



Oltre lo sguardo. Riflessioni sulla fotografia concettuale

Francesco Russo*

Parlando di fotografia concettuale, e delle altre declinazioni artistiche che si servono del suddetto aggettivo, molti dei luoghi comuni legati ai modelli tradizionali del fare arte vengono a essere messi in discussione. L'Arte e la fotografia concettuale, in effetti, partono dal presupposto di focalizzare innanzitutto l'Idea, costituente della "forma", come principale obbiettivo intenzionale. Questa linea di pensiero, diviene particolarmente consistente dal ready-made duchampiano in poi, nonostante si possano rintracciare già i suoi indiretti precedenti storici, dalla nascita stessa della tecnica fotografica, che tra critiche e polemiche in merito alle sue capacità artistico/espressive, veniva sentita sempre più come una minaccia ai valori artistici tradizionali. Lo sconfinamento del prodotto industriale nel mondo dell'arte ha di fatto cambiato lo statuto stesso della concezione dell'opera, privandola dell' "aura" che da secoli la rendeva un *unicum* speciale. La perdita dello stato di unicità portò alcuni artisti a concepire l'opera attraverso uno sguardo differente e del tutto nuovo di cui il ready-made si fece senza ombra di dubbio capostipite. È importante, per impostare un discorso mirato sulla fotografia concettuale, distinguere innanzitutto dalla cosiddetta "fotografia d'autore"¹.

A prescindere dal fatto che la fotografia d'autore si presuppone materialmente eseguita dall'artista/fotografo medesimo, il parametro principale che differenzia le due pratiche artistiche è

* Storico dell'arte, curatore indipendente.

sul differente peso attribuito ai valori di contenuto e contenente² dell'immagine, che ne veicola invece le diverse finalità di messaggio.

“Contenuto e contenente”, rappresentano le due qualità intrinseche ad un qualsiasi prodotto plastico: il contenente si riferisce all'aspetto superficiale, alla struttura fisica e ai “codici linguistici” che descrivono l'immagine; il contenuto rappresenta il messaggio o il senso intelligibile dalla forma. Il peso che l'artista attribuisce a uno dei due elementi è indubbiamente un parametro di distinzione focale della fotografia concettuale da quella d'autore, precisando ovviamente che non può essere questo l'unico criterio distintivo. Non si può asserire, in effetti, che la fotografia concettuale possa non essere contraddistinta da un “ricco contenente” o che al contrario gli altri “generi” fotografici siano “poveri di contenuto”. Queste due qualità sono unite da un legame imprescindibile, e si possono ritrovare con assoluta certezza in qualsiasi supporto figurativo; sarà quindi un ulteriore parametro di tipo “soggettivo” da parte del fruitore, l'elemento determinante la finalità espressiva di un'immagine.

Oltre all' “appropriazione” e alla concentrazione sul “contenuto” o Idea, il canale di “confronto”, ovvero di relazione con un referente di diverso codice linguistico, è un'ulteriore caratteristica peculiare della fotografia concettuale: il titolo, la didascalia, e altro tipo di espedienti, spesso diventano i materiali di dialogo e di referenza dell'immagine fotografica, completandone il “quadro” generale di ricezione.

Partendo dunque da queste premesse che si rivolgono fondamentalmente alla specificità della fotografia concettuale, e ad un'analisi riflessiva sullo statuto stesso del “tipo” di immagini da essa generate, il discorso conseguente tenterà di approfondire l'argomento tenendo conto di tre punti chiave che possano aiutarci meglio a seguire un filo di coerenza per sviluppare un discorso articolato ma non esaustivo su questo tema:

- La referenzialità oggettiva e speculare delle fotografie con la realtà tangibile.
- La capacità riproduttiva e potenzialmente infinita del *frame* fotografico.
- La dialettica tra realtà e finzione contenuta in un'immagine

fotografica.

Il migliore approccio per poter entrare meglio nel merito dell'argomento è indubbiamente la specificità dei casi artistici, in cui la teoria concettuale diviene pratica. In questo senso, una corrente che va sicuramente annoverata non può che essere l'arte concettuale per l'analogia del termine stesso da cui la pratica artistica presa in considerazione attinge le sue radici.

L'arte concettuale si sviluppa verso la metà degli anni sessanta ponendosi come baluardo critico all'inadeguatezza delle obsolete categorie della teoria dell'arte di spiegare la complessità contemporanea, proponendone una nuova concezione. La sua caratteristica principale diventa, infatti, la considerazione degli accadimenti artistici come eventi comunicativi ancor prima che estetici. Ve n'è uno in particolare, tra i *conceptualists*, che ha lavorato utilizzando tra gli altri, anche il mezzo fotografico, per asserire le sue tesi sul senso delle cose e sull'essenza contenuta in essa: Joseph Kosuth, che in una delle sue più celebri installazioni, *One and Three chairs (1965)*, utilizza la fotografia nell'accezione che sin qui si è tentato di descrivere.

L'installazione, presentata dall'artista in diversi contesti museali³, è composta da una sedia reale, una sua immagine fotografica di dimensioni lievemente inferiori, un ingrandimento fotostatico di una definizione del termine sedia prelevata dal dizionario e naturalmente dal titolo stesso del lavoro che, come il resto delle parti che compongono l'opera, acquista valore imprescindibile per la comprensione dell'operazione concettuale contenuta. Lo stesso lavoro è stato ripetuto utilizzando di volta in volta sedie comuni di diverso tipo nonché altri oggetti (martelli, tavoli, orologi, specchi e così via) quale significato evidente dell'importanza data all'idea piuttosto che all'oggetto di rappresentazione.

La sedia che si trova davanti a noi è rappresentata "in summa", oltre che nella sua veste di "oggetto reale", come immagine di se stessa (la foto) e, ancora, come definizione di *se stessa* (la descrizione verbale). L'opera potrebbe essere vista come una sorta di iter ideale che parte dalla mera presenza fisica e, attraverso l'immagine, giunge a una definizione concettuale che trascende oggetto e immagine per raggiungere un'astrazione di carattere universale. Questo punto di vista rimanda inevitabilmente ad una resa figurativa dei Dialoghi platonici sulla rappresentazione nel-

l'arte⁴, i quali descrivevano attraverso l'esempio del letto (dipinto, fabbricato, concettualizzato), una graduatoria di importanza degli esempi presi in considerazione aventi al vertice "l'Idea della cosa", seguita dalla sua manifestazione fisica nella realtà tangibile e culminante nella sua rappresentazione e descrizione segnica (il disegno della cosa).

Nel lavoro di Joseph Kosuth c'è però un elemento aggiuntivo al concetto di rappresentazione platonica: la fotografia. L'opera di Kosuth infatti non tende a creare un ordine gerarchico di valore assoluto nei casi proposti ove l'uno prevale sull'altro, ma indaga piuttosto sulla correlazione dei segni tra loro, in un rapporto paritario instaurato tra l'oggetto e il suo statuto "reale". La presentazione di tre diverse versioni dell'oggetto crea una sorta di corto circuito che interroga il rapporto tra cosa, rappresentazione e linguaggio, senza dare valore *sublime* a nessuna delle tre. L'operazione artistica consiste dunque in una costruzione linguistica convenzionale e arbitraria che trova in se stessa la regola del proprio funzionamento e del significato d'arte. La differenza sostanziale, che vede la fotografia sostituirsi all'oggetto dipinto, non è un elemento casuale: in qualità di "traccia fisica" del referente, essa concorre in maniera dialogica e non gerarchica nei confronti degli altri due medium proposti come sedia. Il carattere e il metodo "scientifico" e "oggettivo" a cui la tecnica fotografica può attingere la distanziano alquanto da un dipinto, che nonostante le sue capacità imitative sarà sempre contraddistinto da elementi denotativi (disegno/colore) soggettivi. La sedia fotografata risulta essere identica in ogni sua parte alla sedia reale proposta davanti ai nostri occhi, ma ne è allo stesso tempo distante in quanto le qualità fisiche della rappresentazione e della sedia reale risultano evidentemente differenti. La fotografia nell'opera, viene osservata come testimone della rappresentazione, tenendo conto dell'ambiguità in gioco rispetto alla "canonica" rappresentazione.

Un'altra delle peculiarità che contraddistingue il medium fotografico è la riproducibilità e la relativa meccanicità che caratterizza il processo di realizzazione di immagini. Abbiamo accennato a come queste due caratteristiche rappresentarono motivo di polemica tra la pittura e la fotografia, intorno al presunto valore artistico della seconda. La riproducibilità in serie, in multipli infi-

niti, di uno stesso prodotto, della quale si avvale la fotografia, risultava evidentemente un elemento estremamente lontano dalla concezione di *unicum* attribuito all'opera d'arte. Questo espediente azzerava in un certo senso l'"aura", così intesa da Benjamin nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁵, che individuava nella riproducibilità l'espressione della modernità industriale e ne analizzava l'effetto sullo statuto dell'opera d'arte.

La capacità di *n* esemplari che un negativo fotografico è potenzialmente capace di generare (per non parlare di quanto si verifica oggi attraverso l'uso del digitale) ne resta l'esempio più eclatante. A questo c'è da aggiungere la facilità dello scatto di generare immagini, sostituendo la manualità pittorica e distruggendo quanto di più sacro e intoccabile vi era nella figura dell'artista.

Impossibile non pensare al famoso *clame pubblicitario* della Kodak nel 1888: « *Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto* ».

Date le premesse, bisogna prendere in considerazione come i parametri stessi di definizione dell'arte, dal momento in cui anche la fotografia viene ritenuta "opera", siano andati modificandosi di conseguenza. In un certo senso si potrebbe affermare che non sia stata l'arte ad accettare la fotografia ma che al contrario la fotografia stessa, date le sue peculiarità, abbia contribuito in concomitanza col progresso industriale a cambiare il modo di concepire l'arte. Perse le sue caratteristiche, l'arte, attraverso il mezzo fotografico, ha dovuto ritrovare una nuova maniera di riproporsi. Di questo drastico mutamento di percorso è possibile riconoscere il momento di rottura, in Marcel Duchamp e nei suoi ready-made.

L'uso della fotografia, per le sue qualità meccaniche, o ancora meglio quale strumento appartenente al mondo delle macchine, diventa affascinante ed essenziale agli scopi artistici di Duchamp⁶, che ne farà largo utilizzo pur non essendo mai l'autore delle fotografie usate per le sue opere (solitamente questo compito era affidato all'amico artista Man Ray). Diventa evidente da subito che il suo interesse non era la tecnica fotografica, e neppure una qualità particolare dell'immagine ottenuta, ma piuttosto "quello che veniva fotografato" e il suo senso. Uno degli esempi di maggior rilievo dell'utilizzo e dell'interesse alla fotografia si può riscontrare nel "*Grande vetro*" (*La mariée mis à nu*

par ses celibataires même), cominciato nel '14 e lasciato "incompiuto" dall'artista nel 1923. Il "*Grande vetro*" è di una complessità tale che la sua analisi riempie decine di libri di diversi autori⁷ e nonostante ciò non può dirsi conclusa, a causa delle infinite possibilità di interpretazione di senso da questi generate. Interessante è il saggio di Rosalind Krauss⁸, che individua diversi elementi anche fotografici in quest'opera, in un'indagine meticolosa e grandiosa. Gli elementi fotografici nel "*Grande vetro*" sono di tipo differente: strutturali, funzionali, fisici o materiali. Per cominciare, il vetro stesso ricorda palesemente la lastra del dagherrotipo e quindi i primi supporti della fotografia. L'opera è divisa in due parti, da un lato riproduzioni dipinte in modo iperrealista di oggetti industriali, dall'altro due tipi di tracce: forme dipinte con la polvere e forme rilevate da pezzi di stoffa mosse dal vento e fotografate. La traduzione degli oggetti tridimensionali nel campo bidimensionale e la sospensione di essi nello spazio trasparente del vetro allude chiaramente alla fotografia, in particolare ad una sorta di dagherrotipo avente una stretta analogia col referente e una sorta di meccanicità nel processo di realizzazione.

I soggetti del Grande vetro d'altronde sono delle macchine che assolvono un compito di carattere oggettivo e spersonalizzante che allo stesso tempo vuole rimandare a temi strettamente "umani" (desiderio impossibile, morte, sessualità).

È nell'apoteosi dell'insieme di questi espedienti che, nell'opera di Duchamp, vediamo riemergere, dall'idea di riproducibilità, la condizione fondamentale dell'originalità, ristabilendo ed evidenziando il nesso tra copia e originale e tra provenienza anonima indifferente e figura di autore come garanzia di autenticità e di valore. Il ready-made, in effetti, è concepito come atto irripetibile e firmato che coinvolge un oggetto seriale e anonimo. L'artista reintroduce la nozione di differenza e di limitazione in antitesi al concetto di indifferenza e di illimitato: tutti i ready-made sono diversi e sono concepiti come limitati in numero e tempo. Ogni atto di scelta rappresenta un punto di vista individuale, irripetibile e unico: Duchamp converte gli oggetti prefabbricati e clonati nella propria creazione originale, tramite uno sguardo modificato e particolare. È dunque lo sguardo individuale, che dona nuovamente all'oggetto copiato industrialmente l'originalità e "l'aura perduta", ed è il punto di vista soggettivo che deter-

mina nella fotografia la sua unicità.

Originalità e riproducibilità, unicità e ripetibilità, non dipendono soltanto dal processo produttivo e dallo stato di artisticità, ma altrettanto dal modo di vedere e dalla capacità di dare all'oggetto un "nuovo pensiero". Attraverso la pratica del ready-made, insomma, viene riscattata la "soggettività" dell'oggetto proveniente dalla società di consumo in cui anche l'arte era stata inglobata. Nello stesso tempo vi è un ribaltamento della posizione dell'"autore", dell'artista, che si trova da un certo punto di vista "fuori dall'opera", meno presente in quanto la realizzazione materiale della stessa passa in secondo piano. Abbiamo già sottolineato infatti che i ready-made, come del resto la parola stessa ci suggerisce, sono costituiti da oggetti già belli e pronti. Abbiamo inoltre aggiunto che anche nel caso di immagini particolari e specifiche al completamento del concetto di un'opera, quali ad esempio le foto nel Grande vetro, non è più l'artista a occuparsi materialmente della loro realizzazione, ma altri. Questo fattore è indicativo di quella differenza sostanziale che all'inizio di questo scritto ci siamo posti riguardo la differenza tra una fotografia "artistica" ed una "concettuale". L'arbitrarietà della scelta può portare tranquillamente a indirizzare l'artista concettuale verso l'"appropriazione" di immagini altrui. Quanto asserito diventa motivo sintomatico delle innovative premesse artistiche.

Quando Franco Vaccari si affida alle polaroid per produrre la sua arte, avviene il salto di qualità. Egli va in giro scattando, cercando di immobilizzare momenti e fasi della "corrente di vita", del flusso informativo. L'azione si dà in tempo reale, senza nessuna garanzia sul risultato finale. Di particolare interesse il lavoro presentato alla Biennale di Venezia del '72, *Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio*, facente parte di una serie di progetti artistici che prenderanno il nome di *esposizioni in tempo reale*⁹. Le cabine photomatic sono tra gli strumenti che più contribuiscono alla creazione dell'inconscio tecnologico, del rumore visivo: riversano infatti una moltitudine di immagini standard. Vaccari le trasforma in strumenti di liberazione, di epifania, in quanto attraverso di esse i singoli utenti imparano a vedersi con altri occhi, a "straniarsi" e a riconquistare un'identità autentica. L'operazione diventa particolare e sulla scia di quanto già proposto da Duchamp: il suo ideatore non "fa" niente con le proprie mani, si limita a piazzare una cabina, a invitare il pubblico dei

visitatori a servirsene. A lavoro ultimato il muro dello spazio concesso all'artista si riempie di migliaia di volti, di migliaia di atti anonimi di persone della folla che, dopo essersi fotografati, appuntano la loro immagine alle pareti.

Innanzitutto si potrebbe pensare ad una sorta di totale democratizzazione dell'attività artistica in cui non è propriamente più l'artista a creare materialmente l'opera. "Il fatelo voi" regnava sovrano nella sala di Vaccari e la sua scommessa, la sua sfida ha funzionato: il pubblico in larga parte ha realmente dimostrato di possedere capacità fantastico-inventive. Il comportamento ideato da Vaccari muta così, in una efficace impresa di promozione estetica, "il vedersi con altri occhi" attraverso la complicità dell'auto-scatto. Con *Photomatic d'Italia* l'artista dà carattere, rende oggetto artistico la cabina fotografica, che per vocazione risulta essere uno strumento dedito all'oggettivazione e alla serialità e al "formato standard". Si potrebbe parlare di un'idea del tutto nuova del concetto di ready-made. In un certo modo ne viene annullata la "freddezza" tipica, la sua ermeticità intenta ad escludere (forse inconsapevolmente) la massa "profana all'arte" dalle sue grazie, per aprirsi ad un pubblico disomogeneo, interagendo con esso e rendendolo partecipe e protagonista, dell'azione proposta.

Il potenziale di un'immagine fotografica può rapportarsi con la realtà in maniera antitetica nel momento in cui si accosta e si confronta ad altri codici di comunicazione. L'incontro tra parole e fotografie può esserne un esempio. Il meccanismo innescato da questi due elementi al momento della loro interazione è stato proposto "criticamente" in diversi contesti artistici, per evidenziarne l'arbitrarietà di senso come risposta alla univocità spesso attribuita al binomio foto/documento. È questo il caso ad esempio della Narrative art¹⁰. Testo e immagini risultano spazialmente separati e nello stesso tempo stretti in una correlazione di ordine mentale che inserisce i dati verbali e quelli visivi in un contesto narrativo in cui l'elemento immaginario relega in secondo piano la corrispondenza immediata tra immagine e realtà, instaurando una relazione tra due serie linguistiche. Questo punto critico è riscontrabile anche nell'ambito del contesto informativo in cui, a seconda dell'utilizzo che se ne vuole fare, un'immagine può assecondare e confermare ciò che il testo ci vuole raccontare, omettendo spesso il significato originario. A tale proposito un aneddoto di Gisèle Freund, fotografa reportagista prima, fotogra-

fa-artista dopo¹¹, può rappresentare una conferma:

« ...Prima della guerra, la vendita e l'acquisto dei titoli alla borsa di Parigi si svolgevano ancora all'aperto, sotto i portici. Un giorno feci tutta una serie di fotografie, prendendo come bersaglio un agente di cambio. Ora sorridente, ora angosciato, asciugandosi il viso rotondo, esortava il pubblico con grandi gesti. Inviai le fotografie a diverse riviste illustrate europee con il titolo anonimo "Istantanee della Borsa di Parigi". Qualche tempo dopo ricevetti le mie fotografie accompagnate da un grosso titolo: "Rialzo alla Borsa di Parigi. Alcune azioni raggiungono prezzi favolosi". Grazie alle didascalie ingegnose, il mio innocente piccolo servizio acquistava il sapore di un avvenimento finanziario. Lo stupore per poco non mi paralizzò quando qualche giorno dopo ritrovai le stesse fotografie in un giornale tedesco, questa volta con il titolo "Panico alla Borsa di Parigi, migliaia di persone rovinate"... L'obiettività dell'immagine è soltanto un'illusione. Le didascalie che la commentano possono mutarne radicalmente il significato... ».¹²

Come ci si può rendere bene conto, la stessa foto, pubblicata in due giornali diversi, cambia di senso. Mediante la sua diversa collocazione e contestualizzazione testuale e grafica, l'immagine serve il punto di vista politico della redazione giornalistica che la utilizza. La scrittrice e critica statunitense Susan Sontag in particolare è lucidissima nel sostenere questa tesi: *"poiché la fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove l'immagine viene inserita"*.¹³

Il contesto cognitivo delle immagini assume dunque valenza nel processo interpretativo.

È il modello culturale "inconscio"¹⁴ che dona credibilità ad un mezzo di comunicazione rispetto ad un altro. Nel "contesto artistico", inteso come luogo di fruizione l'immagine e il suo messaggio sono percepiti dai più con un senso di forte distacco dal mondo reale. In via generale, i luoghi votati all'arte sono vissuti come momento ricreativo per l'uomo in cui una sorta di condizione trascendentale del feticcio artistico trasforma l'oggetto-opera in simbolo di qualcosa d'altro. La visione di una foto in un museo perde spesso la sua referenza con la realtà e quella parte informativa capace di testimoniare qualcosa che è stato. La fotografia concettuale, al contrario, si fa carico dell'espedito contestuale per suggerire riflessioni sul ruolo giocato dai luoghi di

fruizione nella percezione del significato. Un esempio di questo concetto può risultare più chiaro pensando a *Shapolsky Et. Al. Manhattan real estate holdings, a real time social sistem, as of may 1 1971*¹⁵ di Hans Haacke, opera con la quale l'artista mette in atto una sorta di "cortocircuito contestuale" tra il campo dell'informazione "ufficializzata" e quello culturale rilegato al museo.

Il lavoro consiste in una ricerca sulla concentrazione di proprietà di due società immobiliari, facenti capo a Harry Shapolsky, esposta sotto forma di foto degli edifici in causa accompagnati da una esaustiva documentazione sulle transizioni immobiliari di ognuno di essi. Il museo – il *Guggenheim* di New York – diviene quindi luogo non separato dalle emergenze della vita reale. L'operazione effettuata da Haacke si pone in un certo senso in un confine delicatissimo della storia dell'arte. L'elemento "estetizzante" della fotografia, e la disposizione ordinata dei testi associati ad ognuno di esse, resta forse l'unica prova del concetto di opera. Per il resto il tutto rimanda piuttosto ad una notizia choc di prima pagina di giornale su di un tema politico "scomodo" a molti. Le fotografie e i documenti si appropriano di un "contesto culturale" al quale comunque non sono propriamente estranee, denunciando attraverso il loro status di prova una realtà imbarazzante, tant'è che la mostra di Haacke, considerata "inopportuna", non avrà luogo nella data e nel luogo stabiliti.

La struttura camaleontica della fotografia è da considerarsi indubbiamente una delle sue qualità più importanti. Attraverso di essa l'arte riscatta il suo potenziale comunicativo e propone una differente modalità di osservare le cose e i fatti, attivando una riflessione che elude dalla mera contemplazione estetica. La forma del foto-giornalismo, utilizzato in campo artistico, sposta il contesto del testo scritto e dell'illustrazione fotografico-documentaria, facendo perno sul potere persuasivo con cui questa si presenta nella nostra società. Questo modello diventa la linea guida portata avanti dagli anni '60 ad oggi, a partire dai "compiti autoimposti" di Douglas Huebler¹⁶ o dalla freddezza dell'immagine di Bernd e Hilla Becher fino alla *Narrative art* e più lontano ancora giungendo all'esperienza di artisti contemporanei del XXI secolo. Concludo questa breve riflessione con un estratto di Rosalind Krauss che in poche righe riesce forse a racchiudere a

pieno il tema trattato:

*«Niente è altrettanto intrinsecamente equipaggiato per l'imitazione quanto lo specchio dotato di memoria che è la fotografia. Il foto-concettualismo scelse, come sua seconda dimensione strategica, l'imitazione non del foto-giornalismo, ma della fotografia amatoriale perché l'aspetto dell'immagine completamente muta e casuale, spogliata di qualsiasi significato sociale o formale – di fatto priva di qualsiasi significato, – e dunque la fotografia in cui non c'è niente da vedere, si avvicina come solo la fotografia può fare alla condizione riflessiva di una fotografia che non parla di niente se non dell'insistenza del suo autore nel continuare a produrre qualcosa che, nella sua resistenza alla strumentalizzazione, nella sua decisa indecisione, si deve chiamare arte. Così le inutili stazioni di rifornimento o gli edifici in appartamenti di Los Angeles di Ruscha e le Duration pieces di Huebler, sfruttano il grado zero dello stile del fotografo dilettante per portare la fotografia al centro dell'arte concettuale».*¹⁷

Note

¹ Per fotografia d'autore intendo quel genere di foto in cui la capacità tecnica è messa in risalto da un utilizzo "professionale" di una gamma di strumenti ausiliari: particolari tipi di supporti cartacei, filtri per obiettivi, e quant'altro possa esaltare il valore plastico dell'immagine.

² La nozione di contenuto e contenente sono riferite all'uso proposto da Rosalind Krauss nel libro *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori editore, Milano 1996.

³ Attualmente se ne trova un esemplare al MOMA (Museum of Modern Art) di New York.

⁴ Platone, *La Repubblica*, Libro X.

⁵ Concetto di Aura: "... Noi definiamo questi ultimi (oggetti naturali), apparizioni uniche di lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base della descrizione attuale è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione...". Estratto da: Walter Benjamin, *L'opera*

d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino, 2000.

⁶ Duchamp dichiarava di usare “tecniche meccaniche” per sfuggire alla trappola del gusto, che poteva derivare dall'estenuazione di uno stile personale.

⁷ Si veda a titolo di esempio: Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Abscondita, Milano 2000; Jean Clair, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Abscondita, Milano 2003; Rosalind Krauss, *Celibì*, Codice Edizioni, Torino 2004.

⁸ Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, op. cit.

⁹ «...Una Esposizione in Tempo reale è sostanzialmente un evento che si auto-documenta nel suo accadere, che non ha un obiettivo prefissato e si alimenta del suo stesso feedback...», Adriano Altamira, *Franco Vaccari. Col Tempo. Esposizioni in tempo reale. Fotografie, film, video, video-installazioni, 1965-2007*, dal sito www.informatissimafotografia.com.

¹⁰ “Movimento internazionale che si basa sull'utilizzo sistematico della fotografia abbinata ad un testo, separati nello spazio, ma legati da una relazione mentale”. Definizione tratta dal comunicato della mostra “*Narrative Art*”, tenutasi nel 1974 presso la John Gibson Gallery, a New York.

¹¹ Artista di origine tedesca, nazionalizzata francese, che rappresenta una delle voci più sensibili dei primi anni del foto-giornalismo.

¹² Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 1976. Estratto da: Claudio Marra, *Le Idee della fotografia*, op. cit.

¹³ Susan Sontag, *Sulla fotografia, realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 1992.

¹⁴ Con modello culturale inconscio, mi riferisco a ciò che intendeva già Vaccari, parlando di “inconscio culturale”. Una serie di segni e indici, a cui tutti noi siamo abituati automaticamente a dar conto o meno in maniera del tutto naturale.

¹⁵ Attualmente l'opera si trova al Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Parigi.

¹⁶ Artista facente parte del movimento della conceptual art; si potrebbe pensare a Huebler come colui che, tra i conceptualists, utilizzò più di tutti il medium fotografico, soprattutto per la realizzazione delle sue *Investigations*.

¹⁷ Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano 2005.