

Alessandro Vettor

FOTOGRAFIA E PITTURA NEL NOVECENTO

Una storia senza “combattimento”

di Claudio Marra

a.a. 2011 - 2012

FOTOGRAFIA E PITTURA NEL NOVECENTO

Una storia senza “combattimento”
di Claudio Marra

1973 → “Combattimento per un’immagine” = prima grande mostra con la quale, in Italia, si cercava di fare il punto sui rapporti, gli scambi, le reciproche implicazioni e influenze che dall’invenzione della fotografia in avanti si erano avute fra questo mezzo e la pittura

FOTOGRAFIA e **PITTURA** → lotta, scontro, competizione, ma non solo

Idea che l’immagine coincida di fatto con i valori della pittoricità, dal momento che nella storia nella tradizione delle arti visive, è stata appunto la pittura a fondare l’identità dell’immagine

TECNOLOGIZZAZIONE (fotografia, digitale) ⇒ non così rivoluzionaria

Fotografia come **PENNELLO tecnologicamente aggiornato** (visione riduttiva)

a) Nell’Ottocento la fotografia ha necessariamente rincorso la pittura

b) Lo scontro verificatosi nel Novecento non è stato ristretto all’identità dell’immagine, bensì allargato a più complessive logiche dell’artisticità

’900 → avvicinamento della fotografia a tutte le pratiche extrapittoriche

2 motivi sulle censure ottocentesche: scarsa manualità, troppa realistica

1839 = nascita ufficiale della fotografia

□ 1.

L’invenzione della fotografia ha confermato il fatto che si può riconoscere a uno strumento tecnico quegli stessi principi teorici descritti dall’Alberti, tanto da poter affermare che essa si presentava sulla scena della figurazione non come assoluta novità, bensì come miglioramento tecnologico di un bene già esistente, il **quadro**

La fotografia si pone come conferma materiale del ciclo culturale della modernità, diventandone dopo la stampa a caratteri mobili di Gutenberg, il nuovo *medium* emblematico

A mezzo secolo dalla sua invenzione però la fotografia si trova pericolosamente agganciata a un clima culturale ormai volto al tramonto: il tipo di visione ottica e mentale che poteva offrire non trovava riscontro nelle ricerche artistiche d’avanguardia

Fotografia: VITA A METÀ → tra il vecchio della modernità e il nuovo della contemporaneità

Hardware: fotografia innegabilmente compromessa con la modernità

Software: fotografia vicina alla contemporaneità

⇒ incisiva e proficua collaborazione con l’arte del Novecento

Identità materiale della fotografia: considerata come oggetto, manufatto sul quale dar corso a qualche rappresentazione del mondo → fotografia erede del quadro

Identità concettuale della fotografia: quando funziona come innesco di stimolazioni mentali → valenza affettiva, idealistica, etc.

“La fotografia assomiglia a un quadro, ma di fatto funziona come un ready made”

PITTORICISMO → fase della storia della fotografia compresa circa tra il 1860 e la fine del secolo (particolare e limitata imitazione della pittura da parte del fotografo)

Modalità di rappresentazione: non quella dell'**oggettualità** pittorica ma della **smaterializzazione** concettuale

Anche nella ricerca artistica più avanzata la fotografia si è sempre proposta secondo i ritmi di un'identità concettuale e non come prosecuzione tecnologicamente aggiornata del quadro

Vicinanza **FOTOGRAFIA** - **READY MADE**

Ready Made Duchampiano = emblema di un'arte non fondata sulla "tecnica", sulla capacità materiale di fabbricazione di un oggetto

□ 2.

FUTURISMO: primo rifiuto nei confronti della fotografia

Solo 1930 = "*Manifesto della fotografia futurista*", firmato dal bolognese **TATO**

Artisti futuristi non del tutto insensibili: nei quadri di Boccioni e compagni si trovano parecchie novità scientifiche riferibili agli sviluppi delle tecnologie fotografiche

Polemica rivolta al **FOTODINAMISMO** → in realtà critica rivolta alla fotografia in generale

BOCCIONI critica la componente moderna del mezzo fotografico, quel suo essere cioè legato, attraverso la tecnologia ottica della camera oscura, a una visione del mondo (sia materiale che simbolica) di tipo monoculare-fissa, unica e centrale (la posizione di Boccioni si fa più superficiale appena un anno dopo)

- Fotografia (priva di movimento) non può essere riconosciuta come LINGUAGGIO
- Non essendo linguaggio non può vantare nessun diritto di **riconoscimento artistico**

Futuristi contro la fotografia → quadro come unico e immutabile strumento espressivo

La fotografia rimane una concorrente del quadro, un pennello maldestro

□ 3.

FOTODINAMISMO → identità complessa che lega indissolubilmente immagini e scrittura

ARTURO e CARLO LODOVICO BRAGAGLIA: si interessano di fotografia attraverso soggetti ricavati da comunissime gestualità quotidiane, suggerendo l'impressione del movimento e della dinamicità
↳ si rivolgono più alla scienza che all'arte

"*Lo schiaffo*", 1912 - Fratelli Bragaglia

Il fratello maggiore **ANTON GIULIO** comincia a teorizzare sulle immagini dei fratelli, presentandole pubblicamente per la prima volta nel 1911

- Da un lato la fotografia è criticata perchè eccessivamente realistica e speculare
- Dall'altro lato è attaccata perchè, paradossalmente, troppo poco realistica in quanto incapace di cogliere quella determinante componente della realtà rappresentata dal movimento

Bragaglia: "*La **fotodinamica** compie opera trascendente la condizione umana, così da divenire essa stessa una fotografia trascendentale del movimento*"

→ opposizione proposta da Bragaglia: fotografia in bilico tra identità **scientifica** ed **estetica**

Pittori futuristi → rifiutano le teorie fotografiche proposte dai Bragaglia, ma nel contempo le elogiano a patto che rimangano confinate nel loro territorio e non si espandano in quello dell'arte

Bragaglia usciva dal sistema delle arti ormai già ideato dai futuristi → **volontà di farsi accettare come arte**

Solo quando la ricerca estetica si è disimpegnata dalle tecniche artistiche tradizionali è emersa l'originalità delle tecniche di Bragaglia

- Riduzione del mondo a una superficie bidimensionale
- Contaminazione profonda con la tecnologia
- Conseguente rivoluzionato ruolo della manualità
- Rapporto assolutamente privilegiato con il reale

Bragaglia, 1913: “Questa sera 19 scomparsa sole Foyer Teatro Comunale apresi Esposizione quadri Fotodinamici Futuristi A. G. Bragaglia grande valore scientifico + immensa innovazione artistica”

Prime fotografie fotodinamiche → è possibile superare, con mezzi perfettamente fotografici, la soglia della pura meccanicità

Non è la fotografia a doversi adeguare alla **logica antimeccanica dell'arte**

Ma è l'arte che deve modificare il suo statuto e accogliere operazioni fondate su logiche rinnovate

⇒ I futuristi non riescono ad adeguare la pratica alla straordinaria innovatività delle loro teorie

□ 4.

1930: Tato (Guglielmo Sansoni) firma il **Manifesto della Fotografia Futurista**

Rapporti tra fotografia e primo futurismo: cattivi ma proficui → la critica di Boccioni aprì la strada a un'identità della fotografia giustamente differente rispetto a quella del quadro

“*Deformazione, ovvero la vedova allegra*”, 1930 - Tato

Secondo futurismo: ritorno all'ordine, la fotografia funziona esattamente come un quadro

Nemico della fotografia = QUADRO *tout court*, inteso come modello estetico generale

La fotografia nel secondo futurismo nasce all'interno di una cultura pittorica in cui l'obiettivo semplicemente sostituisce il pennello, senza per questo incrinare l'identità di un'arte ancora tutta arroccata attorno all'oggetto quadro

Tra primo e secondo futurismo: identità dell'arte veicolata dal quadro

Primo Futurismo → impatto fenomenico

Secondo Futurismo → approccio rappresentativo formale

Inizio '900: opposizioni tra fenomenicità e formalità, esperienza e rappresentazione, evento e oggetto

Fotografia EMBLEMATICA: pratica nella quale gli artisti si pongono davanti all'obiettivo, finendo per dar vita a veri e propri tableaux vivants, anticipando certe esperienze del Concettuale e della Body Art

Difficoltà di accettare un'identità estetica della fotografia quando questa non si presenta con le caratteristiche dell'opera-oggetto formalmente conclusa in se stessa

→ ineludibile drastica biforcazione: o **arte**, logicamente simile al quadro, o **documentazione**

FORUNATO DEPERO → fotografia “emblematica” (contro l'arte accademica e passatista)

Performance fotografiche:

“*Riso cinico*”

“*Smorfia*”

“*Autoritratto con pugno*”

“*Autoritratto a nascondino*” - 1916

→ la fotografia si sostanzializza come opera

Narrative & Body Art → la fotografia non si limita a una dignitosa documentarietà, ma al contrario è *conditio sine qua non* dell'esistenza stessa

Pratica artistica globale dove la fotografia entra costitutivamente in modo nuovo, a fianco del concetto e del gesto, in stretta connessione con essi, non per documentarli a posteriori, ma per offrir loro la possibilità stessa di essere

⇒ **Fotografia delle performance: NON documentaria**

□ 5.

DADAISTICITÀ implicita della fotografia:

- a) la fotografia è estranea al sistema tradizionale delle belle arti
- b) La fotografia non è uno sviluppo della pittura, ma anzi le si contrappone in modo assai netto
- c) La fotografia riesce a interpretare perfettamente, nel visivo, quella tipica ansia dadaista tesa a sostituire l'arte con la vita
- d) La fotografia come sistema globale, almeno sotto certi aspetti, è già implicitamente dadaista

[nel confronto con la fotografia è preso in considerazione il dadaismo Duchampiano]

MARCEL DUCHAMP: analisi dei rapporti tra tecnologia e arte, tra mondo delle macchine e creatività estetica
La macchina con i suoi meccanismi è al centro dei suoi interessi di ricerca
L'America è un territorio più fertile rispetto alla vecchia Europa

"Macchinità" di Duchamp e Picabia → assumere uno sguardo diretto e oggettivo come quello di una macchina

Quest'atteggiamento, evidentemente, offre una sponda formidabile ai fotografi perchè di colpo annulla ogni possibile censura nei confronti del loro operato, fin lì ritenuto troppo oggettivo e subordinato alla macchina

"Al fotografo il compito di individuare una sua realtà, alla macchina il compito di registrarla nella sua totalità"

- Superamento della manualità come controllo-verifica dell'artisticità
- Esibizione diretta del reale prescindendo da qualsiasi manipolazione materiale dell'autore
- Convinzione che sia l'atto mentale della scelta a fondare il principio dell'artisticità

Realtà individuata dal fotografo (o oggetto duchampiano) nell'impatto col museo si decontestualizza, proponendosi alla fruizione come opera d'arte

Duchamp ribalta completamente la critica di Baudelaire

Duchamp → ready mades	decontestualizzati e proposti
Fotografo → realtà	come opere

□ 6.

Duchamp = artista che usa la fotografia, non fotografo che punta all'arte (esplicito disinteresse per i tecnicismi)

1919 = **"Tonsure"**: uno dei primi tentativi di Body Art
Non uso documentario della fotografia (senza di essa il gioco non sarebbe stato possibile)

1921 = **"Prose Sélavy"**

Ricorso al mezzo fotografico = impareggiabile e indiscutibile **certificatore dell'esistenza** di qualcuno/qualcosa
"NOEMA" della fotografia → assicurazione che ciò che appare in immagine "è stato"

Questi lavori duchampiani non puntano sugli effetti pittorico-formali, ma fanno ricorso alla concettualità

Fotografia = CREDIBILISSIMA AUTENTICAZIONE DELLE COSE

FRANCIS PICABIA → inizialmente si tiene lontano dalla fotografia [se la fotografia doveva imitare la pittura tanto valeva tenercisi lontani]

Usare pittoricamente la mano secondo i moduli secchi e impersonali della macchina

“*La veuve joyeuse*” 1921 - La vedova gioiosa

MAN RAY → fotografo nel senso pieno del termine (lavora per la pubblicità e la moda)
↳ indifferenza nei confronti delle tecniche: il senso restava legato all'idea

? Fotografia: sviluppo aggiornato della pittura o identità completamente nuova?
Man ray → offre soluzioni sia in un senso che nell'altro

“La fotografia sta alla pittura come l'automobile sta al cavallo” (fotografia come prolungamento della pittura)
Ambiguità di Man Ray → da un lato pare ancora invischiato in una logica di pittoricità, dall'altro sembra farsi strada una diversa prospettiva

Es.: “*Rayographs*” [da che parte stanno?]

Man Ray → esigenza di segnalare un senso di relazione e transazione della pratica fotografica tra SOGGETTO (il fotografo) e OGGETTO (il fotografato)
Arte non più limitata all'opera, ma allargata all'azione

“*Modella addormentata*” - 1931

Ambiguità del **FOTOMONTAGGIO** → contraddizione col baluardo della pittoricità ma non decisamente fuori dalla logica della pittura

HENRY PEACH ROBINSON: “Il fotomontaggio avvicina il lavoro del fotografo a quello del pittore”
↳ non si accorgeva che alla lunga la credibilità del fotomontaggio si esauriva

La PITTURA, per quanto antirealistica, non è mai pensabile come TRUCCO. Il fotomontaggio è a tutti gli effetti un trucco che tale non vuole apparire
Fotomontaggio → NO reale e radicale opposizione alla modernità (pratica troppo compromessa e ambigua)

R. **HAUSMANN** e H. **HÖCH** → primi utilizzatori del fotomontaggio in arte

“*Da-Dandy*” - 1919 (originale a colori)

JOHN HARTFIELD = il più prolifico autore di fotomontaggi
(convinto rappresentante dell'ala politicizzata del dadaismo)
Artista impegnato a ribaltare semanticamente i messaggi dell'industria culturale
Necessità impone → “Il fotomontaggio deve essere trattato COME UN QUADRO”

“*Il giorno della crisi della S.P.D.*” - 1931

□ 7.

La fotografia “sembrerebbe” veramente lontana anni luce dalla ricerca METAFISICA avviata nel secondo decennio da De Chirico e compagni

METAFISICA = unico movimento che in quegli anni di generale entusiasmo per la modernità proponesse un convinto recupero del passato e della tradizione

Rapporti tra fotografia e metafisica → “apparentemente” inesistenti (contributo a un nucleo di idee)

→ Identità plurima e non unilaterale del mezzo fotografico

Partecipazione della fotografia alla poetica della metafisica pur in assenza di immagini formalmente simili a quelle della pittura dechirichiana. Contributo a una poetica complessiva e trasversale

Pittura, scrittura, disegno → forte debito di simbolicità nei confronti del reale

Fotografia → mantenimento “tale e quale”, diretto, fisico del reale

Proust ⇒ descrive la metafisica con una definizione i cui principi coincidono con quelli della fotografia

Parallelismo **fotografia/metafisica** → possibile a livello di poetica, non di struttura formali

Walter Benjamin: “Il grande fascino della fotografia consiste proprio nel suo invitarci ad andare oltre la superficie dell’immagine, nel farci intendere come quel piccolo frammento sia solo una parte di qualcosa che però non è svanito, ma anzi si è addensato nel rettangolo di carta che teniamo tra le mani

⇒ “Anima metafisica della fotografia”

□ 8.

Pittoricismo = uno dei periodi più intricati della intera storia fotografica, troppo sbrigativamente liquidata come fase di sbandamento e di arresto però esistono anche casi differenti, in cui il “rifarsi a”, tipico del pittoricismo citazionista esibisca tutti i caratteri della *scelta consapevole e culturalmente intenzionale*

BARONE WILHELM VON GLOEDEN → produzione fotografica tutta improntata alla ricostruzione fin troppo “falsa” e manierata della cultura greco romana

↳ perfetto equivalente, in campo fotografico, della scelte *citazioniste* esibite da De Chirico

Le situazioni messe in scena dal barone Von Gloeden sembrano più che altro preoccupate di risultare fedeli all’idea stereotipata che certa letteratura aveva messo in circolo sulla classicità

NETTISTI → fotocomposizioni a mosaico nitide

FLOUJISTI → rifiutano le immagini “tutte a fuoco” per preferire immagini parzialmente sfuocate, più significative

Foto di Von Gloeden: al tempo stesso “sublimi” perchè idealizzanti, esotiche e lontane dalla realtà, “anatomiche” perchè tremendamente realistiche, precise e indiscutibili nella resa dei dettagli

⇒ stessa contraddittorietà nelle tele di De Chirico

Von Gloeden = perfetto anticipatore dello spirito postmoderno, e il postmodernismo rivaluta l’ambiguità, la pluralità e la coesistenza degli stili; coltiva insieme la citazione storica e la citazione popolare

Poetica metafisica → “**sospensione congelante**”: congelamento di un attimo di vita che, proprio perchè fermato, diventa vero, irripetibile, mitico

Il bloccaggio dell’esistenza e l’arresto della temporalità caratterizzano un po’ tutta la pratica fotografica

3 filoni:

- **Neo-pittoricismo compositivo** → asse Weston-Adams
- Poetica dell’**istante decisivo** → Cartier-Bresson (anni ’50)
- Pratica della **“schedatura”** → August Sander

AUGUST SANDER: scomponendo il reale in tipi/modelli lo ha trasformato in un grande e affascinante archivio
↳ costruire un gigantesco archivio capace di rappresentare per “tipi” tutto il popolo tedesco
“Il volto del nostro tempo” (1929)

→ i suoi non sono ritratti, ma tendono a funzionare archetipicamente

La tecnica di Sander, nel suo dichiararsi volutamente bassa, umile, standardizzata, richiama esplicitamente gli analoghi principi che secondo De Chirico dovevano animare l’artista metafisico

“*Il pittore*” - 1927

Contesto di Sander: tecniche massificanti alla portata di tutti e principio dell’illimitata riproducibilità delle copie
-vs-

Sander: recupero di un procedimento difficile, alchemico, fondato sul principio della copia unica

□ 9.

Il movimento **SURREALISTA** pare impegnato a ridar fiato a tutta una serie di soluzioni già elaborate in passato da Dadaismo e Metafisica. **Il surrealismo è un'avanguardia ambigua**, ambi-posizionata, capace cioè di ospitare al proprio interno importanti spinte verso il nuovo e, al tempo stesso, altrettanti decisi reflussi verso la tradizione

Prima Dadaismo e poi Surrealismo mirano a rovesciare completamente le gravi parole di Baudelaire, non ragionando direttamente di fotografia, ma all'interno di una **generale revisione dell'idea stessa di arte**

Con la **revisione del concetto di arte** elaborato dalle avanguardie la fotografia può finalmente cominciare a essere se stessa, senza vergogna e soprattutto senza doversi truccare da pittura

“Connessione profonda tra la poetica di tutte le avanguardie del Novecento e ciò che la fotografia rappresenta”

OBJET TROUVÉ surrealista → estensione del *ready made* duchampiano

Ampliare e non modificare il ready made dadaista: 2 motivi

- 1) **“AIUTO”** allo straniamento dell'oggetto ottenuto con l'aggiunta di materiali incongrui
La fotografia si dimostra capace di infondere credibilità, a rendere più reale il surreale

Nella pratica dell'*objet trouvé* l'utilizzo della fotografia ha reso possibile il coinvolgimento di cose e situazioni altrimenti inattingibili

- 2) **“ALLARGAMENTO”** dei confini operativi, non più circoscritti e limitati alle ridotte dimensioni dell'oggetto

L'esercizio del *ready made* perde decisamente in sostanzialità e acquista proporzionalmente in concettualità, si fa meno oggetto, meno scultura, e più oggetto mentale

Il *medium* fotografico non viene più utilizzato per produrre l'opera, bensì per sostenere un comportamento

Esempi:

- *Le Violon d'Ingres*, Man Ray (1924)
- *Lacrime*, Man Ray (1930)

Movimento surrealista → anticipata esaltazione dell'anonimia esecutiva tipica della futura società di massa
↳ oggetto privo di intenzionalità artistica -vs- riproposizione dell'identità d'autore

⇒ **ambivalenza del surrealismo**: tra ricerche post pittoriche e ritorno alla superficie dipinta

Ogni confronto tra fotografia e pittura va fatto **per via concettuale** e non formale, nel senso che si può trovare concordanza di poetica senza necessariamente mettere in campo le stesse soluzioni stilistiche. Quando poi la fotografia vuole essere formalmente surrealista finisce per replicare gli stilemi della pittura, rinunciando a ogni contributo originale che autonomamente potrebbe portare all'identità di surrealtà

Ready made → dadaismo

Objet trouvé → surrealismo (ready made “aiutato” e “allargato”)

□ 10.

EUGÈNE ATGET → pittore mancato

↳ utilizzo della fotografia in modo meccanico e diretto, senza cedere alla lusinghe artistiche del pittorialismo

“Non ho mai voluto essere considerato artista, ma semplice produttore di documenti”

→ non ha mai militato ufficialmente nel movimento

Atget → ulteriori argomenti di sostegno a quella componente del surrealismo che esalta l'anonimato artistico

“*Parigi*” - 1910 ca

“GRADO ZERO” = idea della macchina che posta in modo apparentemente casuale di fronte al mondo, è capace di rivelarlo e di epifanizzarlo in modo automatico

⇒ non sta certo al singolo autore il riconoscimento artistico dell'opera ma a tutta la cultura

Caratteri surrealisti nelle opere di Atget: i temi → documentatore della Parigi secondaria, anonima, sconosciuta
↳ valorizzazione della **banalità**

Non c'è preselezione del soggetto, qualsiasi cosa può diventare oggetto di epifania perchè ciò che conta non sono le sue eventuali qualità intrinseche, ma il processo stesso di evidenziazione che la fa emergere
→ perfetta sintonia con la poetica surrealista, che prevedeva un atteggiamento egualitario per ogni soggetto

Atget e surrealismo: due percorsi paralleli che pur senza toccarsi finiscono per confluire nello stesso orizzonte culturale

Man Ray → continuità di poetica tra Dadaismo e Surrealismo

Tecnica del FROTTAGE → riduzione al limite estremo della parte attiva dell'autore ora trasformato in una sorta di spettatore che assiste con indifferenza o passione, alla nascita della sua opera
↳ rivendicata da MAX ERNST

Surrealista Gyula Halasz, più noto come BRASSAI → fotografia come intensificatore di vita
“*Au bout de la nuit*” → ciclo di lavoro tra case di prostituzione, fumerie d'oppio, bistrotts, etc.

“*Due Apaches*” - Parigi, 1932

Dadaismo e Metafisica: la biforcazione posta tra questi due movimenti riassume integralmente quell'opposizione tra spinte esplosive e implosive che caratterizza dinamicamente l'arte contemporanea
Surrealismo → avanguardia letteralmente ambigua (ospita al proprio interno due anime contrapposte) e altrettanto ambiguo è anche l'utilizzo che della fotografia fanno gli autori sotto la sua etichetta

← dadaismo || metafisica →
surrealismo

L'ipotesi di far coincidere l'arte con la realtà fisica dell'azione si fa strada solo nel momento in cui esiste la consapevolezza, suggerita dai mezzi di registrazione fono-visivi, di poter strappare l'evento stesso a quella condizione di “non durata” e di “perdita” che altrimenti lo caratterizzerebbe

MAGRITTE → più che servilità fotografica nei confronti dell'azione, si può parlare di propedeuticità rispetto alla pittura e dunque finisce per ridursi drasticamente quell'interesse sperimentale che l'uso di un *medium* innovativo aveva fatto intravedere

Quando Magritte si limita a riprendere situazioni più omogenee al mezzo fotografico il clima è quello del cinema interrotto → sensazione di fotogrammi estratti casualmente da uno spezzone di pellicola

Il più autorevole rappresentante del Surrealismo implosivo e citazionista → CECIL BEATON

Molteplicità di interessi: moda, coreografia, scenografia, pittura, fotografia
→ messa in scena spesso complessa e sontuosa, trasformismo sofisticato e citazionismo fantasioso

“*Vecchio stile*” - 1929

Beaton: non un semplice tecnico dell'obiettivo ma un creatore di atmosfere, un costruttore di sogni capace di mischiare con grande credibilità riferimenti non immediatamente omogenei tra loro

□ 11.

NEO-PITTORICISMO → pittorialismo più subdolo (mascherato sotto le apparenze di un rinnovamento

linguistico capace di fare emergere la tanto ricercata “specificità” fotografica) e più potente (perfettamente in linea con le più apprezzate tesi che le arti visive andavano elaborando tra gli anni Venti e Trenta

[dichiarare la pittoricità di un autore non significa affatto ridimensionarne il valore, ma solo esplicitarne una determinata collocazione nello scontro tra pittoricità e extra-pittoricità]

Secondo decennio del Novecento → questione della **SPECIFICITÀ fotografica**

La specificità fotografia di un'opera risulta determinante al fine del suo riconoscimento come opera d'arte

Fotograficità: particolare trattamento del materiale costitutivo dell'opera, particolare maniera di articolarlo

ARTISTICITÀ ⇒ qualità materiale posseduta dall'opera, qualcosa che riguarda la sua fattura e la sua formalità (tutto il contrario di quanto suggeriva Duchamp)

Questioni formali:

- Inquadratura
- Punto di vista
- Equilibrio tonale
- Sintassi compositiva

Fotografia: pensando di individuare il proprio modo di essere arte nelle questioni formali, la fotografia scivola senza accorgersene verso l'identità pittorica, si pone nella logica del quadro

Fronte neo-pittoricista → trasversale (America + Europa ; fotografi-puri + artisti-fotografi)

ALFRED STIEGLITZ: linea neo-pittorica americana che influenzerà tutta l'arte contemporanea

+ **EDWARD STEICHEN**

+ **PAUL STRAND**

Grande nemico col quale battersi = **pittoricismo storico**

Slogan del neo-pittoricismo: **“Straight Photography”** (l'aggettivo *diretta* presuppone l'obbligo di individuare lo specifico della fotografia)

⇒ Opporsi al pittoricismo storico e nel contempo valorizzare la specificità fotografica

Stieglitz, Steichen, Strand → rifiuto della rappresentazione realistica progressivamente destinato ad approdare verso l'astrazione pura

“*Nero*” - Edward Steichen, 1934

“*Kitchen door*” - Alfred Stieglitz, 1934

“*Ombre nel portico*” - Paul Strand, 1915

Il pittoricismo non muore con l'avvento della *straight photography*, ma passa dalla tutela impressionista a quella astrattista

EDWARD WESTON → individuazione della “vera natura del mezzo”

↳ fotografia tutta giocata sull'esaltazione dei valori formali, posizione che irrimediabilmente lo risucchia verso un pittoricismo, aggiornato fin che si vuole, ma sempre tale nella sostanza

“*Nudo*” - 1925

→ superamento della referenzialità ed esaltazione delle qualità formali

ANSEL ADAMS = divulgatore del credo neo-pittoricista nel secondo dopoguerra

↳ fondamentale è il concetto di “visualizzazione”, termine che starebbe a indicare la capacità dell'operatore di prefigurarsi mentalmente il risultato dell'immagine, prevedendone gli esiti e gli effetti

Adams considera l'atto fotografico un'esperienza di organizzazione del caos naturale e per descriverlo analiticamente ricorre alla spartizione che la lingua inglese opera sull'area semantica da noi unificata sotto il termine "forma":

SHAPES = forme **naturali** (natura)

FORMS = forme **culturali** (uomo)

"l'occhio del pittore o del fotografo porta le forma (*form*) nelle forme (*shapes*) circostanti

Oggetto dell'arte = elaborazione di un manufatto dall'ineccepibile strutturazione formale
(fotografia e pittura sono simili → cambiano gli strumenti ma non le intenzioni e gli obiettivi)

"*Dune di sabbia all'alba*" - 1948, California

Distinzione: operatori pluri-strumentali -vs- solo mezzo fotografico

Tra i "multimediali" → **LÀSZLÓ MOHOLY-NAGY**: ipotesi di post artisticità

"poco importa se la fotografia produca o meno una forma d'arte; l'unica vera misura del suo valore futuro verrà data dalle sue **regole di base** e non dalle opinioni dei critici d'arte"

Regole di base = strutture profonde del mezzo capaci di plasmare globalmente la nostra sensorialità

Supremazia assoluta della **pura forma rispetto al tema figurativo** → possibilità di fare a meno della nostra esperienza intellettuale e associativa che la fotografia, in quanto macchina, poteva offrire rispetto alla rappresentazione manuale-pittorica

Moholy-Nagy → predilezione per i "**fotogrammi**" (registrazione diretta delle forme prodotta dalla luce)

↳ fotogramma concepito con l'intenzione di affermare una specificità della fotografia del tutto nuova e antipittorica, che però diventa una sorta di "cura ricostituente" del vecchio quadro

"*Sulla spiaggia*" - 1930 ca

Poetica di Moholy Nagy → tutta l'esaltazione della tecnologia e delle grandi novità che all'arte potrebbero derivare dall'uso del mezzo fotografico nascondono in realtà un forte desiderio di "rifare" la pittura

ALBERT RENGER PATZSCH: valorizzare una specificità fotografica assolutamente distante dal campo dell'arte visiva e dunque dal modello di pittoricità

→ attento lavoro di semplificazione delle forme naturali, tale da poter poi dimostrare una sorta di coincidenza tra queste e le strutture degli oggetti prodotti dall'uomo

Presenza di Moholy-Nagy ⇨ diffusione della fotografia all'interno del **BAUHAUS**

GEORGE KEPES → esploratore di angolature e prospettive particolari
Intensa attività di ricerca teorica e di divulgazione didattica

FLORENCE HENRI → famoso studio parigino di ritrattistica e fotografia pubblicitaria

"Abbandonata così ogni ambizione referenziale la fotografia vuol chiaramente rimandare solo a se stessa, alla propria superficie e a tutto quell'insieme di valori sintattici esprimibili attraverso la combinazione di forme, luci e toni del bianco e nero. L'esempio ideale di tutto ciò è ovviamente ancora una volta espresso dalla **pittura**, che meglio di ogni altra tecnica ha saputo interpretare tali principi. La fotografia può tentare di avvicinarsi a tanta celeste perfezione." *Henri*

Ambizione di Henri = riproporre composizioni sullo stile di Malevic o Mondrian

Elementi figurativi ridotti al minimo e riconducibili al repertorio della geometria

"*Composizione astratta*" - 1929

Introduzione di uno o più specchi → complicare la riconoscibilità e la presenza degli oggetti

"L'oggetto, abbandonando l'obbligo di un riferimento reale, si riduce a pura FORMA, a segno tra segni"

Panorama italiano anni Venti-Trenta: **LUIGI VERONESI**, **ANTONIO BOGGERI** e **GIUSEPPE PAGANO**

“*Fotogramma*” - Luigi Veronesi, 1937

“*L'uovo di Colombo*” - Antonio Boggeri, 1933

□ 12.

1961: Umberto Eco → produzione fotografica non più legata alla figuratività (informale)

La spiegazione del perchè la fotografia si fosse improvvisamente dimostrata attenta a questi strani soggetti non figurativi è chiarissima: per non perdere il passo con la ricerca di punta di quegli anni, dominata tra America e Europa dagli sviluppi della pittura informale

Fotografi → dedicati alla ricerca e al prelievo di un Informale già pronto, già fatto

INFORMALE = tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e gli anni '60

Eco: “Quando arti diverse si trovano a sviluppare la stessa tematica e a guardare le cose secondo la stessa intenzione, non ne deriva mai una semplice coincidenza di risultati”

Per Eco le fotografie che rappresentano meglio la poetica Informale sono quelle che *visivamente* assomigliano di più a un quadro informale → ma allora la differenza?

Percorsi certamente diversi, ma risultati assolutamente identici

Eco considera la macchina fotografica un pennello tecnologicamente avanzato e nulla di più

Il contributo del mezzo fotografico a una determinata poetica non debba semplicemente risolversi nel ricalco delle soluzioni proposte dalla pittura (riduttivo)

Informale → fondato su una profonda necessità di relazione con la realtà, l'ambiente genericamente inteso

⇒ **NON-FORMA** come istanza di diretta comunicazione con la realtà

Convinzione culturale secondo la quale la fotografia resta un prelievo diretto e una riproposizione “già fatta” della realtà

L'Informale fotografico non può assolutamente coincidere con l'ingenua raccolta di elementi naturali formalmente vicini all'Informale pittorico → adesione della fotografia al “nucleo forte della POETICA” informale

Per un *medium* effettivamente diverso dalla pittura, l'informalità può essere solo espressa con una condivisione dell'apparato filosofico che ha generato un determinato linguaggio, non con la ripetizione acritica di tale linguaggio, perchè il problema è quello dell'**INFORMALITÀ**, non dell'**INFORMALE**

Informale in fotografia ≠ Informale in pittura

□ 13.

Pollock fotografato da **HANS NAMUTH** mentre dipingeva → analogia lavoro artista - lavoro fotografo

Legando due opere sullo stesso asse di poetica c'è più della semplice concordanza visiva

REPORTAGE informale → **HENRI CARTIER-BRESSON**

Cartier-Bresson = più tipico rappresentante del reportage giornalistico e al contempo perfetto interprete dell'Informale fotografico

“*Rue Mouffetard*” - 1954, Parigi

Fondamentale primarietà del gesto fotografico, dell'atto rispetto alla materialità dell'opera, alla fotografia concretamente intesa → atto fotografico = traccia della fondamentale relazione col mondo

⇒ visione **COMPORAMENTISTA** della fotografia

Il processo tecnico, il manufatto non è decisivo per Cartier-Bresson

Prima difficoltà: referenzialità diretta proposta del reportage -vs- rapporto virtuale dell'Informale col mondo, all'insegna del "come se"

→ la referenzialità diretta e speculare della fotografia di Cartier-Bresson, più che imporsi come dato opprimente e indiscutibile, va considerata come apertura evocativa verso le cose

Famosa questione dell'**ISTANTANEITÀ** teorizzata da Cartier-Bresson → futuro punto di riferimento artistico

Cartier-Bresson (**momento decisivo**) -vs- Informale (**sguardo indistinto**):

L'idea di cogliere al volo la realtà sulla base immediata di un sentire fisico, più che mentale, ha sicuramente parecchi punti in comune con l'atteggiamento dell'"azione" di un Pollock o di un Kline **MA** introduce una profonda sfasatura nel complessivo impianto dell'Informale: a risultare inaccettabile è l'idea stessa che la realtà sia caratterizzata da "momenti decisivi" che è necessario individuare e cogliere rispetto al continuum mondano. Per l'Informale, al contrario, il riferimento al reale vale proprio come tensione indistinta e globale

Fotografie di **ROBERT FRANK**: fondate sull'indistinto di cui consta il tessuto reale del nostro modo di guardare → non più momenti decisivi ma momenti "in between"

Libro "**Les Américains**" - Parigi, 1958

"**Londra**" - 1952

Alle fotografie "chiuse" succedono fotografie "aperte" a tutti i significati possibili, compreso il **non averne**

WILLIAM KLEIN → correggere la poetica Bressoniana del "momento decisivo", scegliendo, di fronte alla enorme complessità dell'esistente, di non scegliere

↳ "Fare fotografie incomprensibili quanto la vita"

"**New York**" - 1954

Annullamento della figuratività nelle opere di Klein

Sviluppo della fotografia informale più legato al modello pittorico: **NINO MIGLIORI**

→ effetti visivi del tutto simili a quelli proposti da un quadro informale, ottenuti con mezzi solamente fotografici

"**Muro**" - 1954-1974 (originale a colori)

La fotografia informale a derivazione pittorica coglie e mantiene l'accattivante aspetto esteriore dell'Informale

Anni '50: anche altri fotografi si sono dedicati alla riproposizione degli effetti della pittura informale:

⇒ **MINOR WHITE**: tentativo di ibridazione tra la durezza del materiale ritratto (rocce, legno) e la necessità di elevare a una pura dimensione spirituale la fisicità delle cose

"**Rocce**" - 1964

□ 14.

Primi anni Sessanta: viene meno la sensazione di "combattimento" tra fotografia e pittura

Immagine fotografica nell'orbita POP come puro prelievo oggettuale = riduttivo e insufficiente

Riflessioni sui media → M. McLuan: spostare l'attenzione sui significati espressi dalle strutture tecnologiche

"**Isolamento**" delle opere Pop: sempre separate dal contesto; l'artista taglia intenzionalmente tutti i possibili riferimenti di situazione, fa il vuoto sull'oggetto

Modalità di rapportarsi col mondo "**uno a uno**" col mondo: facendo il vuoto attorno a ogni singolo oggetto si evidenzia la volontà di sospensione del giudizio, di prendere atto ma senza scegliere, perchè una volta sottratto al contesto si valori che potrebbe significarlo in un senso o nell'altro, l'oggetto vale solo per se stesso

Connessioni/Parallelismi tra Pop-art e fotografia: questione **dell'INGRANDIMENTO**

MAYA DEREN = ha un ruolo fondamentale sia nella pratica che nella teoria per l'avanguardia cinematografica
↳ idea dell'uomo trasformato in macchina fotografica richiama il principio di oggettivazione dello sguardo

Barthes: "La Pop-art è un'Arte dell'**essenza delle cose**, è un'arte ontologica"
→ intenzione evidente di spogliare l'oggetto da ogni possibile collegamento di situazione per ridurlo a pura essenza, a ciò che è, con un processo non ideologico, bensì epifanico

Connessioni profonde che legano la concettualità della fotografia con la poetica Pop
Maurizio Calvesi: "Pop art come **"reportage"**" → evidenti risonanze fotografiche

Il **reportagismo** della Pop non è più un dato virtuale, analogico, ma assume direttamente tutti i caratteri dell'effettiva relazione con le cose, anche se l'immagine dell'oggetto, più che rappresentarlo specularmente, lo spiega nel nostro rapporto attivo con esso
Reportagismo fotografico → attento al messaggio del *medium* più che al messaggio in sé

□ 15.

Nuovo clima di contaminazione che negli anni '60 si comincia a creare tra artisti che usano *anche* la fotografia e i cosiddetti **fotografi puri**

Anni Sessanta: forti dell'esperienza del New Dada che aveva rilanciato le aperture ancora troppo elitarie delle avanguardie storiche, l'arte si dimostra disposta ad allargare generosamente i propri confini

DIANE ARBUS → non immediatamente riconducibile all'area Pop
↳ considera la fotografia un atto globale di relazione con il mondo più che uno strumento per produrre l'opera

Arbus capace di mettersi in sintonia con il clima di smaterializzazione dell'arte, di passaggio da una prevalenza dell'opera a quella del comportamento
⇒ identità **COMPORAMENTISTA** della fotografia

Il discorso tecnico non viene affrontato dalla Arbus se non in termini funzionali alla sola relazione col mondo

Opposizione tra una fotografia che considera la **tecnica** un puro strumento linguistico destinato a produrre l'opera, il manufatto, e una visione che invece tende soprattutto a sottolineare le **componenti concettuali** del mezzo, come ad esempio la memoria

Arbus → Artista sperimentale, "più sbadata e di strada"

-vs-

Stieglitz → artista della perfezione tecnica

Arbus: la sua condizione di fotografa la costringe ad assumere un atteggiamento distaccato ed impenetrabile (distacco e impenetrabilità **[partecipazione alienata]** = principi della poetica Pop)

"*Gemelle, Cathleen e Collen*" - 1966 (ispirazione per Stanley Kubrick)

⇒ Ricerca di soggetti inquietanti, diversi, particolari → costante ricerca dell'ossimoricità, normalizzazione della realtà

Interpretazioni della Arbus mai psico-sociali: preferisce riferirsi all'ambigui delirio tra realtà e finzione

In epoca Pop l'unica esistenza consentita è quella **iconica**: l'artificio si sostituisce all'illusione della realtà

DAVID BAILEY → ha contribuito alla **trasformazioni della fotografia di moda**, fino allora troppo austera, elitaria
↳ considerare la moda "merce tra le merci" tanto da caricarla di ammiccanti richiami erotici e sessuali

(tumultuosa vita privata: marito di Catherine Deneuve con Mick Jagger come testimone)

1965: *David Bailey's Box of Pin-Ups* → contenitore di 37 ritratti di personaggi-emblema
“*John Lennon e Paul McCartney*” - 1965

Come richiedeva e imponeva la nuova cultura dei media le singole individualità dovevano livellarsi fra loro, senza più alcuna distinzione di ordine psicologico (fondo scuro, ritratti frontalmente)
⇒ lo spirito Pop esige proprio una **creatività meccanizzata** ed emotivamente distante rispetto al soggetto

ROBERT RAUSHENBERG = artista cerniera (collocato tra New Dada e Pop-art)
↳ raccordo tra due modi di utilizzare la fotografia: pittorico e concettuale

La referenza nelle immagini a *ready made* utilizzata da Raushenberg non è mai diretta, ma generale, e ciò che conta è l'idea del riferimento globale al mondo attraverso la fotografia

[Poetica Pop = clima di agitazione magmatica]

“*Assemblages*” di Raushenberg → rimbalzano continuamente tra pittoricità e concettualità
↳ Eterogeneità e quantità dei materiali utilizzati in una sola opera
Raushenberg → richiamo al fotomontaggio di Heartfield

ANDY WARHOL → riscattare la fotografia dalle tante accuse di **meccanicità** e di **ripetitività**

Le caratteristiche di massificazione sotto cui gli oggetti ci appaiono non appartengono “in sé” agli oggetti, ma sono invece il risultato di una prassi imposta e diffusa dai media fotografici che hanno standardizzato la nostra visione

“Più che una tecnica la fotografia di Warhol è un atteggiamento mentale”
“L'arte di Warhol è una sorta di cinegiornale, un'antologia visiva di quegli anni”

TEMA DEL **DOPPIO** E DELLA **COPIA**: la fotografia ha massificato e reso familiare un processo altrimenti difficile da utilizzare e destinato a trovare spazio solo nell'immaginario letterario
Con la fotografia si “duplica” quotidianamente → statuto di verità ormai inattaccabile

WARHOL ha liberato la fotografia da tutti gli equivoci connessi al persistere di un'identità pittorica. Ha normalizzato l'anti-pittoricità della fotografia.

Warhol → porta a pieno compimento quei progetti di:

- commercializzazione dell'arte,
- abbassamento dell'estetico
- annullamento dell'individualismo creativo

Esaltazione dell'automaticità produttiva permessa e imposta dalla fotografia → **ESCLUSIONE DELL'AUTORE**
(ribaltamento della condizione storica di non-riconoscimento artistico della meccanicità fotografica)

1964: “*Wanted Men*” → serigrafie dei volti diffusi dall'FBI
+ ritratti e autoritratti eseguiti nelle cabine automatiche → l'autore è effettivamente diventato “una macchina”
“*Ricercati: n.2, John Victor G.*”

Contesto complessivo di arte profondamente mutato: non si impone più all'artista di produrre materialmente l'opera con l'eventuale sfoggio di particolari qualità

ORA È L'ARTISTICO AD ADATTARSI ALLE ROGOLE DELLA FOTOGRAFIA

□ 16.

Anni Settanta = per la fotografia giunge finalmente a definizione quella identità extra-pittorica
↳ ribaltamento della formula: da “*fotografia come arte*” a “*arte come fotografia*”

Negli anni '70 il **COMBATTIMENTO** si esaurisce

Varie ricerche raccolte sotto le etichette di **BODY ART, NARRATIVE ART, e CONCEPTUAL ART**

D. Palazzoli: critica la fotografia legata alle operazioni Body, Narrative e Conceptual → critica comprensibile solo se si ragionasse in termini di assoluta pittoricità

Il doppiaggio fotografico è già in se stesso attestativo di esistenza, permette a ciò che è effimero di rimanere, di acquisire una durata e quindi un rilievo

→ Ciò che materialmente non può durare, ciò che non ha consistenza risulta anche qualitativamente effimero, e dunque appare svalutato in ogni suo possibile significato e ruolo: le cose sono cambiate con l'utilizzo di strumenti capaci di **allargare i poteri di registrazione**, spalancandoli alle zone del contingente, del fenomenico

BODY ART → dimensione del comportamento e dell'azione

Per lunghi secoli le arti visive hanno sempre affrontato la questione della FISICITÀ in modo indiretto e traslato: quadro e scultura come "trasposizioni filtrate del corpo"

→ Il corpo e tutte le sue manifestazioni oggi vengono riscattati

Mezzo fotografico = referente ideale per tutta la tecnologia di mantenimento (ha aperto la "realtà virtuale")

Body artist → utilizza la fotografia per ampliare e meglio svolgere alcune ricognizioni legate alle **performances**

SVELAMENTO DEL CORPO → (reso possibile dall'occhio meccanico) non va inteso come puro incremento Quantitativo della registrazione, bensì come apertura a uno spazio di coscienza completamente nuovo

Body art: FOTOGRAFIA DI **INTEGRAZIONE** → particolare sostegno che è in grado di fornire a quell'esercizio dell'immaginario nel quale il corpo, superati i limiti di una fisicità oggettiva, si inoltra nei territori del desiderio

Immagini della **NARRATIVE ART** = aspetto della classica foto da album di famiglia, compresa quell'incertezza tecnica che poteva far pensare a una scarsa dimestichezza con macchine e obiettivi

↳ apparente povertà linguistica: temi e soggetti pescavano in un repertorio di banalità

Panorama artistico della ricerca contemporanea: il "**banale**" della fotografia risulta nuovo e incomprensibile

Il contributo originale che l'arte poteva portare alla causa dell'arte era da individuare in gran parte nel suo valore concettuale prima che formale → fotografia volgarmente detta "familiare"

Immagini della Narrative Art = "detonatori di esperienze"
(per far questo dovevano necessariamente azzerare ogni possibile lettura formale)

Questione della **SCRITTURA**: anch'essa banale, nei significanti come nei significati, incapace di "spiegare"

La Narrative Art ha confermato il paradosso, tipico della fotografia, di essere **MESSAGGIO** ma senza **CODICE**
⇒ simpatia per questa vaghezza del *non-linguaggio* fotografico

Dopo Body e Narrative → orizzonte del **CONCETTUALE**

→ tendenza alla smaterializzazione dell'opera, con conseguente espansione del piano mentale

- Concettuale "**mondano**": pur nella riduzione dell'opera a idea non ha comunque rinunciato all'ipotesi che quest'idea si configuri come intervento sul mondo
- Concettuale "**analitico**": votato a un infinito gioco di rimandi e verifiche interni al linguaggio stesso

Fotografie → sembrano appartenere a quella categoria di segni che Pierce chiamava *indici*, o segni traccia, segni che appunto mantengono una forte e ineludibile relazione col proprio referente

Ready Made = ha segnato il passaggio da un'arte fondata sulla **percezione sensibile** a un'arte di **concezione**

□ 17.

BODY ART → progetto di riscatto della corporeità (body art di prima fascia)

Uso della fotografia nei primi esercizi di Body art: **presa di coscienza della propria corporeità**

↳ tale presa di coscienza passa attraverso un medium (fotografia) col quale si ricompongono unitariamente i frammenti del corpo

BRUCE NAUMAN → forzature mimiche ed espressive altrimenti troppo precarie e rapide per essere prese in considerazione

↳ 1968: "*Making Faces*"

ARNULF RAINER → prendere coscienza delle possibilità espressive del proprio corpo in particolari situazioni di forzatura posturale

"Il gesto, il dinamismo corporeo e la cinetica del volto non sono un gioco, bensì sono "coscienza", la forma di comunicazione più fondamentale dell'uomo"

Rainer rimane insoddisfatto dalla staticità fotografica e integra le sue opere con pennellate espressioniste per dare dinamismo e tensione → aggressione al corpo traslato in fotografia

1972: "*Senza titolo*"

Fotografia non come astratto documento di ciò che è già avvenuto ma come effettivo **prolungamento o duplicazione della corporeità**

GIUSEPPE PENONE → presa di coscienza della corporeità attraverso il mezzo fotografico

↳ "*Svolgere la propria pelle*": vera e propria schedatura dell'epidermide troppo spesso considerata un puro contenitore incapace di mediare con l'ambiente

Omologia tra PELLE e PELLICOLA intese come capaci di registrare la presenza del mondo e di registrarla

1970: "*Rovesciare i propri occhi*" → particolari lenti a contatto riflettenti con cui l'artista sembra voler ributtare all'esterno ciò che l'occhio ha appena registrato

GILBERT & GEORGE → presa di coscienza del proprio essere al mondo sotto forma di immersione in una stereotipia di comportamenti volutamente bassi e banali

Funzione di rendere concreti e tangibili una serie di atteggiamenti che altrimenti non avrebbero avuto possibilità di manifestarsi, ma anche quella di **fondare lo stereotipo**, il modello collettivo della visività di massa

1972: "*Morning light for Art for All*"

⇒ Nulla come la fotografia è in grado di organizzare il mondo in "tipi" ponendoli poi in rilievo così da renderli poi "stereo-tipi", modelli singolari e al tempo stesso ripetuti, perfettamente riconoscibili e rappresentativi

GINA PANE → serie di interventi autolesionistici autentici ma non certo ripetibili per cui risulta essenziale la loro conservazione fotografica

La fotografia non è usata come oggetto visivo, ma con "oggetto sociologico" capace di cogliere sul vivo quella dialettica per cui **un comportamento diventa significato**

1975: "*Senza titolo*"

Filone diverso della body art: quello orientato allo sviluppo del desiderio e dell'immaginario

URS LÜTHI → da sfogo a ogni più esasperato desiderio di trasformismo sessuale

Opere intenzionalmente orientate a creare dei dubbi sull'appartenenza all'uno o all'altro dei due sessi → intrinseca ambivalenza del mezzo: realistico e illusorio, fantastico e documentario, fedele e infedele

1973: “*The Numbergirl*” → in una sequenza di 20 immagini dà corpo a altrettante mutazioni tenendo in mano fotografie di trasformazioni precedenti, così da innescare un vortice infinito di sostituzioni e scambi

1974: “*Autoritratto in tre pezzi*”

LUIGI ONTANI → approfitta del mezzo fotografico per dar corso a straordinarie fughe nel mondo fantastico delle favole, del mito e della stessa iconografia artistica
Eterogeneità degli *alter ego* che pescano nello sconfinato repertorio del fantastico

1969: “*Teofanico*”

“Esperienza della diversità come conoscenza che esiste qualcosa che non siamo noi” → per Ontani si trasforma in un’immersione totale nel corpo altrui

Parallelismo con la ricerca letteraria: due assi di poetica, quello PROUSTIANO e quello, JOYCIANO

CHRISTIAN BOLTANSKI → possibilità della fotografia di recuperare il tempo perduto e di funzionare come una sorta di “madeleine” proustiano che improvvisamente riapre scenari occultati e rimossi dagli obblighi della funzionalità quotidiana

1969, 2 fotografie “*Senza titolo*”: Boltanski bambino che gioca con dei cubetti di legno (1946) e gli stessi cubetti di legno ritrovati ad anni di distanza (1969)

La funzione della memoria non è tanto quella di riportare il passato tale e quale nella sua dimensione fisico oggettiva, ma piuttosto quella **di riscattarne le forme**, i tempi di esecuzione, così che “nel presente sia possibile contrastare l’azione repressiva esercitata dalla ragione”

JEAN LE GRAC → lavoro rivolto al recupero del “tempo perduto”
Sembra voler malinconicamente voler riallacciare i rapporti con il suo passato

1974: “*Il pittore*”

Il mezzo fotografico attiva una **memoria profonda**, quella anti-utilitaristica, non rivolta cioè a una conferma diretta e univoca del presente

JOCHEN GERZ → ripristino del passato per mettere in discussione le acquisizioni del presente
“*Vecu-non-vecu*” letteralmente “vissuto-non-vissuto”

PETER HUTCHINSON → riappropriazione del reale attraverso un portato di attenzioni nei confronti di qualcosa che sembrerebbe non meritarglielo

1974: “*N - Nude Beach*” → l’artista ci fa partecipi dello stupore da cui è stato colto nel notare piccoli particolari senza importanza o creduti tali

BILL BECKLEY: atmosfera thriller con intrecci a sfondo erotico

1978: “*La lama sulla schiena*”

MAC ADAMS → a partire da oggetti della quotidianità (utensili da cucina) ha costruito delle storie inquietanti

1976: “*The Toaster*”

1978: “*The Palm*”

Tutto rimane sapientemente in bilico tra dramma e normalità → anti-linguisticità della fotografia

DUANE MICHALS → grande maestro della narrazione pseudo-thriller di gusto cinematografico

Anni '60 - '70 = **la crisi del manufatto tradizionalmente inteso porta allo scoperto l'intenzione degli artisti di intervenire su ambiti e processi sempre più concettuali**

Duane Michals = anticipatore di quegli autori ibridi e ambivalenti che negli anni '80 riusciranno a colmare il divario tra fotografo puro e artista che usa la fotografia

1975: “*Lettera da mio padre*”

Soggetti dei suoi lavori = argomento delittuoso e sessuale

WILLIAM WEGMAN → si è dedicato a quella da lui definita “**dog art**”
Volutamente kitsch e grottesca e posta in atto con la partecipazione del suo cane (Man Ray) fotografato rifacendo il verso alla ritrattistica codificata dei divi

1973: “*Cinderella*”

FRANCO VACCARI → epifanizzazione di una normalità addirittura imbarazzante

1971: “*Viaggio per un trattamento completo all'albergo diurno Cobianchi*”

1971: “*Viaggio + Rito*”

1969 → espressione “**esposizione in tempo reale**” riferite a tutte le opere realizzate contemporaneamente all'esposizione stessa (carattere *work in progress*)

Vaccari si allontana sempre più dall'idea di quadro, di oggetto visivo, per identificarsi sempre di più con la cosiddetta “**immagine-atto**”

Fotografia = mezzo che concettualmente permette la **presentazione di atti**, di esperienze, di tranches-de-vie

1972: “*700 km di esposizione*”

1974: “*Omaggio all'Ariosto*”

Intenzione di Vaccari non è quella di produrre il quadro ad effetto, la bella immagine formalmente ineccepibile, quanto quella di **usare la fotografia come azione vivificatrice su un'esperienza** (per esempio quella del viaggio)

1972, Biennale di Venezia: “*Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*”

“CONCETTUALE” per indicare, nella fotografia, una strada opposta a quella della formalità compositiva

JOSEF KUSUTH → tre elementi vengono solitamente posti dall'artista a cortocircuitare fra loro: un oggetto materialmente presente, la sua definizione linguistica tratta dal vocabolario e una foto a grandezza naturale dell'oggetto stesso

↳ bersaglio dell'operazione sarebbe lo statuto dell'*analogon* del reale attribuito al segno iconico

La fotografia dimostra tutto il suo valore di artificialità dovendo essere compresa non tanto come analogo della realtà ma come **linguaggio tra linguaggi**

“*Una e tre sedie*”

“*Una e tre fotografie*” → il triangolo vede poste in reazione due immagini fotografiche perfettamente identiche e la definizione linguistica da vocabolario

⇒ Kusuth, volendo esasperare la linguisticità della fotografia, finisce per dimostrare esattamente il contrario, cioè la perfetta interscambialità che nella fruizione si ha tra fotografia e reale

KENNETH JOSEPHSON → stratagemma pittorico del quadro dentro il quadro

Ci troviamo di fronte a un'immagine, e non a una replica speculare della realtà

1970: “*Mano con barca*”

MARIO CRESCI → ancora foto dentro la foto ma con una tensione meno analitica e più emozionale
Foto di parenti e defunti fatti impugnare dai suoi soggetti

UGO MULAS → 1970: “*Verifiche*”

⇒ costruzione di un'identità concettuale e non formale della fotografia

1971: “*Il Verifica. L'operazione fotografica*”

Assimili la pratica fotografica a quella del *ready made* (posizione nettamente anti-pittorica)

Operazione generalmente etichettabili come CONCETTUALI → teoria del “**MEDIUM come protesì**” (McLuhan)

È questo il momento in cui si è autorizzati a non porsi più il problema dell'artisticità perchè a dominare sono ormai i comportamenti estetici e non più l'oggetto prodotto con abile e sapiente *techne*

EMILIO ISGRÒ → esagerati ingrandimenti di ritratti di celebrità: si annulla la possibilità di riconoscimento

1973: “*Particolare di Breznev*”

DOUGLAS HUEBLER → serie di rilevamenti spazio temporali

- Duration Pieces

- Variation Pieces

- Location Pieces

caratteristica comune = apparire come foto AN-artistiche

Le foto di Huebler sono volutamente foto “qualsiasi”, come ognuno sarebbe in grado di fare, perchè il loro ruolo è semplicemente quello di funzionare come supporto minimo per l’**ampio lavoro mentale poi richiesto al fruitore**

1970: “*Veduta di Parigi*” → 12 anonime e ingiustificate fotografie di strade parigine, scattate a intervalli regolari, che non documentano luoghi in sé significativi, quanto piuttosto lo spazio temporale della passeggiata stessa, mentalmente poi ricostruibile a partire dalla visione degli scatti

LUCA PATELLA → lavori orientati sulla misurazione fotografica di spazi e comportamenti

↳ fotografia talmente inglobata nell'operatore da trasformarsi in una sorta di “coscienza tecnologica”

1970: “*Autofoto camminanti sbadate*”

1974: “*Autofoto viaggia 'n tè*”

GIULIO PAOLINI → concepisce la macchina non più come protesì e prolungamento degli apparati fisico-psichici dell'operatore bensì come **entità dotata di un'effettiva autonomia** che la pone in grado di fare certe cose “per conto proprio”

1970: “*Autoritratto*” → l'autore non è Paolini ma la fotografia stessa (gioco di specchi che ribaltano l'immagine)

1967: “*Giovane che guarda Lorenzo lotto*”

La fotografia dà modo allo stesso autore di assistere al quadro: la visione è la cosa già vista dall'obiettivo

□ 18.

Gli esordi degli anni '80 prendono a caratterizzarsi come gli anni della grande **LIBERTÀ**:

- libertà di usare la tecnologia più raffinata quanto la rude mano che dipinge o plasma la materia

- libertà di formulare un concetto quanto di perdersi nell'arbitrio dell'afasia e del non detto

→ non più combattimento tra fotografia e pittura (non si privilegia più UNA tecnica e dunque UN'arte)

Due sfere culturali non più distinguibili su un giudizio di “alto” e “basso”

Anni '80: le figure del fotografo puro e del fotografo artista cominciano a mescolarsi liberamente → viene superata qualsiasi barriera ideologica

↳ (autori che fanno la spola tra pagine di riviste di moda e sale di musei)

perdita di identità generale denunciata dall'artista

⇒ L'unica identità possibile è il riconoscimento della sua perdita irreversibile

Negli anni '80 il fotografo si sente libero di recuperare nel proprio lavoro certe componenti di qualità tecnica che fino a quel momento parevano appannaggio esclusivo dell'operatore di moda o di pubblicità

Le condizioni materiali di vita degli anni Ottanta rendono effettiva e praticabile una poetica del **KITSCH**

Ruolo affidato alla fotografia dall'industria culturale = esibizione continua di oggetti e modi di essere proposti al tempo stesso come sofisticati e assolutamente raggiungibili da tutti

Kitsch = filosofia di rapporto col mondo che la fotografia prodotta dall'industria culturale ci porta ad assumere

ROBERT MAPPLETHORPE → la totale fusione **arte/vita** è l'atteggiamento che accompagna la sua esistenza
↳ essere costantemente partecipe e non spettatore dell'opera

Coniugare arte e vita, senza censure, anche negli aspetti considerati più scabrosi della sessualità
→ dimensione sociale dei comportamenti ponendo innanzitutto in gioco sé stesso

Interessa di Mapplethorpe per la fotografia = di gusto prettamente *new dada*

1983: "*Lisa Lyon*"

Utilizza la frontalità della fotografia *ready made* ma sente subito la necessità di nobilitarla intervenendo "artisticamente" sull'immagine

→ recupero delle componenti "formali" della fotografia (contrariamente rispetto al decennio precedente)

Mapplethorpe = si muove su 2 prospettive: si presenta come **fotografo-fotografo** ed è considerato **artista**

Ciclo di lavori dedicato alle pratiche sadomasochistiche diffuse tra la cultura gay degli anni '70 a New York
↳ accattivante duplicità → shockante ibrido che concilia il basso dell'immagine cruda da pornografia all'alto della classicità pittorica

Mapplethorpe: (no pittoricismo di copertura) ⊥
perfezionismo tecnico + rifarsi alle regole della composizione pittorica -vs- **crudezza** concettuale della foto

Concettualità fotografica fondata sul principio dell'esibizione frontale [a *ready made*] della realtà

Mapplethorpe ha interpretato la fotografia come FUNZIONE piuttosto che come OGGETTO, come estetico piuttosto che come artistico, privilegiando l'estensione sensoriale favorita dal mezzo rispetto alla successiva produzione di un manufatto

Concettualità della fotografia (esperienza, diario) -vs- **oggettualità** della pittura

⇒ Serie di lavori sui fiori: imprevedibile richiamo erotico

Mapplethorpe concilia i diritti della "concettualità esperienziale" con quelli della "formalità oggettuale"

HELMUT NEWTON → ambiente naturale nel campo della fotografia di moda (più prestigiose testate)

↳ dimensione preferita: tempi lunghi, pose studiate → finzione

Nuova dimensione di vita nella quale **ARTE** e **MERCATO** si accavalleranno in modo sempre più convulso

Newton → tema dell'esagerazione e del kitsch (vissuto consapevolmente e gioiosamente)

Interpretare in maniera più spinta possibile la finzione fotografica:

- Ossessione sessuale
- Ostentazione della ricchezza
- Esibizione del fisico coltivato
- Immagine di donna post-femminista aggressiva e dominatrice (però interpretata secondo i codici di un immaginario erotico tipicamente maschile)
- Donne maschilizzate e uomini femminilizzati

⇒ Svalutazione del tecnicismo ed esaltazione della concettualità

Newton: rifiuto a distinguere tra **EROTISMO** e **PORNOGRAFIA**, anzi → glorificazione della pornografia

Lisa Lyon (campionessa statunitense di culturismo) = una delle modella preferite di Mapplethorpe e Newton
↳ forte carica di androginia e dunque di ambiguità sessuale che riusciva a esercitare

Nudi di Newton = storie sospese (Narrative art d'alto bordo)

Rapporto con la fotografia ⇔ **condizione estrema del GUARDARE**: "Io sono un *voyeur*, ogni fotografo lo è"

1977: "*Jenny Kapitan Pension Dorian*" → erotismo fatto di sangue e proteste

1977-1978: "*Simulato e umano*" → manichini si mischiano, rendendo irriconoscibili, corpi reali

BRUCE WEBER: campagne pubblicitarie + ritrattista di divi cinematografici e atleti

Impegnato nell'ammissione di forti e decisive spinte di ambiguità in stereotipi che inizialmente si sarebbe portati a considerare inattaccabili (es. virilità degli atleti)

→ motivi di dubbio, di indecisione, di incrinatura fino all'aperta ambiguità sessuale (stereotipo portato all'eccesso = suo esatto contrario)

1983: "*Peter Schifrin*"

Weber + Newton → modificazione di una pregressa e consolidata identità sessuale

Lo spettatore finisce per trovarsi nella stessa condizione di ambiguità dei soggetti delle foto, combattuto fra due identità pensate come lontane e inconciliabili

CINDY SHERMAN → perfetta erede del concettualismo anni '70

Interesse mai all'aspetto costruttivo e oggettuale del mezzo, quanto piuttosto alle possibilità di sviluppo concettuale che esso offriva

↳ per età appartiene al decennio degli anni '80: sente il bisogno di riprendere quelle componenti formali, tipicamente pittoriche, che negli anni '70 erano state drasticamente censurate

CITAZIONE secondo la Sherman: non un recupero del passato bensì una contaminazione del presente

1977: "*Film stills*" → scatti che si presentano come tanti fotogrammi di non identificati *B movies*

⇒ Riferimento generale al **CINEMA** come **strumento concettuale per eccellenza**

Cindy Sherman si è calata in una serie infinita di altre identità, inseguendo un progetto di frantumazione del proprio io (avviato con le protagoniste dei *B movies* con le quali si identifica)

Disinteresse nella costruzione manuale dell'opera → performances virtuali interamente affidate alla *mediazione del medium*

Problema della distinzione tra fotografia di finzione e fotografia di realtà → **domina l'ILLUSIONE**

Sotto l'apparenza della messa in scena provocatoria si nasconde un desiderio profondo di incidere nel reale

1980: "*Backscreen Projection*" → sempre calata in identità multiple si fa ritrarre davanti a fondali fotografati

↳ qual è il vero, qual è il finto?

Porre in relazione il fuori del mondo col dentro dell'immagine, il reale fisico con quello virtuale

Sherman → ben disposta verso "le stranezze dell'arte" (gusto per la ripugnanza)

"*Ritratti storici*" → citazione ma completamente inversa: anziché tentare di assomigliare all'originale, forza con una serie di proteste al limite del mostruoso, la serenità dei ritratti

Inizio anni **Novanta**: la Sherman affronta la ormai dilagante discussione sulla natura fondamentale polimorfa e non omologabile dei nostri comportamenti sessuali

⇒ Bambole e manichini fungono da suoi alter ego per interpretare gli stereotipi del comportamento derivante

da una sessualità sempre più inorganica

EVERGON → complesse e ridondanti messe in scena con riferimenti alla pittura quattro e cinquecentesca (↳ polaroid in formato gigante)

1985: “*La sirena maschio*”

DOUG e MIKE STARN → neo-neo pittoricismo a forte gusto manipolativo

↳ foto, per potersi caricare di valore estetico deve essere riscattata manualmente con procedure complesse

1982: “*Gemelli siamesi*”

Asia e bisogno di aggredire manualmente l'immagine

SANDY SKOGLUND → scultrice e fotografa

1980: “*Radioactive cats*”

le immagini sono affollate di inquietanti figurine

1983: “*Maybe babies*”

modellate e dipinte da lei stessa

Apertura e pluralità interpretativa che l'immagine può vantare rispetto alle altre forme del linguaggio

BERN e HILLA BECHER → attività già iniziata negli anni '60 - '70

Troppo bravi per avere successo nel decennio del “concettualismo monacale”

↳ trovano ampio riscatto nel momento in cui la ricerca artistica si dimostra disponibile al recupero di talune componenti formali dell'immagine

Coniugi Becher = maestri alla scuola di Düsseldorf

1967-1970: “*Gasometr*”

Anni '50 = fotografia di accumulazione e schedatura avente per soggetto serbatoi e silos

⇒ **ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE** → grande archivio tipologico dell'uomo del XX secolo

Opere dei Becher: richiamano i passaggi del *ready made* duchampiano, isolamento e decontestualizzazione
→ Intenzione di creare “famiglie di oggetti”

NEW WAVE della fotografia italiana:

- Luigi Ghirri
- Gabriele Basilico
- Mimmo Jodice
- Guido Guidi
- Giovanni Chiaramonte
- Olivio Barbieri

1) Individuazione di un soggetto teoricamente omogeneo a una certa condizione culturale contemporanea

Paesaggi instabili → privi di riferimenti assoluti e precisi (scenario adeguato per il “pensiero debole”)

2) Adozione di una modalità linguistica in controtendenza rispetto all'atteggiamento dell'epoca

Contro la cultura trionfalistica e scintillante diffusa dai media (**tono basso e discreto**, anti-trionfalistico)

3) Sintonia esplicitamente e implicitamente creata con altre forme di narrazione (letteraria)

Struttura generale e modalità di fruizione richiesta ricollegabile alla Narrative Art

LUIGI GHIRRI → figura chiave della New Wave italiana degli anni Ottanta

1970-1978: “*Kodachrome*”

1973: “*Atlante*”

→ assetto di partenza puramente concettuale

Anni '80: tema costante del paesaggio e concentrazione sulla modalità costruttive dell'immagine (prospettiva..)

⇒ privilegio assoluto di una **dimensione esperenziale** della fotografia rispetto a una oggettuale
Fotografia come ATTO, PRATICA, non come oggetto, manufatto

1983: “*Parma*”

Fotografia come duplice esperienza: quella dell'autore + quella dello spettatore

PAESAGGIO per Ghirri non è un'entità fisica, ma una condizione del nostro vivere, dell'immersione nel mondo

Attraverso la fotografia è possibile giungere alla distruzione dell'esperienza diretta (della quotidianità), e accedere all'esperienza estetica, quella della riscoperta stupita del mondo

GABRIELE BASILICO → architetto e fotografo d'architettura

↳ identità della fotografia come relazione con l'ambiente e modalità debole dell'approccio

Fotografia d'architettura → rinuncia esplicitamente a "costruire"

MEDIAZIONE = esercizio sensoriale che noi costantemente poniamo in atto nei confronti del mondo

1980: "*Milano*"

New Wave fotografica italiana = **visione comportamentista e non pittorico-formalista della fotografia**

Guido Guidi: "Fotografare è un rituale, [...] una specie di performance"

□ 19.

Anni NOVANTA → atteggiamento di recupero verso modalità e procedure già praticate in passato

PERÒ: cambio di oggetto → non vengono recuperati i valori della pittoricità o decoratività, ma quelli di una concettualità piena e totale

Anni '80 = libertà conquistata di essere in mille modi diversi e rifiuto di un ruolo preciso

Anni '90 = dimensione del CONFRONTO: non esiste l'ambiguità di un ruolo riconosciuto ma piuttosto la partecipazione diretta (completamento della scena ideologica degli anni '80)

Preminenza della categoria della **PARTECIPAZIONE** e della **PRESENZA**

Nulla come la fotografia permette di assecondare il bisogno di produrre un'arte in presenza e in partecipazione

Grande ricorso alla fotografia negli anni '90:

a) l'interesse della fotografia non deve essere ricercato nel suo essere strumento alla moda e molto diffuso

b) la categoria propria della fotografia è quella dell'**indicalità**

c) l'indicalità è l'alternativa più forte ed evidente alla simbolizzazione proposta dalla pittura

INDICE = quel tipo di segno che si caratterizza non tanto per la somiglianza col referente, quanto per il particolare modo di produzione che stabilisce una connessione diretta tra segno e referente

•• **Fotografia** → logica di connessione e di relazione diretta

•• **Pittura** → logica di traduzione simbolica

THOMAS RUFF e THOMAS STRUTH → convinzione che l'obiettivo fotografico, solo per il suo stesso applicarsi al mondo, sia in grado di esercitare un livello di straniamento tale da rendere inutile ogni ulteriore intervento da parte dell'autore

Ruff → soggetti che non pretendono di elevarsi a "tipi" o sollevarsi dalla mediocrità

↳ parte di un *continuum* indistinto

Assente ogni intenzione e ogni finalità, rimane la **partecipazione**, con l'artista che abbandonata ogni pretesa di giudizio sta esattamente sullo stesso piano dei propri soggetti, invitando il pubblico a fare altrettanto

1988: "*Peter Martin*"

Struth → rivolge direttamente la macchina verso casuali spezzoni di comportamento sociale dai quali emerge una sorta di "comunità passiva", calata in ambienti altrettanto privi di individualità

1995: "*Kreuzung mit passanten*"

Assenza di alcuna volontà artistica ⇒ in-differenza dell'**IO TECNOLOGICO**

NAN GOLDIN → “apparente” particolarità dei soggetti (travestiti e transessuali)

In realtà → non c'è più nessuna distanza da rivelare, il racconto della diversità non pretende il tono della rivolta, prevale semplicemente l'esserci, la presenza

Il fotografo è per lo più una componente della situazione divenuta immagine, senza essere necessariamente presente nella foto

↳ non si tratta di una delega da parte dell'autore, del proprio “io” alla componente linguistica dell'opera, ma di partecipazione fisica

1991: “*Jimmy Paulette e Tabboo! In bagno*”

Concepire la fotografia come **GESTO**, come **COMPORAMENTO**, come esercizio del proprio essere

WOLFGANG TILLMANS → “apparente” particolarità dei soggetti (“diversi”)

Esasperazione della diversità che diventa così normalità

Differenza con la ARBUS: negli anni '60 fotografare la diversità era straordinario, negli anni '90 è ordinario

1992: “*Senza Titolo*”

Deitch introduce l'etichetta di “**Post Human**” → un nuovo concetto di “IO”, una nuova costruzione di ciò che vuol dire essere persona

Anni '90: connessione tra l'io post umano e le altre vite concesseci dalla fotografia

ORLAN → presenza della fotografia nelle *performances* chirurgiche

↳ rende pubblica e glorifica l'idea di artificializzazione del corpo

1991: “*Operazione n. 4*”

McLuhan (anni '60) = immagine del mondo nell'era fotografica come un bordello senza muri

YASUMASA MORIMURA → mutazioni fotografiche meno traumatiche e più ironiche

⇒ Si muove da artificiale (icona dell'erotismo) ad artificiale (mutazione ironica attraverso la fotografia)

“*Autoritratti come attrice di cinema*”: identità già artificializzate, stereotipate di grandi dive del grande schermo, Scelte tra gli emblemi massimi dell'erotismo femminile fotograficamente ibridato e sovrapposto all'identità maschile dell'artista

1996: “*Marilyn rossa*”

INES VAN LAMSWEERDE → con l'aiuto di programmi per la manipolazione di immagini, oppure più semplicemente con un accurato styling manuale ricorda l'imbarazzante ambiguità proposta da L. Carroll

1997: “*La vedova (nera)*” → infanzia vittoriana tipica di Carroll

MARIKO MORI → si cala nei panni dei personaggi immaginari di videogiochi e si fa fotografare in luoghi ad alto grado di artificialità (es. centri commerciali)

⇒ da vita così a un **regno intermedio**, che è la marca caratteristica dei nostri anni

1994: “*Cerimonia del tè III*”

TECNOLOGIA DIGITALE: possibilità di fare a meno del processo a traccia fotochimica

Era digitale → si può parlare ancora di fotografia come linguaggio a codice forte, totalmente arbitrario e quindi sottratto all'infida presenza della realtà

⇒ non sussiste più alcuna contiguità con il reale

⇒ i segni della computer graphics e della realtà virtuale hanno come referente immediato il **modello matematico** che li ha generati, perciò sono dotati di una loro indipendenza

“UNA FOTOGRAFIA PRIVA DI REFERENTE MATERIALE (fotografia fisica)
NON SARÀ MAI PRIVA DI REFERENTE CONCETTUALE”

Cultori del processo fotochimico → modello della presenza
Cultori del digitale → modello dell'assenza

MATTHEW BARNEY: “*Drawing Restraint 7*” → misteriose ed enigmatiche figure metà uomo e metà animale
Immagini di finzione a impianto teatrale (non costruite col digitale) che possono ugualmente essere lette in modo autonomo

Opera di Barney: affidata fundamentalmente all'uso del video
→ Collisione tra un mondo delirante e visionario, affollato di simbologie e di rimandi a differenti sfere dell'immaginario, strumenti e dunque linguaggi radicalmente implicati col principio della presenza della realtà

JOEL-PETER WITKIN → sconvolgenti deformazioni e anomalie dei soggetti proposte davanti all'obiettivo
↳ Eccessivo grado di verità che appesantisce (forse troppo) il lavoro, trasformandolo in una sorta di “fiera”

1990: “*Lo studio del pittore*”

Surrealtà tematica che finisce per stridere di fronte alla surrealtà primariamente espressa dalla fotografia

Artisti anni '90: toni diretti di un coinvolgimento in prima persona

GIANLUCA COSCI → ha azzerato ogni possibile distanza tra il sé della vita e il sé dell'arte
↳ affida alla frontalità rivelativa dell'obiettivo i passaggi complessi e faticosi del proprio vissuto

1995: “*Senza Titolo*” → mortifica il proprio corpo esibito nudo a grandezza naturale su 4 foto
↳ sensualità imbarazzante lontana dagli schemi della perfezione da *fitness*

SAM TAYLOR WOOD + **ANNE ZAHALKA** → collaudato espediente della CANDID CAMERA
Attratti da micro eventi o addirittura dal nulla della quotidianità casalinga

Autonomia della macchina che, sganciata da ogni possibile controllo dell'io psicologico, ci rende partecipi del privato di un ipotetico vicino di casa, epifanizzando il nulla o comunque l'ordinario

S. T. Wood: “*Cinque secondi rivoluzionari*” (1995) → sequenza di 5 fotogrammi in cui si assiste a una normalissima situazione di interno sfociante in un'altrettanto banale lite

↳ Obiettivo di tipo panoramico, sguardo artificialmente allargato che comprende il superfluo e il non pertinente
Intenzione dell'autore di “non voler essere presente” delegando il tutto all'“io” della macchina

A. Zahalka: “*Casa aperta*” (1995) → la ripresa è totalmente “candid”, ma non c'è l'idea dell'intrusione forzata

JEFF WALL → pesca nell'ampio universo della finzione cinematografica
“La vita non ci si presenti altro che secondo i modi di un film”

→ Wall isola schegge di discorso che verrebbe voglia di veder svolto nel prime e nel dopo

1994: “*Combattimento sul marciapiede*”

1996: “*Lavori domestici (Housekeeping)*”

FRANCESCO BERNARDI → fotografia non usata per rivelare il reale, ma per occultare uno stato del mondo (l'apparenza è diversa ciò che si nota ad un'analisi più approfondita)

1994: “*Camera*”

ANDRES SERRANO → conciliare, negli anni Novanta, le ragioni di una concettualità fotografica tesa ad esplicitare i grandi temi della morte e della sessualità, con quelle di un pittoricismo quanto mai auratico e manierato

1995: “*Antonio e Ulrike*”

1992: Volti e corpi stesi sui tavoli dell'obitorio = glorificazione estetico-spirituale attraverso la fotografia
Fotografia = essa stessa una **Morte Simbolica**, una morte piatta (Barthes)

1996-1997: fotografie raccolte sotto il titolo "*Storia del sesso*" → foto combattute tra la celebrazione auratica di archetipi riferiti a comportamenti più o meno estremi e gli esiti di una fotografia pornografica mai riuscita

RAPPRESENTAZIONE = logica della pittoricità; il nuovo visto solo in funzione di una sua trasformazione in manufatto rappresentativo, in oggetto-opera

AZIONE = il mezzo fotografico diviene la condizione necessaria per una *performance* virtuale sull'ambiente

LUISA LAMBRI

ALESSANDRA TESI

interpretazione della fotografia in senso non rappresentativo ma preformativo

Lambri → Non luoghi (io tecnologico)

Tesi → Luoghi (io psicologico)

"*Senza Titolo*"

"*Verde, Smalto, Rosa, Lucido*" ; "*Chiuso*"

"La fotografia non è documento del reale, è spazio autoreferenziale [...] va quindi esplorata come un nuovo territorio, anzi come un territorio contrassegnato da quelle caratteristiche essenziali di quello spazio senza terra"

Fotografia:

→ come **ESPERIENZA**,

→ come **PROIEZIONE DI SÉ** sulle cose,

→ come nuova modalità di **PERFORMANCE** per via mediale