

Marcello Walter Bruno (Università della Calabria)

Selfielosophy.
I fotografi teorici dell'immagine

*Fotografare e filosofare
sembrano escludersi a vicenda.*
Günther Anders

*I fotografi, diversamente dai filosofi,
cercano di mettere a fuoco quello che c'è
piuttosto che quello che non c'è.*
Robert Adams

*Che ce ne rendiamo conto oppure no,
anche la fotografia è una forma di filosofia.*
Joan Fontcuberta

1. *Filosofia della natura del mezzo, o il selfie (anti)pittorico*

Quando scatta la teoria? Forse quando la pratica è arrivata a un tal grado di maturazione – socialmente valutata – da costituire un interrogativo: la poetica di Aristotele non è una normativa per il futuro, ma il tentativo di descrizione strutturale della drammaturgia greca.

Se la fotografia dell'Ottocento è il regno dell'invenzione tecnica e delle qualifiche professionali, la ricerca di un destino e l'apertura di nuovi mercati, il Novecento delle avanguardie artistiche può già vedere la configurazione ottica della modernità come un problema che coinvolge l'apparecchio fotografico e contemporaneamente è pronto a trascenderlo:

«Noi ci troviamo appena agli inizi della sua valorizzazione; poiché per quanto la fotografia conti ormai più di cento anni, solo in questi tempi il suo sviluppo ha permesso di trarne delle conseguenze compositive che vanno al di là dello specifico fotografico. Solo da poco la nostra visione è maturata alla comprensione di queste nuove relazioni»¹.

Quando scatta l'auto-teoria? Forse quando una pratica è arrivata a un

¹ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010, p. 6.

tale grado di successo pubblico da richiedere la sua sistematizzazione e la sua trasmissione professionale: i maestri della retorica greca e latina sono quelli stessi che la utilizzano nelle contese giudiziarie o nelle arene politiche. I fotografi ottocenteschi hanno ancora un rapporto di pura mondanità con questo artigianato tecnologicamente avanzato, per cui i loro scritti hanno il piglio del giornalismo metropolitano (come negli interventi del professionista Nadar) o dell'invenzione letteraria (come nelle poesie del dilettante Lewis Carroll). Solo quando una scuola come la Bauhaus decide di aprire un corso di fotografia, un fotografo-docente come Laszlo Moholy-Nagy deve immaginare un manuale che collochi la tecnologia della riproduzione visiva meccanica a metà fra la tradizione figurativa della pittura e la tecnologia dell'immagine-movimento. Un titolo come *Pittura Fotografia Film* (prima edizione 1925 con la litterazione *Photographie*, seconda edizione 1927 con la nuova forma tedesca *Fotografie*) allinea tre parole non in ordine paritario, ma formando una sequenza 'progressista' e vagamente teleologica: il cinema è il culmine di una sorta di evoluzione che, avendo il suo punto di rottura epistemologica nell'avvento della tecnologia fotografica, coinvolge la trasformazione di tutte le arti pure e applicate (pittura ma anche scultura, architettura, scenografia, tipografia e in genere l'universo dei media e dello spettacolo) nella direzione modernista dello «specifico», dell'ibridazione e della dematerializzazione (concettualizzazione).

Siamo a pochi anni di distanza dal *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič (1918), che Moholy-Nagy interpreta come un omaggio al carattere azzerativo dello schermo cinematografico, e siamo alla fine dell'esperienza pittorialista (sintetizzata, nell'appendice iconografica del manuale, in uno scatto «impressionista» di Stieglitz): ecco allora che il rapporto fotografia (in b/n) / pittura (di pigmento) viene definitivamente risolto assegnando alla prima l'eredità della funzione mimetica/figurativa (*Gestaltung der Darstellung*) e relegando la seconda alla ricerca sul colore (*Gestaltung der Farbe*) e dunque all'astrazione. D'altronde, la fotografia ha già ottenuto i suoi effetti sulle arti visive sia in direzione di una generalizzata estetica del grigio (*Guernica* di Picasso non è forse indebitato con i reportage dei giornali dell'epoca?) sia nella conquista di una visione non frontale (il punto-macchina essendo molto più flessibile della postazione-cavalletto) con la conseguente «perdita del centro» delle immagini (si pensi alle «oggettive impossibili» che mettono in quadro ciò che Kracauer chiama «la massa come ornamento»).

Ma il modernismo di Moholy-Nagy non può accontentarsi dell'istantanea o del *décalage* come specifico fotografico: l'impulso sperimentale è a

scindere la photo-graphia nelle due componenti della luce e della scrittura per trovare due linee indipendenti di sperimentazione. Sul lato «photo», si tratta di registrare gli eventi luminosi vicini e lontani (dalle scie notturne delle automobili agli spettri stellari osservati dagli astronomi), di sondare gli effetti di tecniche come i raggi X (la radiografia come esempio di «produzione» e non «riproduzione» fotografica) e il «fotogramma» off-camera (inventato da Moholy-Nagy contemporaneamente a Man Ray), infine di staccare la luce dalla macchina fotografica e dal supporto (ancora presente nel «fotogramma» come materia dell'opera) per lasciarla fluttuare in giochi regolati da riflettori (come nei light show sperimentati nella Bauhaus da Ludwig Hirschfeld-Mack). Sul lato «graphia», si tratta di manipolare i segni iconici indexicali per ottenere effetti speciali statici (inversione positivo/negativo, sovraimpressione, distorsioni ottiche, moltiplicazione, allungamento ecc.), di elaborare fotomontaggi con un taglia-e-incolla di elementi sia visivi che grafici o tipografici (da cui i termini specifici di «fotoplastica» e «tipofoto»), infine di saltare al cinema post-schermico come luogo supremo di tutti gli effetti speciali dinamici e di tutti i montaggi multimediali e tridimensionali.

Questo furore modernista si scontrerà presto con le politiche culturali del pittore mancato Adolf Hitler: il nazismo chiude la Bauhaus, i progetti fotografici alla Sander vengono repressi, la pittura deve redimersi dalla 'degenerazione' delle avanguardie e il cinema statalizzato obbedire al ministero della propaganda. I filosofi, a destra e a sinistra, vedono la fotografia come il trionfo della superficie, l'opposto dell'arte: per Kracauer solo il ritratto pittorico attinge alla storia del soggetto, per Benjamin (amico di Gisèle Freund) la più grande rivoluzione culturale della riproducibilità iconotecnica è la diffusione dissacrata delle opere d'arte, per Jünger (prefatore di Renger-Patzsch) lo sguardo insensibile dell'obiettivo trascinerà anche la pittura verso una nuova oggettività fredda e distaccata².

Pittura, fotografia, cinema sono le tre frecce nell'arco di Man Ray, che però si considera soprattutto un pittore (cioè un artista) con un'attività collaterale che oscilla fra la sperimentazione (sua la scoperta della solarizzazione e del «fotogramma» off-camera) e la professionalità (ritrattistica a pagamento). Nei suoi scritti d'occasione, il cui punto culminante è forse il saggio del 1943 *Photography Is Not Art*, l'atteggiamento surrealista si esprime come rifiuto dell'utilitarismo (tanto in pittura quanto in fotografia) e disprezzo per le questioni tecniche (l'amico di Duchamp è interessato all'espressione dell'idea o, in quanto pittore, all'espressione di sé). In un

² Cfr. i rispettivi brani in *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri & F. Parisi, Cortina, Milano 2013.

articolo pubblicato su «Cahiers d'Art» la fotografia viene fatta dipendere – come il linguaggio! – dalla necessità immediata del contatto sociale: essa lavora per il presente, mentre la pittura lavora per l'eternità.

«La pittura può attendere – anche nel disinteresse e nell'incomprensione – essendo certa d'essere un giorno scoperta, riconosciuta, mentre la fotografia, se non conquista subito il suo posto in quanto attualità, perde per sempre la sua forza. [...] Dobbiamo dunque ammettere che una fotografia, per la sua dipendenza sociale, vale unicamente per l'epoca in cui viene fatta, e dinanzi a questa necessità la personalità dell'operatore diventa secondaria. L'intensità della sua visione dell'epoca può accrescere la forza del messaggio, ma non si deve confondere la forza del messaggio con la personalità del fotografo, che non può avere la stessa libertà del poeta o del pittore»³.

Pittura, fotografia, cinema sono le tre «velocità» a cui lavora Henri Cartier-Bresson, ma la sua propensione zen allo scatto intuitivo veloce e ripetuto lascia intendere – proprio come per Man Ray – che le fotografie sono fatte per essere riprodotte per le masse e non per i collezionisti. Tanto la pittura che la fotografia sono mezzi di conoscenza, in cui ciò che primariamente conta è lo sguardo, ma il cambio di 'passo' è ciò che fa la differenza: «Al contrario del pittore che può lavorare su un quadro, noi procediamo per istinto e per intuito, nell'istante. Noi “peschiamo” dettagli precisi, siamo analitici; mentre il pittore opera per meditazione e per sintesi»⁴.

Se Cartier-Bresson apre e chiude la sua vita artistica con la pittura e il disegno, considerando il rapporto con la macchina fotografica simile a quello possibile con un quaderno di schizzi, la posizione di Robert Adams – insegnante di letteratura prima di essere fotografo e (negli anni Settanta) docente di fotografia – oscilla tra il rapporto fotografia/letteratura (per lui l'introduzione del colore crea problemi analoghi a quello dell'introduzione del verso libero in poesia) e quello fotografia/pittura (con relativi paragoni: l'ottocentesco paesaggista Timothy O'Sullivan come l'equivalente americano di Cézanne; le immagini di Stieglitz fondamentali come quelle di Masaccio e Rembrandt; le «manipolazioni» di Bruce Davidson come le messe-in-scena di Goya e Géricault). La bellezza, sinonimo di «forma fondamentale», si distribuisce equamente fra letteratura classica e moderna, pittura europea e americana, fotografia otto- e novecentesca, cinema modernista:

³ M. RAY, *Sul realismo fotografico*, in ID., *La fotografia come arte*, Abscondita, Milano 2012, p. 97.

⁴ H. CARTIER-BRESSON, *Vedere è tutto. Interviste e conversazioni (1951-1998)*, Contrasto, Roma 2014, p. 40.

«La bellezza è la dimostrazione inequivocabile della struttura che si trova, per esempio, nelle tragedie di Sofocle e di Shakespeare, nei romanzi di Joyce, nei film di Ozu, nei quadri di Cézanne, Matisse e Hopper, o nelle fotografie di Timothy O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Edward Weston e Dorothea Lange»⁵.

In questo elenco quasi borghese, è evidente che il modernismo delle immagini non supera la soglia della pittura astratta (la pura forma concede solo i piaceri della decorazione) così come alcune importanti foto-shock, dal mendicante cieco di Riis ai freaks di Arbus passando per il miliziano di Capa, sono sì piacevoli assemblaggi di forme ma non attingono a quella «definitiva verità» (la definizione di bellezza di Adams è connessa esplicitamente con la fede) per cui ogni cosa è al suo posto (ovvero: l'indiscutibile evidenza della composizione formale serve a indirizzare l'attenzione sul soggetto – poiché la bellezza è, alla fin fine, legata al soggetto). Ecco allora che il sottotitolo del libro di Adams, *Saggi in difesa dei valori tradizionali*, acquista il senso di una chiusura epocale del dibattito aperto da Moholy-Nagy: se la pittura ha abbandonato i suoi interessi tradizionali proprio perché spinta verso l'astrazione dalla nuova arte figurativa rappresentata dalla fotografia non sperimentale, vuol dire che la fotografia stessa non deve farsi spingere in ambiti che le sono estranei e deve restare saldamente ancorata alla sua natura indexicale, alla sua vocazione realista (non pittorialista). Agli amanti della modernità bisogna ricordare che la letteratura moderna è Joyce, Shakespeare, Dante e Sofocle; e che la fotografia è nuova

«perché è per natura costretta a ripetere l'*antico* mestiere dell'arte: scoprire e rivelare il senso della confusa materia della vita. Paradossalmente, si può capire questa novità considerando, ad esempio, che le fotografie di Nick Nixon sono più vicine a Piero della Francesca che a Franz Kline, quelle di Robert Frank a Bruegel più che a Robert Motherwell, quelle di Mark Cohen più a Goya che a Frank Stella, e così via [...] La fotografia è nuova perché è fra le poche arti che, attraverso tutto il XX secolo, sono rimaste legate ai fatti del mondo, all'apparenza concreta di luoghi che ci turbano. In pittura e scultura è stato facile abbandonarsi alla spiritualità o lasciarsi andare alla decorazione»⁶.

Benché la fotografia – se si nega a tutte le caratteristiche «produttive» sperimentate o preconizzate da Moholy-Nagy – possa sembrare eternamente reclusa nel recinto dello «stile diretto», le piccole variazioni tecniche (tipo

⁵ R. ADAMS, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

quelle introdotte a suo tempo dalla Leica) combinandosi con la varietà dei soggetti (che per Adams è molto più grande che in pittura, poiché coincide con il continuo mutamento della superficie della vita) generano approcci nuovi e stili visibili: ecco perché riconosciamo le immagini di Diane Arbus, André Kertész o Lee Friedlander.

Resta il fatto che Robert Adams inizia la sua carriera di fotografo di paesaggi proprio mentre gli artisti americani inventano da un lato la *land art*, che mette in cortocircuito giusto il rapporto fra intervento trasformativo e documentazione fotografica (l'opera è quello e non questa), e dall'altro l'arte concettuale, il cui ecologismo sembrerebbe consistere nell'eliminazione fisica delle stesse opere artistiche in quanto merci di proprietà privata, sostituite dalle immagini fotografiche in quanto testimonianza nella sfera pubblica. L'ennesimo tracollo dei 'valori tradizionali' mette pittura e scultura ai margini del mercato e la fotografia ai margini dell'arte: in piena svolta linguistica, l'auto-teoria analitica sembra fagocitare l'operatività estetica.

2. *Filosofia del concetto artistico, o il selfie automatico*

Le storie dell'arte concettuale includono fotografi come i coniugi Becher, prosecutori della tradizione tedesca dell'indagine tassonomica serializzata (le loro «sculture anonime» di edilizia industriale si appartano agli archivi di Sander e Blossfeldt), e come Victor Burgin, ideatore dell'installazione *Photopath* e soprattutto teorico del linguaggio fotografico⁷. Ma l'immagine fotografica ha comunque un ruolo fondamentale nelle operazioni concettuali di Dan Graham, Douglas Huebler e Adrian Piper, Roman Opalka, On Kawara (mail art), John Hilliard (fotoscultura), John Baldessari, Ed Ruscha, Hans-Peter Feldmann, Jan Dibbets, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Vito Acconci, Louise Lawler.

L'artista concettuale è un filosofo-artista, che accoglie la lezione di Duchamp (e di Moholy-Nagy) sulla supremazia dell'idea (o della 'novità' modernista) con conseguente disprezzo delle questioni tecniche e della capacità manuale di produrre artefatti: così com'è possibile firmare un esemplare tolto al flusso della produzione seriale, oppure ordinare quadri per telefono fornendo le istruzioni per l'esecuzione, è possibile produrre immagini con la macchina fotografica ma anche riciclare foto preesistenti. L'arte si confonde con la teoria dell'arte, la semiologia dell'opera d'arte

⁷ *Thinking Photography*, edited by V. Burgin, MacMillan Press, London 1982; V. BURGIN, *Components of a Practice*, Skira, Milano 2008.

cortocircuita con le opere d'arte che fanno semiologia: ad esempio Joseph Kosuth, quando espone una vera sedia sormontata dalla foto della stessa sedia e dalla definizione di «sedia» sul vocabolario, cita sì Magritte⁸ ma soprattutto si confronta con le categorie di Peirce e di Saussure⁹.

Il paradosso di tutta questa arte semiologica e performativa, apparentemente votata al concetto (linguistico, dunque visivo solo a titolo di scrittura) e all'effimero, è che – quando si passa dalla mostra al catalogo o dall'attualità alle storie dell'arte – qualunque opera d'arte, oggetto o evento che sia, è destinata a diventare fotografia. Se davvero può esistere storia dell'arte che si configura come *mnemosyne* e anacronismo delle immagini, è perché la comparazione fra opere lontane (da noi nel tempo, ma soprattutto fra loro nello spazio) è resa possibile dalla riproducibilità tecnica degli originali, cioè dall'uso della foto come equivalente funzionale dell'opera d'arte. E se davvero può entrare in questa storia un'arte performativa ed effimera, è perché la foto resta come una documentazione che rimaterializza tutto ciò ch'era stato concettualizzato. La difficoltà insita negli apparati iconografici deriva dall'impossibilità di decodificare i limiti e le caratteristiche dell'opera senza una didascalia che disambigui il carattere ontologicamente visivo di qualunque documento fotografico: la sedia 'reale' di Kosuth diventa nel catalogo la foto di una sedia, indistinguibile dalla (meta)foto della sedia intesa come segno iconico-indexicale e tutto sommato ontologicamente alla pari con la (meta)foto del lemma lessicale; il segno e il suo referente diventano due segni diseguali solo dalla didascalia come metalinguaggio simbolico.

Questo contesto internazionale, sufficientemente magmatico ed ironico da consentire adesioni e rilanci, è quello in cui s'inserisce l'operatività e la riflessione di Ugo Mulas, Franco Vaccari e Luigi Ghirri. Mulas, partito dal paradosso di confrontarsi con la pittura e la scultura fotografando gli artisti e/o le loro opere e operazioni (col risultato di ottenere una deleuziana immagine-cristallo autoritraendosi in un'opera-specchio di Pistoletto), con le sue terminali «verifiche» (1971/72) approda ad una riflessione metalinguistica sul mezzo, anche se le sue annotazioni hanno più valore di poetica che non di teoria¹⁰. Anche Ghirri oscilla fra lezioni e scritti d'occasione, ma la teoria è senz'altro nei suoi interessi, visto che è proprio la sua casa editrice (che si chiama Punto e virgola, un segno d'interpunzione che oggi vale come una strizzatina d'occhi) a pubblicare nel 1979 *Fotografia e inconscio tecnologico* di Franco Vaccari.

⁸ L'affermazione è di F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 159.

⁹ Cfr. J. KOSUTH, *L'arte dopo la filosofia*, Costa e Nolan, Milano 2000.

¹⁰ Cfr. U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 2007.

Il libro dell'artista modenese, incubato in pieno clima strutturalista, incrocia da subito l'antropologia di Lévi-Strauss, la linguistica di Saussure e Chomsky e la psicanalisi lacaniana con Duchamp e Walter Benjamin per allargare e riorientare il concetto di «inconscio ottico» (uno dei lasciti forti di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) all'interno di una visione della società come linguaggio più tecnologia (i media come protesi autonomizzate). Si tratta dunque di generalizzare un «inconscio tecnologico» come un sapere operativo delle macchine: se l'inconscio umano è strutturato come un linguaggio, l'inconscio tecnologico è strutturato come un dispositivo.

«La fotografia è sempre un segno in quanto, anche in assenza di ogni determinazione conscia o inconscia del soggetto, la macchina fotografica opera sempre col proprio inconscio tecnologico una strutturazione dell'immagine secondo una serie di concetti che sono caratteristici dell'uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria, ecc.»¹¹.

Anche se Frege non è fra gli autori citati da Vaccari, sembra qui di sentire l'eco di una depsicologizzazione delle funzioni umane: così come la logica formale è l'estrusione del pensiero dal cervello, la fotografia è l'estrusione dello sguardo dall'occhio. E questo automatismo ha una serie di conseguenze, che vanno dall'indeterminazione del significato (per cui la foto del bambino di Varsavia, scattata dai nazisti per documentare l'efficienza delle truppe addette all'eliminazione del ghetto, diventa l'icona antinazista per eccellenza) all'indifferenza energetica dell'attenzione (vera causa della sparizione dell'aura) alla perdita d'importanza del lavoro manuale (vero lascito politico di Duchamp). Per quanto riguarda i rapporti tra fotografia e arte, la negazione dello specifico fotografico (dovuta ad una sorta d'invidia dell'operatore umano nei confronti della macchina, di cui si vuole negare l'autonomia) conduce ad un doppio pittorialismo: quello della fotografia pittorica (compreso il finto zen di Cartier-Bresson), che sta all'autonomia del mezzo come lo zio Tom sta all'emancipazione dei neri americani; e quello della pittura fotografica, cioè di quelle operazioni off-camera (tanto care a Moholy-Nagy) che Vaccari chiama «l'A-foto» (con l'alfa privativa) proprio perché si sbarazzano della macchina fotografica. Quando una tecnologia è aperta all'evento, qualunque pretesa di pianificazione autoriale va vista come repressione delle potenzialità oggettive del dispositivo

Un percorso opposto è quello del canadese Jeff Wall, partito concettuale (amico di Dan Graham, a cui ha dedicato importanti saggi critici) e approdato alla «fotografia cinematografica» (modelli dichiarati Antonioni e

¹¹ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011, p. 11.

Bergman, ma anche Fassbinder, Godard, il 'neorealista' Pasolini e Straub) ovvero ai *lightbox* di grandi dimensioni prodotti in auratici pezzi unici. In un saggio del 1995 intitolato ad ornianamente *Segni di indifferenza*, Wall rilegge la fotografia concettuale come il momento di rimessa in discussione della fotografia modernista post-pittorialista (riassumibile nella pratica del fotoreportage imperniata sui valori della velocità d'esecuzione, apparentabile a quella dell'*action painting*) attraverso il paradosso neo-avanguardistico costituito dall'imitazione 'vernacolare' dell'arte non-autonoma.

«Questa introversione – o soggettivazione – del *reportage* si manifestò in due importanti direzioni. In primo luogo – attraverso i nuovi concetti di *performance* –, condusse la fotografia a un nuovo rapporto con la problematica dell'immagine preparata, dell'immagine con soggetti in posa. In secondo luogo, l'iscrizione della fotografia in un insieme di pratiche sperimentali portò a un diretto, ma distaccato e parodico, rapporto con il concetto di fotogiornalismo artistico»¹².

Che si tratti della documentazione di operazioni di *land art* (Richard Long) o *body art* (Bruce Nauman) oppure d'imitazione del format giornalistico (come nel famoso foto-saggio 'finto' di Dan Graham *Homes for America*), l'approccio concettualista spinge l'estetica professionale del reportage verso la dilettantizzazione, con ciò liberando tutte le energie 'vernacolari' fin allora represses dal contesto economico-tecnologico (una liberazione simile investe il dispositivo cinematografico, con la nascita del New American Cinema – e in Europa con la Nouvelle Vague). Quanto alla pretesa concettualista della sparizione dell'opera sostituita da produzioni linguistiche (scritturali), il fardello della rappresentazione non permette alla fotografia di superare la frontiera dell'immagine.

«Da tale punto di vista, si potrebbe dire che siano stati il ruolo e il compito della fotografia ad allontanarsi dall'arte concettuale, dal riduttivismo e dalla sua tendenza aggressiva. Il fotoconcettualismo perciò fu l'ultima tappa della preistoria della fotografia come arte, la fine dell'*ancien régime*, il più intenso e sofisticato tentativo di liberare il *medium* dal suo peculiare rapporto distaccato con il radicalismo artistico, nonché dai suoi legami con la pittura occidentale. Pur fallendo nel suo intento, il fotoconcettualismo rivoluzionò comunque il nostro concetto d'immagine, e, a partire dal 1974 circa, creò le condizioni per la restaurazione di quel concetto come categoria centrale dell'arte contemporanea»¹³.

¹² J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 50

Storicizzando il fenomeno vent'anni dopo – quando ormai ha recuperato un riferimento ai maestri che si estende dalla pittura tradizionale (non scordiamo le citazioni di Wall da Delacroix, Manet, Millais, Hokusai – anche se è da Velázquez e da Pollock che viene l'amore per il grande formato) alla cinematografia (registi come Buñuel e Malick, ma anche direttori della fotografia come Nykvist e Almendros), e quando può sentirsi parte integrante della nuova fotografia artistica (con Sherman, Levine e gli allievi dei Becher) – l'artista-insegnante può guardare con distacco tutto il bagaglio ideologico che ancora pesa sulla filosofia «strutturalista» di Vaccari. Là dove c'era l'inconscio tecnologico è subentrato l'io pianificatore del cinema: l'immagine occidentale è pronta alla svolta digitale.

3. *Filosofia del virtuale, o il selfie digitale*

Quando si teorizza il non-scatto? Forse quando il cerchio tecnologico dell'innovazione al consumo si chiude, e le possibilità di una professionalizzazione di ciò che ai tempi di Bourdieu era ancora «arte media» s'incrocia con la vernacularizzazione della fotografia per collezionisti (la cosiddetta «invenzione del colore» da Eggleston in poi, il recupero estetico degli 'errori' a partire dalle inquadrature mosse di Klein ecc.). Ecco allora l'opzione di tutti gli archivisti alla Joachim Schmid, che lavorano sull'enorme repertorio disponibile in rete. Col passaggio al terzo millennio, in effetti, emergono

«due caratteristiche dell'era digitale applicabili a molti ambiti della quotidianità. La prima: investiamo molto più tempo ed energia nel fare foto che guardarle [...] La seconda: una discrepanza è rimasta fra i metodi di produzione digitale delle immagini e i metodi analogici con cui vengono lette»¹⁴.

Ma allora, esiste ancora un'arte fotografica nell'epoca del pittorialismo elettronico?

Per Joan Fontcuberta - la cui fama di artista è legata a clamorosi falsi come quelli messi in scena nelle installazioni *Herbarium* (1985, catalogo con testo di Vilém Flusser), *Fauna* (1986), *Karelia: Miracles & Co.* (2002) e altre ugualmente giocate sul meccanismo del *mockumentary*¹⁵ – il carattere più

¹⁴ J. FONTCUBERTA, *Domando le immagini infuriate*, in *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, a cura di R. Valtorta, Johan & Levi, Monza 2012, p. 72.

¹⁵ Cfr. ID., *Camouflages*, Contrasto, Roma 2013; sull'influenza di Borges e Duchamp cfr.

profondo della fotografia digitale, basata su pixel informatici gestibili attraverso l'elaborazione-dati dei computer grafici, è assimilabile alla proceduralità pittorica se non addirittura alla scrittura. Tanto nell'infografica (immagini di sintesi) quanto nel ritocco digitale più o meno profondo (post-produzione), «la formazione dell'immagine appare come una concatenazione di decisioni»¹⁶: siamo insomma sul versante Wall.

Per un filosofo analitico come Scruton¹⁷ la storia dell'arte fotografica è esattamente la storia degli sforzi progressivi volti a spezzare la catena causale da cui il fotografo è imprigionato e a imporre l'intenzionalità umana (bandita da ogni teoria dell'inconscio tecnologico) tra il soggetto e la sua realizzazione; insomma, storia di uno 'snaturamento' pittorialista che ha il suo apice non negli esempi di «arte narrativa» (neanche il cinema è un'arte rappresentazionale) quanto piuttosto nel fotomontaggio (gli esempi sono Robinson, Moholy-Nagy, Höch). Anche per Fontcuberta

«la storia della fotografia è la cronaca di un processo di transustanziazione, è il racconto di come il documento si faccia arte. O di come il documento si faccia pittura [...]

Parte del problema deriva dal fatto che non ci hanno raccontato bene la storia della fotografia. [...]

La storiografia del settore non ha mai saputo risolvere l'articolazione delle successive ondate pittorialiste in un resoconto integrato. Oltraggiato da critici e storici, il pittorialismo è stato relegato allo status di escrescenza estetica e ideologica. Mentre, nella concatenazione della corte dell'arte, la fotografia nel suo insieme occupava un anello remoto [...]»¹⁸.

Di queste ondate pittorialiste, che culminano nella fotografia digitale come «infografica figurativa» o «pittura digitale realista», l'artista Fontcuberta è uno dei protagonisti: dai giovanili fotomontaggi surrealisti alla manipolazione dei «frottogrammi» (anni '80) e «chimicogrammi» (anni '90), dalle elaborazioni al computer di *Orogenesis* (2004) alla sovrapposizione pittura/scrittura di *Deletrix* (2006), la sua attività fuoriesce programmaticamente dal solco della fotografia documentale per sondare piuttosto le «finzioni documentali», le zone di confine fra trucco e impronta¹⁹. Ma

C. CHEROUX, *La fonte nascosta*, in *Joan Fontcuberta*, Contrasto, Roma 2009.

¹⁶ ID., *La (foto)camera di Pandora*, Contrasto, Roma 2012, p. 64.

¹⁷ Cfr. R. SCRUTON, *Fotografia e rappresentazione*, in *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri & F. Parisi, cit.

¹⁸ FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, cit., p. 201.

¹⁹ Cfr. ID., *Le baisers de Judas*, Actes Sud, Arles 1996; ID. & W. GUADAGNINI, *L'artista e la fotografia*, Mazzotta, Milano 1995.

come la discussione sul digitale ha bisogno di distinguere (soprattutto in ambito cinematografico) fra digitale povero (un equivalente a basso costo delle stesse funzioni dell'analogico) e digitale ricco (con possibilità creative direttamente proporzionali all'investimento in hardware e software), il riferimento al «pittorialismo» non può tacere sulla problematicità della categoria di «pittura» (o più genericamente «arte») a partire dalle avanguardie del primo Novecento: se il digitale povero si ritrova a rifare sostanzialmente il lavoro della fotografia analogica²⁰, il pittorialismo digitale corre il rischio di essere l'elefante tecnocratico che partorisce il topolino estetico. Se dunque cercassimo uno «specifico» del digitale non lo troveremmo tanto nel pittorialismo alla Jeff Wall (che in effetti porta alle estreme conseguenze la «transustanziazione» di cui parla Fontcuberta, giungendo al paradosso delle copie uniche e dunque al ripristino dell'aura dell'opera) quanto piuttosto in operazioni fontcubertiane come i «googlegrammi» (fotomosaici in cui famose immagini pittoriche o fotografiche sono ricostruite con migliaia di 'pixel' che sono in realtà altre immagini trovate sul motore di ricerca Google digitando parole-chiave specifiche): qui non è in gioco solo il computer come elaboratore di dati informatici, ma l'intera rete telematica come fonte e destinatario dell'operatività digitale (curiosamente questo è anche il meccanismo in gioco con i selfie e in genere le foto destinate ai social network, non più foto-ricordo per i posteri ma immagini-contatto per i prossimi). Fra l'altro, questa connessione fra la singola immagine e la rete globale (intesa anche come iconosfera pubblica) è alla base della sopravvivenza dell'impronta nell'epoca di ciò che il picture editor Fred Ritchin ha chiamato «iperfotografia»²¹: il testo iconico/indexicale potrà essere controllato nel contesto intericonico della rete mediatica globale coi suoi link – e la pulsione alla pubblicazione farà scoprire i crimini autodocumentati (è il caso di Abu Ghraib).

La fotografia digitale è dunque un dispositivo complesso in cui cambiano tutte le componenti operative, in direzione di una «informatizzazione» che sembra di poter fare a meno dei supporti tradizionali, sostituiti da un eterno fluire dei dati all'interno di un grande sistema metamediatico sostanzialmente virtuale.

«La storia della fotografia può essere intesa come il percorso che va dall'oggetto all'informazione, cioè come un processo di smaterializzazione crescente dei supporti. [...] Dall'evidente e pesante dagherrotipo

²⁰ Cfr. C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione del digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

²¹ F. RITCHIN, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.

fino alla leggera astrazione di una serie di algoritmi, le foto sono state metallo, vetro, carta, pellicola e per finire immagine volatile nel ciber-spazio. [...] Poco per volta, le qualità proprie dell'oggetto hanno ceduto importanza alle qualità proprie della pura informazione. Senza dubbio, questo spiega il transito parallelo sperimentato nel mondo delle arti visive dal formalismo al concettuale, allo stesso modo in cui si intravedono indizi relativi alle difficoltà che hanno impedito alla pittura di evolvere fino alla creazione infografica»²².

Che si tratti di «snaturamento», di «transustanziazione» o di «grande mascheramento», la storia della fotografia è comunque chiamata in causa come un peccato originale che impedisce una teoria strutturalista (sincronica) o che costringe ad una metateoria dell'immagine (un po' come succede alla filosofia del cinema, che in Deleuze diventa analisi diacronica del passaggio «catastrofico» dall'immagine-movimento all'immagine-tempo). Nel passaggio dalla pittura pre-avanguardia alla post-fotografia come pittorialismo digitale, che fine fa il periodo «argentico» dell'impronta indexicale?

«La convergenza dei sistemi induce a pensare che nello sviluppo delle immagini l'evoluzione logica avrebbe dovuto passare dalla pittura all'infografica. La pittura avrebbe dovuto svilupparsi, implementata dalla tecnologia, nell'immagine digitale.

Ma non è successo, e tra le due si è infilata la fotografia [...] Seguendo questo schema, la fotografia appare come un incidente storico, un'anomalia, una parentesi prevedibile in una genealogia delle immagini. Nel naturale transito tra pittura e infografica (che in effetti possiamo cominciare a considerare una pittura al computer) si è introdotta la fotografia e, per un secolo e mezzo, ha campato alle loro spalle, imponendo i valori di neutralità descrittiva e verosimiglianza che conosciamo, saldando cioè il suo debito con il positivismo e l'empirismo dell'Ottocento. In fondo, la fotografia si è introdotta nella storia e ha resistito, imperturbabile, come un "occupante" uno squatter residuo dell'euforia tecnico-scientifica del XIX secolo»²³.

Il medium fotografico ha esaurito il suo mandato storico: la postmodernità digitale non può più credere alle grandi narrazioni dell'impronta e del realismo, della macchina documentale come «testimone oculare» – e nemmeno dello *spectator* barthesiano, destinato ad essere sostituito da uno *spectator* automatico capace di analizzare i grandi numeri delle immagini in rete.

²² FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, cit., pp. 66-67.

²³ *Ibid.*, pp. 64-65.

A questo punto, chi teorizza lo scatto? Non un fotografo-filosofo, ma un filosofo-fotografo: Jean Baudrillard, all'apice di una produzione teorica che lo vede come il detective che ha scoperto il «delitto perfetto» perpetrato dal sistema dei media informatici e telematici (la realtà è stata assassinata dai simulacri del terzo ordine, che ne hanno compiutamente preso il posto), espone le sue fotografie²⁴ e si espone alla contraddizione di una nostalgia per le tecniche analogiche. Nella sua visione di ex marxista diventato patafisico, la tecnologia digitale rappresenta la compiuta egemonia del capitale postfordista, che ha finito per costruire attraverso i suoi meccanismi di «società dello spettacolo» (simulazione, tempo reale ecc.) un universo perfettamente oggettivo, che nella fotografia digitale si libera nello stesso tempo del negativo e del mondo reale.

«I due passaggi, naturalmente su scale diverse, hanno conseguenze incalcolabili. Significano la fine di una presenza singolare dell'oggetto, visto che può essere costruito digitalmente. Fine del momento singolare dell'atto fotografico, perché l'immagine può essere immediatamente cancellata o ricomposta. Fine della testimonianza irrefutabile del negativo»²⁵.

Il mondo e la visione del mondo cambiano: lo stesso destino di digitalizzazione minaccia l'universo mentale e tutta l'estensione del pensiero. Ma se l'irruzione del digitale rompe tutte le regole simboliche dell'atto fotografico analogico, come definire quest'ultimo? Attraverso certo dei parametri tecnici – l'esistenza del negativo come «originale» e come inversione, il tempo di apparizione (che meraviglia la polaroid!) ecc. – ma soprattutto con l'assunto che l'immagine è la convergenza della luce dell'oggetto e di quella dello sguardo. Quando la forma ha la meglio sul calcolo e lo sguardo ha la meglio sul software, ciò che si dà come evento è l'apparizione del mondo nella sua illusione (cioè nella sua radicale differenza rispetto al concetto di realtà) e la sospensione dell'*auctor* come donatore di senso (è l'oggetto che vuole essere fotografato, e dunque il soggetto è «punto» esattamente come lo *spectator* di Barthes).

«È la trama stessa dei dettagli dell'oggetto, delle linee, della luce, che deve significare questa interruzione del soggetto, e dunque questa irruzione del mondo, che crea la suspense della foto. Tramite l'immagine il mondo impone la sua discontinuità, il suo frazionamento,

²⁴ I cataloghi delle mostre italiane sono: J. BAUDRILLARD, *Fotografie. L'exile e L'apparence*, Protagon, Siena 2003; ID., *è l'oggetto che vi pensa*, Pagine d'Arte, Tesserete (CH) 2003.

²⁵ ID., *Il digitale e l'egemonico*, «Internazionale», 674, 29 dicembre 2006, p. 44.

la sua istantaneità artificiale. In questo senso l'immagine fotografica è la più pura, perché non simula né il tempo né il movimento e si attiene all'irrealismo più rigoroso. Tutte le altre forme di immagine (cinema, video, sintesi, ecc.) sono solamente delle forme attenuate dell'immagine pura e della sua rottura col reale»²⁶.

Vedere per credere: quando il sociologo Baudrillard percorre l'America sulle orme di Tocqueville, i suoi scatti non sono quelli di un fotografo sociale (modello Hine o Farm Security Administration) ma piuttosto quelli di un turista «parossista indifferente» convinto che solo l'inumano è fotogenico. Nelle immagini la realtà sociale implode in «oggetti singolari» (architettonici, paesaggistici, tecnologici ecc.) la cui epifania coincide con la loro scomparsa (e con la scomparsa istantanea del soggetto: è questo l'esorcismo dello scatto – soprattutto quando si tratta di un autoritratto nudo allo specchio) e dunque con l'improvvisa emergenza di una coscienza utopica, che alla realtà sostituisce l'illusione (o forse il nichilismo?).

Pittura, fotografia, cinema: quello che per Moholy-Nagy era un percorso progressivo di modernizzazione dell'arte diventa, nel postmoderno Baudrillard, il campo di battaglia di una scelta radicale contro le pretese di senso a favore di una totale adesione all'oggetto, al suo potere di seduzione. Se la fotografia analogica è solo una parentesi nella storia dell'immagine occidentale come *tableau*, per il filosofo che divenne fotografo questa parentesi non dev'essere chiusa.

A Marianna
Bologna 2014/Cosenza 2015

²⁶ ID., *Patafisica e arte del vedere*, Giunti, Firenze-Milano 2006, p. 88.

