia e con la rappresentazione della società. Se mi sono trovato a parlare delle immagini come tali, questo è stato come estensione della mia personale critica delle nozioni di illusione e ideologia. L'aspetto essenziale del mio intervento filosofico consiste nel mettere in causa lo schema del mito della caverna, dalla sua origine platonica sino alla critica dello “spettacolo”, passando per la teoria marxista dell'ideologia. Più precisamente mi sono trovato a considerare l'immagine come oggetto, in un momento in cui questa si è trovata coinvolta nella drammaturgia della ‘fine’, quella che aveva già imperversato a proposito della ‘fine’ della politica, della storia, delle ideologie, ecc. Da una parte dunque vi era la grande lamentela che diceva che la realtà era svanita, che tutto era divenuto immagine, e che eravamo passivamente inondati da un flusso ininterrotto di immagini. Dall'altra invece, vi era il discorso sulla fine dell'immagine, che ne lamentava la perdita dell'alterità, e che fossimo dunque sottoposti al regno osceno di una realtà senza scarto: la realtà televisiva. Tale lagnanza era sostenuta da un'opera cinematografica significativa, *Histoire(s) du cinéma* di Godard [1988-1998], che celebrava l'immagine come icona, separando i piani dei film dalla loro funzione narrativa. È in tale contesto che ho parlato per la prima volta direttamente dell'immagine, in occasione di un intervento al Centre National de la Photographie, che in seguito è divenuto il primo capitolo del *Destino delle immagini* <sup>-2</sup>. In quest'intervento, come in diversi altri, cercavo allo stesso tempo di mettere in discussione i grandi schemi teleologici dell'evoluzione storica e di mostrare l'attività che era in gioco nell'immagine, il carattere operativo dell'immagine – contro quelli che ne denunciavano la passività –, il suo carattere relazionale – contro quelli che la iconizzavano. In questo testo, a dire il vero, non ho tracciato una tipologia delle immagini, ma soltanto una definizione dei tipi di *imageité* dominanti nelle mostre contemporanee. È in questo contesto che mi sono occupato delle immagini fotografiche presentate nella mostra *Memoria dei campi* <sup>-3</sup>. Era mia intenzione mostrare che proprio là dove l'immagine fotografica era esposta come testimonianza nuda dell'orrore nudo di un processo di disumanizzazione, lo sguardo che vi si posava era informato dalla tradizione pittorica, dal modo in cui le rappresentazioni pittoriche hanno giocato sui rapporti tra l'umanità, l'animalità e la mineralità dei corpi. Sono stato portato a scrivere direttamente sulla fotografia, sia attraverso sollecitazioni esterne (ad esempio per una mostra di Raymond Depardon), sia anche stabilendo un rapporto critico con le funzioni che si cercava di attribuire alla fotografia, per favorire questa o quella estetica o anti-estetica. Vanno anche ricordate e la polemica sull'irrappresentabile, condotta dai lanzmanniani, e l'opposizione tra *punctum* e *studium*

proposta da Barthes. Nel primo caso l'immagine veniva recessa a beneficio della parola, nell'altro, al contrario, l'immagine diveniva l'unica testimonianza della presenza di un corpo, opposta ad ogni tipo di commento, a ogni attribuzione di significato. Situandomi ancora una volta nello scarto tra una denuncia radicale e una sacralizzazione dell'immagine, mi sono trovato a mostrare le logiche contraddittorie che affiorano alla superficie di immagini fotografiche all'apparenza prive di mistero: un angolo di cucina nell'opera di Walker Evans o un'adolescente un po' ingenua in quella di Rineke Dijkstra.

**DM/PA** Lei ha detto che il suo interesse per le immagini s'inscrive nell'estensione della sua critica alle nozioni d'illusione e ideologia. Ha menzionato la sua lettura polemica del mito della caverna di Platone, della nozione di spettacolo di Guy Debord e del concetto marxista di ideologia: ciò che tali approcci alle immagini sembrano condividere è il presupposto di una sorta di sdoppiamento del reale che, dividendosi in illusione e realtà, rende necessaria, in maniera più o meno implicita, la figura di un 'maestro' dotto che, spiegando, sia capace di aprire un accesso al reale ai più. Quest'idea è declinata in modo particolare nell'analisi delle immagini mediatiche da lei proposta in *Le spectateur émancipé* <sup>-4</sup>, nella quale critica soprattutto la visione secondo cui "Il male delle immagini [consisterebbe] nella loro stessa quantità, nella profusione con cui le immagini invadono, senza via d'uscita possibile, lo sguardo affascinato e il cervello rammollito della moltitudine dei consumatori democratici di merci e di immagini". A tale tesi largamente diffusa, lei oppone l'idea secondo la quale i mass media "non ci sommergono affatto in un torrente d'immagini che documentano massacri [...], ma al contrario, ne riducono il numero, facendo in modo di selezionarle e ordinarle." Così, lei scrive, "noi non vediamo troppi corpi sofferenti. Ma vediamo troppi corpi senza nome, troppi corpi incapaci di restituirci lo sguardo che rivolgiamo loro, corpi che sono oggetto di discorsi, senza avere essi stessi la possibilità di parlare." In che modo tale critica potrebbe operare nell'ambito di una fotografia che rivendica semplicemente di voler 'documentare' gli avvenimenti dell'attualità?

**JR** La grande epoca del fotogiornalismo, concepito come 'semplice documentazione' destinata alla stampa di attualità, è ormai alle nostre spalle. La rivista, un tempo dedicata allo 'shock delle foto', ha da tempo diminuito lo spazio lasciato agli orrori della guerra, per darne invece sempre più a immagini di felicità che ci mostrano divi del mondo dello spettacolo con i loro nuovi partner. E, in linea di massima, la funzione informativa dell'immagine fotografica è in calo in diversi modi. Lo spostamento dell'informazione sull'attualità dalla stampa alla televisione, in cui alcuni hanno visto il regno dell'immagine, ha, di contro, riportato l'immagine alla funzione principale d'illustrare il discorso. Un'infinità di immagini – comprese quelle delle torture di Abu Ghraib – sono

messe in circolazione direttamente dagli attori stessi degli avvenimenti. E lo scetticismo nei confronti dell'immagine-testimonianza si è generalizzato: le immagini di Capa destano oggi gli stessi sospetti di quelli suscitati dall'immagine del bambino palestinese ucciso nelle braccia di suo padre. Pertanto, la stampa ha sviluppato una dottrina secondo la quale la propria missione non consiste tanto nell'informare, quanto nel 'decifrare' l'informazione. Senza dubbio il fotogiornalismo esiste sempre – e non entreremo in un dibattito sul catastrofico declino della professione – ma una cosa è certa: il fotogiornalismo tende a dissociarsi dal giornalismo stesso e dai suoi supporti. Il lavoro dei fotoreporter è infatti molto più visibile nelle riviste specializzate, nei festival, nelle mostre, nei siti internet specializzati che nella stampa d'attualità.

Ciò significa che la fotografia è ormai giudicata meno in rapporto alla realtà di ciò che mostra, quanto rispetto al significato dell'atto di colui che la fa (che si tratti del reporter professionista o di una guardia di Abu Ghraib). Il lavoro del fotoreporter tende così ad avvicinarsi a quello dell'artista. Già precedentemente, mettendo in discussione l'idea di immagine nuda, a proposito della mostra sulle immagini dei campi di concentramento, avevo sottolineato in che modo il nostro sguardo su tali immagini fosse informato dai modelli pittorici. Ma oggi è la concezione stessa del lavoro del fotoreporter che tende ad avvicinarsi alla pratica artistica. Più precisamente, essa tende ad avvicinarsi a quella forma di lavoro artistico che occupa un posto importante nell'arte contemporanea: il 'progetto', che mira a render conto della situazione di questa o quella comunità, che comporta quindi in primo luogo un lungo lavoro di ricerca sul campo ed eventualmente di partecipazione alla vita di tale gruppo e, successivamente, un lavoro di costruzione e organizzazione in serie delle immagini, in modo che esse vengano a comporre una narrazione o un discorso. Guardate le immagini di Zeppelin sui lavoratori dei cantieri navali del Bangladesh, riunite in una serie intitolata *Gli ultimi galeotti*. Si assiste a una costruzione cinematografica della serie in piani d'insieme e in piani ravvicinati – che colgono l'allineamento dei corpi, i gesti coordinati di braccia in primo piano, o la contrazione dei volti prodotta dallo sforzo. Tutto questo ricorda inoltre alcuni celebri quadri, come *I battellieri del Volga* di Il'ja Efimovič Repin. Quest'aspetto pittorico non è dissimulato. E non è più neanche percepito come quel vergognoso peccato di estetismo di cui venivano accusati un tempo i fotografi che trasformavano in pittoriche madonne madri di famiglia coperte di stracci, come accadde ad esempio a Dorothea Lange, per la sua celebre fotografia della madre indiana. In effetti non si tratta più tanto di esibire apertamente la miseria, quanto di costruire materialmente la visibilità di un'idea: quella della 'catena' come caratteristica della condizione dei lavoratori del XXI secolo, del tutto simile a quella dei detenuti condannati ai lavori forzati nel XIX. Nella logica del progetto e della serie che avvicina oggi il lavoro del fotoreporter a quello dell'artista, l'opposizione fra testimonianza nuda e intenzione pittorica tende a cancellarsi. L'intenzione pittorica è essa stessa inclusa all'interno di un'idea

artistica che – nel caso del reportage di Zeppelin – è una proposta sulla visibilità del lavoro oggi, la quale si iscrive in un insieme di proposte sulla sua visibilità e insieme la sua invisibilità (ad esempio le serie, i film e le installazioni di Allan Sekula su “lo spazio dimenticato” del mare che è anche quello del lavoro).

**DM/PA** Quale tipo di fotografia sarebbe oggi capace di produrre immagini partendo da una posizione diversa da quella del *voyeur* o del “ladro” d’immagini?

**JR** Prima di tutto, credo sia opportuno discutere la connotazione negativa che si attribuisce ai termini *voyeur* e “ladro” d’immagini nel contesto attuale. La denuncia dell’oscenità delle immagini è certamente giustificata da numerosi esempi. Ma oggi essa serve troppo spesso come alibi per dichiarare l’inutilità e il non-luogo delle immagini, per rifiutare il fatto che si faccia vedere in generale. Penso alla campagna che è stata fatta contro la mostra della fotografa palestinese Ahlam Shibli al Jeu de Paume. Le fotografie, che mostravano il culto dei martiri riservato agli autori di attentati suicidi, sono state tacciate di apologia del terrorismo. Ma perché supporre che il fatto di vedere tali immagini causasse *ipso facto* l’adesione dei visitatori parigini a quel culto? Le associazioni ebraiche che le hanno denunciate avrebbero anche potuto vedervi l’occasione, offerta ai visitatori, di coglierne con repulsione tutto il fanatismo. Quella denuncia aveva, nei fatti, una portata molto più radicale. Essa voleva dire in definitiva: non bisogna mostrare alcuna immagine che attesti, in qualsiasi forma, la realtà dell’occupazione.

Contro tutto ciò, bisogna riaffermare la necessità di vedere e di far vedere, e, per far questo, improvvisarsi ladri, se capita. La fotografia si è nutrita storicamente di una certa consuetudine del furto: lo ha fatto filmando quel che non doveva esserlo o quel che non era destinato ad esserlo. Sottraendo le immagini a coloro che ne erano i ‘proprietari’, essa ha sconvolto quella che si presumeva fosse la sua funzione principale: la fissazione delle identità. È proprio attraverso tale sconvolgimento che essa ha fondato la sua duplice potenzialità artistica e politica. Questa duplice potenzialità è oggi minacciata dall’avanzata della proprietà (ossia il diritto reclamato dall’individuo alla proprietà della sua immagine, che minaccia il cuore estetico della fotografia: la bellezza dell’anonimo) e da quella di diversi tipi di moralismo che affermano, a seconda dei casi, il suo carattere indegno o superfluo. Non c’è da lasciarsi intimidire da tali ingiunzioni. Ma è certo che esse ci dirigono verso un doppio spostamento, anche contraddittorio. Da una parte tali ingiunzioni richiedono che si conferisca alla fotografia una maggiore autonomia rispetto alla stretta esigenza documentaria. Per restare ancora un po’ in Palestina, penso a quella fotografia di Eyat Baba nella sua serie su Gaza, in cui si vedono due gruppi di bambini affacciati al balcone di edifici crivellati dalle bombe. Quei bambini guardano la strada come potrebbero farlo dai balconi di un qualsiasi palazzo di una periferia tranquilla. È

più di un'immagine banale della vita che continua nonostante i bombardamenti. Si tratta piuttosto di un'apparizione che è al contempo un ritrarsi: sembra che i bambini escano dalla parete crivellata dai proiettili per rivolgere il loro sguardo verso lo spettacolo della strada che noi non vediamo: è una sorta di autonomia del visibile rispetto a colui stesso che lo inquadra frontalmente. Il visibile si sottrae al fotografo che lo coglie e, contemporaneamente, lo rende libero di render giustizia, senza vergogna, all'aspetto 'estetico' di quel muro grigio bucato dappertutto, dal quale le figure colorate dei bambini si distaccano appena, come in un quadro Nabis. D'altro canto, la richiesta è piuttosto quella di rendere la fotografia l'oggetto di un contratto tra colui che prende le immagini e il suo soggetto. Ci sono tutti i tipi di contratto ovviamente, dal servizio minimo delle fotografie di Philip-Lorca diCorcia, che indica il prezzo pagato ai modelli per la loro posa, al contratto civile fotografico teorizzato da Ariella Azoulay, che definisce un accordo tra il fotografo, o la fotografa, e i suoi soggetti, circa l'uso politico delle loro immagini.

Ma più che l'aspetto quasi-legale dell'accordo del fotografo con il suo soggetto, quel che oggi mi sembra più significativo è l'integrazione dell'atto fotografico a una pratica più ampia. Può trattarsi della pratica di documentazione su un gruppo sociale o umano, spesso legata alla lotta per i propri diritti o per il proprio riconoscimento. La fotografia prende posto, in tal modo, accanto al film e al video nello sforzo di dare un volto, ed eventualmente una voce, a coloro che sono altrimenti conosciuti soltanto come clandestini o come vittime: dai lavoratori *sans papiers* ai migranti che tentano il passaggio a Calais. Si tratta allora di rendere altrimenti visibile quel che è nascosto o quel che è stato già visto, già integrato attraverso registri convenzionali. Ma quest'allargamento può anche essere inteso come progetto che lega il lavoro fotografico a un lavoro sull'archivio – fotografico, o di altro tipo. È possibile che i due lavori si combinino, come si è visto recentemente nella mostra di Mathieu Pernot al Jeu de Paume [2014]. Il percorso di questo fotografo illustra bene le diverse direzioni che può prendere oggi un lavoro fotografico. Il suo lavoro è stato inizialmente percepito, qualche anno fa, nel suo aspetto più anonimo e insieme più spettacolare: la serie degli *Hurleurs* che si rivolgevano, dall'esterno, ai prigionieri. Senza alcun dubbio queste fotografie implicavano una certa complicità tra il fotografo e i suoi soggetti, ma gli urlatori avrebbero potuto essere chiunque e assumere una funzione simbolica quasi universale. Da allora, *Les hurleurs* sono stati in un certo modo reintegrati in un lavoro più ampio su una comunità Rom ben precisa. E Mathieu Pernot ha dato a tale lavoro la sua estensione storica attraverso la propria ricerca su un campo Rom pressoché cancellato dalla storia dell'Occupazione. Ma allo stesso tempo la mostra sottolineava un ulteriore scarto rispetto alla pratica documentaria concentrata su un gruppo definito, proponendo, a quanto pare, un lavoro di tutt'altro genere: un lavoro sull'utopia degli agglomerati urbani del dopoguerra, realizzato a partire da cartoline notevolmente ingrandite, da cui Pernot aveva estratto figure normalmente invisibili,

come quelle di alcuni bambini che sono divenuti il simbolo di un certo sogno di felicità collettiva perduta. La fotografia viaggia così oggi tra la presa dal vivo e l'esame minuzioso degli archivi, tra la pratica documentaria impegnata, che vuol rendere alla comunità la sua dignità e la sua storia, e la manipolazione poetica delle immagini, che è anche una modalità di ricerca di quel che la loro storia contiene come rivelazioni possibili e come linee di fuga ancora inosservate.

La morale di tutto questo è senza dubbio l'impossibilità di definire una norma della buona immagine, che la si tragga dal soggetto, dalla distanza, dall'inquadratura o da qualche altro parametro dell'atto fotografico. C'è sempre questo doppio movimento: uno che libera la fotografia dall'obbligo di provocare un senso e un effetto definiti, l'altro che l'inquadra in un insieme significativo. C'è sempre una tensione estetica tra un volere e un non-volere, che non si risolverà mai in una formula (*Verfremdungseffekt*, o altro). In tutti i casi, non credo che ci possa essere fotografia senza un desiderio eccessivo di prendere delle immagini, senza il presentimento che esse possano dire sempre più di quel che noi ci aspettiamo da loro o di quel che vi vediamo al momento dello scatto.

**DM/PA** Nel testo che ha dedicato all'opera di Raymond Depardon – il cui titolo, *L'art de la distance*, è già di per sé eloquente – si è interessato alla ricerca della “buona distanza” e della “immagine giusta”, che lei legge come esigenza ad un tempo estetica, etica e politica della fotografia di Raymond Depardon. Potrebbe ritornare su quest'idea?

**JR** Non ho scelto Raymond Depardon per illustrare un'idea della fotografia. È il contrario. Partendo dalla richiesta da lui rivoltami di scrivere sulla sua mostra alla Maison Européenne de la Photographie [2000], ho cercato d'individuare in che cosa consistesse la specificità del suo modo di praticare e d'espone la fotografia e ho ritenuto di poterla riassumere come “arte della distanza”. Questa nozione abbraccia diverse cose. La distanza è, prima di tutto, una questione temporale. L'ho contrapposta alla ricerca dell'“istante decisivo” alla Cartier-Bresson, in cui un gesto, un atteggiamento, un'espressione, riassumono un mondo in una frazione di secondo. Il tempo della fotografia di Depardon è il tempo banale della gente che egli rappresenta, non il momento eccezionale in cui i soggetti gli rivelerebbero, a loro insaputa, la verità su se stessi. È, in secondo luogo, una questione spaziale: mai un'eccessiva vicinanza, pochi primi piani espressivi, una certa distanza rispetto all'ostentazione spettacolare del dolore, come nello stile di W. Eugene Smith; e neanche grandi affreschi di popoli in sosta o in marcia verso l'esilio alla Sebastião Salgado. Le fotografie di Depardon sono generalmente riprese a media o a lunga distanza. Esse contengono, in genere, un numero abbastanza limitato di persone. Sono, quindi, in un certo senso, fotografie troppo larghe rispetto al loro contenuto. Non sono mai riempite dal loro soggetto, non si propongono mai come identiche alla manifestazione di

tale soggetto. La mia intenzione è stata quella di mostrare come queste scelte di distanza non siano state né semplici preferenze artistiche per certi tipi d'inquadratura, né semplici scrupoli morali, dunque che esse non tradussero il disagio del *voyeur* di fronte a popolazioni miserabili e sofferenti. Dire che si tratta di una scelta contemporaneamente estetica, etica e politica, equivale a dire che essa riguarda il tempo e lo spazio come forme della divisione del sensibile. Una divisione del sensibile è un gioco tra il sensibile e il suo senso. È una certa distribuzione dei corpi nello spazio materiale del visibile, che è anche, immediatamente, una distribuzione degli individui nello spazio simbolico della comunità. È la maniera attraverso la quale i corpi sono visibili e pensabili – il che vuol dire anche, inversamente, che è la maniera in cui uno sguardo, un linguaggio, una modalità interpretativa, li mette al loro posto. L'arte della distanza acquisisce allora un terzo significato: in tali questioni di tempo e di spazio, per il fotografo si tratta di trovare la buona distanza fra un senso e un altro, tra la forma che si offre alla vista e il senso – o il non senso – che le viene attribuito. La giusta distanza si trova allora tra due eccessi. Da una parte è l'immagine che pretende di far riconoscere immediatamente il senso di una presenza sensibile: l'identità sociale delle persone rappresentate, la loro maniera di essere, il senso della loro situazione. Dall'altra c'è l'immagine che, invece, rimanda ogni determinazione positiva all'insignificanza di un atteggiamento o al non-senso di un gesto. Nei due casi l'adeguarsi dell'inquadratura al soggetto pretende di dire tutto, sia sul senso che sul non-senso. La posizione un po' troppo distante, l'inquadratura un po' troppo larga di Depardon definiscono allora la giusta distanza tra un senso e un altro: gli individui rappresentati non sono né i rappresentanti di gruppi umani che rendono visibile quel che conosciamo della loro identità e della loro situazione, né forme grafiche pure o burattini, testimoni del non-senso delle cose umane.

Parlare di giusta distanza vuol dire suggerire un rapporto fra la giustezza dell'immagine e la sua giustizia. Di fatto, la questione del rapporto tra sensibilità e senso è anche una questione di giustizia. L'immagine giusta è un'immagine che cerca di rendere giustizia a coloro che rappresenta. Il problema viene spesso sollevato allorché l'immagine rappresenta membri di gruppi umani vittime di povertà, di violenza e di ogni altra forma di sfortuna collettiva. Ma precisamente, non si tratta soltanto di una questione giuridica e morale (il fotografo ha il diritto di prendere e pubblicare immagini di persone in situazioni di umiliazione o di sofferenza?). Si tratta di giustizia relativa al modo in cui alcuni gruppi umani sono identificati e localizzati nell'ordine del visibile, del dicibile e del pensabile. La prima ingiustizia subita dagli esseri umani consiste sia nel rimanere invisibili, sia nell'essere assegnati a un posto predeterminato nel visibile e nel pensabile. Ora, Raymond Depardon ha fotografato molto in Africa, continente conosciuto come il territorio per eccellenza della tradizione, della miseria e della violenza etnica. La giustizia delle sue immagini consiste nel restituire a coloro che fotografa – ribelli Toubous o carnefici di Kigali, coloni bianchi dell'Africa

del Sud o neri dei quartieri poveri di Soweto, bambini dell'Angola che raccolgono i chicchi di grano che cadono da un sacco o malati di un ospedale etiope – una comune umanità, affrancata dalle stimmate della crudeltà o della miseria. Certamente, questa umanità comune, questa comune inserzione in una giustizia egualitaria del visibile può essa stessa cospirare con l'ingiustizia, se ugualmente permette che si ignori ciò che questa gente subisce e ciò di cui è capace. L'immagine fotografica giusta non è soltanto quella che dis-identifica i corpi sottraendoli a una visibilità predeterminata. È quella, anche, che lascia vedere ciò che non può dire, appellandosi così a un supplemento: le altre immagini con le quali essa compone una serie, il movimento del film, la parola aggiunta sulle pareti della sala di esposizione o nel libro in cui le immagini sono riproposte. Tutto ciò equivale a dire, ancora una volta, che mai nessuna immagine può essere giusta, autosufficiente. L'ingiustizia è inscritta in diverse maniere, eventualmente contraddittorie, nel paesaggio del mondo sensibile e nelle forme in cui questo è descritto e interpretato. E non basterà mai posizionare la propria macchina fotografica nel posto giusto e nel momento giusto per annullarne gli effetti. Sarà sempre necessario un supplemento per restituire agli esseri umani un nome e una storia. Ciò vale tanto per le fotografie esposte da Raymond Depardon quanto per le fotografie celate dalle installazioni di Alfredo Jaar, di cui ho parlato in *Le spectateur émancipé* –<sup>5</sup>. Bisogna restituire un nome e una storia a coloro che sono stati strappati agli stereotipi dell'identità o ai *clichés* dell'arretratezza e della vittimizzazione. Ho cercato di mostrare che tutto ciò suppone un allargamento del concetto di immagine, una concezione dell'immagine come rapporto fra forme, parole e tempi, ma anche fra somiglianze, analogie e dissomiglianze.

**DM/PA** Il rapporto parola-immagine è fondamentale nei suoi scritti. Esso assume forme molteplici. Ad esempio, il discorso degli artisti sul loro lavoro può avere, come nell'opera di Depardon, la funzione di dire quel supplemento che l'immagine tace. Lei si è anche occupata del rapporto che si stabilisce tra un'immagine e la sua didascalia, dello spostamento che il titolo di un'opera può produrre nella ricezione dell'immagine stessa, come avviene per esempio in Lewis Hine. Altrove, più precisamente nella quattordicesima scena del suo libro *Aisthesis* –<sup>6</sup>, dedicato a *Sia lode ora a uomini di fama* di James Agee e Walker Evans, analizza il lavoro congiunto di uno scrittore e di un fotografo che vogliono render conto, ognuno a suo modo, delle condizioni di vita dei mezzadri dell'Alabama nel 1936. Infine, in modo più generale, lei definisce il discorso critico come discorso che fa emergere una nuova visibilità delle opere. Il suo lavoro ci mette di fronte, quindi, a svariate declinazioni possibili del rapporto parola-immagine: ci piacerebbe sapere in che modo tali figure si relazionano le une con le altre

**JR** Le diverse figure del rapporto parola-immagine che ho riunito segnano il rifiuto di due discorsi dominanti sull'immagine, che

rappresentano due modi opposti di trattare la stessa idea, quella del silenzio dell'immagine. Esistono infatti due maniere di concettualizzare questo preteso silenzio. La maniera critica è quella che accusa l'immagine di tacere la realtà di ciò che offre allo sguardo. Al contrario, la maniera affermativa è quella che loda l'immagine in quanto la sua stessa grossolana presenza mette a tacere i commenti che nascondono la singolarità di un dato reale. Per l'una ricordo la famosa frase di Brecht/Benjamin, i quali entrambi dicevano che la fotografia di una fabbrica non ci racconta nulla della realtà dei rapporti sociali che costituiscono la sua realtà. Per giungere ad essere una verità più che lapalissiana (quando si vede una facciata non si vede ciò che c'è dietro), la frase deve assimilare questo rapporto tra il dentro e il fuori alla divisione platonica fra le posizioni di coloro che vivono in un mondo d'immagini – nel quale si guarda – e di coloro che, al contrario, vengono istruiti dalla luce della scienza. Bisognerebbe supporre un mondo di spettatori, smarriti e storditi, che non sanno leggere le immagini, mondo nel quale attribuire ai saggi il compito di decodificare per loro tali geroglifici. È proprio ciò che accade, ad esempio, nell'*ABC della guerra* di Brecht. Ma questa posizione obbliga nei fatti a sdoppiare il silenzio dell'immagine, a trasformarlo in un linguaggio ingannevole. Mostrandoci una fotografia dello sbarco, Brecht ci spiega che quel soldato americano, in realtà, non è venuto per lottare contro i nazisti ma contro i comunisti. Ma l'immagine di un soldato che sbarca non è che l'immagine di un soldato che sbarca. Non afferma nulla sulle ragioni per le quali sbarca. L'immagine non può essere contemporaneamente silenziosa e bugiarda. Dall'altra parte, la posizione opposta, è quella che celebra la verità dell'immagine come impronta stessa del reale. È la posizione di Barthes in *La camera chiara*, riassunta nell'opposizione tra *punctum* e *studium*: il colpo diretto del vero che fa esplodere l'enciclopedia del sapere. Ma questo platonismo rovesciato, che dà all'immagine il posto del vero e alla parola dotta il ruolo della dissimulazione è ugualmente segnato dalla contraddizione: gli elementi visivi selezionati da Barthes sono in realtà determinati da significazioni verbali (il collo alla Danton del bambino, la "bambola" della bambina) o da un sapere anteriore (la storia del condannato a morte Lewis Payne).

All'assunto di questo silenzio dell'immagine che fa tacere le parole e che le parole devono far parlare, ho opposto una doppia determinazione dell'immagine, come potere congiunto di concatenazione e di sospensione. Questo doppio rapporto implica esso stesso un ripensamento del rapporto tra parola e forma visiva. A coloro che oppongono incessantemente la realtà autonoma dell'opera pittorica all'inutilità del discorso estetico, ho sempre obiettato che l'arte esiste soltanto attraverso le parole che la rendono visibile come tale e che le trasformazioni della sua visibilità si generano nella rete intrecciata dalle parole. È così che, nel *Destino delle immagini*, ho cercato di rintracciare la genealogia dell'astrazione pittorica attraverso testi critici del XIX secolo nei quali era già operante uno sguardo astratto su opere figurative, riviste e

riscritte come caos di gesti pittorici o come armonia di forme astratte. Una tale trasformazione suppone essa stessa un lavoro particolare sul potere che hanno le parole di rendere visibile senza far vedere. Partendo da questo punto, mi è sembrato necessario evidenziare una nozione dell'immagine che sussuma allo stesso tempo i modi d'essere e le operazioni che provengono dal campo visivo e quelli che appartengono al campo verbale. Le parole sono necessarie per supplire al *relativo* silenzio delle forme visive. Ma questo supplemento non è preminentemente quello della spiegazione. È prima di tutto quello della *modalizzazione* che assegna loro una cornice di visibilità, un regime emozionale, un efficiente di mutismo o di eloquenza.

Questa opera su piani molto diversi. Vi è la costruzione dei regimi di sensibilità, secondo i quali noi percepiamo degli oggetti, delle forme e dei gesti come arte. E vi sono le forme di contestualizzazione, decontestualizzazione, accompagnamento, scarto, etc., che sono proprie a questo o a quel singolare approccio. Così *Moires* di Éric Rondepierre presenta una serie di fotografie di fotogrammi prelevati da vecchi film americani, spesso anonimi, e in via di decomposizione. Ognuna di queste fotografie diviene immagine, manifestando il rapporto, a un tempo conflittuale e complice, fra le figure che appartenevano al racconto filmico e le figure aleatorie generate dalla corrosione della pellicola. Inoltre ognuna di queste immagini è anche inserita in un *dépliant* che contiene un testo. Tale testo dà raramente indicazioni sul film da cui il fotogramma è tratto. Più spesso, Rondepierre tiene un diario che registra i momenti della vita quotidiana che accompagnano il lavoro d'archivio, ci racconta una storia d'amore vissuta, che conferisce una propria modalità all'immagine priva del proprio contesto. Ma lo fa traendo profitto dal duplice potere che hanno le parole di costruire l'immagine: attraverso l'evocazione di un visibile e attraverso le condensazioni, gli spostamenti che connettono diversi regimi di significazione. In breve, sia le forme visibili che le parole creano l'immagine. La creano nella loro giustapposizione e la creano, separatamente, nei giochi di accostamento e di scarto che mettono in opera. Immagine allora è, contemporaneamente, la denominazione di una forma visiva e la denominazione di una funzione comune alla forma visiva e ai giochi della scrittura. È in tale prospettiva che mi è stato possibile parlare di frase-immagine, dicendo che la frase non era un aspetto del verbale, né l'immagine un aspetto del visibile. Ma al contrario, 'frase' designava una funzione di continuità e 'immagine' una funzione di sospensione. Su tutto ciò si fondano, inoltre, effetti di scarto che possono essere effetti politici. Nel caso delle fotografie sul lavoro minorile di Lewis Hine, ho sottolineato l'atteggiamento gioioso o disteso di quei piccoli lavoratori di cinque od otto anni, un atteggiamento che il fotografo deve, in un certo modo, smentire attraverso la didascalia, che ci informa invece sulle loro terribili condizioni di lavoro. D'altro canto, è la fotografia che, attraverso la sua autonomia, smentisce la politica esplicita della didascalia di denuncia e mette in opera un'altra politica, quella dell'affermazione positiva

della capacità delle vittime di padroneggiare il loro corpo e la loro immagine. Ma la didascalìa può a sua volta smentire il fotografo, per la libertà da lui lasciata ai bambini di presentare la loro immagine. Nel caso del tandem Evans-Agee, c'è una esplicita strategia di sabotaggio del rapporto normale – consensuale – tra l'immagine che mostra e il testo che dice. L'immagine che dovrebbe mostrare la miseria, mostra soltanto muri fatti di travi, oggetti domestici in ordine, elementi decorativi insignificanti, personaggi che posano o si preparano a posare. Il testo, che dovrebbe proporre una sintesi di quanto visto, si mette a descrivere, a 'far vedere' ogni oggetto presente in ogni cassetto e ad associarvi la ricchezza di metafore tratte, ad un tempo, dalla Bibbia e dal Surrealismo. La fotografia crea l'immagine non parlando abbastanza, il testo la crea dicendone troppo. E la complementarità di questo difetto e di questo eccesso crea una politica delle immagini.

**DM/PA** Ai suoi esordi, la fotografia è stata considerata come intrinsecamente democratica. Così nel 1839 Jules Janin si emoziona del fatto che il dagherrotipo accoglie, senza gerarchizzazione alcuna, "la terra e il cielo, l'acqua corrente, la cattedrale che si perde nelle nuvole e la pietra, il mattone, il chicco di sabbia impercettibile che galleggia sulla superficie; [...] tutte queste cose, grandi o piccole, che sono uguali davanti al sole si incidono nello stesso istante in quella specie di camera oscura che conserva tutte le impronte"<sup>7</sup>. Questa dimensione egualitaria della fotografia, che si constata – a volte con sorpresa a volte con terrore – nel corso del XIX secolo, sembra quindi inestricabile da una fiducia nella sua oggettività, che si suppone raggiunta per i suoi procedimenti meccanici. Grazie alla macchina, interposta fra il corpo del fotografo e l'immagine, il procedimento di produzione delle fotografie, così come è percepito all'epoca, sembrava fondare un'autonomia dell'immagine fotografica rispetto alle scelte arbitrarie della composizione dei dipinti o rispetto alla capacità dell'uomo di restituire in maniera fedele la realtà. In breve, il processo fotografico sembrava, in un certo modo, indipendente dagli errori della soggettività. La percezione di questa dimensione democratica della fotografia è riconducibile unicamente a tale componente meccanica, ossia non-umana, che caratterizza la maniera in cui è stata vista ai suoi esordi?

**JR** Su questo, così come su molti altri punti, bisogna diffidare della logica che deduce, direttamente, da una rivoluzione tecnologica, effetti estetici e politici. La frase di Janin riflette i pregiudizi dell'epoca sul regno congiunto della macchina e della democrazia. Ma la questione dell'oggettività della rappresentazione meccanica è completamente distinta da quella dell'uguaglianza 'democratica' del rappresentabile. In primo luogo, tale oggettività è rimasta a lungo quella di un apparecchio caro, ingombrante e poco maneggevole, quindi a priori riservato a soggetti per i quali valeva la pena: monumenti minacciati, personalità celebri o rarità geografiche e antropologiche.

E l'uguaglianza di ogni cosa sotto il sole è stata un tema di predilezione per scrittori e pittori, senza rapporto alcuno con l'invenzione della fotografia. Flaubert e Maxime Du Camp portano con sé una macchina per fotografare i monumenti dell'alto Egitto, ad uso del mondo dei dotti, ma è soltanto nella frase di Flaubert che si percepiscono quei riflessi di luce sulle gocce d'acqua o quelle visioni d'insetti sui gambi che formano il paesaggio sensibile, all'interno del quale la figlia di un contadino si scopre capace di provare la nobile passione dell'amore. Su questo punto l'interesse democratico per l'infinitamente piccolo si lega alla poetica romantica, secondo la quale è soltanto nel particolare che la potenza del tutto si lascia cogliere. Inoltre, l'uguaglianza di tutte le cose sotto il sole è qualcosa che si percepisce soltanto attraverso le "disuguaglianze", che conferiscono un insolito splendore a questo o quel fogliame, marciapiEDE, angolo di spiaggia, pozzanghera, capigliatura di bambino o grembiule di domestico: queste disuguaglianze sono prodotte dal sole stesso ed è riproducendo e potenziando il loro effetto che i pittori, dalla Scuola di Barbizon fino all'impressionismo o al neo-impressionismo, hanno reso sensibile questo universo nuovo in cui qualunque cosa o qualsiasi essere privo d'importanza può essere magnificato. Detto in altri termini, la democrazia del visibile non è assolutamente il risultato dell'oggettività della macchina. Essa è, al contrario, relativa a una soggettività artistica che, per renderla visibile, si preoccupa di trovare il momento, il luogo, l'ora del giorno giusti, così come l'inquadratura che ottimizzi l'incontro tra il sole e gli esseri da esso illuminati. La promozione dell'uguaglianza del sensibile è inoltre la promozione di un sguardo che coglie le condizioni secondo le quali ciò che è ordinario diventa straordinario. Essa va di pari passo con uno spostamento dalla padronanza della mano a quella dello sguardo, o meglio, verso un nuovo tipo di sguardo: non più quello che ordina le parti di un quadro d'insieme, ma quello che sorprende le metamorfosi *in fieri* nel mondo visibile. I fotografi si sono lasciati scappare questa novità fino al momento in cui hanno pensato che, data l'oggettività stessa della macchina, la qualità della fotografia dipendeva da quella del suo soggetto, e fino a quando si sono ingegnati a comporre quadri rari di fronte al loro obiettivo. Se la sono lasciata scappare anche quando hanno voluto, al contrario, compensare questa oggettività banalizzante lavorando, come i pittori, sulla *texture* delle loro prove. Sono riusciti a entrare nel mondo dell'arte il giorno in cui hanno rivendicato, per conto loro, il privilegio di uno sguardo che sa in quale momento e sotto quale angolo bisogna far emergere lo straordinario dall'ordinario. Era indubbiamente quello che già faceva Gustave Le Gray, che aveva precedentemente studiato pittura, quando si concentrava sullo spettacolo effimero e mobile di nuvole e di tramonti su mari il cui aspetto lui stesso variava tra quello di uno specchio immobile e quello del caos delle onde. Nonostante tutto, sono stati i quadri di Boudin e dei pittori di marine, se non addirittura le frasi di Proust sugli scenari marittimi di Balbec e sui quadri d'Elstir, ad aver forgiato lo sguardo attraverso il quale i nostri contemporanei ammirano le fotografie di Gustave Le Gray.

**DM/PA** In *La divisione del sensibile*<sup>-8</sup>, lei include l'immagine riproducibile, così come teorizzata da Walter Benjamin, nel regime etico delle immagini, nel quale l'arte si individualizza come tale soltanto in funzione della sua capacità di influire sul comportamento degli individui. Nella seconda scena di *Aisthesis*, intitolata "Les petits dieux de la rue Munich-Berlin, 1828", lei evoca tuttavia il riferimento che troviamo, nella *Piccola storia della fotografia* di Benjamin, alle fotografie delle mogli dei pescatori di New Haven, realizzate da David Octavius Hill, per concettualizzare ciò che lei intende per arte. Descrive tali fotogrammi come "fotografie in cui la realtà ha bruciato il carattere di immagine, in cui la non-arte ha creato un foro che le situa nel cuore di ciò che potrà ormai essere percepito come arte". Dalla sua ripresa della formulazione di Benjamin, sembrerebbe allora che queste immagini si siano liberate della loro funzione etica e partecipino del regime estetico dell'arte. Potrebbe ritornare sulla logica di questo rapporto complesso che instaura con l'opera di Walter Benjamin e, in particolare, con la funzione politica che egli attribuisce alla fotografia?

**JR** Non credo che il secondo testo dica qualcosa di diverso dal primo, che evocava, anch'esso, la fotografia della moglie del pescatore commentata da Benjamin. Nel mio commento, insistevo sul fatto che la fotografia aveva legato il suo sviluppo artistico allo splendore dell'anonimo, dopo averlo cercato invano nella riproduzione o nella composizione di scene "artistiche". In quel passo, non si trattava assolutamente di sistemare l'immagine riproducibile nel regime etico delle immagini. Tale vicinanza era semplicemente indicata riguardo a un'altra idea della fotografia, quella che insiste sul suo carattere di "indice". Si trattava di definire il paradigma estetico attraverso il quale la fotografia è divenuta un'arte. Le mie divergenze rispetto a Benjamin – o, ad ogni modo, rispetto all'interpretazione dominante del suo pensiero – riguardavano la genealogia di questo stesso paradigma. Secondo quest'interpretazione dominante, l'estetica dell'anonimo è una conseguenza del fatto tecnico della riproduzione meccanica. Secondo la mia interpretazione, questo paradigma estetico non è una conseguenza della rivoluzione tecnologica della riproduzione meccanica. Al contrario, esso deve già essersi costituito, affinché la fotografia e il cinema se ne possano impadronire e si possano costituire come arti che si accordano a questo paradigma. Nella *Divisione del sensibile* ho mostrato come lo sguardo rivolto al particolare, all'importanza delle piccole cose, dei momenti vuoti e della gente qualunque, che è stato etichettato con il nome di realismo, si è costituito in letteratura prima di prestarsi all'inquadratura fotografica e al primo piano cinematografico. In *Aisthesis* mostro come questa poetica dell'anonimo si lega alla distruzione del modello organico dell'azione che dominava la logica rappresentativa. I "piccoli dèi della strada" sono un soggetto privilegiato dell'arte per una duplice ragione, che è doppiamente paradossale dal punto di vista della tradizione rappresentativa: perché essi appartengono a un mondo prosaico e perché

non fanno niente. La tendenza del regime estetico dell'arte consiste, in poche parole, nel trasferire questa "inattività" del soggetto nell'ambito stesso dell'arte. La fotografia realizza questa tendenza immanente che mette ciò che non è arte, insieme all'"inazione", nel cuore stesso dell'arte. Da una parte, la fotografia è il meccanismo passivo che si sostituisce al lavoro dell'arte. Dall'altra, essa è l'arte dello sguardo che si sostituisce a quello della mano. La posta in gioco è il senso stesso che si attribuisce all'arte *meccanica*. Gli interpreti di Benjamin la pensano come il compimento del dominio della tecnica – mescolando eventualmente il pensiero marxista sullo sviluppo delle forze produttive al pensiero heideggeriano sull'essenza della tecnica, come strumentalizzazione generalizzata dell'ente. Ciò che è meccanico è allora identificato con uno strapotere che sottopone l'arte alle proprie leggi. Ho pensato l'arte meccanica, al contrario, come il compimento di una logica immanente al regime estetico dell'arte che tende a disfare la vecchia opposizione tra l'attivo e il passivo, tra ciò che è libero e ciò che è meccanico. In fondo, esistono due maniere di pensare il posto delle arti della riproduzione meccanica nell'ambito del rapporto fra arte politica. C'è quella che pensa tale posto attraverso la problematica del "disincanto del mondo" e quella che lo pensa in termini di cancellazione delle barriere che gerarchizzano le forme dell'esperienza. Io ho adottato la seconda. Il pensiero di Benjamin invece è diviso fra queste due maniere. La problematica dell'aura e della sua soppressione si trova esemplarmente a cavallo di diverse logiche. Da una parte essa si iscrive nella problematica della sociologia tedesca del mondo disincantato, dall'altra essa conferisce a tale disincanto un valore marxista positivo, nel senso della formazione congiunta di un nuovo sapere e di un soggetto popolare, capace di appropriarsi delle tecniche del mondo disincantato. Ma essa è anche profondamente influenzata dalla poetica surrealista del re-incanto del mondo, del potenziale esplosivo presente in ogni oggetto, in ogni immagine prosaica. Questo groviglio di ragioni è particolarmente sensibile quando Benjamin commenta le fotografie di Eugène Atget. Egli sposta la valorizzazione surrealista dell'incongruo facendo della singolarità del particolare un indice che si richiama alla pedagogia brechtiana dello sguardo. Benjamin vede nelle arti meccaniche l'apertura di un nuovo campo di sperimentazione artistica e politica. Ora, se l'avvenire ha confermato il potenziale di novità artistica legata a questa democratizzazione dell'esperienza estetica, esso non ha confermato quell'aspetto di educazione dello sguardo politico che Benjamin conferiva alla fotografia e al cinema.

**DM / PA** C'è una questione legata al rapporto tra fotografia e politica che le sta a cuore e su cui le piacerebbe concludere?

**JR** Non penso esista oggi una questione specifica che tocchi il rapporto tra fotografia e politica. È sempre prima di tutto *in quanto immagine*, e non a causa della sua specificità, che la fotografia è oggetto di

interrogativi politici. La fotografia è divenuta la forma dominante dell'immagine e, di conseguenza, le critiche tradizionali rivolte all'immagine – quelle che attaccavano, da una parte, la sua falsa irrealtà e dall'altra la sua realtà oscena e invadente – sono state sferrate, per la maggioranza, a suo carico. La diffidenza verso la fotografia è oggi divenuta la regola, tanto più che l'argomento della sua perdita di materialità fisica è venuto, all'epoca del digitale, ad aggiungersi alla denuncia delle manipolazioni di cui era stata l'oggetto. Questa diffidenza s'è trasformata in un comodo alibi al servizio dell'ordine consensuale, al servizio di un ordine che vuole limitare il campo del visibile, riducendolo all'illustrazione delle categorie dominanti. Di fronte a questo bisogna riaffermare la necessità di immagini sempre nuove, che allarghino il campo del visibile e scioglano, in tal modo, i nessi dominanti fra il visibile e il pensabile.

—  
Note

- **1** "Tumultes", hors série, n. 1, in corso di pubblicazione.
- **2** Rancière 2007 [2003].
- **3** Chéroux 2001.
- **4** Rancière 2008.
- **5** Si tratta di *Real Pictures* e di *Eyes of Guetete Emerita*, dedicate da Alfredo Jaar al genocidio ruandese del 1994.
- **6** Rancière 2011.
- **7** Janin 1838-1839.
- **8** Rancière 2016 [2000].

—  
Bibliografia

- Chéroux 2001** Clément Chéroux (a cura di), *Memoria dei campi: fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Roma, Contrasto, 2001 [ed. orig. francese 2001].
- Janin 1838-1839** Jules Janin, *Le Daguerotype* [sic], in "L'Artiste", novembre 1838-avril 1839, cit. in André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66.
- Rancière 2007 [2003]** Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini, 2007 [ed. orig. francese 2003].
- Rancière 2008** Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 [ed. it. Roma, DeriveApprodi, in corso di pubblicazione]
- Rancière 2011** Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- Rancière 2016 [2000]** Jacques Rancière, *La divisione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi, 2016 [ed. orig. francese 2000].