

FOTOLOGIA

multimedia · mostre · storia · antologia · incontri · archivi · editoria · aste

in questo numero

testi di fotografie di

- | | |
|--------------------|---------------------|
| Alberto Abruzzese | Giuseppe Arnone |
| Silvia Berselli | Renato Begnoni |
| Vittorio Corona | Vittorio Corona |
| Silvia Corradini | Lee Friedlander |
| Paolo Costantini | Antonello Frongia |
| Claudio de Polo | Silvio Girardi |
| Vittorio Feltri | Alireza Irvani |
| Franco Lefèvre | Luciano Leonotti |
| Claudio Magris | Marco Mirè |
| Monica Maffioli | Tina Modotti |
| Indro Montanelli | Francesco Nonino |
| Philippe Queau | Ico Parisi |
| Maurizio Rebuzzini | Mauro Paviotti |
| Antonella Russo | Francesco Raffaelli |
| Franco Vaccari | Alfred Stieglitz |
| Susanna Weber | Marco Zanta |
| Italo Zannier | Carlo Wulz |



Marco Mirè, 1994

La marcia inarrestabile dei maghi della sofisticazione ILLUSIONI VIRTUALI

Philippe Queau

Lo sviluppo delle tecniche digitali ha appena superato un punto di non ritorno ed il concetto stesso dell'immagine si sta modificando con l'apparizione di un nuovo vocabolario e di una nuova grammatica del visibile. Si tratta di una nuova "scrittura", che tutti dovranno imparare per non rischiare di veder crescere il divario che separa i "grandi sacerdoti", esperti ed onnipotenti, dagli analfabeti digiuni di tecniche digitali, facile preda degli sciamani dell'informazione. La tecnica digitale consente di oltrepassare la soglia della capacità di "manipolare" l'informazione. Ormai, non solo è possibile truccare o addirittura sintetizzare qualunque immagine, ma si può ricorrere alla simulazione per accreditare una qualunque tesi attraverso la pseudorealità del "visibile". Ciò che è ancora più grave è che tutta la società comincia a strutturarsi in funzione del "virtuale", il cui sviluppo estremo potrebbe configurarsi come una forma di "democrazia elettronica" dagli orizzonti inquietanti.

TRUCCHI

Per molto tempo i cineasti hanno associato il concetto di "trucco" all'idea di un qualcosa fatto in casa. Per questo motivo le immagini soggette a questi processi conservavano un aspetto innocente ed era relativamente facile, di conseguenza, riconoscere gli effetti speciali, notare i ritocchi, per cui ci si poteva ridere sopra benevolmente. Quell'epoca è completamente finita. Ormai bisogna abbandonare il concetto aprioristico dell'immagine. Le tecniche digitali sono capaci di tutto e noi non siamo in grado di difenderci. E' possibile mescolare le immagini di

qualsiasi tipo, calibrarle e adeguarle in maniera tale da armonizzare luci e colori; è possibile intervenire con i ritocchi pixel dopo pixel ed eliminare qualunque particolare indesiderato, con una precisione tale da renderli impercettibili all'occhio. Si possono restaurare negativi sciupati o addirittura fortemente danneggiati. Si possono creare scenari dal nulla, sintetizzare attori immaginari oppure "clonare" attori reali per farli apparire a piacimento in scene che essi non hanno mai interpretato in realtà. I "trucchi" digitali usati attualmente hanno una risoluzione di 4096 linee per 4096 pixel, ampiamente superiore a quella di un'immagine da 35 mm. Ma con gli apparecchi digitali si possono ottenere risoluzioni di qualità superiore. Riassumendo, la tecnica digitale è l'immagine magica per eccellenza, capace di ogni cosa.

Il grande pubblico ha cominciato a rendersi conto degli effetti speciali in film come *Abyss* e *Terminator 2*, nei quali venivano impiegate tecniche di "morphing", vale a dire di metamorfosi continua da un personaggio all'altro. Sono però gli effetti speciali realizzati per *Jurassic Park* che hanno fatto capire il grado avanzato, la versatilità e la potenza di questi strumenti e soprattutto la loro validità sul piano commerciale. Oltre cinquanta scene di questo film sono state realizzate con il ricorso alla sintesi d'immagine. I dinosauri sintetici hanno una vita propria, la loro pelle fredda e i loro muscoli si tendono al minimo segnale di allerta. Sono tremendamente realistici.

continua a pag. 3

CONVERSAZIONE CON LEE FRIEDLANDER

Antonella Russo

In occasione della conferenza del fotografo al Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Torino, marzo 1993.

Lee Friedlander fotografa dal 1948 da quando aveva quattordici anni. Autodidatta, Friedlander è diventato fotografo professionista lavorando come free-lance per riviste come *Esquire Sports Illustrated*, *Harper's Bazaar* e prodotto fotografie per copertine di dischi di musica, soprattutto jazz.

Friedlander ha cominciato ad esporre nei primissimi anni sessanta; fra le numerose mostre personali e collettive vale la pena ricordare la prima mostra personale nel 1963 alla George Eastman House, Rochester e sempre presso questo museo nel 1966 la mostra collettiva *Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape* mostra curata da Nathan Lyons e nel 1967 al museo di Modern Art di New York la mostra curata da John Szarkowski e Gary Winogrand; nel 1978 *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* e le mostre per-

continua a pag. 10

TINA MODOTTI una morte meno misteriosa

Italo Zannier

Dai giornali "El Popular" e "El Universal": "Misteriosa morte di Tina Modotti a bordo di un'auto (6 gennaio 1942); "Inspiegabile scomparsa dell'amante di Tina Modotti, Carlos Jimenez Contreras" (7 gennaio 1942); "Il cadavere di Tina Modotti, sposa di Julio Mella, trovato misteriosamente questa mattina" ("El Popular", 6 gennaio 1942); "Tina Modotti è morta ieri notte in modo strano a bordo di un'automobile", ("El Universal", 7 gennaio 1942); e cosivvia, molti sospetti, anche di omicidio, certamente un "mistero", come risulta dalla lettura degli articoli apparsi sui giornali di Città del Messico, nei giorni successivi la sua scomparsa, appunto "misteriosa". A detta del tassista allora intervistato da più giornali (Federico Treyo, auto da noleggio targata 43817) che portò invano d'urgenza, Tina Modotti, verso un ospedale, questa lo aveva "abbordato alle 23 e 45, all'angolo delle vie Ramón Guzmán e Artes, ordinandogli di portarla con urgenza

continua a pag. 6

FRATELLI ALINARI

Editore



Lee Friedlander Philadelphia, Pennsylvania, 1965

Feltri, Longanesi e "le fotone" GIOCHI E FURTI DI UN DIRETTORE

Vittorio Feltri

Qualche anno fa, quando lasciai la direzione dell'Europeo per assumere quella dell'Indipendente, non avevo una grande sensibilità per le fotografie. Forse non le capivo, non distinguevo quelle belle da quelle brutte. Ma ho imparato presto.

L'Indipendente era molto elegante, come certe grisaglie inglesi, anzi, come certe lapidi mortuarie, ma vendeva - nel momento in cui lo presi in mano - 19 mila copie, che per un giornale nazionale equivalevano a coma profondo. Perché mai, un foglio tanto chic, si chiedevano gli addetti ai lavori, non incontra il favore del pubblico? Questo lo capii subito. Non piaceva per lo stesso motivo per cui non piacciono le lapidi mortuarie, che sono sì eleganti ma respingono, stimolano scongiuri più o meno plateali. Eppure c'era una cosa in quel quotidiano che attirava: la dimensione delle foto, enorme rispetto alle consuetudini. Mi soffermai su qualche istantanea ingigantita e mi accorsi con stupore che i soggetti ritratti erano del tutto avulsivi dalla realtà: un tennista che giocava senza pallina, un cammello che attraversava un'autostrada, scemenze simili.

In più le foto erano stampate male: anch'esse in grisaglia. E qui mi venne l'ispirazione, se così si può definire. Giocare sulle fotografie, portandole quanto a importanza a livello dei titoli e sponandole con essi.

Ma dovevano, ovviamente, riprodurre - esasperandola, storiandola, esagerandola - la realtà, la vita pubblica. Scopiazzi la tecnica del Guardian.

Sfogliai la raccolta di Omnibus e "rubai" a Longanesi l'idea di tagliare le foto per esaltarne il dettaglio a me più utile per costruire la pagina, per rendere immediata, semplice, efficace la comunicazione. Le notizie mi aiutarono. Tangentopoli, i guai di Craxi, Forlani ed altri big politici; le elezioni politiche; i referendum; il crollo del palazzo del potere. Tutta roba forte che si poteva cucinare con relativa facilità. In apertura di pagina, sotto la testata, mettevo un grande ritratto, che so, di Craxi (con una espressione non usuale) e un titolo adeguato.

Effetto assicurato. Un altro esempio? Una volta, quando De Mita si dimise dalla commissione bicamerale, presi una foto del medesimo, seduto su un gradino e accanto a una poltrona dorata, e scrissi queste parole in caratteri medi, che non "ammazzassero" l'immagine: De Mita lascia la Bicamerale, gli resta l'attico.

Per fare operazioni di questo tipo è indispensabile avere materiale fotografico di prima qualità, ma in Italia - all'epoca, soltanto un paio d'anni fa - di materiale buono ce n'era poco.

Perché i fotografi, non sollecitati, non richiesti di determinate prestazioni, se ne astenevano preferendo assecondare la routine della nostra stampa: testine, testine, testine, fotografate stampate come francobolli. Io no, volevo foto degne di essere riprodotte in grandezza naturale. E assicuro che loro, i signori fotografi, mi hanno presto accontentato. E' così che si è creato il mercato delle "fotone", che ormai sono di moda; le usano tutti (spesso male). Una cosa non farò mai più. Considerare l'iconografia un semplice ornamento, un arpele per spezzare il "piombo". No, le foto o raccontano quanto un articolo azzeccato, o non meritano di essere pubblicate.

Specialmente in prima pagina.



Lee Friedlander, Wilmington Delaware, 1965

prosegue da pag. 1

sonali al MOMA di New York nel 1972, 1974 e al Centre of Creative Photography, Tucson Arizona nel 1979 e più recentemente all'Akron Art Museum, Ohio 1982 e al Museum Folwang, Essen nel 1986, e all'I.V.A.M., Centre Julio Gonzales, Valencia nel 1992.

Lee Friedlander è stato uno dei primi fotografi della sua generazione ad insegnare fotografia a livello universitario ha infatti insegnato alla University of California Los Angeles nel 1977 e più tardi è divenuto titolare di cattedra alla Rice University in Texas.

Fra le decine di libri pubblicati sul suo lavoro: Self-Portrait: Photographs by Lee Friedlander New City, N.Y. Hayward Press, 1969, The American Monument New York, The Eakins Press Foundation, 1976, Lee Friedlander: Photographs, New City, N.Y. Haywire Press, 1978, Flowers and Trees New City, N.Y. Haywire Press, 1981 e Like a One-Eyed Cat, Photographs 1956-1987 Abrams, New York, 1989.

Per ben tre volte Friedlander è stato insignito della Guggenheim Memorial Foundation Fellowship rispettivamente nel 1960, 1962 e 1977 e per due volte della National Endowment for the Arts nel 1972 e 1977.

Nel 1980 Friedlander ha ricevuto il Premio come fotografo dell'anno da The Friends of Photography, Carmel, nel 1981 la Medaglia della Città di Parigi, nel 1986 il Premio Edward Mac Dowell e finalmente nel 1990 la prestigiosa Mac Arthur Fellowship per la prima volta assegnata ad un fotografo.

Alla conferenza tenuta al Castello di Rivoli, Lee Friedlander ha presentato in anteprima europea una selezione dei suoi lavori più recenti Working People e Letters from the People, progetto quest'ultimo che sarà presentato al pubblico al Walker Art Center di Minneapolis nell'ottobre 1994.

Friedlander ha acconsentito a rilasciare una breve intervista che propongo per una riflessione sulle modalità e le tecniche fotografiche di questo importante autore della produzione fotografica contemporanea.

Antonella Russo: Mi ha molto sorpresa nella serie di immagini del progetto Working People che hai mostrato durante la tua conferenza, la moltitudine di donne che lavorano nell'industria dei computers...

Lee Friedlander: Sì. Di tanto in tanto vi entra anche qualche uomo... Vedi, quello che mi ha sorpreso di Working People è che all'improvviso mi sono ritrovato in un ambiente di lavoro popolato da trentenni e sai perché? Perché persone della mia età non sanno come usare un computer... Ho deciso di fotografare le impiegate del Dreyfus Mutual Funds sedute alla loro scrivania e viste dal basso mostrando quello che c'è lì sotto, vi ho perfino installato un flash, non per ritrarre le gambe delle impie-

CONVERSAZIONE CON LEE FRIEDLANDER

gate ma perché nessuno guarda o nota quello che c'è sotto la scrivania in un ufficio. Non so se sei riuscita a notare che per esempio s'intravedono due o tre paia di scarpe: le sneakers che le impiegate newyorkesi usano per recarsi a lavoro e scarpe più eleganti che usano a lavoro, io lo trovo così strano...

A.R.: Ieri sera alla conferenza, riferendosi a queste fotografie, qualcuno ha notato il tuo uso predominante di piani diagonalmente e ha chiesto se il tuo uso di quello che lo spettatore ha definito "senza aurea" era premeditato. Tu gli hai chiesto di spiegarti cosa fosse una sezione aurea. Il pubblico si è divertito alla tua risposta...

L.F.: Se avessi saputo ieri sera cos'era la sezione aurea, avrei risposto "Ma non crede che ogni fotografo ha una sezione aurea?"

A.R.: Anche le istantanee dei fotografi della domenica?

L.F.: Ma certamente!

A.R.: Mi ha interessato molto quello che hai riferito alla conferenza sulla definizione "paesaggio sociale" che tu suggeristi per la mostra Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape (Fotografi contemporanei: verso un paesaggio sociale) curata da Nathan Lyons alla George Eastman House nel 1966. A quella mostra tu esponesti insieme a Danny Lyon, Bruce Davidson, Gary Winograd and Duane Michals. Un anno più tardi John Szarkowski curò la ormai leggendaria mostra, (il cui catalogo divenne ben presto introvabile) New Documents esponendo le tue fotografie insieme a quelle di Diane Arbus e Gary Winograd. Nel testo, riprodotto su un pannello posto all'entrata della mostra, Szarkowski rielabora il termine "documentario", fino a quel momento pregno di connotazioni politiche, per affermare che i fotografi presenti in mostra "redirected the technique and aesthetic of documentary photography to more personal ends" (riconducono la tecnica e l'estetica della fotografia documentaria verso fini più personali). Cosa ne pensi oggi di quella definizione di documentario e quale di quelle due mostre credi abbia meglio rappresentato il tuo lavoro?

L.F.: Quando ho usato il termine "paesaggio sociale" mi riferivo a paesaggio, la parola sociale indica il naturale nel senso che esiste nel mondo e non è distinto né distante da esso. Certa gente mi chiede "ma perché c'è quel palo della luce proprio al centro dell'immagine?" io rispondo "Perché no, è parte del paesaggio." Se tu avessi fatto la stessa domanda sul paesaggio ad Ansel Adams probabilmente avrebbe risposto "È solo un posto e se poi al centro di una fotografia ci fosse stato un albero, invece che un palo della luce, nessuno si

sarebbe posta la domanda "perché l'albero?". Per quanto riguarda la mostra curata da John, sì, credo che il mio lavoro fosse stato rappresentato meglio da "New Documents" perché Diane e Gary erano dei fotografi più bravi di quegli altri.

A.R.: Un altro modo di porsi la domanda sulla ridefinizione di documentario è questo: Alla mostra "New Documents" John Szarkowski presentò le tue fotografie come immagini che ripensavano e ridefinivano il termine "fotografia documentaria" così come era stato inteso e usato negli anni trenta e quaranta. Szarkowski infatti usò il termine documentario per indicare che una nuova generazione di fotografi (tra cui tu) era interessata più a puntare la macchina fotografica più verso se stessi che verso il mondo nell'intento di cambiarlo. In questo senso Szarkowski cercava di cancellare ogni dimensione sociale del termine "documentario" che sopravviveva ma che, come tu stesso affermi, diventava inevitabilmente meno predominante.

L.F.: Sì, è possibile... Sai, mi viene in mente un aneddoto che racconta Gary Winograd. Ad una sua conferenza Gary riferiva di essersi trovato un giorno di fronte una scena in cui un uomo giaceva inerte su un marciapiede circondato da una folla di curiosi. Qualcuno dei pubblico gli chiese: "e cosa ha fatto lei, Signor Winograd?" E Gary "L'ho reso verticale!" giocando su un doppio senso che faceva riferimento alla sua famosa tecnica di far ruotare frequentemente la macchina fotografica invece che scattare da un'unica posizione orizzontale.

A.R.: Le tue fotografie della fine degli anni sessanta riproducono la sensazione di uno spazio che ostacola e ostruisce la possibilità della visione invece di attirare lo spettatore nella spettacolare nello spazio dell'immagine. Come ha notato l'artista Martha Rosler in un suo articolo pubblicato nel 1975 su Artforum le tue fotografie di quegli anni riproducono la sensazione e la percezione che accadono alla nostra visione quando un paesaggio distratto rovina un'istantanea o un cammion s'interpone alla veduta di un paesaggio; insomma quei "fastidi" visivi insopportabili come la testa della persona nella foto davanti alla nostra al teatro o al cinema. Cosa ne pensi?

L.F.: Beh, certamente non me ne sono reso conto quando ho scattato quelle fotografie... vedi io non lascio intervenire la mente, fotografo con i miei istinti. Tutto quello che so di fotografia l'ho imparato da me: sono un autodidatta. Mi sono iscritto ad una scuola d'arte ma l'ho lasciata subito senza diplomarmi... Scattare fotografie mi diverte e mi diverte di più di ogni altra cosa. Il mondo è infinitamente più interessante delle mie fotografie. **A.R.**

Lee Friedlander, Los Angeles, Ca., 1965



Enrico De Luigi, Vittorio Feltri, 1994