

RASSEGNA MENSILE DI FOTO GRAFIA

DALLA STAMPA E DAL WEB



ANNO XI

NUMERO 5

MAGGIO 2018

Sommario:

Al Museo Ettore Fico, l'arte in bilico tra la fotografia e la poesia di Duane Michals...	pag. 2
Volcano's Ubiquity. Mostra di Jacopo Valentini a Livorno.....	pag. 3
Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2018.....	pag. 5
Intervista a Wolfgang Tillmans	pag. 8
Aderire o rappresentare. Due strade per un'utopia	pag.10
A partire dall'archivio del fotografo.....	pag.14
Surrealmente realtà.....	pag.17
L'Italia di Magnum. Da Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin	pag.20
Parte grazie al Ministero della Cultura il piano strategico per la Fotografia.....	pag.21
Michael Wolf - Life in cities.....	pag.22
Ars combinatoria e ritorno alle origini	pag.24
Maurizio Galimberti.....	pag.27
I Killed Negatives durante la Grande Depressione alla Whitechapel di Londra ..	pag.28
Costano. Ma valgono? Le fotografie e il mercato dell'arte	pag.29
Majid Modir, Paradiso doppiospeso	pag.36
Rinko Kawauchi - Halo	pag.37
Fotografare le donne. Intervista a Ellen von Hunwerth	pag.39
Il gigante della fotografia nell'era dei cellulari	pag.40
Janice Mehlman: Intimate Truths. A Photographic Journey	pag.42
A circle inside: la mostra fotografica di Simona Esposito	pag.43
Il tocco della pelle. Torbjørn Rødland a Milano	pag.44
Grenze-Arsenali Fotografici. A Verona la fotografia internazionale e contemporanea...	pag.46
Chevrier e la fotografia non autoritaria di Hausmann	pag.49
Prima di Instagram c'era Duane Michals.....	pag.52
Annette Kelm - Springs	pag.53
Fantasmî famosi e attualità brutale negli scatti del grande fotografo Guccione ...	pag.55
Photo conceptual - la fotografia concettuale tra arte e ironia.....	pag.52
Henri Cartier-Bresson. Landscapes/Paysages.....	pag.57
Icaro caduto. Gene Smith e il più glorioso fallimento fotografico della storia....	pag.58
Dalla pittura alla fotografia	pag.63
La mercificazione del corpo. Due scatti a confronto di Cristina García Roderó ..	pag.64
Arnold Newmann - One Hundred	pag.67
Trouer l'Opacit�	pag.69
1925-1935. Un decennio devastante. La fotografia al servizio della modernit�	pag.71

Al Museo Ettore Fico, l'arte in bilico tra la fotografia e la poesia di Duane Michals

di Roberta Scalise da <http://www.torinoggi.it>



© Duane Michals, *Photo of Rene Magritte*. 1965

"Quando guardi le mie fotografie, stai guardando i miei pensieri": questa la filosofia di vita e il senso dell'opera di Duane Michals, uno degli artisti contemporanei che ha rinnovato il linguaggio fotografico con maggiore intensità. La sua arte, infatti, si pone in bilico tra fotografia e poesia, attivando, a partire dagli anni Sessanta, un approccio alla prima che non pretende di documentare il fatto compiuto, bensì il "momento decisivo", affrontando gli aspetti fisici della vita.

La mostra, realizzata in collaborazione con la Fondazione Mapfre di Madrid, è suddivisa in percorsi tematici inerenti alle differenti modalità espressive gradualmente escogitate da Michals, oltre alle diverse serie realizzate su argomenti specifici nel corso del tempo.

Le sezioni sono le seguenti: "Unione Sovietica", con una selezione di ritratti che segnano l'abbandono del lavoro grafico e l'avvio della carriera di fotografo; "Maestri", un omaggio ai tre pittori che hanno maggiormente influenzato la visione artistica di Michals, ossia Balthus, René Magritte e Giorgio de Chirico; "Empty New York", la prima opera importante dell'autore, in cui questi ritrae la città vuota e silenziosa di una domenica mattina; "Sequenze", animate dallo scopo di superare i limiti dell'immagine individuale e "la frustrazione del fermo immagine"; "Foto-testo", dove le fotografie includono frasi che Michals scrive a mano sulla carta fotografica e che costituiscono un complemento di ciò che non si scorge nell'immagine, ma che necessita di essere raccontato e condiviso, perché fondamentale ai fini della comprensione dell'opera; "Domande senza risposta", ossia le domande filosofiche del fotografo spiegate con fotografie arricchite da lunghi testi manoscritti che indagano le questioni fondamentali dell'esistenza; "La casa che una volta chiamavo dimora", in cui Michals utilizza la tecnica della doppia esposizione, strumento visivo che recupera la memoria delle sue origini e della sua famiglia; "Come la fotografia ha perso la sua verginità", sulla deriva del mercato dell'arte contemporanea; "Immagini di un mondo fluttuante", ovvero istantanee sotto forma di ventagli ispirate dalla tradizione

popolare giapponese di Ukiyo-e; "Fotografie dipinte", che vedono l'aggiunta di determinati segni ai vecchi ferrotipi, i quali danno nuova vita ai vecchi ritratti comperati nei mercati di strada, che il fotografo reinterpreta come protagonisti di un mondo creato a sua misura; "Lavoro su commissione", con raffigurazioni di personaggi del mondo della cultura e dello spettacolo pensate per riviste prestigiose; e, infine, "Cortometraggi", le ultime opere dell'autore in formato video, i cui contenuti spaziano dalla politica alla comunicazione interpersonale, tratteggiati con una grande creatività.



© Duane Michals, *Dr. Heisenberg's Magic Mirror*. 1998

La mostra inaugurerà giovedì 3 maggio, alle ore 18, e sarà visitabile fino al 29 luglio.

[Volcano's Ubiquity. Mostra di Jacopo Valentini a Livorno](#)

di [simona lunatici](#) da <http://www.cultframe.com>



© Jacopo Valentini. *Aguglia*, Napoli, 2016

Lo spazio Ops di Livorno ospita un'interessante mostra del fotografo modenese Jacopo Valentini dal titolo *Volcano's Ubiquity*, a cura di Chiara Cunzolo. Le opere esposte rappresentano una selezione di una ben più ampia ricerca iniziata nel 2016 e sviluppata, nel corso di questi ultimi anni, intorno al tema centrale del Vesuvio; una ricerca che non si è limitata alla sterile documentazione del vulcano, come entità geologica, ma si è allargata al territorio circostante e ha portato il fotografo, attraverso il suo personale percorso creativo, a riflettere sulla condizione di vita dell'intera area geografica interessata.

Il lavoro è introdotto da una citazione di Giordano Bruno, il quale, emotivamente turbato dalla presenza e dalla vicinanza del vulcano, lo descrive in questo modo: "[...] così brutto coperto di fumo, non produce alcun frutto, né mele, né uva, né dolci fichi. È privo di alberi e giardini, oscuro, tetro, triste, truce, spregevole, avaro".

Quello che ci viene immediatamente alla mente, leggendo queste parole, è molto distante dalle immagini proposte nell'esposizione. Oggi il paesaggio si presenta organizzato in modo completamente diverso: il vulcano è in quiescenza dal 1944 e l'intera area vesuviana è caratterizzata da terreni fertili, diffusamente coltivati ed edificati. L'uomo si è spinto fin dove gli è stato possibile, quasi a sfidare la pericolosità della zona. Osservando le immagini di Jacopo Valentini non si ha la sensazione di essere negli stessi luoghi di cui parla il filosofo cinquecentesco: quel paesaggio tanto oscuro e tenebroso sembra essere svanito, non c'è fumo, né grigiore, né cupezza, anzi, la sua cifra stilistica è caratterizzata da una luminosità persistente e sovrabbondante. Tuttavia, nonostante la presenza costante della luce in toni alti, non c'è nulla di rassicurante nelle immagini esposte.

La mostra coinvolge il fruitore in una profonda riflessione sulla natura e sul rapporto (o sul non rapporto) che l'uomo instaura necessariamente con essa e lo fa già a partire dal titolo, *Volcano's Ubiquity*. Ubiquità, l'essere contemporaneamente in ogni luogo. Il vulcano è ovunque e l'autore ce lo ricorda con insistenza, in maniera quasi ossessiva.

Il vulcano è ovunque non solo con la sua presenza fisica, quanto, piuttosto, con quello che il suo silenzio e la sua indifferenza nei confronti dell'esistenza umana provocano negli abitanti dei luoghi. Ci ricorda che la natura, per quanto possiamo sforzarci di fare, non ha limiti, è smisurata e indomabile, ha un tempo talmente dilatato che la rende assolutamente distante dai nostri affanni quotidiani, dai nostri drammi, dalle nostre tragedie e fragilità. Esiste forse un luogo che possa realmente rendere sicuri gli abitanti, contro la forza distruttiva del vulcano? È una presenza che fa paura, ma al tempo stesso, come dimostra la frequentazione dei luoghi, attira fortemente verso di sé. Del resto l'uomo non riesce a comprenderne l'enormità e la complessità e per tentare, in qualche modo, di risolverla ha bisogno di costruire, modificare, organizzare lo spazio, con la vana speranza di mettersi al sicuro. Il paesaggio muta a seguito dell'azione umana, ma tale trasformazione è solo apparente: prima o poi la natura si riappropria dello spazio che le è stato tolto, il suo equilibrio torna inesorabilmente stabile, qualunque alterazione l'uomo possa pensare di compiere.

Attraverso le immagini l'autore ci ricorda che la vulcanicità pervade lo spazio con la sua inquietante presenza, entra negli edifici, sia pubblici che privati, nei monumenti, nelle chiese, negli ambienti di lavoro e in quelli domestici, fino a travolgere il cibo e gli oggetti della quotidianità. La figura umana non è mai rappresentata, ma, da spettatori, riusciamo comunque a condividere con gli abitanti il sentimento di perenne instabilità. Ci ricorda, inoltre, che la vulcanicità ritorna anche nella memoria dei luoghi, nella creatività travolgente di chi li ha abitati, nella fervente religiosità. Non è solo distruzione, ma anche creazione. È morte e vita al tempo stesso. La connessione è strettissima e a tal proposito vengono alla mente le parole usate dallo scrittore francese Michel Houellebecq il quale, nel suo romanzo *Lanzarote*, parlando dell'origine dell'isola vulcanica spagnola, definisce il "suo atto di nascita" come "una catastrofe geologica totale".

La riflessione che emerge dalla ricerca fotografica di Jacopo Valentini va a toccare una questione filosofica ricorrente nella poetica di grandi autori, sebbene ne derivino esperienze estetiche molto differenti. Basti pensare al film

documentario *La Soufrierè*, del regista tedesco Werner Herzog, girato nell'isola di Guadalupa che, nel 1976, fu evacuata per il rischio di un'imminente eruzione vulcanica. Le immagini sono girate in condizioni di estrema tensione e restituiscono il forte sentimento di angoscia che l'avvicinarsi della catastrofe provoca, attraverso la loro freddezza e crudezza: non c'è niente di estetizzante, niente che possa, in qualche modo, dare un barlume di speranza.



© Jacopo Valentini. Vesuvio, Ercolano, 2016

In realtà nelle immagini che Jacopo Valentini ci mostra non c'è alcun segno evidente dell'approssimarsi del cataclisma, anzi in molti casi i soggetti inquadrati sono restituiti con grande eleganza e raffinatezza, quasi a voler esorcizzare in qualche modo la tragedia. Sono composte e rigide, tutto è apparentemente quieto, calmo: l'angoscia dell'imminenza del dramma non è dichiarata, ma si percepisce attraverso la tensione evocata da una staticità quasi irreale.

Un lavoro che oscilla tra la documentazione e l'interpretazione e che spinge a riflessioni esistenziali, arrivando a indagare il rapporto dell'uomo con la natura vista come turbamento, inquietudine e costante instabilità.

© CultFrame 04/2018

INFORMAZIONI

Mostra: Jacopo Valentini – Volcano's Ubiquity / A cura di: Chiara Cunzolo

Dal 14 aprile al 05 maggio 2018, Ops / via Francesco Carlo Pellegrini 5, Livorno /

Telefono: 328.7171393/opspazio@gmail.com-Orario:su appuntamento/Ingresso libero

SUL WEB

[Il sito di Jacopo Valentini - Facebook.](#) [OPS Spazio Fotografico, Livorno](#)

[Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2018](#)

di [Claudia Colia](#) da <http://www.cultframe.com>

Ogni anno, il Deutsche Börse Photography Prize è un appuntamento atteso, che mira a promuovere il meglio della fotografia contemporanea. Il Premio, originariamente istituito nel 1996 dalla Photographers' Gallery, dal 2005 è sponsorizzato da Deutsche Börse con una somma di 30.000 sterline, che andranno ad un fotografo contemporaneo (di qualsiasi nazionalità), il cui contributo sia risultato il più significativo nell'anno precedente. I quattro artisti selezionati per questa 21a edizione sono accomunati dalla preoccupazione su temi quali i sistemi di produzione e controllo sociale e tecnologico e l'influenza esercitata dalle modalità di rappresentazione visiva sulle coscienze e le conoscenze.



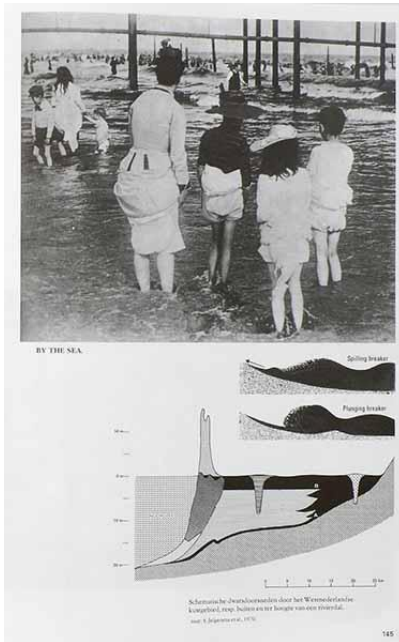
© Mathieu Asselin. Van Buren, Indiana (2013)

Monsanto: A Photographic Investigation del fotografo franco-venezuelano Mathieu Asselin, è un'ampia indagine sulla storia della multinazionale di biotecnologie Monsanto ed il suo impatto globale sulle persone e sull'ambiente. Monsanto è una compagnia che ha forti connivenze con il governo degli USA e la Food and Drugs Administration. Asselin ritrae in maniera schiacciante e determinata, tutta una serie di pratiche controverse ed allarmanti, sia passate che presenti, le quali minano la salute pubblica, compromettono la sicurezza alimentare e sono ecologicamente insostenibili. Il lavoro di ricerca è alquanto meticoloso e si avvale di svariate prove, che vanno dai ritagli di giornali ai semi geneticamente modificati, fino, ovviamente, alle foto scattate durante un viaggio durato cinque anni. Si va dal Vietnam, dove gli effetti devastanti dell'agente Orange sono ancora presenti nella terza generazione di bambini, che presentano disordini genetici e gravi disabilità, agli Stati Uniti, dove agricoltori e produttori di sementi vengono discriminati ed incriminati dalle intense persecuzioni portate avanti dalla multinazionale, che dal 1996 crea e commercializza semi OGM. Paesaggi apparentemente incontaminati, nascondono veleni. Persone apparentemente sane, lottano quotidianamente contro mali insidiosi, siano essi malattie o lo spettro della povertà e della rovina economica. Spesso, la realtà è talmente cruda ed ineluttabile, che la foto ci mostra gli effetti sui corpi e sugli ambienti, mostruosità che non possono essere celate.



© Rafal Milach. Anaklia, Georgia (2013) 6

Il fotografo polacco Rafał Milach, concentra la sua pratica artistica sugli effetti dei cambiamenti politici e sociali nell'ex blocco orientale. *Refusal* è un progetto fotografico che vuole rappresentare visivamente il controllo del governo e della propaganda nei paesi post-sovietici, attraverso oggetti e progetti disseminati nell'ambiente urbano e nella società. Edifici governativi vuoti tra Bielorussia e Polonia, torri panoramiche incompiute in Georgia, oggetti fatti a mano da una scuola di scacchi dell'Azerbaijan, l'assurdità ideologica di strutture di potere e la volontà di controllo delle coscienze, vengono immortalati da Milach con uno sguardo ironico e, al contempo, minimalista. Una semplicità pittorica e surreale, in cui il colore ha un ruolo fondamentale.



© Batia Suter. *Parallel Encyclopaedia* (2016)

Dal colore al monocromo il passo è breve. L'artista svizzera Batia Suter utilizza spesso immagini trovate, che possono essere montate in collage o manipolate digitalmente, anche in formati monumentali. Nel 2007 aveva pubblicato *Parallel Encyclopaedia*, seguito poi, nel 2016, da *Parallel Encyclopaedia #2*. Questo nuovo volume di enciclopedia parallela vuole mostrare come le immagini influenzino il significato, a seconda di dove e come sono collocate ed è l'opera da cui sono tratte le immagini in mostra a Londra. Le stampe, di grande formato, per la maggior parte in bianco e nero, sono desunte da libri raccolti negli anni da Batia Suter e collocate in un nuovo contesto. Le immagini, parte di una collezione personale, scansionate e riproposte in un dialogo alternativo, ritrovano nuova vita e stimolano la curiosità del pubblico, grazie ai particolari ingranditi, alle scale di grigio, alle immagini storiche estrapolate da libri di scuola e salvate da una costrizione insipida.

Chiude la selezione, il progetto cinematografico in 35 mm, proiettato a schermo singolo, di Luke Willis Thompson, dal titolo: *Autoportrait*. Già presentato lo scorso anno alla Chisenhale Gallery di Londra, il film è nato in collaborazione con Diamond Reynolds, che nel 2016 aveva utilizzato Facebook Live per trasmettere i momenti immediatamente successivi all'uccisione del suo partner, Philando Castile, per mano di un agente di polizia del Minnesota. Purtroppo, nonostante le immagini raccolte, l'agente era stato assolto da tutte le accuse. Luke Willis Thompson, stabilito un contatto con Diamond Reynolds, le ha proposto di collaborare alla produzione di un'opera che rispondesse esteticamente al video postato sui social media, documento che era stato visualizzato da milioni di persone ed anche utilizzato in tribunale, nel 2017, come prova.



© Luke Willis Thompson. Autoportrait (2017)

Autoportrait è un ritratto poetico e silenzioso di Diamond Reynolds, immortalata in bianco e nero contro un semplice fondale scuro. Il film è silenzioso, fatta eccezione per il rumore del proiettore 35mm, e la semplicità iconica di questo lavoro solleva potenti questioni sulla violenza razziale e sulle modalità di produzione e circolazione delle immagini in connessione ad eventi traumatici. Il vincitore del Deutsche Börse Photography Prize sarà annunciato in una speciale cerimonia di premiazione, in maggio. Successivamente, la mostra si sposterà dalla Photographers' Gallery al MMK (Museum für Moderne Kunst) di Francoforte sul Meno, nell'ambito della triennale di fotografia contemporanea RAY 2018.

© CultFrame 03/2018

INFORMAZIONI

Deutsche Börse Photography Prize, dal 23 febbraio al 3 giugno 2018- Photographers' Gallery / 16-18 Ramillies Street, Londra - Orario: Tutti i giorni 10.00 – 18.00 / giovedì 10.00 22.00

Biglietto: 4 sterline / Ingresso gratuito prima delle 12

SUL WEB

[Deutsche Börse Photography Prize](#)

[Intervista a Wolfgang Tillmans](#)

di [Beatrice Zamponi](#) da <http://www.vogue.it>



Ritratto di Wolfgang Tillmans, foto Rebecca Wilton/Vg Bild-Kunst Bonn

«Bisogna fare molta attenzione alla parola bellezza: quando è usata in senso assoluto diventa un concetto restrittivo che esclude. La bellezza è ciò che riteniamo accettabile nella società; la ricerca sta nello spostarne i limiti. Fino a poco fa era accettabile vedere due uomini che si uccidevano, ma non che si baciavano e questo anche su un piano visivo, estetico. Cerco sempre di interrogarmi su come attribuiamo significato a ciò che ci circonda. La bellezza fa parte di questo sistema di valori». Dalla fine degli anni 80, il fotografo tedesco [Wolfgang Tillmans](#) ha contribuito a definire un concetto di bellezza alternativa, un'estetica che non può essere aprioristica né esistere senza legami con un contenuto, un'esperienza. La sua vita vissuta è entrata nei suoi scatti divenendo metro per parafrasare sentimenti universali: un'estetica del quotidiano in cui tutti potevano riconoscersi. Non è un caso che Tillmans sia il primo fotografo ad aver vinto nel 2000 il Turner Prize, indicato come uno dei più sensibili interpreti dei mutamenti socioculturali degli ultimi trent'anni. La sua ricerca così inclusiva e politica è partita dalla subcultura giovanile dei '90 per arrivare a una grande campagna anti-Brexit nel 2016, con un linguaggio che spazia da astrazione a figurazione e una complessa ricerca sull'immagine e la sua riproduzione.

Fin dall'inizio ha esposto in gallerie e pubblicato su riviste di moda e musica.

Come artista che cosa le interessava del linguaggio fashion?

Mi attraeva l'accessibilità dei giornali e sentivo che i vestiti, in quanto veicoli di messaggi sociali, offrivano uno spazio di ricerca interessante.

Curavo io stesso lo styling delle foto. Come "Lutz and Alex Sitting in the Trees": sembra un'istantanea, invece l'ho costruita io.

Quella foto è un emblema dello spirito di allora. Un ragazzo e una ragazza seminudi appollaiati su un albero con aria assorta ma presente. Cosa voleva raccontare?

Volevo ritrarre due persone a loro agio con il proprio corpo, in un luogo dove fosse possibile la relazione fisica, ma non in maniera necessariamente sessuale. Non sono rappresentati come una coppia chiaramente etero, cercavo di trasmettere la possibilità di una comunicazione più universale tra esseri umani.

È nato come il fotografo della young generation. Questa definizione ha avuto senso per lei?

Non avevo intenzione di documentare la mia generazione, né parlare di cosa significasse essere giovani, ma solo di cosa volesse dire vivere in quel momento. L'ho fatto con le persone alle quali avevo accesso: amici, compagni, chi mi era vicino. In quelle foto creavo una sorta di mondo ideale dove avrei voluto vivere. In parte lo inscenavo io stesso, in parte era vero in rari momenti vissuti soprattutto di notte: la vita notturna è stata per me una specie di utopia che diventava reale per brevi lassi di tempo.

Può spiegare meglio questo concetto?

I fenomeni di libera aggregazione mi hanno sempre affascinato. Nei '90 c'erano i rave, serate gratuite ed estemporanee in location illegali, un modo alternativo di vivere lo spazio pubblico. La gente pensa alla vita notturna come a un'esperienza solo edonistica e culturalmente bassa, io invece le attribuisco grande valore culturale e creativo.

La sua ricerca ha sempre avuto una relazione speciale con la musica, che ha anche influito sul modo unico di mostrare il suo lavoro in grandi installazioni. Lei stesso suona e ha collaborato con diversi musicisti...

Una canzone è composta di stratificazioni, il mio modo di esporre anche. Assemblare immagini diverse per formato e dimensioni traduceva in uno spazio fisico la complessità di come guardavo il mondo; mi consentiva di entrare e uscire da vari dettagli e stabilire cosa evidenziare.

Ha dichiarato che dell'essere umano le interessa la vulnerabilità. Fragile è il nome della sua etichetta discografica e di una mostra che sta girando l'Africa. Fragilità, vulnerabilità sono temi importanti: perché?

Portare la fragilità come valore nel mondo oggi è una scelta poetica. Tutti vogliono essere belli, forti, sani. Trovo folle il generale accanimento con il fitness, mi sembra legato a una forma di individualismo: ciascuno per sé, migliore e più forte degli altri. Il nazionalismo che sta ritornando in auge dopo un tempo di cooperazione internazionale è in un certo modo connesso a questo spirito.

Con il progetto Truth Study Center, iniziato nel 2005, ha anticipato il dibattito sulle fake news. Che cosa l'ha spinto a cominciare questa ricerca?

La presa di coscienza, in questa epoca di fondamentalismi, che la gente cerca una verità assoluta alla quale appellarsi. Ho raccolto false notizie di ogni tipo dai media, dalla politica, dalla pubblicità; ho lavorato su queste frasi con la fotocopia in un graduale processo di astrazione, creando poi un allestimento su tavoli. Negli ultimi due anni ho studiato il fenomeno da un punto di vista scientifico con l'aiuto di studiosi in vari rami: l'installazione si è così arricchita di nuovi documenti. L'intero lavoro è nella mostra "What Is Different?", a Nîmes.

Non aver fotografato Michael Jackson resta sempre un rimpianto?

Ancora oggi non c'è nessuno che abbia lo stesso fascino artificiale. Avrei voluto vederlo per come era veramente, senza nessun filtro né ritocco e restituire la mia personale visione della sua bellezza. Il mio lavoro non è mai in un'unica direzione: da una parte rende speciale l'ordinario e dall'altra normalizza lo straordinario.

Aderire o rappresentare. Due strade per un'utopia

di Michele Smargiassi da <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it>

Le fotografie dei reporter *aderiscono*. Le fotografie degli artisti sono *circoscritte*.



Daido Moriyama: Oct. 21, 1969. © Daido Moriyama, courtesy Fondazione Cassa di Risparmio di Modena 10

Vi sto per raccontare di come un buon allestimento aggiunge qualcosa alla somma degli addendi.

Faccio due volte il giro di questa [mostra](#), *A cosa serve l'utopia*, con il suo titolo preso in prestito da Eduardo Galeano, che è una domanda senza punto interrogativo, perché "le domande esigono risposte e questa mostra non è certa di averne", confessa Daniele De Luigi.



Chris Steele-Perkins: Beirut 1982. © Chris Steele-Perkins/Magnum Photos/Contrasto

Lui e Chiara Dall'Olio hanno inventato una mostra, come si dovrebbe fare sempre, perché le mostre questo sono, un dispositivo che ha senso solo se dice di più delle opere di cui è composto.

È l'anniversario delle utopie, si direbbe. Sollecitati dal festival Fotografia Europea, nel cinquantesimo del Sessantotto, le istituzioni di cultura fotografica emiliane hanno costruito una collana di mostre sull'argomento.

Modena ha messo le mani nelle proprie raccolte fotografiche. Ha trovato ampie tracce di utopia. Ma c'era bisogno della storia. Allora, ha chiesto aiuto agli archivi di Magnum.

Ed è nata questa mostra intelligente, dove in disposizione instabile sulle pareti dialogano le fotografie di grandi reporter del Novecento, che sono incollate direttamente all'intonaco, e le fotografie di grandi artisti della fotografia del Novecento, che sono appese incorniciate.

Questo dicevo all'inizio. *Adesione al reale vs. sovrapposizione al reale.*

Ma così sembra che il dialogo sia fra la cruda realtà e il museo, tra due mondi, due linguaggi diversi, distanti. Dialogo difficile. Davvero è così?

In cornice c'è una agitata scena notturna di Daido Moriyama, datata 1969, gli anni della (a noi pressoché ignota) contestazione giapponese contro il sistema e contro gli americani.

Di fianco, uno scatto molto grafico di Bruno Barbey sul maggio francese è incollato al muro. Ti chiedi se non potrebbero scambiarsi di posto.

Mario de Biasi fotografò i ritratti di Lenin poco prima del crollo dei muri. Mladen Stilinovic ha fotografato l'oggettistica del culto della personalità al posto d'onore nelle vetrine dei negozi della Jugoslavia di Tito, e poi nella polvere dei mercatini del dopo-guerre balcaniche. Chi è il giornalista, chi l'artista?

Le buone mostre fanno venire dubbi, in questo caso il dubbio è questo: dove passa il confine tra fotografia d'arte e fotografia di reportage?



Mario De Biasi: Mosca, 1980. © Archivio De Biasi. Galleria Civica di Modena, Raccolta della Fotografia, Fondo Franco Fontana, g.c.

Il dubbio viene, ovviamente, perché è stato sollecitato da una scelta non casuale. In queste sale, si direbbe, inreporter parlano della realtà e gli artisti la sublimano in linguaggio formale. La differenza sembra quella.

Si poteva dire, tempo fa, che a distinguere fra i due sistemi fossero soprattutto i canali di diffusione. Il *reportage* lo trovavi sui giornali, l'arte nel *white cube* delle gallerie.

Non è più così da tempo. Il *reportage* va sempre più spesso e più rapidamente al museo, mentre l'arte fa notizia sempre più volentieri sui *media* generalisti.



Mladen Stilinovic: Sale of Dictatorship, 1977-2000 © Mladen Stilinovic. Courtesy Fondazione Cassa di Risparmio di Modena

Abbiamo ancora bisogno di distinguere fra il muro e la cornice, insomma? Chi legge Fotocrazia sa quali sospetti nutre verso l'*artificalization* del fotogiornalismo.

Il timore, per riassumere al massimo, è che i criteri più commerciali che linguistici del successo nel mercato artistico pieghino il linguaggio testimoniale del fotogiornalismo, allontanandolo dalla sua missione: che è fornire al cittadino informazioni conoscenze e testimonianze utili a farsi un'idea del mondo e a prendere decisioni consapevoli sulla propria vita e su quella della comunità.

Ma questo timore, devo ammetterlo, è condizionato da quel che è diventato il sistema dell'arte contemporanea; ossia, a scelta, una produzione di valori-feticcio iperbolici e astratti, senza più alcun rapporto non solo con la realtà, ma perfino col valore monetario delle merci; oppure una fabbrica di arredi di lusso.

Quando qualcuno ti ricorda che per fortuna esistono ancora artisti che pensano di avere una responsabilità nei confronti del mondo reale, sei costretto a riformulare quella domanda, senza alibi. Dove sta, se esiste, la differenza fra foto di reportage e foto "plastica", per dirla come i francesi?

Certo, il linguaggio metaforico. L'attenzione alla forma. La libertà che puoi prenderti con le immagini. La licenza di costruirle premeditandole. Tutte queste cose appartengono più all'arte che alla testimonianza.

Per ciascuna di queste distinzioni, però, c'è una fotografia che si mette di traverso sul confine e lo scavalca.

Questa griglia di foto frontali in bianco e nero di torri di avvistamento in Cisgiordania, ad esempio, opera di Taysir Batniji ci fa gridare "Becher!", ma intanto ci descrive gli apparati di un regime di sorveglianza ed esclusione.

Le statue bronzee di animali che popolano i parchi di Berlino, censite da Swetlana Heger, si riempiono di storia quando apprendi che furono fuse con il metallo della statua di Stalin rimossa nel 1961.

In tutte le discussioni sulla artificiazione del fotogiornalismo, qualcuno di solito rivendica i diritti della costruzione rispetto ai doveri della designazione, con l'argomento: un'immagine sapientemente elaborata può dire della realtà molto più di una foto giornalistica. In nove casi su dieci, si citano a questo punto W. Eugene Smith e i suoi fotomontaggi.

E si ricade, ancora una volta, nell'abitudine di cercare il senso (e l'etica) nelle procedure e nelle pratiche, invece che negli scopi e nelle funzioni.

Brutalmente: è il destinatario, è il lettore l'ultimo giudice. I veri diritti in gioco sono i suoi. Per prima cosa, il diritto di sapere con precisione che cosa sta guardando.

Che è poi il diritto di chiedere alle immagini cose diverse, secondo le sue necessità. Testimonianze. Informazioni. Domande. Indizi. Ipotesi. Riflessioni. Non tutto questo deve stare in ogni immagine. Non tutte le immagini devono dire e dare tutto.



Iosif Király: Reconstruction, Mogosoaia, Lenin, Groza, 2a, 2006. © Iosif Király. Courtesy Fondazione Cassa di Risparmio di Modena

Più che sui due versanti di un confine(giornalismo-arte, muro-cornice) le fotografie che parlano della realtà (ma non dovrebbero farlo tutte le fotografie? Tutte le opere d'arte?) a mio parere si dispongono su una mappa concettuale.

Che è una mappa cartesiana, non isotopa. Ci sono fotografie più vicine alle ascisse della testimonianza e dell'informazione, altre alle ordinate della riflessione e della costruzione, e altre diversamente vicine o lontane dalle une e dalle altre.

Quel che conta è la chiarezza con cui ognuna di queste immagini sceglie e dichiara al lettore il suo posto sulla mappa.

In fondo, anche l'utopia è un concetto pieno di contraddizioni. Da una parte è il sogno di un luogo perfetto, che spinge gli uomini a migliorare il mondo. Dall'altra è l'illusione feroce con cui il potere si traveste quando vuole il consenso degli uomini.

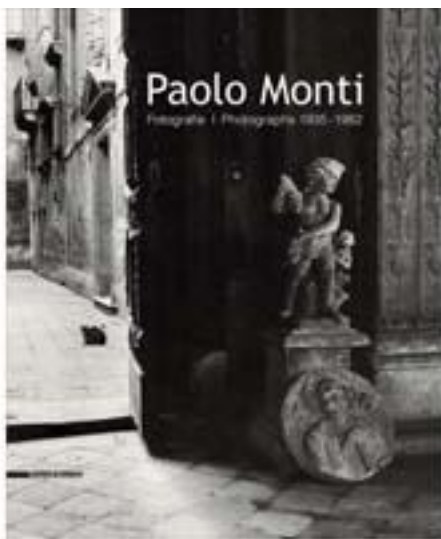
Utopie e fotografie si somigliano. Dobbiamo guardarle bene, interrogarle e collocarle con attenzione, se vogliamo evitare che ci ingannino.

Tag: [Bernd & Hilla Becher](#), [Bruno Barbey](#), [Chiara Dall'Olio](#), [Daido Moriyama](#), [Daniele De Luigi](#), [fotografia](#), [Mario De Biasi](#), [Mladen Stilinovi?](#), [Modena](#), [Swetlana Heger](#), [Taysir Batniji](#), [utopia](#), [W. Eugene Smith](#)

Scritto in [arte](#), [fotogiornalismo](#), [politica](#) | [Commenti](#) »

[**A partire dall'archivio del fotografo**](#)

di Nicoletta Leonardi da *rsf - Rivista di Studi di Fotografia*



Il volume *Paolo Monti. Fotografie 1935-1982* accompagna la mostra retrospettiva, curata da Pierangelo Cavanna e Silvia Paoli, allestita fra il dicembre 2016 e il marzo 2017 nelle Sale dell'Antico Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco di Milano. Esposizione e catalogo giungono a seguito un lungo lavoro di riordino, catalogazione e acquisizione digitale che i due curatori hanno svolto sull'importante archivio di Monti, costituito, oltre che dal fondo fotografico, da quello documentario e dalla biblioteca. Si tratta di ben 223.000 fototipi su pellicola, 12.244 stampe e 790 chimigrammi, oltre a 124 fascicoli e 34 registri contenenti appunti di lavoro, corrispondenza, agende giornaliere, registri dei rullini e delle fotografie, registri di conti e fatture di vendita, recensioni e scritti, 993 periodici e monografie di argomento fotografico. Questo ingente e prezioso patrimonio, precedentemente conservato presso l'Istituto di Fotografia Paolo Monti e acquistato nel 2008 dalla Fondazione BEIC, è oggi depositato presso il Civico Archivio Fotografico del Comune di Milano.

Corredato da 220 tavole – scelte e montate in modo da evidenziare le ricorrenze formali e strutturali dello sguardo di Monti nell'arco di quattro decenni – e da una cospicua appendice biobibliografica, il libro si apre con un saggio di Silvia Paoli che illustra l'attività del fotografo dal 1928 fino al 1959. Strutturando il discorso intorno al susseguirsi diacronico degli eventi, Paoli racconta di un ragazzo appena ventenne che, come tanti, scatta con qualche riluttanza le sue prime fotografie su insistenza del padre durante un viaggio di famiglia a Venezia. Laureatosi alla Bocconi in economia politica qualche anno dopo, il giovane Monti non mostra particolare interesse per la fotografia se non a partire dal 1934, quando chiede e ottiene dal padre, appassionato fotoamatore, una Rolleiflex 6×6, con la quale inizia a sperimentare utilizzando codici estetici fra loro assai diversi (dal pittorialismo alla nuova oggettività), producendosi con particolare successo nel genere della natura morta. In questi primi anni, racconta Paoli, non è ancora sbocciata la "passione totalizzante" per la fotografia che animerà la vita di Monti dopo il suo trasferimento a Venezia nel 1945: una passione che esplose proprio grazie all'incontro con la città esplorata stavolta al di fuori dei tradizionali percorsi turistici, e che farà di lui uno dei protagonisti della fotografia italiana del Novecento. Paoli ricostruisce con grande ricchezza di dettaglio l'attività di Monti fino alla fine degli anni Cinquanta: le esperienze con il gruppo La Gondola, la lunga amicizia con Romeo Martinez, direttore della rivista "Camera", le collaborazioni con l'Unione Fotografica di Milano e con altri circoli amatoriali, i crescenti rapporti internazionali, la ricezione critica del suo lavoro presso figure come Giuseppe Turrone e Italo Zannier.

Il discorso viene ripreso da Pierangelo Cavanna in un saggio che ruota attorno all'anno 1967, individuato come "punto di svolta e di non ritorno; soglia che segna il passaggio dalle committenze puntuali [...] ai rilevamenti sistematici" (p. 50). Nel suo contributo, Cavanna mette in rilievo l'intreccio continuo fra ricerca personale e attività lavorativa che caratterizza la produzione di Monti successiva al 1953. In questa prospettiva, rileva un nesso diretto fra le sperimentazioni di derivazione Bauhaus (che definisce "verifiche [...] più linguistiche che propriamente astratte") e le attività di Monti negli ambiti dell'industria e dell'editoria, portando ad esempio, tra le altre, le ricerche sul colore eseguite nei laboratori della società chimica Sandoz di Basilea nel 1959 e i lavori riprodotti su due copertine di "Domus" del 1961 (p. 48). Ne emerge la figura di un uomo che negava "se non l'esistenza certo l'efficacia di quella distinzione tra dilettanti e professionisti tipica della cultura fotografica", rivendicando l'importante ruolo svolto in Italia dagli amatori anche nel settore della fotografia professionale (p. 44). Paladino della fotografia amatoriale, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, scrive Cavanna, Monti ne osserva con disagio "il progressivo decadimento". Il saggio passa quindi al vaglio la significativa produzione di Monti nell'ambito della scultura e dell'architettura, dedicando ampio spazio alle fotografie realizzate a partire dagli anni Sessanta sulla Fontana di Trevi, sul Barocco e sulla Pietà Rondanini, e si chiude con le campagne di rilevamento realizzate fra il 1968 e il 1975 sotto la guida di Andrea Emiliani, storico dell'arte e funzionario di Soprintendenza promotore dell'idea del territorio come "museo diffuso", ovvero di uno spostamento dell'attenzione dalle emergenze monumentali alla cultura materiale conservata in ambiti rurali.

Nel complesso, i saggi di Paoli e Cavanna trattano con grande ricchezza di dettaglio l'appartenenza di Monti ai circuiti della fotografia amatoriale italiana, l'importanza dell'associazionismo fotografico nella storia culturale del nostro paese, il passaggio all'attività professionale, attraverso una puntuale cronistoria di mostre, premi, committenze e idee supportata dalle parole dello stesso fotografo e dei critici a lui più vicini. La figura di Monti che emerge da questo attraversamento dell'archivio aderisce in gran parte a un modello storiografico¹⁵ di

stampo museale, che privilegia l'autorialità artistica e le caratteristiche estetico-formali delle fotografie a discapito di un'analisi più approfondita del contesto storico, sociale ed economico che le ha rese possibili. Figura mobile e complessa nel panorama storico-culturale in rapida evoluzione nel secondo dopoguerra, 138 recensioni · n. 6, 2017 · rivista di studi di fotografia rsf Monti costituisce oggi un caso esemplare per la verifica delle potenzialità e delle impasse di una storia della fotografia alla ricerca dell'unicità poetica del fotografo-artista. La sua produzione è caratterizzata dalla coesistenza di generi e stili assai diversi fra loro, da un eclettismo che non mancò di suscitare qualche perplessità fra i suoi interlocutori, ma di cui lo stesso Monti andò a lungo fiero, considerandolo espressione della libertà offerta proprio dal suo status di amatore. Seguendo i canoni tradizionali della storia dell'arte, pur di salvare l'autorialità di un amatore, questo eclettismo può essere giudicato una "presunta incoerenza", dietro la quale si nasconde una "ricerca di essenzialità" finalizzata alla "creazione di una nuova realtà, quella dell'immagine" (p. 22).

Nel caso di Monti, questa scelta metodologica di una storia lineare tutta interna all'autore e alle sue opere può dare esiti problematici. Ad esempio Paoli non fa cenno al fatto che l'artista di cui si descrivono gli esordi è in realtà un fotoamatore che svolge attività di dirigente d'industria, occupazione che lo porta a Mestre, dove lavora per la Montecatini e successivamente a Venezia, dove è dirigente del Consorzio Agrario. Ancor più significativa è l'analisi delle ragioni che nel 1953 portano Monti a lasciare il lavoro di dirigente amministrativo per diventare fotografo professionista, un passaggio cruciale che Paoli legge attraverso la voce di Romeo Martinez, direttore della rivista "Camera" e grande amico di Paolo Monti, per concludere: "la vocazione tardiva corrisponde a un'esigenza interiore, d'interrogazione, è nutrita di cultura e di sensibilità verso le cose dell'arte che ne rivela a livello internazionale l'incontestabile temperamento d'artista" (p. 24). Le tensioni interiori di Monti e la sua forte passione per la fotografia hanno certamente avuto un ruolo importante nelle sue scelte di vita. Tuttavia, sarebbe forse opportuno interrogarsi anche su altre, meno personalistiche, circostanze storico-sociali che potrebbero aver pesato su questa scelta, quali l'inizio della stagione del boom economico e le conseguenti opportunità offerte ai fotografi commerciali dallo sviluppo industriale e dalla modernizzazione del Paese. Da questo punto di vista si può inoltre osservare che non è forse il Monti professionista ed autore maturo ad allontanarsi dall'associazionismo fotografico che aveva conosciuto e a cui aveva contribuito, ma è piuttosto l'attività amatoriale che si allontana da lui, trasformandosi radicalmente a seguito dell'esplosione della fotografia come attività del tempo libero di moltissimi italiani. Appunti analoghi potrebbero essere mossi anche alla lettura essenzialmente formale e intimistica proposta da Cavanna sui lavori di Monti relativi all'architettura e alla scultura, che al di là dei valori più strettamente estetici erano necessariamente vincolati ad esigenze non sufficientemente considerate della committenza editoriale e storico-artistica.

In conclusione del volume, Cavanna osserva che i lavori più 'sistematici' realizzati da Monti negli ultimi anni di attività, a partire dal celebre progetto sul centro storico di Bologna avviato nel 1969, sono sostanzialmente rimasti un modello senza filiazioni nelle successive esperienze italiane di rilevamento del territorio. Ma come sarebbe potuto andare diversamente? Gli scatti di una Bologna spopolata e svuotata dalle auto non potevano certo costituire un esempio da seguire per una nuova generazione di fotografi che si confrontava con la realtà nella prospettiva dell'attivismo politico, dell'intervento partecipato, dell'urbanistica dal basso, della contaminazione fra rurale e urbano. A Mario Cresci, fra gli altri, già negli anni Sessanta, Monti appariva come un uomo di grande cultura e sensibilità ma, a ragione o a torto, appartenente a una stagione

della fotografia italiana ormai superata. Nonostante questo, è utile ricordare che la prima mostra ad offrire una sintesi antologica del suo lavoro, presentata a Reggio Emilia nel 1979 e curata dallo stesso Monti, fu accompagnata da un catalogo pubblicato da Punto e Virgola, la casa editrice fondata da Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri.

Nel complesso, il libro è un importante contributo al filone di studi su Paolo Monti che, oltre ad aggiungere nuovi tasselli nella ricostruzione di una figura centrale per la cultura fotografica italiana, offre numerosi spunti di riflessione e di ricerca. Come si può evincere dalle parole di Pierangelo recensioni · n. 6, 2017 · rivista di studi di fotografia rsf 139 Cavanna in coda al suo saggio, più che un punto di arrivo Paolo Monti. Fotografie 1935-1982 può infatti considerarsi come una sorta di chiamata al progetto sul ricchissimo materiale ora messo a disposizione dei ricercatori, che non mancherà certo di alimentare una "stagione di studi che è ancora in corso" (p. 60).

Paolo Monti. Fotografie 1935-1982

Pierangelo Cavanna / Silvia Paoli (a cura di), Paolo Monti.

Cinisello Balsamo, Silvana Edit., 2016, pp. 336 ISBN 9788836635870 € 39,00

Surrealmente realtà

di Jacqueline Ceresoli da <http://www.exibart.com>

Racconti immaginari ma non troppo di un'umanità varia, e forse avariata. Benvenuti nell'universo mondo fotografico di Paolo Ventura, all'Armani/Silos di Milano



Racconti Immaginari, Paolo Ventura, vista della mostra Armani Silos

Il viaggio nel surreale e magico universo di **Paolo Ventura** (1968, Milano), ex fotografo di moda, regista, costumista, trasformista, diversamente illusionista dell'immagine, incomincia al piano terra nell'Armani/Silos, con la prima importante mostra personale milanese intitolata "Racconti immaginari".

Qui sono esposte circa cento opere tra fotografie, scenografie e alcuni oggetti selezionati dall'autore, come reperti di percorsi reali e visionari insieme. Descrivere i suoi lavori è complesso, perché ogni sequenza inscena un mondo e narra una storia, ispirata alle inquadrature tratte da film senza sonoro, o vecchie fotografie: più facile è lasciarsi trasportare dentro un viaggio ai confini

del tempo, prospettive dai cromatismi ipnotizzanti e dall'appeal estetico irresistibile, incastonate in magiche atmosfere stranianti indagate con accuratissima analiticità.

L'autore mescola fotografia, performance, illustrazione, teatro e pittura, "scrive" narrazioni visive, ed è regista, attore performer dei sui stessi racconti immaginari e set teatrali con la moglie Kim, il figlio Primo e il fratello gemello Andrea, immortalati nelle sue fotografie, come personaggi stralunati, in cerca di autore e di un set tutto da inventare, di chissà quale palcoscenico. Le sue illusionistiche fotografie sono il risultato di fasi di elaborazione diverse, sospese nel tempo e nello spazio, in cui mito, fiaba, gioco e narrazione, cinema e illustrazione si fondono in maniera armonica, e probabilmente sarebbero piaciute a Georges Melies, scenografo di viaggi nell'impossibile e all'attore e regista Joseph Frank Buster Keaton, mito del cinema muto.

Il percorso espositivo nelle sale austere dell'Armani/Silos si apre con *La cercatrice di Conchiglie*, tre opere realizzate espressamente per la mostra, per proseguire con *The Automaton* (2010): un racconto visivo di un uomo che per sopravvivere alla solitudine crea un automa per tenersi compagnia. Questa inquietante storia dalle atmosfere dark, la raccontava il padre di Ventura quando era piccolo, tratta da una novella olandese del Cinquecento. L'autore riambienta l'episodio durante lo sgombro del Ghetto di Venezia nel 1943, ed è inscenata come un incubo, un'allucinazione con ambienti claustrofobici e solitari. Sono immagini apparentemente surreali, ma in realtà smuovono riflessioni sull'assurdità della questione razziale, dell'olocausto e della guerra. Il suo universo, in bilico tra realtà ed enigma, è valorizzato da una tavola cromatica diafana, che sembra smaterializzare i soggetti rappresentati, suggerendo una nuova dimensione straniante, incentrata sul desiderio di meravigliare, sorprendere, incantare e mettere in discussione i limiti oggettivi della fotografia attraverso associazioni a mondi lontani che trascendono la realtà.



Racconti Immaginari, Paolo Ventura, vista della mostra Armani Silos

Creatore e osservatore, fotografo e attore, Ventura ha narrato attraverso immagini verosimiglianti storie di guerra, illusionismi magici, dal tratto costruttivo di matrice figurativa, della "Nuova Oggettività" tedesca filtrata dal Surrealismo e dalle atmosfere sospese del "Realismo Magico" italiano,^{7,8}

mescolando una componente "verista" con quella "visionaria". L'esposizione prosegue con la sala dedicata a una serie di opere tratte da *La Città infinita* (2013-2018), ritratta come se sbirciata dal finestrino di un treno quando l'attraversa, ispirata ai paesaggi urbani di Mario Sironi dagli edifici geometrizzanti, vedute kafkiane dalle metafisiche architetture con poche finestre nere, in cui l'ospite inatteso sembra essere il cittadino, fagocitato da una selva di cemento, annichilito dalla solitudine e pochi alberi rinsecchiti e spogli.

Sono "cartoline" di città invivibili dalla luce fredda, metallica e artificiale che si inserisce perfettamente in una struttura compositiva studiate nei particolari, giocata su una maglia di linee verticali e orizzontali, ispirate al purismo della pittura degli anni Venti. Segue in un'altra sala *Short Stories* (2013-2015), scenette visionarie in cui i protagonisti sono maghi, giocolieri, lanciatori di coltelli, esploratori dell'assurdo e bambini imprevedibili simili a marionette o soldatini, convincenti nei loro abiti vintage, anni Trenta e Quaranta. Queste fotografie studiate come set teatrali vanno oltre la superficie e la tensione formale estremamente raffinata per intrecci narrativi e visivi, in cui ogni dettaglio assume nuovi significati traboccanti di humor nero e di folgorante ironia.



Racconti Immaginari, Paolo Ventura, vista della mostra Armani Silos

L'autore, appassionato di diorami ispirati alla Seconda Guerra Mondiale in Italia, basandosi sui ricordi e sulle storie raccontate dalla nonna materna, nel 2006 pubblica *War Souvenir*, un lavoro che ha riscosso successo di pubblico e critica, esposto in tutto il mondo. Rivelano la sua abilità manuale le sue sculture di carta composte da fotografie tridimensionali disposte lungo il percorso della mostra, dal titolo *Un reggimento napoleonico va sotto la neve*, *Il Funerale dell'Anarchico* e *Looking into The Darkness*, che si distinguono per quel marcato riferimento ai giochi d'infanzia, ai soldatini di piombo o alle storielle illustrate del "Corriere dei Piccoli", dal dettaglio rivelatorio e sorprendente, che con apparente levità fanno pensare alla brutale arte della guerra coltivata da fedeli osservanti di ieri e di oggi.

Nel lavoro di Ventura il travestimento, il trucco, l'allestimento degli oggetti, gli sfondi ricostruiti nel suo studio, sono elementi importanti quanto i colori per il pittore, infatti il suo lavoro è stato fonte d'ispirazione per la realizzazione di

scenografie e costumi per molteplici opere del Lyric Opera of Chicago e del Teatro Regio a Torino. Questi e altri espedienti scenici attraverso la fotografia costituiscono i suoi racconti visionari che evocano comportamenti soggettivi e collettivi insieme. Merita attenzione il documentario *The Vanishing man* (2014), realizzato dal regista Erik van Empel sulla vita e le opere di Paolo Ventura, incantevoli come il suo sguardo sul mondo, ritratto con spostamenti di prospettive tra vicinanza e lontananza davvero inusuali, in cui la luce e le ombre modellano un diario soggettivo di ricordi, scenari di libertà espressiva di incubi e sogni di un'umanità varia e forse avariata.

[L'Italia di Magnum. Da Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin](#)

Comunicato stampa da <http://www.exibart.com>



©Leonard Freed, Roma, maggio 1974 © Leonard Freed / Magnum Photos

Dal 9 maggio al 22 luglio 2018, il Museo Diocesano Carlo Maria Martini ospita la mostra L'ITALIA DI MAGNUM. Da Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin, che presenta 130 immagini di venti tra i più importanti maestri della fotografia del XX secolo, che raccontano la cronaca, la storia e il costume del nostro paese dal dopoguerra a oggi.

L'esposizione, curata da Walter Guadagnini, direttore di CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia di Torino, con il patrocinio del Comune di Milano e con il sostegno di Rinascente, celebra i settant'anni dalla fondazione di Magnum Photos, avvenuta nel 1947 a New York, a opera di Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour, George Rodger e William Vandivert.

Il percorso espositivo si apre con un omaggio ad Henri Cartier-Bresson e al suo viaggio in Italia negli anni trenta, e prosegue con la serie di Robert Capa che restituisce l'immagine di un paese in rovina alla fine della seconda guerra mondiale e con quella di David Seymour che, nel 1947 documenta i turisti che tornano a visitare la Cappella Sistina.

Organizzata per decenni, la mostra continua con gli anni cinquanta che vede la rinascita del paese, attraverso le immagini di Elliott Erwitt che racconta con uno sguardo ironico la capitale Roma, le sue bellezze e le sue contraddizioni, di René Burri che conduce lo spettatore all'interno della famosa mostra di Picasso a Palazzo Reale di Milano nel 1953, che ospitava Guernica, il capolavoro del maestro malagueño, e di Herbert List con gli scatti realizzati a Cinecittà, la "Hollywood sul Tevere".

Gli anni sessanta sono rivissuti attraverso le fotografie di Thomas Hoepker, Bruno Barbey ed Erich Lessing che presentano, rispettivamente, il trionfo di Cassius Clay alle Olimpiadi di Roma del 1960, l'enorme partecipazione popolare ai funerali di Palmiro Togliatti, e le vacanze sulla riviera romagnola nel periodo del boom economico.

La Sicilia di Ferdinando Scianna apre la sezione degli anni settanta, dove s'incontrano le immagini di Leonard Freed sul processo sociale che ha portato al referendum sul divorzio e di Raymond Depardon con la serie sui manicomi, nel momento storico che ha segnato l'introduzione nell'ordinamento italiano della legge Basaglia che ne decretava la chiusura.

Gli anni ottanta vivono nel confronto tra le grandi fotografie di Martin Parr che documentano la definitiva affermazione del turismo di massa nel nostro paese, tra bellezza dei luoghi e cattivo gusto dei visitatori e quelle di Patrick Zachmann sulla camorra napoletana.

La contemporaneità, dagli anni novanta ai primo decennio del nuovo secolo vive nel racconto di Alex Majoli sulle discoteche romagnole, di Thomas Dworzak sul G8 di Genova, di Peter Marlow sulla guerra nella ex Jugoslavia e di Chris Steele Perkins sulla "Clericus Cup", il torneo di calcio tra religiosi.

Chiude idealmente la mostra, Paolo Pellegrin con gli scatti realizzati alla folla assiepata in piazza San Pietro a Roma durante la veglia per la morte di Papa Giovanni Paolo II e a un barcone carico di migranti nel mar Mediterraneo.

Dall'8 Maggio al 22 Luglio 2018 a MILANO, MUSEO DIOCESANO, Corso Di Porta Ticinese 95 (20123) - +39 0289420019 , +39 0289420019 (fax) - info@museodiocesano.it - www.museodiocesano.it

orario: da martedì a domenica dalle 10 alle 18. Chiuso lunedì (eccetto festivi)

La biglietteria chiude alle ore 17.30, (possono variare, verificare sempre via telefono)

biglietti: Biglietto Museo Diocesano + mostra: Intero: 8 euro, Ridotto individuale: 6 euro
Ridotto scuole e oratori: 4 euro, Biglietti (Museo Diocesano + mostra + Museo di Sant'Eustorgio + Cappella Portinari + Cimitero paleocristiano) Intero: 10 euro

Ridotto individuale: 8 euro
Ridotto scuole e oratori: 6 euro

catalogo: in galleria. **editore:** [SILVANA EDITORIALE](#) - **ufficio stampa:** [CLP](#)

curatori: [Walter Guadagnini](#)

[Parte grazie al Ministero della Cultura il Piano strategico di sviluppo della fotografia](#)

di [Mariacristina Ferraioli](#) da <http://www.artribune.com>

Arriva l'ok della Corte dei Conti sulla direttiva del ministro Franceschini per la valorizzazione della Fotografia italiana attraverso un Piano Strategico di Sviluppo della durata quinquennale...



Dario Franceschini

Un punto importante per il ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, **Dario Franceschini**. La Corte dei Conti ha registrato la direttiva per la valorizzazione della Fotografia italiana attraverso un Piano Strategico di Sviluppo della durata quinquennale (2018-2022), messo a punto dal MiBACT, proprio per volere del ministro, con l'obiettivo di determinare nuove prospettive e opportunità per la fotografia a livello nazionale e internazionale.

IL PATRIMONIO FOTOGRAFICO ITALIANO

“È il primo passo per la creazione di una struttura permanente”, annuncia il ministro in una nota emessa dal MiBACT “che si occupi di conservazione del patrimonio fotografico e di valorizzazione della Fotografia come parte rilevante dell’arte contemporanea e della creatività italiana”. Al centro l’immenso patrimonio fotografico italiano da conservare, tutelare e rendere fruibile a pubblico e studiosi. Il Piano strategico di sviluppo della fotografia è stato concepito e redatto per colmare una lacuna storica, riconoscendo a questa disciplina il ruolo di componente centrale del patrimonio culturale nazionale e di elemento essenziale dei linguaggi contemporanei. Il principio è quello di mettere a sistema la ricchezza culturale, documentale ed economica rappresentata da oltre nove milioni di foto custodite dagli istituti nazionali, tra i quali *Istituto Luce* e *Centro Sperimentale di Cinematografia*, e dagli archivi fotografici delle Soprintendenze. Il Piano Strategico del ministero punterà su più settori di intervento: patrimonio, creazione contemporanea, educazione e formazione. Il primo atto sarà quello di censire le raccolte e gli archivi fotografici in Italia e di creare una collezione digitale nazionale. Il passaggio successivo punterà, invece, sulla valorizzazione del patrimonio, sia in Italia che all’estero, con il supporto di iniziative culturali sulla fotografia italiana. Infine, la messa a punto di politiche educative e formative nel settore della Fotografia, anche in collaborazione con il Ministero dell’Università e della ricerca, a partire dall’educazione all’immagine nelle scuole d’infanzia e dell’istruzione primaria, fino alla realizzazione di corsi e master universitari altamente specializzati.

UN LUNGO LAVORO

La stesura del Piano strategico di sviluppo della fotografia ha comportato un lungo lavoro. Nella primavera 2017, il Ministro Franceschini, ha decretato la costituzione di una *Cabina di regia per la fotografia* e gli Stati generali della fotografia: due giornate di convegno sul tema, tenutesi il 6 aprile e il 5 maggio 2017, rispettivamente a Roma e a Reggio Emilia, a cui hanno partecipato addetti ai lavori, fotografi, curatori, editori, direttori di musei, fondazioni nazionali e internazionali per elaborare un piano strategico per tutelare e valorizzare la fotografia in Italia sia come patrimonio storico sia come linguaggio contemporaneo. Sono stati coinvolti quattrocento operatori del settore grazie ad un iter che ha portato all’organizzazione di diciannove incontri pubblici sul territorio nazionale, nella forma di giornate di studio o conferenze, che hanno dato voce alle diverse realtà locali consentendo di innescare un dialogo con il ministero fondamentale per l’elaborazione della direttiva. Il piano strategico ha una durata di cinque anni.

Michael Wolf – Life in cities

Comunicato stampa da <http://www.exibart.com>

La grande fotografia internazionale torna ancora una volta a essere protagonista alla Fondazione Stelline. Dal 10 maggio al 22 luglio 2018, negli spazi espositivi in Corso Magenta 61, si terrà *Life in cities*, la prima grande mostra in Italia dedicata a Michael Wolf, artista e fotografo tedesco che ha studiato con il maestro Otto Steinert alla Folkwang School di Essen e alla Berkeley in California.

Lives in cities, premiata all’ultima edizione di Les Rencontres d’Arles, è una retrospettiva che celebra la relazione tra densità umana e architettura urbana.

In mostra 150 opere di Michael Wolf da sei sue celebri serie: dalla più recente *Paris Rooftops* (2014), alla serie di foto più famosa *Tokyo Compression* (2010-2013), ma anche *Informal Solution* (2003-2014) *Architecture of Density* (2003 - 2014) e

Transparent City (2006) dedicate alla complessità delle città moderne, fino ai suoi lavori che testimoniano i primi anni di attività come fotografo documentarista.



La grande fotografia internazionale torna ancora una volta a essere protagonista alla Fondazione Stelline. Dal 10 maggio al 22 luglio 2018, negli spazi espositivi in Corso Magenta 61, si terrà *Life in cities*, la prima grande mostra in Italia dedicata a Michael Wolf, artista e fotografo tedesco che ha studiato con il maestro Otto Steinert alla Folkwang School di Essen e alla Berkeley in California.

Lives in cities, premiata all'ultima edizione di *Les Rencontres d'Arles*, è una retrospettiva che celebra la relazione tra densità umana e architettura urbana. In mostra 150 opere di Michael Wolf da sei sue celebri serie: dalla più recente *Paris Rooftops* (2014), alla serie di foto più famosa *Tokyo Compression* (2010-2013), ma anche *Informal Solution* (2003-2014) *Architecture of Density* (2003 - 2014) e *Transparent City* (2006) dedicate alla complessità delle città moderne, fino ai suoi lavori che testimoniano i primi anni di attività come fotografo documentarista.

L'obiettivo di Michael Wolf mette a fuoco la relazione tra struttura sociale e architettonica delle città. Scatti e progetti capaci di cogliere nelle complessità strutturali del paesaggio urbano tracce della densità di quello umano, come nella serie dedicata ai tetti di una Parigi al confine tra rappresentazione e astrazione.

Fotografo e artista visivo di successo, Wolf ha ricevuto autorevoli riconoscimenti internazionali, vincendo due *World Press Photo* (nel 2005 e nel 2010) e arrivando alla selezione finale dell'ultima edizione del prestigioso *Prix Pictet*. La notorietà raggiunta dai suoi progetti fotografici, che colgono astrazioni dell'architettura cittadina e prospettive vertiginose della sua implacabile espansione, continua a essere oggetto di pubblicazioni ed esposizioni.

La mostra *Lives in cities*, a cura di Wim van Sinderen e Alessandra Klimciuk, è realizzata dalla Fondazione Stelline in collaborazione con *Fotomuseum Den Haag / The Hague Museum of Photography*.

Accompagna la retrospettiva il catalogo "*Michael Wolf. Works*" con testi di Marc Feustel, Jan-Philipp Sendker, Wim van Sinderen e dello stesso Michael Wolf (Peperoni Books, € 50).

Michael Wolf (Monaco, 1954) vive e lavora a Hong Kong dal 1994. Cresciuto tra gli Stati Uniti e il Canada, studia all'Università di Berkeley in California per poi tornare in Germania a completare la propria formazione alla Folkwang School di Essen dove, tra il 1972 e il 1976, è allievo del leggendario professore Otto Steinert. Ha lavorato come fotoreporter per riviste rinomate, tra cui "Geo" e "Stern", affermandosi poi velocemente come autore indipendente e artista visivo di successo. Il suo soggetto prediletto è la vita delle persone che vivono nelle grandi metropoli in continua evoluzione del mondo di oggi. Il lavoro di Wolf è stato esposto in prestigiose sedi, tra cui le Biennali di Architettura di Venezia e di Hong Kong - Shenzhen, il Museum Centre Vapriikki di Tampere in Finlandia, il Museum for Work di Amburgo, il Museum of Contemporary Photography di Chicago. Le sue opere fanno parte di numerose collezioni permanenti, tra cui quelle del Metropolitan Museum of Art e del Brooklyn Museum a New York, del San Jose Museum of Art, California, del Museum of Contemporary Photography di Chicago, del Museum Folkwang di Essen e del German Museum for Architecture di Francoforte.

www.photomichaelwolf.com

Dal 10 maggio al 22 luglio 2018 a Milano nella FONDAZIONE STELLINE - Palazzo delle Stelline, Corso Magenta 61 (20123) +39 0245462111, +39 0245462403 (fax) - fondazione@stelline.it - www.stelline.it

orario: martedì - domenica, h. 10.00-20.00 (chiuso il lunedì) -(possono variare, verificare sempre via telefono) - **biglietti:** € 8 intero; € 6 ridotto.

[Ars combinatoria e ritorno alle origini](#)

di Roberta Valtorta da <http://www.fupress.net/>



Il libro propone una lettura non di tipo storico ma critico, di tono decisamente e poeticamente interpretativo, della fotografia di Luigi Ghirri. L'autrice, Ennery Taramelli, è grande conoscitrice dell'opera dell'artista, e della sua persona. Incontra infatti Ghirri a metà anni Settanta, con lui nel 1979 progetta Iconicità/1. Una visione sul reale, mostra innovativa al Padiglione d'Arte Contemporanea di Palazzo Massari a Ferrara che spazza via ingenuità fotoamatoriali e formalismi ancora imperanti in quegli anni e mirati a forzare la fotografia verso l'arte, puntando a mettere in evidenza la complessità del rapporto fotografia/realtà visibile.

Segue Ghirri nelle sue ricerche degli anni Settanta, individuando come fondamentale chiave di lettura il tema della memoria e nel 1982 contribuisce con

un testo critico al fascicolo Luigi Ghirri della collana I Grandi Fotografi (Fabbri Editore). Come lei stessa afferma, sospende il suo lavoro di studio sull'artista verso la metà degli anni Ottanta quando, dopo il progetto Viaggio in Italia, egli 'vira' verso il paesaggio, e si pone in un atteggiamento di attesa. Lo ritrova nel 1989, con Paesaggio italiano.

Nel 1992, subito dopo la sua morte, cura con Paola Borgonzoni Ghirri l'antologica Vista con camera alla Galleria d'Arte moderna di Bologna. Dopo anni di riflessione, nel 2005 pubblica Mondi infiniti di Luigi Ghirri, un libro nel quale mette a punto soprattutto due concetti alla luce dei quali interpretare l'opera dell'artista emiliano: "arte della memoria" e "pensare per immagini". La frase Come pensare per immagini è in effetti il titolo di un articolo del "Corriere della Sera", giornale che Ghirri trova a terra piegato e fotografa sul selciato in Roma, 1978, una fotografia della serie Kodachrome, nonché un riferimento al pensiero di Giordano Bruno, filosofo che egli amava e spesso citava (inoltre, Luigi Ghirri. Pensare per immagini è stato il titolo della mostra tenutasi al MAXXI nel 2013, e Come pensare per immagini quello del convegno a essa collegato).

A distanza di altri anni ancora, Ennery Taramelli rinnova la sua analisi dell'opera e del pensiero ghirriano con questo nuovo libro, rafforzando i collaudati concetti indicati sopra e mettendo, in particolare, un deciso accento sulla questione del pensiero narrante: Ghirri non lavora per singole immagini, infatti, ma per narrazioni e, inoltre, non si limita a creare delle serie, ma torna più Ennery Taramelli, Memoria come un'infanzia. Il pensiero narrante di Luigi Ghirri Parma, Diabasis, 2017, pp. 275 ISBN 9788881038688 € 28,00 I r 140 rsf rivista di studi di fotografia · n. 6, 2017 · recensioni volte sulle stesse fotografie combinandole e ricombinandole tra loro in sempre diversi racconti, secondo il metodo di un'ars combinatoria profonda e fantasiosa.

Le sue prime esperienze con i poeti e gli artisti modenesi concettuali e verbovisivi lo avevano avvicinato, nel periodo della sua formazione, a un'avanguardia intrecciata al parasurrealismo, a una sensibilità straniata e orientata verso ciò che viene definito "pensiero-sogno", l'opposto del "pensiero-merce" tipico di una società che massificandosi porta alla rovina l'uomo contemporaneo. La posta in gioco era un ritorno al primordiale, per una liberazione dell'inconscio sia personale sia collettivo: è così che, da un lato, gli oggetti del banale quotidiano, dall'altro, i segni stereotipati della civiltà della comunicazione di massa diventano piano piano per Ghirri occasioni di straniamento e di ricerca delle origini, dell'arché, momenti di un interminabile viaggio nella memoria e nell'immaginazione.

Taramelli sottolinea continuamente la natura simbolica delle fotografie di Ghirri, che sono sempre dispositivi narrativi, punti d'incontro tra il mondo esterno e l'interiorità, sempre alla luce di un ritorno all'infanzia che ha il sapore delle favole. Taramelli offre un'interpretazione ermeneutica, nel senso antico del termine, cioè fortemente basata, anzi intrecciata agli scritti di Ghirri stesso e al suo pensiero. Si tratta di un'analisi densa, espressa in un linguaggio letterario che presenta frequenti punte poetiche, un'analisi che spesso torna su se stessa ribadendo uguali idee da angolazioni diverse, a seconda di come le fotografie e le parole dell'artista le riconfermano di volta in volta. Si può dire che anche Taramelli, assecondando Ghirri, faccia uso di un'ars combinatoria che utilizza le stesse parole o parole simili e gli stessi pensieri in modo di volta in volta diverso, in un processo di amplificazione dei significati.

Anche la struttura del volume è ghirriana, come i libri di lettura della nostra infanzia, con le fotografie impaginate nel punto esatto in cui il testo ne parla: esse fanno parte del testo e, prive di didascalie (per le quali il lettore è rimandato alla fine del libro), sono immagini – se è possibile dire – 'solo visive'

che lasciano uno spazio ludico all'immaginazione, come Ghirri sarebbe stato felice di vedere.

Diviso in tre capitoli (Il risveglio, molto breve, sulla formazione modenese dell'artista; Lo sguardo a ritroso, il più ampio, che vede la tesi dell'autrice svilupparsi attraverso l'analisi di alcuni suoi importanti lavori degli anni Settanta; La ricerca del giardino, infine, sul suo rapporto, negli anni Ottanta, con il paesaggio), il libro conduce il lettore nella profondità del mondo di questo nostro grande artista-narratore. Atlante, Paesaggi di cartone, Colazione sull'erba, Kodachrome, Still life, TopografiaIconografia sono i lavori indagati da Taramelli, quelli che meglio le consentono di dimostrare le caratteristiche dell'ars combinatoria ghirriana, della sua finzione narrativa, della spazialità onirica, della ricerca dei miti d'oggi e del familiare che diviene straniato (non presi in considerazione invece Catalogo, Km 0,250, Diaframma 11, 1/125, Luce naturale, Italia ailati, Il paese dei balocchi, Vedute, Infinito, In scala, Identikit).

Intrecciando a quelli di Ghirri i pensieri di Breton, Savinio, Magritte, De Chirico (il peso dunque del surrealismo), Rilke, Proust, Freud, anche Jung, Bachelard, Neumann, Kereny, Calvino, Giordano Bruno, l'autrice delinea una figura di puer aeternus che sa costruire narrazioni fantastiche sulla base della forza simbolica della fotografia e della sua natura ambigua e polisensa che trova senso (forse) nel montaggio narrativo. Al centro del ragionamento vi è l'idea che la fotografia sia per Ghirri una "seconda vista", uno "sguardo ottico" straniante e parallelo allo sguardo umano, e che questo secondo sguardo altro non sia che quello dell'infanzia che, sempre, sa trarre dalla realtà quotidiana le figure per la costruzione di immagini appartenenti a un mondo ludico e fiabesco, un mondo che, più profondamente, è costituito da "zone di memoria", secondo le parole di Ghirri stesso.

L'ultima parte del libro dedicata al paesaggio propone una lettura del lavoro di Ghirri sul Delta del Po svolto con Vittorio Savi, del progetto Viaggio in Italia (a cui Taramelli accenna però assai brevemente), di Esplorazioni sulla Via Emilia, Paesaggio italiano, Il profilo delle nuvole. Per recensioni · n. 6, 2017 · rivista di studi di fotografia rsf 141 descriverlo come un artista 'bifronte', intento a cercare le forme visibili dell'ambiente in cui viviamo e insieme le sopravvivenze della memoria, l'autrice chiama in causa il genius loci di Christian NorbergSchulz, il senso del vagabondare nel mondo così tipico della poetica di Bob Dylan a cui Ghirri era legatissimo (gli amici gli regalarono Knockin' on Heaven's Door durante i suoi funerali nella nebbia padana del febbraio 1992), la scrittura di Gianni Celati, anche i pensieri di Zavattini (autore, insieme all'amato Strand, del mitico Un paese) sulla malinconia del Po e, più ampiamente, della pianura padana tutta.

La potenza evocatrice della notte, dunque l'artificio colorato di una fotografia che non descrive ma continuamente immagina e ricorda i luoghi, la forza straniante dei paesaggi della provincia nei quali tutto è familiare e insieme ignoto (le case paesane, le strade, le chiesette, i cieli, le scritte), i richiami alla fotografia americana, da Walker Evans a William Eggleston a Stephen Shore, la nostalgia di un Eden originario e la ricerca di un luogo indeterminato e misterioso, sono i grandi temi individuati per entrare nei paesaggi delicati di Ghirri.

Un artista che ci viene restituito come un viandante nel paesaggio, carico di nostalgia per un'armonia perduta, sulle orme del mito e di un altrove che Taramelli ghirriamente ci lascia liberi di immaginare quale possa essere.

Ennery Taramelli, **Memoria come un'infanzia. Il pensiero narrante di Luigi Ghirri** - Parma, Diabasis, 2017, pp. 275 ISBN 9788881038688 € 28,00

comunicato stampa



In occasione del 70° Anniversario della sua fondazione, la FIAF presenta da mercoledì 9 maggio a domenica 17 giugno 2018 la mostra fotografica antologica di Maurizio Galimberti. Per la prima volta in mostra 100 fotografie originali provenienti dall'archivio dell'Autore e da Collezioni private che vengono esposte alla Fortezza del Girifalco, Cortona (AR), Via Renato Bistacci

La mostra è organizzata nell'ambito del 70° Congresso Nazionale FIAF Congresso Nazionale FIAF (Cortona, 9 – 13 maggio 2018), evento quest'anno gestito dalle Associazioni Cortona Photo Academy e Cortona On The Move) e fa parte di un'ampia serie di eventi e iniziative per celebrare la ricorrenza.

Maurizio Galimberti, oggi considerato il massimo esponente italiano di quella corrente artistica che utilizza la fotografia istantanea per esprimere la propria creatività, espone per la prima volta in più di trent'anni di carriera 100 fotografie originali provenienti dal proprio archivio e da Collezioni private. Le fotografie esposte, tutte realizzate con il sistema Polaroid di fotografia istantanea, sono tra le più rappresentative della sua produzione.

Tipici i mosaici che hanno la particolarità di proporre il soggetto fotografato in composizioni dal formato esterno regolare, quadrato o rettangolare, composte da tante tessere o tasselli, tutti della stessa dimensione, ma di numero variabile tra un'opera e l'altra. In ognuna delle tessere viene riprodotta una parte, un frammento del tutto: nel caso specifico del ritratto, utilizzando un accessorio che permette scatti a distanza ravvicinata, ognuno dei tasselli accoglie un particolare del soggetto. L'abilità di Galimberti consiste nello scegliere la sequenza delle inquadrature, attentamente programmata, e nell'accostare le varie parti. In questo modo vengono messi in evidenza i tratti più significativi e la personalità del personaggio ripreso, rompendo la continuità visiva di volumi e proporzioni. In mostra, oltre ai ritratti, luoghi, architetture e studi a mosaico, anche i "ready made": qui Galimberti non si limita ad utilizzare oggetti di uso comune prelevati dal loro contesto quotidiano e proposti come opera d'arte senza ulteriori interventi da parte dell'artista, ma si spinge oltre. Fotografa un particolare con la polaroid, lo manipola con varie tecniche e sovrappone l'immagine all'originale.

"Una caratteristica di Galimberti è la sua attitudine a farsi coinvolgere dalla visione delle opere prodotte da artisti appartenenti a correnti dell'inizio del Novecento, quelle che rivoluzionarono il concetto di produzione dell'opera e i suoi valori. Il mondo artistico di Galimberti, - scrive Claudio Pastrone, direttore del Centro Italiano della Fotografia d'Autore di Bibbiena e curatore della mostra - è fatto di provocazioni: niente di quello che produce è come ce lo immagineremmo

prima di vedere il suo lavoro, tutto quello che produce ci stupisce, ci emoziona, ci affascina”.

La mostra di Maurizio Galimberti è inserita nella cornice della Fortezza del Girifalco sede principale delle mostre del 70° Congresso FIAF e dell'evento Cortona FotograFIAF, che racchiude anche le mostre di: Stefania Adami, Nino Migliori, Vasco Ascolini, Filippo Venturi, Matteo Ballostro, Michele Cramerì, Antonella Monzoni e Augusto Cantamessa. In mostra anche immagini del contest fotografico "Per Amore" promossa da UNHCR.

Durante il 70 Congresso Nazionale FIAF, la Federazione presenterà in anteprima il volume della collana Grandi Autori della Fotografia Contemporanea 2018 dedicato quest'anno proprio a Maurizio Galimberti.

Per maggiori informazioni: segreteriacongressofiafcortona@gmail.com

La FIAF

Fondata nel 1948 a Torino, la FIAF è un'associazione senza fini di lucro, attenta da sempre alle tendenze e alle istanze culturali della fotografia italiana, che si prefigge lo scopo di divulgare e sostenere la fotografia amatoriale su tutto il territorio nazionale. In oltre settant'anni di storia la FIAF non ha cambiato il suo originale intento ed oggi annovera circa 5.500 associati e 550 circoli affiliati, per un totale di oltre 40.000 persone coinvolte nelle attività dell'Associazione, accomunate dalla passione per il mondo della fotografia e a cui fornisce molteplici servizi, dai più pratici mirati al sostegno alle organizzazioni a quelli rivolti alla formazione e alla crescita culturale di ogni singolo associato.

www.fiaf.net

[I Killed Negatives durante la Grande Depressione alla Whitechapel gallery di Londra](#)

di [Valentina Poli](#) da <http://www.artribune.com>

In mostra alla Whitechapel Gallery di Londra gli scatti che passarono alla storia come Killed Negatives. Una serie di fotografie, commissionate dalla Farm Security Administration per documentare la condizione dei braccianti delle aree rurali degli Stati Uniti durante la Grande Depressione...

Documentare la condizione dei braccianti delle aree rurali degli Stati Uniti fu l'ordine impartito ad un gruppo di giovani fotografi da **Roy Stryker**, economista e fotografo statunitense, famoso per essere stato a capo della divisione informazione della Farm Security Administration durante la Grande Depressione e per aver lanciato il movimento di fotografia documentaria della Fsa. Era un uomo burbero, i cui metodi si erano inaspriti negli anni passati alla Farm Security Administration (FSA), l'agenzia federale statunitense fondata nel 1937 con lo scopo di contrastare la crescente povertà delle campagne degli Stati Uniti, negli anni della Grande Depressione seguita al crollo della Borsa di Wall Street del 1929.

Una selezione di quelle immagini, realizzate tra il 1935 e il 1944, sono al centro di una mostra che inaugura alla **Whitechapel gallery** di Londra il 16 maggio. Fotografie particolari che presentano una caratteristica comune: un piccolo foro prodotto dallo stesso Roy Stryker. L'uomo infatti non si limitava a selezionare le fotografie migliori ma quelle che non riteneva all'altezza le danneggiava per sempre con una perforatrice.



Paul Carter Untitled photo, possibly related to: Tobacco fields devastated by the Connecticut River near Northampton, Massachusetts March 1936 Digital print from scanned 35mm b&w negative Library of Congress, Prints & Photographs Division

Ed ecco che nasce così la serie *Killed Negatives* con gli scatti realizzati da coloro che sono diventati poi alcuni dei più importanti fotografi del secolo: **Paul Carter, Jack Delano, Walker Evans, Theodor Jung, Dorothea Lange, Russell Lee, Edwin Locke, Carl Mydans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, John Vachon, Marion Post Wolcott**. E in un dialogo tra passato e presente, le fotografie sono accostate ai lavori di artisti contemporanei come **Etienne Chambaud, Bill McDowell e Lisa Oppenheim**.

per alcune foto: [link](#)

Londra // dal 16 maggio al 26 agosto 2018

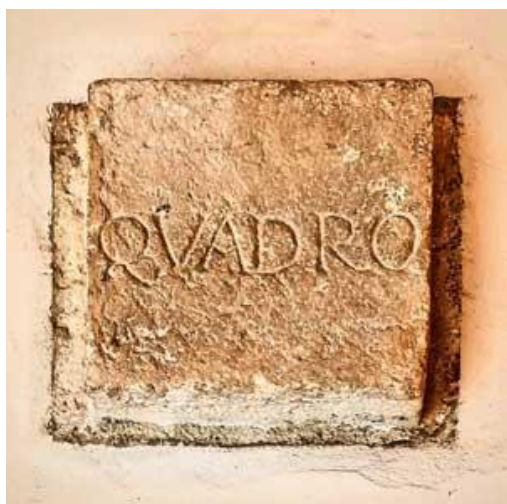
Killed Negatives: Unseen Images of 1930s America

Whitechapel gallery, 77-82 Whitechapel High St, London E1 7QX, Regno Unito

<http://www.whitechapelgallery.org>

Costano. Ma valgono? Le fotografie e il mercato dell'arte

di Michele Smargiassi da <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it>



Possiedo molti originali di Henri Cartier-Bresson.

Ogni tanto li mostro ai miei amici, e mi vanto pure di averli comprati al prezzo di un aperitivo, anni fa, su una bancarella di Trastevere.

Sono originali, autentici. Ho controllato bene. L'autore li vide e ne approvò la stampa.

Non sono diventato ricco. Mi sono informato anche su questo. Tutti insieme, valgono poche centinaia di euro.

Non ci credete? Mi spiace non averli portati con me. Ve li descrivo. Sono due volumi, due prime edizioni Delpire, di *Moscou* e *D'une Chine à l'autre*, anno 1955. In ottime condizioni.

Ah ma allora... Vedo le vostre facce sollevate. Mi spiace, ma non stavo scherzando. Gli originali di quei due grandi reportage di HCB sono precisamente quelli che io possiedo.

Perché sono la forma finale che il grande pontefice dell'istante decisivo si proponeva avesse il suo lavoro. Sono la sua *opera*. Aveva lavorato perché fosse così.

Era così, in questa forma di libro, che voleva fossero viste le sue fotografie dal pubblico a cui erano prioritariamente destinate: ed è così che effettivamente furono viste.



Ora direte, ma una cosa è una pubblicazione editoriale, una cosa è una stampa argentea originale... Guarda la qualità, i toni di grigio...

Quindi mi state dicendo che HCB propose al suo grande pubblico immagini scadenti? Di serie B? Che la sua vera opera era quella ben stampata da Gassan e messa in cornice sul muro di un museo? E il libro un ripiego di scarsa qualità?

Ne siete davvero sicuri? Mentre scattava fra le vie di Pechino o di Mosca, pensava al museo o al rotocalco e al libro? La risposta la sappiamo, il mestiere che si era scelto era quello di fornitore di immagini d'autore per la stampa. Pensava al libro e al *magazine*.

E questo significa, al di là di ogni ragionevole dubbio, che mentre scattava pensava a come la sua immagine sarebbe riuscita sulla pagina stampata. Aveva interiorizzato, è stato detto, il formato e la tecnica della stampa come forma finale del suo lavoro.

Cosa che non può non avere influenzato il suo modo di scegliere già nell'inquadratura i rapporti di luce, di forme, di contrasti. Forse sono le stampe da camera oscura a tradire la loro forma ideale.

Del resto, molti dei vintage di HCB sul mercato sono solo delle copie mandate ai giornali per essere trasformate in cliché stampabili, mai restituite e

ora rivendute come oro, ma restano semplicemente dei prodotti intermedi, materiali di lavorazione. Non sono Opere con la maiuscola.

Diciamola tutta. Gran parte dei *vintage* di grandi autori del passato ora in circolazione sono prodotti di qualità dubbia. Un po' perché dovendo essere (secondo la definizione teologica di *vintage*, ovvero incarnazioni materiali dell'immagine entro uno, massimo tre anni dallo scatto) sono stampe prodotte nelle condizioni magari non ottimali degli inizi della carriera di un fotografo.

A volte stampate molto male. William Klein ha detto, beffardo: "Sciacquavo le foto nella vasca da bagno. Adesso le chiamano *vintage prints*. Valgono un sacco di soldi". Piergiorgio Branzi ha detto più volte che solo con le tecniche di stampa attuali è riuscito a ottenere le scale di bianchi e di neri che aveva sempre desiderato e mai avuto ai suoi tempi in camera oscura.

Insomma non è certo la qualità estetica che fa il vintage. Ho visto in diverse mostre Luigi Ghirri sempre gli stessi *vintage* che ormai virano al magenta, degradati, inguardabili. Sono immagini che andrebbero semplicemente chiuse in un cassetto refrigerato, a pura memoria filologica e archivistica.

Invece le trovo in vendita sui siti delle gallerie e alle aste, a prezzi ragguardevoli, parecchie migliaia di euro per mettersi in casa una stampa sbiadita e inguardabile. Però ti avvertono, eh: "segni di deterioramento"...

Sicuramente le immagini nei libri che Ghirri pubblicò in vita sono rimaste più fedeli a quel che lui voleva fossero. Non mi scandalizzerei se in mostra andassero stampe attuali, anche digitalmente restaurate; eseguite ovviamente con cura filologica e la maggiore fedeltà possibile alle intenzioni dell'autore.

Del resto il restauro dell'arte esiste, spesso si effettua addirittura sopra gli originali, e nessuno grida al falso né smette di guardarli.

Certo, se uno vuole comprare stampe sbiadite pagando un sacco di soldi, per pura adorazione feticistica dell'oggetto toccato dalle mani dell'autore, sono affari suoi.

Intollerabile invece è vederle in mostra nei musei, quelle immagini vergognose che l'autore staccerebbe dal muro con le sue stesse mani. Esporre immagini del genere è offendere Ghirri, tradirlo, diseducare il pubblico e compiere un delitto culturale. Ma sono *vintage*. *Vintage*, che bella parola, è la vendemmia vista dal padrone del potere...

Vintage è il nome di un feticcio, uno smaccato e scandaloso trucco anticulturale e antiartistico, ed è solo il più vergognoso inganno al pubblico tra quelli concepiti dal mercato.

Ma se adesso vi aspettate la tiritera populista contro i mercanti nel tempio, contro il sordido mercimonio di un bene senza prezzo, vi sbagliate. Tutto ha un prezzo e tutto può diventare merce, anche l'arte, del resto i miei HCB erano una merce, e infatti li ho comprati.

Non è col moralismo che si fa la critica al mercato dell'arte e a quella sua provincia molto effervescente da una quindicina d'anni che è il mercato della fotografia *vintage* e a a tiratura limitata.

Dobbiamo invece sforzarci di capire perché e come funziona.

Bisogna partire dalla curiosa condizione del mercato dell'arte, così come si è evoluto nell'ultimo secolo.

Il mercanti d'arte nascono come figure professionali alla fine dell'Ottocento quando la crisi del sistema mecenatistico arriva alla sua fine, quando l'Accademia non riesce più ad attutire lo sradicamento sociale dell'artista rimasto privo di

committenti per la decorazione di spazi pubblici e di dimore private ed è costretto a cercarsi dei clienti.

Comincia dunque a produrre sperando di vendere, a produrre senza certezza di vendere. Il collezionista, che sceglie più che ordinare, è il suo nuovo cliente, e il mercante è l'intermediario che, alleato del critico, crea per lui un mercato e fissa un sistema di quotazioni.

Tutto molto sensato, senonché dal finire del Novecento il mercato dell'arte è sembrato impazzire. Le quotazioni raggiungono ormai cifre da capogiro, che solo pochissimi *tycoon* o grandi istituzioni possono permettersi. Il rischio era un mercato lucrosissimo, ma di fatto senza compratori, quasi virtuale.

Una dozzina di anni fa la fotografia sembrò arrivare al momento giusto per riportare il simulacro del mercato alla sua più modesta realtà di commercio di oggetti di valore sì, ma acquistabili, rivendibili, scambiabili veramente. Come il vecchio mago che placa il caos prodotto dal suo apprendista stregone incapace di governare i sortilegi da lui stesso suscitati, la fotografia ricreò in mercato plausibile.

Dopo decenni di arte tecnicamente invendibile (la *performance*, la *land art*, la *body art*, la *public art*, la *street art*...) se non al prezzo di qualche trucco (appunto, vendendone le fotografie...), la fotografia è scesa come una manna dal cielo a riportare l'opera nella cornice, di nuovo asportabile, vendibile al pezzo, collezionabile.

La fotografia è entrata nel sistema economico dell'arte proprio per questo, come mercato di fascia intermedia e bassa, dove le opere si vendono veramente.

La fotografia d'arte è allettante anche per il privato che se la vuole appendere sopra il divano del salotto (provateci con i bambini impiccati di Cattelan). Dispone di un approvvigionamento quasi inesauribile, accresciuto da un certo imperialismo che trasforma in arte generi non nati per questo, il fotogiornalismo, la foto di moda.

Grazie alle tirature ufficialmente limitate, la fotografia riapre il mercato dei multipli d'autore, di prezzo medio, spesso abbordabile, per tutte le tasche e non solo per quelle degli speculatori, dei musei o delle banche.

Nel '95 furono battute solo 135 stampe, ora più di 15 mila all'anno, per un fatturato che sfiora i 200 milioni di dollari.

La fotografia riporta il mercato dell'arte alle sicurezze del passato. Comprensibile che il mercato le sia grato e le faccia un monumento.

I dati rivelano che la fotografia si vende ormai bene. Fiere specifiche (il *Mia Fair* di Milano ad esempio) hanno successo. Le aste fioriscono e un paio di anni fa Bolaffi ha lanciato la sua prima asta solo fotografica, con un 70% di aggiudicato.

Ha dunque vinto, centocinquanta'anni dopo, il buono e generoso Nadar (il grande fotoritrattista ospitò gli Impressionisti nel suo studio quando venivano rifiutati dal *Salon*) che si batté per "far entrare la fotografia nel salotto dell'arte?" Ha perso Baudelaire, che intimò alla fotografia di non varcare la soglia dell'immaginario?

Credo che sia il caso di vedere le cose in prospettiva storica. Ogni epoca dell'immagine possiede un contesto culturale dominante. Il suo dominio dipende da precise condizioni storiche.

Tra le due guerre il livello raggiunto dalle tecniche di fotoriproduzione a stampa, e la creazione di un'opinione pubblica internazionale, fecero del fotogiornalismo, e in parte della pubblicità, il paradigma di riferimento per la fotografia come professione. Chiunque volesse campare di fotografia, se non³²si

accontentava di fare ritratti e matrimoni e a rivendere prodotti nel negozio all'angolo, tendeva a fare fotogiornalismo o pubblicità (o *corporate*).

HCB era un fotografo surrealista, un artista, che per poter vivere della sua vocazione fu sollecitato da Robert Capa a nascondere il suo cuore surrealista dietro l'apparenza del fotoreporter...

La crisi del fotogiornalismo, per motivi che non abbiamo il tempo di rievocare qui, ha cambiato radicalmente lo scenario. L'ha ribaltato. Ora è il sistema dell'arte che stabilisce il quadro di riferimento, essendo capace di offrire una nicchia ecologica più favorevole alla sopravvivenza e al successo evolutivo della specie animale chiamata fotografia.

Ma l'equilibrio si è già rotto. Anche il mercato profittevole perché realistico della fotografia d'autore sta scivolando verso gli stessi baratri di irrealtà e simulacro in cui è caduta l'arte, diciamo, maggiore.

Il mercato dell'arte ormai grida al record come Pierino grida al lupo.

L'opera di Man Ray *Noire et blanche*, del 1926, [battuta](#) qualche mese fa da Christie's Parigi alla bella sommetta di 2.668.750 euro, *non* è stata la fotografia più cara della storia.

La palma resta saldamente in mano ad Andreas Gursky che con un [paesaggio](#) minimalista (e minimalizzato col ritocco digitale) delle rive del Reno spuntò 4,3 milioni di dollari nel 2011.



Edward Steichen: *Moonlight - The Pond*, 1906

Però quella di Man Ray, oltre ad essere l'opera più costosa del celebre surreal-dadaista americano, e la più costosa mai venduta a un'asta francese, è anche la più cara tra quelle di autori non viventi, avendo scavalcato di poco il pittorialista *The Pond* di Edward Steichen, 1904.

Perché questa rincorsa al prezzo irreali? C'è una spiegazione molto pratica, ed è che le grandi cifre sono benzina per il mercato. Veri o meno che siano certi assegni (quando il compratore è anonimo e telefonico, solo l'autorevolezza e la serietà della casa d'aste possono garantire che sia un acquirente reale), sono la migliore autopubblicità possibile, e con la loro implicita promessa di future rivendite favolose ravvivano le vendite del mercato veramente lucroso, che è quello dei prezzi intermedi.

Ma quando le quotazioni salgono a certi livelli, anche quell'utilità pratica si spezza. Non c'è più relazione. A quale pregio corrispondono quelle cifre? Quale valore stabiliscono? Si può ancor parlare, per certe quotazioni del tutto fuori mercato, di un valore di mercato? E allora perché?

Temo di dover ricorrere a un filosofo che mi fa arrabbiare, spesso perché mi convince di cose che non condivido. Jean Baudrillard. Che ci spiega come i prezzi folli di certe opere non fissino davvero un valore di mercato, non c'è alcun mercato per oggetti con un tale prezzo che esclude lo scambio, semmai c'è speculazione - le quotazioni stratosferiche delle aste sono una parodia del mercato, la sua derisione strafottente, in definitiva la sua demolizione come scambio reale e il trasferimento nel campo del simbolico.

Le opere sopravvalutate sono, seconda citazione di Baudrillard, "merce superiormente ironica", merce irreali, simulacro di merce...

Insomma non stiamo assistendo alla mercificazione dell'arte, ma alla estetizzazione del mercato, che ha un semplice scopo: farci smettere le domande sull'arte, il suo significato, la sua funzione. Del resto, terza citazione di Baudrillard, il grande dibattito sulle icone servì al mondo bizantini per mettere fra parentesi le inquietanti domande su Dio che stavano demolendo a colpi di bizantinismi e di eresie la comunità paleocristiana.

Ora, questa fantasmagoria dell'arte è rischiosissima, perché sta facendo scomparire l'arte. Quarta citazione di Baudrillard: "Più ci sono valori sul mercato meno c'è possibilità di giudizio (e di piacere) estetico".

Nel caso della fotografia, medium che avrebbe dovuto archiviare per sempre il mito dell'unicità del capolavoro, questa ricerca dell'unicità assume anche il carattere di una contraddizione concettuale.

La teoria dell'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica, con buona pace di Walter Benjamin, svanisce nei listini delle case d'asta e nelle gallerie dei mercanti che, da quando si sono impadroniti della fotografia, hanno abilmente ricostruito l'aura sacrale dell'opera insostituibile, inventandosi plusvalori collezionistici come le tirature limitate e numerate o l'ormai mitizzato *vintage* che sarebbe la stampa realizzata dall'autore stesso con le sue proprie mani subito dopo lo scatto e in ogni caso prima dell'ora di pranzo...

E allora lasciatemi fare qualche domandina scomoda: quanto *vale* la fotografia firmata da un fotostar? Quanto deve *costare*? Sono due domande diverse o è la stessa domanda?

E ancora: che cosa di preciso determina il prezzo di mercato di una fotografia d'autore? Quali sono i parametri per dire che questa *costa* cento, mille volte di più di quella? Vuol dire che *vale* (come opera d'arte, come che cosa?) dieci volte di più? Vuol dire che è cento, mille volte *più arte* di quell'altra?

Mi si risponde di solito che il prezzo di un'opera, nel mercato dell'arte, è determinato solo della disponibilità di un acquirente a pagarlo. Legge della domanda-offerta, insomma. Liberoscambismo perfetto.

Ma domanda di chi? Quanti possono permettersi di pagare 4,3 milioni di dollari per una semplice stampa, una copia, un multiplo, di una fotografia di Thomas Ruff? È davvero sufficiente che ce ne sia uno solo, di compratori danarosi, per fissare un prezzo che "faccia mercato", per stabilire che è quella la quotazione di un artista? Basta che si appalesi un solo compratore sconosciuto, magari l'acquirente anonimo di un'asta, e abbiamo già la "domanda" che determina l'"offerta"?

Ma allora basta poco, nulla, per fabbricare la sopravvalutazione di un fotografo: sono ormai noti i meccanismi di auto-acquisto mascherato con cui, nelle aste, gli agenti commerciali gonfiano spesso come una rana vanitosa la quotazione dei loro artisti, tanto quei soldi sono una partita di giro, non vengono veramente spesi, tornano subito nelle tasche di chi li ha tirati fuori.

Ma anche a prescindere dai trucchi, è chiaro a chi è del mestiere che il mercato delle opere fotografiche d'autore, nelle sue fasce alte e altissime, ormai si basa su quotazioni che non hanno nulla a che vedere col gradimento del pubblico, con il gusto, col giudizio, con la "domanda" estetica di un'opera da parte di quelli (ossia, noi tutti) che dovrebbero essere i suoi destinatari. La quotazione di un autore non la fanno le file al botteghino delle sue mostre né il numero degli acquirenti dei suoi cataloghi.

Vorrei invitarvi a riflettere su questa voglia dei fotografi "artisti" di trasformarsi in agenzie finanziarie che emettono *blue chips* e titoli derivati, quando i mestieri della fotografia hanno sempre fatto parte di un altro e diverso mondo delle professioni intellettuali. Quello dove la remunerazione e anche il successo di un autore dipendono dalla misura in cui la sua opera ha saputo arricchire la vita delle persone e della società.

Un architetto, un compositore, uno scrittore non sono meno "artisti" di un pittore o di un fotografo, e possono diventare anche piuttosto ricchi e famosi, eppure la loro fortuna non dipende dalle logiche astratte delle scommesse di borsa: dipende da quanto l'edificio che hanno progettato risponde alle esigenze per cui era stato richiesto, da quanti spettatori affollano le sale dei suoi concerti, da quante persone comprano, leggono e consigliano ad altri il suo libro.

Lo scrisse alcuni decenni fa Tom Wolfe, *dandy*, snob e conservatore quanto volete, ma ben lucido e disincantato:

"Il pubblico che compra libri rilegati e paperback a milioni, il pubblico che compera dischi a miliardi e riempie gli stadi per i concerti, il pubblico che spende cento milioni di dollari per un solo film, questo pubblico influisce sul gusto, sulla teoria e sulle tendenze artistiche della letteratura, della musica, del teatro [...]. Ciò non è mai accaduto nel campo delle arti visive. I visitatori [...] sono dei semplici turisti, degli allocchi cacciatori di autografi, che assistono alla parata finché dura il gioco del Successo in Arte".

È questo che i fotografi vogliono diventi il mestiere della fotografia? Forse sì, visto che di altri mestieri fotografici si campa sempre meno. Ed è comprensibile allora la tentazione di tentare il colpo grosso, di lanciarsi a capofitto nella corsa darwiniana al successo in Arte, dove si sa già che molti sono i chiamati e pochi gli eletti. Non voglio dare giudizi morali sulle persone.

La mia domanda è rivolta al pubblico della fotografia: davvero vi interessano fotografie di fatto trasformate in titoli (spesso tossici) di borsa? Opere sul cui successo il vostro giudizio e quello di tutti non influirà di un grammo, opere che valgono senza valere davvero, opere senza altro merito che quello di promettere ricchezza a chi le comprerà, opere che arricchiranno materialmente la vita di qualche astuto investitore senza avere arricchito spiritualmente le vostre, le nostre vite?

Allora, vogliamo essere gli allocchi di Tom Wolfe? Oppure ci teniamo ancora, un pochettino, alla novità antropologica di un modo per fare immagini che da due secoli ci consente di scambiarci visioni del mondo abolendo il limite dell'unicità, della rarità, della esclusività dell'immagine?

[Appunti per il mio intervento al dibattito Fotografia e mercato: quale valore alla fotografia?, Morro D'Alba, Giornate di Fotografia, assieme a Simona Guerra e Paola Riccardi, 6 maggio 2018]

Tag: **Andreas Gursky, Edward Steichen, Félix Nadar, Henri Cartier-Bresson, Jean Baudrillard, Luigi Ghirri, Maurizio Cattelan, mercato dell'arte, Paola Riccardi, Piergiorgio Branzi, Robert Capa, Robert Delpire, Simona Guerra, Thomas Ruff, Tom Wolfe, vintage, William Klein**

Scritto in **arte, dispute, mercato** | **2 Commenti** »

Majid Modir, Paradiso doppioesposto

di Giovanna Bile da <http://www.exibart.com>

Impronte sovrapposte di una vita vissuta tra Iran, Svezia e Italia, le 30 fotografie di **Majid Modir**, presentate da Donatella Sacconi presso Spazio Kromia e in esposizione fino al 9 maggio, sono immagini sedimentarie di una memoria diatopica, disgregazione e ibrido spazio-temporale che convergono in un *hic et nunc* utopistico.

Paradiso doppioesposto è un progetto fotografico che nasce, nel 1973, dal difetto tecnologico: la camera instamatic regalata all'artista per i suoi 12 anni non permetteva lo scorrimento del rullino, sovrapponendo gli scatti. Racconta lo stesso Modir che «Nonostante il dissenso di tutti, trovai che quelle foto scadenti, strane e scure, avessero qualcosa di interessante. Gli esperimenti che derivarono da quell'episodio involontario sono continuati fino a oggi, per il fascino segreto dell'assemblamento di strati di informazioni in grado di generare composizioni straordinariamente complesse».



L'accostamento di colori complementari, la ricerca di quelli primari e la solida organicità della sovrapposizione di linee, sono le modalità attraverso le quali si attua l'enigma della trasfigurazione dell'esistente. In *Union* e *Waiting Room 1*, le sculture totemiche del Parco Vigeland di Oslo si trasformano in reperti sommersi di una Atlantide ritrovata, in *Lost in Tuscany* le colline del paesaggio si sommano alle dune di un pube femminile, un lampione acceso diventa cuore pulsante di uno scheletro nudo in *U in my chest*.

Fotografie figlie di fotografie, la strutturazione di una nuova immagine si genera dal caso o dalla ragione, come accade in *I gave my colors*, in cui il torso nudo di Modir è un tappeto di fiori offerto al mondo e svelato nel gesto di aprire la giacca. Oppure in *The pioneer* e in *I saw a train carrying daylight*, in cui le onde del mare sono, rispettivamente, petali di un fiore sbocciato e piume di pavone.

Diana Gianquitto, curatrice della mostra, chiarisce la poetica del fotografo iraniano: «L'arte di Modir è over-reality: una realtà al di sopra dell'altra. Due immagini entrambe reali però sovrapposte danno vita a una terza visione, sintesi d'incanto e di autonomia, accostando contesti apparentemente lontani, ma che per qualche assonanza intima o formale rivelano un sotterranea malia e complicità rivelatrice».

Rintracciare i fotogrammi originari è testardo cimento per chi non desidera arrendersi alla nuova visionaria di unitarietà proposta da Majid Modir, sterile esercizio di resistenza, fallimentare opposizione a un inedito ordine figlio del caos creativo.



Majid Modir, Paradiso Doppioesposto. Courtesy Kromia e l'artista

*Dal 23 marzo al 9 maggio 2018 - Majid Modir, Paradiso doppioesposto
Spazio Kromia, Via Diodato Liroy, 11 – 80134, Napoli - Orari: Lun/Merc/Ven, dalle 10.30 alle 13.30 e dalle 16.30
alle 19.30. Mar/Gio/Sab, dalle 10.30 alle 13.30 - Info: info@kromia.net*

Rinko Kawauchi – Halo

Comunicato Stampa

Rinko Kawauchi mostrerà il suo lavoro e attraverso esso ci introdurrà nel mondo del libro fotografico giapponese.



©Christophe Guye Galerie Rinko Kawauchi, Halo 3

"Su una piccola stella in una galassia, anche le creature più piccole continuano a svolgere i loro ruoli. Tutto sotto la luce del sole; Il tutto mantenendo un fragile equilibrio, come a camminare sul ghiaccio sottile; Il tutto cercando la bellezza, come nella preghiera; Tutto protetto, attraverso le innumerevoli sovrapposizioni dei rispettivi campi. "- *Rinko Kawauchi*

Foto-forum presenta l'ultima serie fotografica di Rinko Kawauchi (* 1972, Giappone) 'Halo' in una mostra personale. Negli ultimi anni, il focus del suo lavoro si è allontanato sempre di più dai suoi precedenti sforzi di concentrarsi su delicati fatti quotidiani e soggetti.

Con 'Halo', Rinko Kawauchi espande il suo viaggio iniziato nel 2013 per esplorare la spiritualità con la serie e il libro 'Ametsuchi'. In questi lavori, si è concentrata principalmente sul paesaggio del vulcano giapponese Aso - i rituali scintoisti che ha osservato sono diventati un'ancora per le sue ulteriori esplorazioni.

La serie "Halo" comprende tre sezioni intrecciate che si occupano di diverse tradizioni spirituali. Una delle tre rappresenta "... innumerevoli uccelli migratori che [compaiono] in tutta Europa [in inverno]. ... I loro movimenti assomigliano quasi a una danza. Si dice che questo comportamento serva per allontanare i nemici, ma solo gli uccelli sanno perché si comportano in questo modo. ... Gli sciame più piccoli si uniscono uno dopo l'altro e formano un corpo collettivo massiccio - questo fenomeno assomiglia alla società umana. I loro movimenti appaiono come una grande ombra in movimento. È come sentire il potere non identificabile che deriva dall'essere parte di un grande gruppo".

Un'altra parte della serie raffigura il festival "DaShuhua" della provincia di Hebei in Cina, che è esistito per molti secoli e si è formato quando le persone hanno cominciato a gettare ferro fuso sulle mura della città. Le scintille che vengono via formano una pioggia di luce, che per i poveri sostituisce i bellissimi ma costosi fuochi d'artificio. "Per coloro che vivono in povertà ogni singolo giorno è una battaglia - forse è naturale che questo rituale ci ricordi una lotta." Ancora oggi, ognuno di noi deve superare le proprie difficoltà che possono essere invisibili agli estranei, ma reali per la persona interessata. "Nonostante queste tristi condizioni, ci troviamo a desiderare di testimoniare la bellezza."

Durante il decimo mese del calendario lunare giapponese, gli dei shintoisti non si trovano nei loro soliti posti in Giappone - questo si riflette nel nome del mese "Kannazuki". Si riuniscono nella regione di Izumo - l'unica regione in cui il decimo mese è chiamato 'Kamiarizuki', che significa 'il mese in cui gli dei sono presenti'. Durante questo periodo, un festival chiamato 'Kami Mukae Sai' si svolge a Izumo, dove la gente accoglie gli dei con le fiamme sacre che illuminano le rive mentre gli spettatori guardano. "Fisso lo sguardo sul mare nero come la pece e mi sembra che l'oceano oscuro mi stia chiedendo: hai trovato quello che cercavi? Non conosco una risposta. Invece, premo il grilletto. La luce intermittente si rifrange nelle gocce di pioggia, e loro brillano. Persino i pensieri delle persone in preghiera, invisibili all'occhio umano, prendono forma e si riflettono nelle gocce".

Nel 2001, Kawauchi emerge internazionalmente, quando vince il Kimura Ihei Prize, il più importante premio giapponese per la fotografia emergente, e a seguire pubblica tre libri contemporaneamente: *Utatane* (nap), *Hanabi* (fuochi d'artificio) e *Hanako*, uno studio intimo di una giovane ragazza con lo stesso nome.

Kawauchi, che attualmente è una delle artiste asiatiche contemporanee più famose, fu la destinataria del premio Infinity annuale 2009 nominato dal Center

of Photography di New York, nella categoria di arte e lo era nel 2012 per il Deutsche Börse Fotografie Preis. L'artista ha già avuto numerose mostre personali e collettive importanti, tra cui il San Francisco Museum of Modern Art, presso la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain di Parigi, Kumamotos Contemporary Museum, Kunsthaus Wien, il Minneapolis Institute of Arts, il Tokyo Metropolitan Museum of Photography, il Semear Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, il Vangi Sculpture Garden Museum a Shizuoka e a Bruxelles ARGOS Centre for Art & Media. - Christophe Guye Galerie

dal 15/05/2018 al 16/06/2018 - Bolzano: [GALLERIA FOTO-FORUM](#), Via Weggenstein 2/1

Fotografare le donne. Intervista a Ellen von Unwerth

di [Federica Beretta](#) da <http://www.artribune.com>



© Ellen von Unwerth, *Peaches: Rouilly-le-Bas*, 2002

Parola alla fotografa ed ex modella divenuta celebre per gli scatti che vedono protagoniste le sue colleghe. Celebrando l'indipendenza e l'energia del genere femminile.

"Le donne che immortalato nelle mie fotografie sono soggetti e non oggetti", ci tiene a precisare fin da subito **Ellen von Unwerth** (Francoforte sul Meno, 1954), fotografa di moda tra le più rinomate e quotate a livello internazionale, mentre ci mostra i trenta scatti che compongono *Ladyland*, la sua personale londinese allestita all'Opera Gallery fino al 18 maggio.

Agli inizi degli Anni Novanta, epoca in cui le attrici hollywoodiane facevano da padrone sui rotocalchi di tutto il mondo, la fotografa tedesca ha contribuito alla nascita del culto delle supermodel, lanciando le fulgide carriere delle allora giovanissime Claudia Schiffer, Naomi Campbell e Kate Moss.

Come è cominciato il tuo percorso di fotografa?

Avevo trent'anni e la mia carriera come modella era ormai giunta al termine. Non sapevo cosa fare della mia vita, quando il mio fidanzato mi ha regalato una macchina fotografica e mi ha spiegato: "ci sono un più, un meno e un cerchio,

quando il cerchio si illumina, clicca!“. E questo è stato il mio corso accelerato di fotografia. Avevo un viaggio previsto in Kenya e l’ho documentato con fotografie dei villaggi e delle persone che ho incontrato. Ho mostrato gli scatti a un’amica che allora dirigeva un magazine e ne è rimasta colpita. Da quel momento non mi sono più fermata.

Ellen von Unwerth, Kate & David, Kate Moss and David Bowie, Q Magazine, 2003

Come hai scelto gli scatti per questa mostra?

Ladyland è per me una mostra che celebra la femminilità attraverso il mio trentennale percorso come fotografa di moda. Gli scatti sono stati scelti assieme al curatore e direttore della galleria Sebastien Plantin e abbiamo deciso di includere in questa retrospettiva vari periodi della mia carriera: dalle più iconiche fotografie in bianco e nero di Claudia Schiffer, Naomi Campbell e Kate Moss, fino ai più recenti scatti che rappresentano una parodia dei costumi tipici della Bavaria, mia terra d’origine.

Come donna ritieni che il tuo modo di rappresentare una modella sia differente da quello di un fotografo?

Ogni persona può interpretare a modo suo una modella, però io penso d’aver una posizione privilegiata per immortalare figure femminili in quanto donna ed ex modella. Le capisco, so cosa provano e siamo tutte amiche. Quello che ci lega è un rapporto alla pari e sul set non mancano mai musica a tutto volume e grandi risate. Ritengo che questo modo giocoso e vivace di rapportarmi a loro contribuisca a rendere le mie fotografie effervescenti e spiritose.

Sei mai stata accusata di oggettivare il corpo femminile nei tuoi scatti?

Chiunque osservi le mie foto si rende conto che le mie muse sono donne energiche, indipendenti, libere ed emancipate. Sono le protagoniste indiscusse della scena.

per altre foto: [link](#)

Londra // fino al 18 maggio 2018

Ladyland - OPERA GALLERY, 134 New Bond Street (www.operagallery.com)

[Il gigante della fotografia nell'era dei cellulari](#)

di Carmen Greco da <http://www.lasicilia.it/>

Si apre a Catania la mostra dedicata a Frank Hovart:

«Quanto mi piace la luce di Catania»



«Sono contento di conoscere un po’ meglio Catania, c’ero venuto tantissimi anni fa. Mi è piaciuto l’urbanismo, non ci sono case alte, tutto è armonico».

Frank Hovart è un signore di 90 anni che gira il mondo con il bastone e la macchina fotografica in mano. Settant'anni di carriera alle spalle, considerato di uno dei più grandi fotografi viventi, accompagnato dalla figlia Fiammetta, ha ricevuto a Catania il premio "Mediterraneum" per la fotografia d'autore.

Oggi che tutti fotografano compulsivamente con un telefonino, come si fa a "far vedere" le foto alle persone?

«È proprio questo il problema, la fotografia è diventata talmente facile... Della tecnologia è quasi inutile parlarne e ci sono tante di quelle fotografie che, in realtà, non interessano più tanto. Chiunque ha l'impressione di aver già visto tutto, la mia difficoltà di fotografo - e non solo la mia - è che quelli che guardano le foto abbiano voglia di farlo. Se io arrivo in un gruppo qualsiasi di persone dicendo che voglio mostrare loro delle nuove foto, bisogna proprio che mi vogliano bene per essere interessati a guardarle».

Cosa può attirare oggi l'attenzione?

«Quello che mostriamo ci riguarda sempre, ma dipende da come la cosa è mostrata. La composizione e lo stile fanno la differenza, ma nessuno ci pensa, solo gli specialisti».

Da alcune sue interviste recenti traspare una sorta di "senso di colpa" su alcune foto che nel corso della sua esperienza professionale avrebbe potuto non fare, è una riflessione che per un fotografo arriva sempre ad un certo punto della sua carriera?

«Le foto che ho fatto, le ho fatte soprattutto per me, volevo farle. Quello che posso mettere in discussione è la mia sincerità, cioè se ne valeva la pena».

E vale sempre la pena scattare una fotografia?

«No, oltre a quelle che volevo fare per me, la maggior parte delle foto, le ho scattate perché mi pagavano. In ultima analisi è una forma di prostituzione no? (ride ndr)».

Come nella maggior parte dei lavori...

«Siamo tutti in parte prostituiti...».

Cos'è horvatland?

«È il titolo del mio sito internet, un titolo un po' kitsch, ma corrisponde ad un certo mondo che è il mio. È un'applicazione per iPad che raccoglie più di duemila fotografie fatte nel corso di 65 anni».

La mostra che ha portato a Catania com'è nata?

«Questa mostra io la chiamo "Il Trittico" perché racchiude tre ricerche che ho fatto nello stesso periodo e che mi sembrano interessanti. Si tratta di tre direzioni completamente diverse prese però nell'arco di una decina d'anni, tra i miei 40 e i miei 50 anni. Progetti diversi perfino negli apparecchi che utilizzavo. Per gli alberi, per esempio, avevo con me una valigia di obiettivi, gli alberi non si muovono e dovevo essere io a farlo inquadrandoli da angoli diversi, ho avuto il problema di eliminare dalle foto le persone, i fili elettrici le macchine circostanti, tutte cose che facevano perdere importanza all'albero, quindi mi sono trovato a ritoccarle con photoshop per eliminare questi "intrusi"; il secondo progetto era fotografare delle donne con dei costumi che ricordavano altre epoche, altri personaggi. Avevo deciso di fare delle cose a colori, così abbiamo tinto a mano gli sfondi, un lavoro lunghissimo che, otto anni dopo, sarebbe stato possibile fare molto più semplicemente con photoshop. Quello che ho cercato in queste foto era "un momento di presenza" e bisognava aspettare. Per ognuna di queste foto ci son volute 4/5 ore, un lavoro pesante sia per la modella che per me, facevo ogni volta 8/12 rullini per ricavare, forse, una foto. I "momenti di presenza" che cercavo erano veramente rari. Le foto su New York completano il trittico. Lì, l'idea era scattare istantaneamente quello che vedevo. Ho usato una reflex Nikon con un piccolo teleobiettivo di 90 mm, sempre lo stesso. Vedevo e scattavo. Erano foto che 5 minuti prima, un giorno prima, un mese prima, non c'erano».

nella mia mente, le "trovavo" senza averle immaginate, un approccio completamente diverso. Penso che in questo senso il trittico sia interessante, non ci sono così tanti fotografi che in uno stesso periodo abbiamo realizzato progetti così diversi».

Lei ha detto che la fotografia è l'arte di non schiacciare un bottone.

«É l'arte di dire "questo no", l'arte di rinunciare, di riservarsi per un'altra occasione. Se io vedo una cosa, trovo che non sia veramente soddisfacente e scatto comunque la foto, è come se una certa energia si disperdesse. Il fatto di non scattare equivale a preservare quell'energia».

C'è una foto simbolo cui è legato?

«Non so rispondere, è come se mi si chiedesse qual è stata quella volta in cui ho fatto meglio l'amore, risponderei, quella della notte scorsa... (ride ndr).

Quindi la foto migliore l'ha fatta poco prima di questa intervista?

«Non saprei... però ho fatto un po' di foto al mercato del pesce. Avevo voglia di fare foto in questa città, Catania mi piace moltissimo è un posto che mi tocca».

Secondo lei le foto "esistono già" e al bravo fotografo non resta che tirarle fuori? Un po' come diceva Michelangelo delle sue sculture imprigionate nel marmo?

«In realtà è una metafora cui penso spesso. Posso essere in una situazione in cui sento che una foto c'è ed è lì, proprio come Michelangelo, è una sensazione che mi corrisponde molto. Altre volte non succede».

Dall'alto dei suoi 70 anni di carriera un consiglio ad un ragazzo che vorrebbe fare questo lavoro?

«Gli direi evita di fare una foto tanto per scattare, falla quando veramente senti che davvero debba essere fatta».

Fotografo, scrittore, tra le sue molteplici attività è vero che produce anche olio?

«Sì, ho la fortuna di avere degli uliveti nel sud della Francia, in Provenza, e son contento quando gli alberi mi danno qualcosa. In realtà che l'olio della mia insalata venga dal mio uliveto o dal negozio non cambia molto...».

Beh una certa soddisfazione ci sarà...

«Ah, quello sì».

Lo sa che qui in Sicilia si producono olii tra i migliori al mondo?

«Non me lo dica, tanto lo so che in Sicilia tutto è più buono, le arance, l'olio, il pane. Qui ci sono i vulcani, c'è la terra, c'è qualcosa».

per altre fotografie: [link](#) e video: [link](#)

Janice Mehlman:

Intimate Truths, A Photographic Journey

Comunicato Stampa da <http://www.exibart.com>



Aria Art Gallery è lieta di annunciare la mostra personale di Janice Mehlman, *Intimate Truths, A Photographic Journey* (Le verità intime, un viaggio fotografico), che verrà inaugurata in data 17 maggio 2018 alle ore 18 presso la sede di Londra, Mandeville Place 4, W1U 2BG.

Intimate Truths si presenta come una risposta dell'artista alle proprie lotte interiori e alla celebrazione della sessualità durante la tarda età. La serie a colori di fotografie astratte in mostra introduce lo spettatore nel diario visivo dell'artista in cui il tema della sessualità, affrontato dai diversi punti di vista dell'artista in base all'avanzare dell'età, viene accostato alle paure e ai tormenti. Affrontando ed interconnettendo temi come la femminilità, l'esplorazione del corpo femminile, l'occultamento di questo e la sua rivelazione, l'artista crea una mappa visiva attraverso le proprie opere.

Il continuo sentimento di ansia ed apprensione generato dall'idea di perdita della giovinezza, della forza, della bellezza e dell'attrazione verso gli altri ha spinto l'artista a creare dei lavori che mostrano e accostano beni di natura intima, come la lingerie - oggetti che avevano precedentemente definito la sua sessualità - accanto ad oggetti che simboleggiano le sue attuali paure, come quella di perdere il marito per malattia. Janice Mehlman sovrappone questi materiali arricchendoli con colori, luce, pelle e riflessi per indagare i numerosi strati della vita, spingendo lo spettatore verso un'indagine psicologica e quasi biologica del proprio sé interiore. con l'obiettivo di riconoscere e condividere preoccupazioni universali, Mehlman invita il proprio pubblico ad interrogarsi sulla natura astratta delle opere e a far confluire le proprie esperienze ed interpretazioni all'interno delle immagini.

Janice Mehlman, nata a New York, ha esposto le sue fotografie negli Stati Uniti e in Europa. E' docente di fotografia nel Dipartimento artistico del Kingsborough Community College, della City University di New York. L'artista crea immagini attraverso l'utilizzo di luce e ombra, astrazione, mistero e illusione. Utilizzando una varietà di angoli di ripresa per influenzare la percezione e il piano, crea arrangiamenti complessi, spazialmente astratti derivanti da architettura e paesaggi.

JANICE MEHLMAN, *Intimate Truths, A Photographic Journey*

17 maggio – 16 giugno 2018, **ARIA ART GALLERY**- Londra, Mandeville Place 4, W1U 2BG.

catalogo: A cura di Antonio Budetta e Jeremy Clarke.

["A circle inside": la mostra fotografica di Simona Esposito](#)

da <http://www.bolognatoday.it>



“ È impossibile dire come l’idea mi sia penetrata per la prima volta nella mente; ma una volta concepita mi perseguitò giorno e notte. Scopo non c’era. Non c’era passione. Amavo il vecchio.”

La sequenza fotografica proposta negli spazi espositivi dello studio di via Brugnoli analizza e restituisce in chiave concettuale “Cuore rivelatore”, breve racconto di Edgan Allan Poe, pubblicato per la prima volta nel 1843.

La struttura del racconto, la scansione temporale, la figura del vecchio incentrata sul suo occhio d’avvoltoio, e ancora, l’ossessione e la percezione della voce narrante, riconducono ad una sorta di forma generatrice: il cerchio.

Il cerchio è l’elemento che lega tutto il blocco narrativo attraverso una ripetizione costante, studiata, ricercata, che diventa man mano esasperata e ossessiva, come lo stato emotivo del protagonista. Quest’ultimo diventa prigioniero dei suoi stessi sensi, proiettandosi all’interno di un purgatorio mentale. Non vi è distinzione tra realtà e irrealtà.

La tensione, la confusione e il “suono basso, sordo, rapido...” spingono il protagonista in questo apparente ciclo vitale, dove la meditazione conduce all’azione ultima che si ripete all’infinito, fino a condurlo alla piena irrazionalità e senso di colpa.

Simona Esposito (aka Mina Ferma e Composta) nasce ad Avellino nel 1989. Consegue il Diploma presso il Liceo artistico “A. Sabatini” di Salerno nel 2008. Negli stessi anni partecipa ad una serie di mostre collettive e inizia a interessarsi di fotografia digitale, rielaborando e sperimentando i fondamenti dell’arte concettuale, in modo particolare lavorando sul linguaggio del corpo.

Si laurea nel 2013 presso il Politecnico di Milano, in Design della moda. Continua i propri studi iscrivendosi al corso magistrale di Grafica per le Immagini con indirizzo in Fotografia per i Beni Culturali presso l’Isia di Urbino, laureandosi nell’Aprile 2016.

Il progetto di tesi, Dune (Presenze_Pose_Icane) è stato esposto alla 5° Biennale dei Giovani Fotografi Italiani di Bibbiena. Tema della 5° edizione era “Contaminazioni” e il lavoro è stato scelto per la ricerca e le metamorfosi venutesi a creare con l’avvento del linguaggio digitale. Da Maggio 2016 a Luglio 2017 ha collaborato con la Cineteca di Bologna presso l’Archivio Fotografico e della Grafica, occupandosi di digitalizzazione e conservazione del patrimonio filmico ed extrafilmico. Oltre al lavoro di archivio ha svolto operazioni di restauro digitale di oggetti fotografici storici destinati ad allestimenti di mostre in Italia ed Estero. Attualmente lavora come post-produttore/fotografo freelance.

[Il tocco della pelle. Torbjørn Rødland a Milano](#)

di [Ginevra Bria](#) da <http://www.artribune.com>

Osservatorio Prada, Milano – fino al 20 agosto 2018. Negli spazi mirabolanti dell’Osservatorio Prada, una quarantina di lavori del fotografo e regista norvegese chiama in causa un’esigua parte della sua produzione. Nonostante venga dedicata una project room alla proiezione di tre video, realizzati fra il 1999 e il 2016.

Torbjørn Rødland: The Touch That Made You si presenta senza veli, eppure con molti nascondimenti, molte esclusioni, sulle vette dell’Osservatorio Prada, in Galleria Vittorio Emanuele II. La mostra monografica prende avvio da un progetto concepito e presentato alcuni mesi fa da Serpentine Galleries a Londra, a cura di Hans Ulrich Obrist e Amira Gad. Per chi non conoscesse il percorso

nella fotografia analogica di **Torbjørn Rødland** (Stavanger, 1970), *The Touch That Made You* risulta un vero e proprio percorso di esplorazione e avvicinamento. La pasta luminosa della pelle, della superficie di ciascun soggetto, sembra passare da foto a foto, trasformata e allo stesso tempo immutabile, fissata da inquadrature ambiguamente innocenti, scontornate da ombre sottilissime.



Torbjørn Rødland. *The Touch That Made You*. Exhibition view at Fondazione Prada Osservatorio, Milano 2018. Courtesy Fondazione Prada. Photo Andrea Rossetti. A sx, *Go to the Vip Room #1*, 2007. A dx, *Go to the Vip Room #5*, 2007

SPOSTAMENTI E PROFONDITÀ

Inoltre, creare un labirinto allestitivo grezzo, che spinga il percorso stesso alla ricerca di un visitatore ideale, fa sì che un lavoro come *Drunken Man* (2014-15), debba – o possa – risultare *spostato* rispetto al camminamento proposto, non in perfetta vista come accade, al contrario, per *First Abduction Attempt* (2014-16) o per la spiazzante, delicata *The Photographer* (2015). Nonostante i quaranta lavori scelti da Hans Ulrich Obrist e Amira Gad riescano a far emergere, con decisione, accensioni e spegnimenti intrinseci allo sguardo perforatore di Rødland, la selezione delle fotografie si sofferma con poca profondità sulle prime serie comprendenti fotografie quali *Nudist no 6* (1999) oppure *Black Tape* (2003). Al contrario i due curatori preferiscono – con voluta indifferenza – passare dallo still life al ritratto di lavori più feticisti, ostentatamente perturbanti ed educati all'impostazione compositiva, quali: *Pump* (2008-10) o *Candles and Cubes* (2016), senza escludere *Midlife Dilemma* (2015) o *Comb Over* (2015-16).



Torbjørn Rødland. *The Touch That Made You*. Exhibition view at Fondazione Prada Osservatorio, Milano 2018. Courtesy Fondazione Prada. Photo Andrea Rossetti. *I Am Linkola*, 2007

INQUIETUDINI E INQUADRATURE

La spinta trattenuta dello sguardo, di fronte al punto di vista perfetto, così come l'ossessione per la noia dell'attesa – caratteristiche dello scatto in analogico – si percepiscono, per uno strano gioco delle sorti, con estrema fisicità nell'immagine in movimento, lasciata libera di scorrere all'interno della project room finale. Piccola enclave a fine percorso, dove *The Touch That Made You* dilata il tempo di ogni precedente fotografia esposta, immergendo lunghi fotogrammi incisi da paesaggi potenti in territori dell'inquietudine, descritti con infinite inquadrature da: *The Exorcism of Mother Teresa* (2004), *Heart All This & Dogg* (2004) e *I Am Linkola* (2007).

per altre foto: [link](#)

Grenze – Arsenali Fotografici. A Verona la fotografia internazionale e contemporanea

dalla Redazione di <https://www.gagarin-magazine.it>



Fabio Moscatelli, Gioele

Il Festival racconta il confine declinato come frontiera geografica e limite di genere da oltrepassare e contaminare.

18 i fotografi affermati e 8 gli emergenti chiamati a raccontare con il reportage, il ritratto, lo still life, come il confine sia una metafora di urgente attualità.

Grenze è confine geografico e identitario ma anche formale, stilistico per contrassegnare le avanguardie fotografiche.

Il confine e il suo superamento è declinato da maestri e giovani talenti, fotografi affermati e nuove promesse nelle quattro sezioni del Festival.

Erranza: il confine è attraversato per andare alla deriva, abbandonando la rotta di una mappa certa, abbandonare la prassi, liberare lo sguardo dal tracciato, accettare l'altrove come rimando.

Attraversamento: il confine è esplorazione e perdita della meta e dell'origine, riconfigurazione da un punto di vista esistenziale, soggettivo.

Margine: si è al confine della percezione, al confine tra pubblico e privato, passato e presente. Dall'immagine canonica, stereotipica alla disgregazione.

Estraneità: indefinibile metamorfosi di un corpo nell'altro, di un luogo in uno spazio, il teatro incontra la fotografia e si fa scena, oscena.

A differenza di molti festival che popolano borghi e cittadine della penisola, Grenze non è stato organizzato con le tradizionali "call" più o meno a pagamento, né gode del supporto di sponsor e fonda le sue scelte sull'esperienza dei tre curatori: Simone Azzoni, docente e critico d'arte, Francesca Marra, fotografa e Arianna Novaga, docente e studiosa di fotografia.

La comunicazione è invece stata interamente pensata e progettata dagli studenti dell'Istituto Design Palladio che si sono misurati con le istituzioni, le logiche del marketing, le leggi del sistema arte e la grammatica della curatela.

Artisti internazionali selezionati.

Fabio Moscatelli con il lavoro *Gioele* racconta il viaggio di un ragazzo alla ricerca della sua normalità e alla scoperta dei suoi piccoli talenti. È il diario di un cambiamento e di una ricerca: di un'identità, di un posto nel mondo, di un modo di comunicare, di una relazione con l'altro.

Il collettivo composto da Giovanna Catalano, Antonia Messineo e Francesca Marra con il lavoro *Il Terzo Salto* descrivono la Vallata del Sant'Agata (RC) e la fiumara che la attraversa. Luoghi limitrofi di una periferia urbana che porta ancora i segni di un paesaggio un tempo ordinato dai ritmi del lavoro agricolo, luoghi che tracciano un passaggio obbligatorio e ci restituiscono una visione distopica.

Yvonne De Rosa con *Albania Available For Rent* esplora il "vecchio e il nuovo", il passato e il presente: una personalissima raccolta di tracce per far dialogare il passato con il futuro di un paese complesso.

S'intitola *Autovelox* il progetto di Alex Liverani. Il labile confine fra pubblico e privato d'un tratto si confonde, l'inattaccabile fortezza metallica viene colpita da un flash, un "Autovelox" che abbaglia, spaventa, stupisce o lascia indifferenti. "All'interno dell'abitacolo di lamiera si ha la sensazione di essere protetti dall'esterno, salvaguardati nell'anonimato, lontani da occhi indiscreti, macchine fra macchine. In quei due metri quadrati di ambulante privacy non esistono obblighi e divieti morali, leggi e imposizioni".

Elisa Vettori e Alessandro Rampazzo del Collettivo Fotosocial fanno della fotografia uno strumento etico di conoscenza. *BESA*, il loro progetto racconta la regione del Dukagjin, la patria del leggendario ideatore del Kanun, un antico codice legislativo in uso per secoli nell'Albania settentrionale per dirimere le faide tra famiglie. Il reportage racconta pratiche e conseguenze della giakmarrja (la vendetta di sangue) come strumento di regolazione delle faide. Una legge dalle tragiche conseguenze sociali, che porta i minori a vivere reclusi in casa per non essere vittima delle vendette.

Matteo Spertini, Christian Parolari e Paolo Grassi hanno realizzato un'esperienza di ricerca sociale partecipativa e, allo stesso tempo, un esperimento di fotografia documentaria. *L'Europa deporta*, diventato anche un libro, racconta di viaggi e dell'esperienza di un gruppo di richiedenti asilo ospitati presso una struttura della provincia di Varese durante il 2014. Scopo è informare sulla legislazione europea in materia di rifugiati. Per far sapere che un'assurda normativa obbliga a tornare nel primo paese in cui si fa ingresso, aspettando che i lenti tempi burocratici facciano il proprio corso.

Per Fabio Itri il confine è anche non-luogo. *In tenda* è la tendopoli che nella piana di Gioia Tauro (RC) ospita più di mille lavoratori stagionali in condizioni di sopravvivenza disumane.

Dalla Francia arriva il lavoro di Alice Laloy, regista, scenografa oltre che fotografa. *Pinocchio(s)* racchiude la multidisciplinarietà dell'artista versatile e dialoga con la forma contemporanea delle marionette realistiche.

Al centro c'è la metamorfosi del burattino in umano. Il confine per lei è il passaggio dal corpo di burattino al suo corpo di bambino. Come cogliere il confine tra inerte e vivo? L'umano diventa fantoccio.

Il fotografo Heinz Aberschoener sarà presente con *Geografia di un corpo*. Negli scatti corpi nervosi sottomessi da ampi volumi regolari ovattati, generano un punto di riferimento solido allo stesso tempo claustrofobico e sospeso. La geografia di un corpo fatta di boschi, aree di confine e, come in una mappa, di zone neutre, ancora da esplorare e riempire.

In anteprima assoluta per l'Italia a Verona ci sarà anche Ohm Phanphiroj con il progetto *You Will Be There*: una serie di autoritratti che esplorano questioni su identità, sessualità e ruolo di genere. In esame la relazione tra il fotografo e gli altri in un contesto intimo, allo stesso tempo privato e pubblico. Lì il dialogo è scambio di genere, gioco di ruolo, seduzione, desiderio e accettazione.

Ironico e caustico il lavoro di Angelo Tassitano che ricomponne in uno stravagante mosaico il rapporto tra paesaggio e famiglia. *The family trip* è un viaggio "on the road" di una famiglia qualsiasi, attraverso le rotte del West americano.

Nelle istantanee i soggetti indossano delle maschere che ne sottolineano il genere e il ruolo, ma che in alcune situazioni appare sovvertito alterando la distinzione tra genitori e figli.

Il lavoro di Giorgia Chinellato è un inedito ed è ancora in progress: *The flutter MtF/FtM* racconta di volti e corpi in transizione, di incontri e di vite accomunate dalla necessità di oltrepassare il confine.

Alla frontiera si arriva dopo un lungo viaggio alla ricerca di definizione della propria identità. Il percorso di transizione è un processo lungo e complesso, che conduce il viaggiatore verso il genere percepito come proprio e desiderato.

Videomaker, sul confine tra videoarte, installazione, fotografia e teatro è l'esperienza che Andrea Santini traduce nel Festival in due progetti esposti nel vicino Teatro Laboratorio: *Selfie* è una video-installazione interattiva che ironizza sulla moderna ossessione per l'autoritratto fotografico, proponendone una lettura in cui tutte le pose, le azioni e le tracce del soggetto scompaiono progressivamente ed inesorabilmente e per sempre.

Volupta invece unisce la tradizione vittoriana delle vedute stereoscopiche con le moderne tecniche di videomapping.

Il corpo e il nudo diventano soggetto e oggetto di una trasformazione digitale e ottica di immagini (opere pittoriche di Dürer, Fouquet, Giorgione e Bosch) manipolate e ri-proiettate su corpi che, come schermi mobili, dinamici e deformanti, ci restituiscono una nuova lettura di questi lavori.

Nella sezione Off alcuni talenti emergenti nel panorama fotografico nazionale e internazionale: Lorenzo Ballarini, Ylenia Bellio, Anna Bonato, Tazio Fedro, Marta Milanese, Paolo Parma, Joan Porcel Pascual, Valentina Riello.

Nel Festival sarà anche ospitato il progetto *Alice nel Paese delle Meraviglie* realizzato da Giulia Serina assieme ai ragazzi della seconda media delle Scuole Valerio Catullo di Verona.

Gli studenti hanno tradotto con il linguaggio fotografico alcuni passaggi del celebre romanzo di Lewis Carroll trasformando i temi presenti in Alice in una

mappa labirintica del sé declinato in metafore visive di un mosaico iconografico surreale.

per altre immagini: [link](#)

VERONA, Ex Arsenale Militare, 1-3 giugno, ore 10-12 e 16-18 –

Chevrier e la fotografia non autoritaria di Hausmann

di [Stefano Chiodi](#) da <https://ilmanifesto.it>

Intervista a Jean-François Chevrier . In occasione della mostra del "dadasophe" Raoul Hausmann a Parigi, Jeu de Paume, il teorico francese dell'immagine spiega il suo principio di fotografia «non autoritaria»: «Artisti che usano la fotografia per fare delle fotografie, come Wall, Coplans, Adam: questa la linea intorno a cui costruii, nel 1988, la mostra "Une autre objectivité"»



Raoul Hausmann, "Le rêve", 1930

Tra i maggiori storici e teorici dell'arte contemporanei, Jean-François Chevrier (1954) ha sviluppato negli ultimi tre decenni una originale riflessione sulla vicenda e sugli usi dell'immagine fotografica, vista come un campo in rapporto con la tradizione delle arti visive, con i media, la letteratura, la filosofia, in cui può realizzarsi un nuovo equilibrio tra dimensione speculativa e sfera sensibile. Dopo aver fondato nel 1982 la rivista «Photographies», Chevrier si è concentrato sulla ricostruzione di una genealogia dell'uso artistico della fotografia, studiando figure fondamentali del modernismo come Walker Evans e Raul Hausmann, e quindi dell'epoca contemporanea, a contatto con la produzione di artisti come Jeff Wall, della cui opera è uno degli interpreti più attenti, John Coplans, Marina Ballo Charmet, Patrick Faigenbaum. All'attività di studioso e saggista – peraltro ancora poco nota in Italia (i suoi libri più recenti sono L'Hallucination artistique, 2012, e Œuvre et activité, 2015) – Chevrier ha affiancato quella di curatore,

organizzando esposizioni di ampia risonanza come *Une autre objectivité* (1988-89) e Walker Evans & Dan Graham (1992-94); in *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* (2004-'05) e *Formes biographiques* (2013-'15) ha proposto riletture di largo respiro su momenti chiave della cultura visiva e letteraria tra Otto e Novecento; è stato consulente principale di *documenta X* (1997) e ha ideato con gli architetti Herzog & de Meuron il nuovo allestimento del Musée d'Unterlinden a Colmar (2016).

Ho incontrato Jean-François Chevrier a Parigi, in occasione, al Jeu de Paume, della mostra **Raoul Hausmann** *Un regard en mouvement*, un'occasione per riscoprire la sua importante produzione fotografica realizzata tra anni venti e trenta dello scorso secolo.

Qual è il tuo bilancio della mostra di Hausmann al Jeu de Paume?

La scelta di mostrare solo le fotografie di Hausmann è criticabile, perché la sua opera è molto più diversificata e complessa. Al tempo stesso non è irragionevole, dal momento che tra tutti gli artisti d'avanguardia, e particolarmente tra quelli vicini al dada – che non avevano all'inizio nessun interesse per la fotografia e anzi la disprezzavano come tecnica meramente rappresentativa – Hausmann è l'unico a essersi dedicato seriamente alla fotografia.

La sua attività di artista-fotografo è in effetti limitata al periodo che va dal 1927 al 1936 circa, poco meno di un decennio.

La scoperta delle opere di quel periodo, alla fine degli anni settanta, è stata per me una vera rivelazione. Nel 1975 era uscito in Francia un libro di Michel Giroud dedicato a Hausmann intitolato *Nous ne sommes pas des photographes*, una frase («noi non siamo fotografi») ripresa da un testo del 1921 in cui Hausmann, il *dadasophe*, come si faceva chiamare, criticava la fotografia in quanto strumento di appropriazione estetica, vale a dire di una compulsione alla registrazione visiva che pone l'operatore in una posizione di dominio e di possesso. Si può essere artisti-fotografi solo lavorando contro la fotografia, producendo immagini che permettono di combattere l'atteggiamento compulsivo dell'appropriazione estetica. Agli occhi di Hausmann la fotografia è il sintomo di un handicap spirituale dell'essere umano, che lo spinge a sottomettere il mondo ai parametri meccanici indotti dall'obiettivo della macchina fotografica.

Eppure l'autore di questa critica radicale appena sei anni più tardi ha iniziato a dedicarsi alla fotografia...

Il perché lo si è capito solo nel 1986, in una mostra a Vienna che mi aveva molto colpito (Raoul Hausmann. *Fotografien 1927-1933*). Hausmann si è interessato seriamente alla fotografia perché era il solo modo per combattere le regole oppressive denunciate nel testo del 1921. In altre parole, ha praticato la fotografia per lottare contro i meccanismi psicologici dell'appropriazione estetica e per impadronirsi di una tecnica la cui pretesa oggettività produce in genere una falsificazione dell'esperienza percettiva e spirituale.

Qual è dunque a tuo avviso il contributo essenziale di Hausmann alla relazione tra fotografia e arte moderna?

Dimostrare che si poteva praticare la fotografia senza soccombere al suo cattivo uso, in modo serio dunque, utilizzandola allo stesso tempo come registrazione, descrizione e contemplazione. Hausmann voleva usare la fotografia per fare delle fotografie, in modo diretto. Per lui la contemplazione era una forma sublimata di erotismo che permetteva di riversare l'esperienza del corpo amato nell'ambiente, di far apparire metafore erotiche nella morfologia del paesaggio: le pieghe, le ondulazioni, i fremiti della natura. Questa valenza erotica dell'esperienza contemplativa fu per lui la via d'accesso al lirismo fotografico.

Insieme a Hausmann, un altro grande artista-fotografo di cui ti sei occupato è Walker Evans. Cosa hanno in comune queste due figure?

Nessuno dei due si poneva nella posizione del fotografo che pretende di essere un artista, ma entrambi si consideravano artisti che utilizzavano la fotografia. Non dimentichiamo tra l'altro che all'inizio Walker Evans voleva diventare scrittore, non «fotografo». All'epoca la fotografia era o illustrazione, reportage, o artigianato artistico. Hausmann ed Evans non hanno accettato questa alternativa. Hausmann non ha avuto una carriera di reporter, era incapace di piegarsi alla disciplina richiesta dalla professione, ed Evans ha fatto di tutto per evitarla: i conflitti che ha conosciuto nel corso della sua attività di fotografo per la Farm Security Administration ne sono la prova. Infine, entrambi sceglievano i loro soggetti. In questo aprirono una possibilità, tuttora importante, per quei reporter che scelgono cosa fotografare, come ad esempio Ahlam Shibli o Santu Mofokeng, o anche, prima ancora, Robert Doisneau, a proposito del quale si potrebbe parlare di «reportage a uso privato».

Sia Hausmann che Evans «usano la fotografia per fare delle fotografie», come dicevi?

Sì, ed è una formula che mi ha permesso tra l'altro di concepire la mostra *Une autre objectivité*, dove erano presenti Jeff Wall e John Coplans, come pure Robert Adams e altri. L'idea di partenza era semplice: negli anni settanta i fotografi erano contrapposti agli artisti che usavano la fotografia. Questa opposizione è durata a lungo, se pensi che quando ho curato Walker Evans & Dan Graham nel 1992 mi ci sono ancora scontrato: da un lato, mi si diceva, non si può accostare un artista concettuale a un maestro della storia della fotografia, e quest'ultima espressione era beninteso carica di una connotazione nettamente dispregiativa. Dall'altro, mi si ripeteva, non si può mettere un maestro così importante a fianco di un artista concettuale che fa immagini senza interesse. Ho fatto di tutto per superare questa separazione, cercando di mostrare che si poteva essere artisti, usare la fotografia e fare delle fotografie. La dimostrazione era evidente nel caso di due artisti a cui sono stato molto vicino come Coplans e Wall: facevano qualcosa di diverso dal fare fotografie? Allo stesso tempo, non erano dei fotografi, erano davvero artisti che usavano la fotografia. Dunque «artisti che usano la fotografia per fare delle fotografie» è veramente l'espressione-chiave. Se ci si aggiunge «contro i cattivi usi della fotografia» si ottiene la formula completa.

Questa idea permette di ripensare la vicenda dei rapporti tra arte e fotografia dagli anni venti del Novecento fino a oggi?

Va detto anzitutto che per me l'arte moderna è nata con la fotografia, come ho cercato di mostrare in un libro, *Entre les beaux-arts et les médias*. L'arte moderna si situa esattamente tra belle arti e media, ed è nata con la fotografia in questa precisa circostanza. Ciò vuol dire che occorre risalire all'indietro, ben prima degli anni venti, fino al XIX secolo, dove la vicenda inizia con degli artisti-fotografi che utilizzano lo strumento fotografico per descrivere una realtà fenomenologica e storica, come fa ad esempio un fotografo straordinario come Henri Le Secq, capace, in una fotografia scattata dopo il 1850, *Au Champ des Cosaques*, di rappresentare il luogo di una battaglia napoleonica, un luogo di memoria, mostrando da vicino solo un terreno pietroso, spaccato e rivoltato, in un modo che oltrepassa l'aneddoto storico e la commemorazione creando una relazione molto personale, in cui gli interessi psicologici non si lasciano ridurre a fini descrittivi.

Non è dunque, come si dice di solito, con la mostra di Walker Evans «American Photographs» nel 1938 al MoMa di New York, che si afferma definitivamente la figura dell'artista-fotografo?

A quel punto i giochi erano fatti da tempo. La mostra di Walker Evans a New York giunge alla fine di una lunga vicenda precedente, anche se naturalmente è importante perché avviene in un museo d'arte moderna di una grande metropoli.

Ma il vero fatto importante è che American Photographs è accompagnata da un libro che è una straordinaria invenzione, un libro di immagini concepito sul modello della raccolta di poemi in prosa.

Un vero e proprio nuovo medium, che diventerà essenziale nella successiva vicenda della fotografia.

Sì, vicenda non chiusa peraltro, ma che per alcuni artisti non ha alcuna importanza, vedi il caso di Jeff Wall, che ha prodotto quaranta cataloghi ma mai un libro. Per lui, è il tableau fotografico a essere interessante, non il libro.

Per tornare a Hausmann, non c'è anche nella sua posizione una critica implicita a una concezione della fotografia come strumento, diremmo oggi, della spettacolarizzazione del mondo?

C'è una dimensione etica, anzitutto. Sono sempre stato contro l'appropriazione estetica, ho sempre pensato che occorre lasciare esistere le cose, le persone, cercando di non farle entrare in modo autoritario in categorie, in discorsi, in racconti. Ho sempre pensato che l'arte moderna sia un'arte costruttiva, non autoritaria, e ciò che mi interessa è appunto una costruzione non autoritaria, qualcosa che ho capito osservando l'opera di Sophie Taeuber. Ho un fondo anarchico che ho ritrovato in John Coplans e in molti artisti con cui ho condiviso delle idee: lasciare esistere il mondo, non forzare il discorso, non imporre un'interpretazione, non piegare le cose in senso spettacolare.

In questo senso le mostre, di fotografia o altro, non sono anch'esse dispositivi spettacolari?

Una mostra è certamente uno spettacolo ma al tempo stesso anche un antispettacolo. È un paradosso impossibile da sciogliere. Ma si deve cercare di produrre uno spettacolo antispettacolare, allo stesso modo in cui un artista-fotografo deve sforzarsi di produrre immagini non basate sull'appropriazione estetica. L'idea di costruzione non autoritaria è per me fondamentale, e dico bene non autoritaria, non «antiautoritaria». Bisogna sempre sottrarsi al principio di autorità.

Prima di Instagram c'era Duane Michals

di [Luca Beatrice](http://www.ilgiornale.it) da <http://www.ilgiornale.it>

Fotografie seriali e brevi racconti. Una mostra sul profetico artista

Per chi volesse chiarire la differenza tra un fotografo puro e un artista che utilizza il mezzo fotografico, l'opera di Duane Michals non offre certo una risposta, anzi abilmente confonde le acque.



Perché non c'è ambito della fotografia contemporanea che questo «grande vecchio», nato nel 1932 in Pennsylvania e attivo a New York dal '56, non abbia sondato e sperimentato: la moda, il reportage, il ritratto, il nudo, la foto d'arte, il

concettuale e la Narrative Art, fino al video e al cinema. Con un sano senso del realismo Michals non ha mai peraltro escluso la natura commerciale di un lavoro che è, innanzitutto, professionismo. Tra i suoi lavori su commissione, le riprese dei giochi olimpici a Messico '68 e l'artwork per la copertina del disco Synchronicity dei Police nel 1983.

Raro ammirarne un così vasto corpus di lavori, dunque meritoria l'operazione del MEF Museo Ettore Fico- di Torino, uno degli spazi espositivi oggi più vivaci, di proporre l'antologica fino al 25 luglio, dopo le due tappe spagnole a Barcellona e Granada. Sessant'anni di scatti cominciati in Russia con un taglio da Street Photography (stile Robert Doisneau e Robert Frank per intenderci) a cogliere le espressioni di volti anonimi e continuati con Empty New York, scorci di Manhattan svuotati dalla presenza umana.

Amante della pittura, Michals trova ispirazione per le proprie fotografie da alcuni grandi del 900 de Chirico, Magritte e Balthus- che ritrae, così come altri artisti (memorabile lo scatto di Marcel Duchamp, intellettuali (Pasolini), gente del cinema (Scorsese, Eastwood, Meryl Streep). L'arma più affilata, tagliente e anticelebrativa, è quella dell'ironia, che non risparmia nessuno, tantomeno se stesso, a cominciare dalla propria omosessualità militante. Le opere più belle di Michals sono quelle organizzate in storie un anticipatore di Instagram, insomma - dove la parola scritta dialoga a stretto giro con l'immagine realistica, istantanea, rigorosamente in bianco e nero. Siamo negli anni '70, l'arte è tutta concettuale e la fotografia diventa il linguaggio privilegiato anche per chi non la sa usare; così Michals si diverte, con spirito sarcastico, a immaginare microracconti costruiti su paradossi, situazioni surreali che pur trattando a volte questioni esistenziali, come l'equilibrio precario dell'esistenza, la paura della morte, gli incubi nel quotidiano, funzionano soprattutto perché capaci di strappare più di un sorriso.

Annette Kelm - Springs

comunicato stampa da <http://www.exibart.com>



Gió Marconi ha il piacere di annunciare la terza mostra personale di Annette Kelm con la galleria: Springs.

Annette Kelm lavora esclusivamente all'interno del medium della fotografia. Kelm indaga la funzione degli oggetti e la natura della loro rappresentazione mediante l'utilizzo di generi tradizionali come il ritratto, la natura morta, il paesaggio e la fotografia architettonica. Le sue fotografie spesso amalgamano diversi generi in un'unica immagine o sviluppano singoli motivi attraverso serie di immagini, in cui si connettono molteplici riferimenti artistici, storici e interculturali.

La giustapposizione di oggetti concreti ed effimeri, di natura e cultura (commerciale) è un tema ricorrente nel lavoro di Annette Kelm. Le quattro identiche stampe Pizza Pizza Pizza mostrano il lato verticale di un cartone della pizza con l'immagine - titolo stampata, fotografato dall'alto. Sul cartone è collocato un pezzo di corteccia che proietta un'ombra scura sullo sfondo giallo brillante. In Gems un piccolo libro sulle Gemme e le delicate foglie della Lunaria annua giacciono su un fondo punteggiato che ricorda gli sfondi di Photoshop.

La Lunaria annua è anche conosciuta come la "pianta dei soldi" o "dollari d'argento" poiché i suoi baccelli hanno l'aspetto di monete d'argento. Le valute, un tema ricorrente nel lavoro recente di Kelm, sono anche al centro di 500 Euro. La fotografia mostra un post-it che riproduce una banconota da 500 Euro fissata da una corda su una tela di sfondo, i cui motivi imitano delle colonne. Citando l'illusione dello spazio nei dipinti Trompe l'Oeil o Quodlibet, l'immagine prende di mira il problema della mancanza di relazione materiale con il valore, attualmente evidente nel sistema finanziario globale.

Con Proposal for Knots Kelm si allaccia al suo uso di sfondi di tessuto stravaganti e insoliti, interpretando il design tessile come una forma di linguaggio visuale e una rappresentazione del commercio globale. L'immagine presenta un tessuto il cui design riprende le istruzioni su come fare i nodi. In Good Morning un tovagliolo aperto decorato a stampa ci saluta quattro volte in inglese, francese, spagnolo e tedesco. I quattro soli splendono luminosi dietro alle parole. Il tovagliolo è coperto da piccoli boccioli di fiore e da uno spesso cavo nero, che allude alla costruzione tecnica dell'immagine in studio. I tessuti di sfondo di Apples, Straws and Stripes e Red Stripes sembrano decisamente noncuranti - in Red Stripes persino le pieghe sono al centro dell'attenzione, diventando un motivo a se stante.

Schiffsversuchsanstalt mostra un'architettura piuttosto insolita in un paesaggio urbano. L'edificio fotografato è il famoso "Umlauftank 2 (UT 2)" di Ludwig Leo, realizzato nel 1974 a Berlino-Tiergarten come un imponente laboratorio di ricerca sulle correnti d'acqua. La struttura è stata recentemente restaurata, rinvigorendo il suo esuberante progetto cromatico: un enorme tubo rosa ondeggiante attorno a una base di blu intenso e verde. Nella sua composizione Kelm enfatizza il progetto concettuale dell'edificio separando il primo piano dall'oggetto, rendendo l'impostazione simile a un diorama.

Milano - dal 22 maggio al 27 luglio 2018 - GALLERIA GIO' MARCONI, Via Alessandro Tadino 20 (20124), +39 0229404373 , +39 0229405573 (fax) info@giomarconi.com - www.giomarconi.com

orario: da lunedì a venerdì ore 11-19 (possono variare, verificare sempre via telefono)- **biglietti:** free admittance

Fantasmî famosi e attualità brutale negli scatti del grande fotografo Guccione

di [Anna Maria Greco](#) da <http://www.ilgiornale.it>

La mostra aperta fino al 20 giugno nel Castello Brown di Portofino ripercorre la carriera dell'artista in 33 scatti, divisi in 6 filoni tematici, da «Vanitas» con i ritratti dei grandi della storia a «Terra» sul futuro del pianeta, passando per le fascinoso immagini di moda



Chi è l'affascinante signora che ha abbandonato sull'antico divanetto rosso quella borsa così verde, proprio sotto il quadro dalla cornice dorata? Dov'è ora e che fa? Domande che fanno immaginare una storia, di cui lo scatto di Antonio Guccione è solo un momento e dunque evoca molto di più di quel che si vede.

Quella esposta fino al 20 giugno al Castello Brown di Portofino è la prima fotografia della mostra che ripercorre 40 anni di storia contemporanea, attraverso alcune delle opere più rappresentative dell'artista. E' datata 1980 e nasce per una campagna pubblicitaria di Prada, eppure non ha nulla di commerciale e di patinato, nulla del solito fashion un po' stucchevole cui siamo abituati. Sembra concentrata più su quello che nell'immagine è assente, che su quello che c'è. Per questo rompe la routine, suscita la curiosità di cercare altre notizie che possono completare il messaggio. È forse questa la più grande dote di un fotografo fuori dal comune come Guccione.

E lo si capisce seguendo la narrazione in 33 scatti, articolata in 6 filoni tematici, che Flavia Motolese ha curato e chiamato: «Antonio Guccione Portofino». Un'altra immagine che irrompe nella mostra, come un pugno nello stomaco, è quella di una bandiera americana che sembra sbrindellata e corrosa dal tempo. Tra stelle e strisce un po' sbiadite emerge la linea minacciosa di una pistola. Il messaggio di «This is America», del 2015, è forte e sempre estremamente d'attualità, mentre arrivano le notizie dagli Usa dell'ultima strage in una scuola. Basta ad aprire un dibattito sul Paese-leader dell'Occidente, che paga con migliaia di vittime innocenti il suo connaturato diritto alla difesa armata. La foto fa parte dell'ultimo progetto di Guccione, che ha al centro la Terra e le sorti del pianeta, la precarietà e l'incertezza che avvolgono il suo futuro. Come un pittore l'artista usa terra e pigmenti colorati per ricreare una realtà parallela, onirica ed allucinata, dare il senso della distruzione e della metamorfosi in atto ogni giorno, nell'ambiente come nell'uomo.

Si dà per scontato che la fotografia riproduca semplicemente la realtà, nulla di più falso per Guccione che vuole scoprire la complessità di ciò che vede nel suo obiettivo, ogni sfaccettatura, quel che c'è dietro, la natura, l'anima, la verità, i sentimenti. Per lui, la bellezza non è solo quella delle top model che ha ritratto,

come Elle McPherson, Tyra Banks, Iman, con i loro abiti da favola, ma emerge da tutte le cose, anche brutte, spiacevoli...

«Terra» è l'evoluzione dell'idea espressa negli scatti della sezione «Fotomorfoosi», dedicata alla biodegradabilità, fin dalle opere degli anni '80 che sembrano corrose con strane emulsioni e cromature, da microrganismi che ne modificano l'immagine. Colori irreali, figure indecifrabili, il grande potere suggestivo della trasformazione. Divenuto celebre per i suoi originali ritratti, da Versace a Moschino, da Fellini a Dustin Hoffman, oltre che per le innovative campagne pubblicitarie per Prada, Gucci, Officine Panerai, l'artista ha fatto molta strada dalle sue foto di moda degli anni Ottanta e Novanta.

Ma già allora, ritraendo il corpo di donna senza manierismi, lo faceva con un incanto e un rispetto tipico di quei rari uomini che non fanno e non vogliono strumentalizzare l'immagine femminile. Come nel ritratto «privato» della bellissima modella svedese Pia Klover, poi diventata sua moglie, in cui la costruzione poetica della posa fa assomigliare la figura ad una statua classica che emerge dallo scatto in tutta la sua carnalità.

E poi c'è «Vanitas», capitolo giocoso che è stato fondamentale nella sua carriera, con personaggi iconici come Leonardo da Vinci, Mao, Pollock, Mussolini. Più che un banale omaggio, la sfida di ritrarre chi non c'è più come forse non era, ma come è rimasto nella memoria del mondo, attraverso la particolarissima lente di Antonio Guccione sui dettagli. Così l'autore personalizza anche i teschi, fotografati, scolpiti, dipinti di blu, inscatolati, caratterizzandoli con occhiali alla Yves Saint Laurent, parrucche gialle alla Warhol, baffetti alla Salvador Dalì... La mostra in un castello percorso da fantasmi famosi, rievocati da un mago della macchina fotografica.

[Photoconceptual - la fotografia concettuale fra arte e ironia](#)

da <http://www.milanotoday.it>



PHOTOCONCEPTUAL - La Fotografia Concettuale fra Arte e Ironia Testi di Roberto Mutti Dal 4 al 24 giugno 2018 Inaugurazione 4 giugno, a partire dalle ore 18.00 La Galleria sarà eccezionalmente aperta dalle 14:00 alle 20:00 per tutta la durata della Milano Photo Week Photoconceptual - La Fotografia Concettuale fra Arte e Ironia è una collettiva che riunisce le opere di artisti di rilevanza internazionale ognuno dei quali contribuisce in modo originale e personale a mostrare un ventaglio di sfumature in cui la fotografia si declina, diventando mezzo d'espressione privilegiato, nell'ambito specifico dell'arte concettuale. Affascina nella fotografia il fatto che, a differenza di altre tecniche, anche quando è ermetica rimane comunque sempre coinvolgente perché comporta un evidente ancoramento alla realtà: riprendere un soggetto concreto, infatti, significa appropriarsene per trasformarlo in un oggetto mentale. Nonostante sia sensato

affermare che uno scatto cattura la realtà e non si limita ad interpretarlo, è altresì corretto sostenere che le fotografie sono una rappresentazione filtrata del mondo, al pari dei più noti dipinti o disegni. Se una fotografia di per sé dona significato ad un momento che, in quanto fotografato, diviene privilegiato, quando si muove nel contesto dell'arte concettuale, dove significato oggettivo e filtro poetico si uniscono, dà vita a opere che stanno in equilibrio fra visione personale e realtà oggettiva. E' quanto succede in questa mostra dove, di fronte alle opere esposte, non ci si pone più la domanda sul che cosa sia stato ritratto ma perché lo si è fatto. Si tratta di legami, quelli che dal mondo reale rimandano a quello della soggettività espressiva, quelli che collegano autori a ben guardare molto diversi fra di loro e forse per questa ragione capaci di stabilire un dialogo intenso, quelli che fanno emergere dal percorso creativo di ogni artista alcune opere dotate di una forte valenza attrattiva. Per tale ragione questa è dunque una mostra sul potere delle immagini, sulla loro capacità di rivelare la bellezza nascosta e di invitarci a credere in un mondo diverso nato dal convergere di tanti diversi e inaspettati punti di vista. Artisti in mostra: Araki, Joseph Beuys, Giuseppe Chiari, Gino De Dominicis, Giuseppe Desiato, Harold Eugene Edgerton, Elliott Erwitt, Luigi Ghirri, Ettore Innocente, Mimmo Jodice, Ketty La Rocca, Deana Lawson, Carlo Maria Mariani, Elio Mariani, Verita Monselles, Hermann Nitsch, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Emilio Prini, Sandy Skoglund Catalogo disponibile su richiesta CONCEPTUAL arte contemporanea Via Goffredo Mameli 46, 20129 Milano +39 02 70103941 info@conceptual.it www.conceptual.it FB: @conceptualgallery IG: @galleria_conceptual.

Nota - Questo comunicato è stato pubblicato integralmente come contributo esterno. Questo contenuto non è pertanto un articolo prodotto dalla redazione di MilanoToday

[Henri Cartier-Bresson. Landscapes/Paysages](#)

Comunicato Stampa da <http://www.arte.it>



© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos | Henri Cartier-Bresson, Brie, France, 1968

Dal 17 giugno al 21 ottobre 2018 la mostra realizzata dal Forte di Bard in collaborazione con *Magnum Photos International* e *Fondation Henri Cartier-Bresson di Parigi*, presenta 105 immagini in bianco e nero, personalmente selezionate da **Henri Cartier-Bresson**, scattate tra gli anni Trenta e gli anni Novanta fra Europa, Asia e America.

Ciascuna fotografia è rappresentazione di quell'istante decisivo' che per il maestro è il "riconoscimento immediato, nella frazione di un secondo, del significato di un fatto e, contemporaneamente, della rigorosa organizzazione della forma che esprime quel fatto".

Sebbene in alcune foto compaiano anche delle persone, l'attenzione dell'autore è concentrata in modo particolare sull'ambiente, tanto che si può parlare di Paesaggio della Natura e Paesaggio dell'Uomo.

Le immagini in bianco e nero di colui che è stato denominato l'"occhio del secolo", sono raggruppate per tema: alberi, neve, nebbia, sabbia, tetti, risaie, treni, scale, ombra, pendenze e corsi d'acqua. A proporre una "promenade" tra paesaggi urbani e paesaggi rurali.

Sono immagini che riflettono il rigore e il talento di Henri Cartier-Bresson che in esse ha saputo cogliere momenti e aspetti emblematici della natura. Spesso immortalando la perfetta armonia tra le linee e le geometrie delle immagini. Armonia perfetta e serena, ad offrire una interpretazione naturale, calma e bella di un secolo, il ventesimo, per altri versi magmatico e drammaticamente complesso.

Come ha affermato il poeta e saggista Gérard Macé nella prefazione al catalogo *Paysage* (Delpire, 2001), "Cartier Bresson è riuscito a fare entrare nello spazio ristretto dell'immagine fotografica il mondo immenso del paesaggio, rispettando i tre principi fondamentali che compongono la sua personale geometria: la molteplicità dei piani, l'armonia delle proporzioni e la ricerca di equilibrio".

Nato nel 1908 a Chenteloup, Seine-et-Marne, Cartier-Bresson fu co-fondatore nel 1947 della celebre agenzia Magnum.

Dopo gli studi di pittura, la frequentazione degli ambienti surrealisti e dopo l'esperienza in campo cinematografico al fianco di Jean Renoir, nel 1931, in seguito a un viaggio in Africa, decide di dedicarsi completamente alla fotografia.

Da Città del Messico a New York, dall'India di Gandhi alla Cuba di Fidel Castro, dalla Cina ormai comunista all'Unione Sovietica degli anni cinquanta: HCB percorre la storia del secolo breve con la fedele Leica al collo, scegliendo con cura il punto di ripresa, cogliendo il "momento decisivo" e dando vita a immagini ormai entrate nell'immaginario comune e che gli sono valse l'appellativo di "occhio del secolo".

dal 17 Giugno 2018 al 21 Ottobre 2018, a Aosta, Forte di Bard

CURATORI: Andréa Holzherr -

ENTI PROMOTORI: Magnum Photos International, Fondation Henri Cartier-Bresson.

TEL.: +39 0125 833811- info@fortedibard.it - <http://www.fortedibard.it/>

Orari: martedì-venerdì: 10-18. Sabato, domenica e festivi: 10-19. Aperta tutti i giorni dal 23 luglio al 2 settembre 10-19.30 (la Biglietteria chiude 45 minuti prima).

[Icaro caduto. Gene Smith e il più glorioso fallimento fotografico della storia](#)

di Michele Smargiassi da <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it>

Se capitate al Mast di Bologna (e questa volta ne vale particolarmente la pena) non vedrete come sempre un capolavoro dell'immagine industriale. [Vedrete](#) il trionfo del più glorioso fallimento nella storia della fotografia.



W.Eugene Smith: *Forgiatore / Steelworker*, 1955-1957. Gift of Vira I. Heinz Fund of the Pittsburgh Foundation © W. Eugene Smith / Magnum Photos. g.c.

Solo grandi personalità possono permettersi grandi fallimenti. W. Eugene Smith, scomparso nel 1978 a 60 anni di età, fu una personalità debordante, eccedente, traboccante (sosteneva, ridacchiando, che quella W. stesse per *wonderful*, meraviglioso).

Pittsburgh, che doveva essere la sua opera per l'eternità, il culmine di una carriera, e invece non vide mai la luce, non fu come *l'Incompiuta* per Schubert, rimasta a metà per morte dell'autore; né come la *Battaglia di Anghiari* per Leonardo, una catastrofe tecnica.

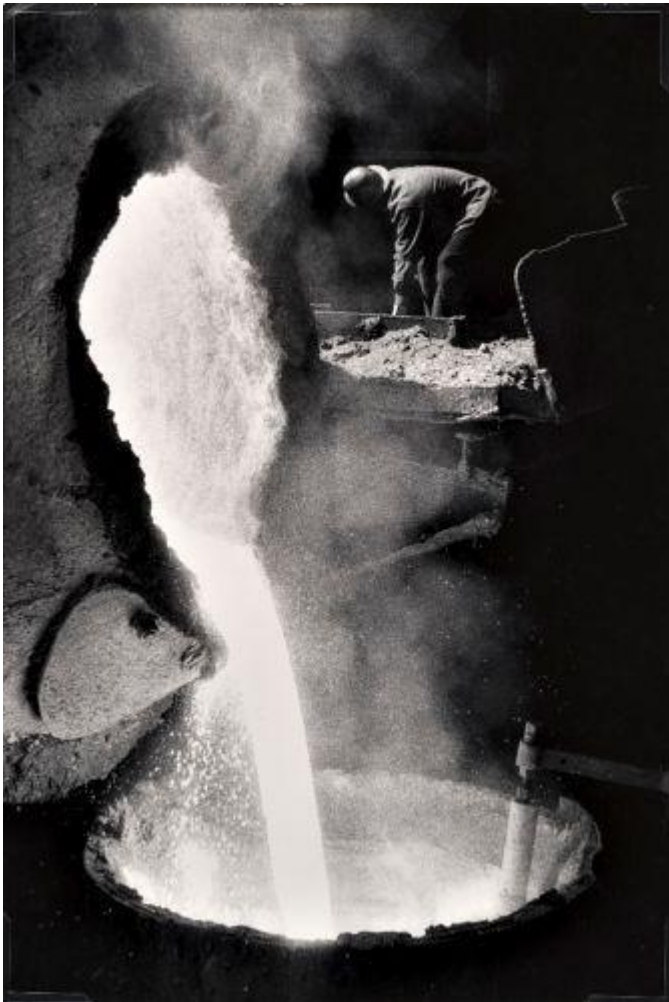
No, fu la sovrumana sfida perduta, per consapevole superbia del fotografo, il suo tentativo eroico di oltrepassare le umane possibilità, la sua rivincita rovinosa sul sistema, sulla professione, sull'arte. Rischiò di essere per lui anche una sfida perdente alla vita stessa.

Nel 1955, quando Stefan Lorant, leggendario photo editor, gli chiese cento fotografie per un libro celebrativo del bicentenario di Pittsburgh, la capitale dell'acciaio, finanziato dai *tycoons* cittadini, Smith non era più il giovane fotografo che bruciava le sue prime immagini perché non all'altezza delle sue ambizioni.

Aveva trentasette anni ed era già uno dei più celebri fotografi del mondo. Per *Life* aveva inventato e portato al diapason il genere del *photo-essay*, qualcosa a metà fra lungo reportage e *fiction*, storie di quotidianità assunte al cielo dei simboli: il medico di campagna, la levatrice di colore...

Ma da un anno aveva rotto col rotocalco più venduto negli Usa e nel mondo. Per un litigio sul suo reportage dedicato ad Albert Schweitzer, il medico missionario in Africa. Si era licenziato. Poi si era pentito. *Life* non l'aveva ripreso. Ma come ripiego di lusso era stato accolto in Magnum, l'olimpico del fotogiornalismo creato da Capa e da Cartier-Bresson.

Per quella commissione su Pittsburgh, una cosa che un professionista avrebbe fatto in scioltezza anche in una settimana, Lorant gliene concesse tre, massimo quattro. E un anticipo di 500 dollari sui 1900 pattuiti. Ma cominciò a preoccuparsi quando seppe che Smith era sbarcato nella capitale della Pennsylvania con venti valigie.



W. Eugene Smith: Acciaieria / Steel mill, 1955-1957. Gift of the Carnegie Library of Pittsburgh, Lorant Collection. © W. Eugene Smith / Magnum Photos, g.c.

Sapeva già che non avrebbe fatto un capitolo di un libro autocelebrativo. Aveva in testa qualcosa che superava di molto un reportage. Gli sembrò l'occasione per creare qualcosa che nessuno avesse mai fatto prima. Non con la fotografia, almeno. Un poema epico della civiltà urbana. Un'opera monumentale, un'*Iliade*, una *Divina commedia* dell'era industriale. *Smokey City*, "la città fumosa", si prestava divinamente.

Era la città operaia d'America, crogiolo multietnico (un figlio di immigrati slovacchi, Andrew Warhola, si stava facendo lì le ossa come designer in una fabbrica di scarpe, pensando a un futuro radioso da artista, con un nome leggermente diverso...), nido di contraddizioni, cornucopia di miti proletari e capitalisti. Si ripromise di fare di quella città un personaggio letterario, e della sua biografia una mitologia. Di esaurirla, da cima a fondo.

Per un mese non scattò neanche una foto. Nei quattro successivi impressionò bulimicamente 11 mila negativi. Qualcuno dice ventimila. Quando tornò nel suo loft sulla sesta avenue di New York, e tentò di mettere ordine in quel magma, Pittsburgh gli esplose fra le mani.

Passò mesi e mesi in camera oscura, con la musica jazz dei suoi 25 mila vinili sparata a tutto volume, sommerso da provini e stampe, spesso insonne per giorni. Il progetto del libro sfumò. Lui andò avanti. Due anni dopo, come se non ne avesse abbastanza, tornò a Pittsburgh e prese altre migliaia di scatti. Non seppe più uscirne. Per quattro lunghi anni Pittsburgh fu la sua ossessione, la sua mania, il suo Graal, la sua impotenza.

Nel frattempo il matrimonio con sua moglie Carmen, che gli aveva dato quattro figli, andò in frantumi, la sua salute già precaria per vecchie ferite di guerra in Giappone precipitò, cadde in dipendenza da amfetamine, fu trascinato in tribunale per inadempimento, litigò con Magnum per le sue spese folli.



Arnold Crane: W. Eugene Smith in his workroom. © Arnold Crane portfolio of photographs, "Portraits of the Photographers," 1968-1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution, g.c.

Life gli offrì 13 mila dollari per pubblicare un estratto del lavoro: li rifiutò. Solo nel 1959, per evitare la bancarotta, concesse al *Photography Annual* di pubblicare 88 foto in 37 pagine: ma non riconobbe mai quell'uscita come la sua vera opera. Un volume con ancora meno foto apparve nel 1964. Di fatto, la Pittsburgh di Smith come la voleva Smith non è mai esistita.

Lui stesso, con angoscia e rimorsi, rinunciò a riprovarci. La vita gli riservò comunque ancora grandi occasioni e grandi sfide. La fotografia che tutti conoscono di lui, il *Bagno di Tomoko*, autentica *Pietà* fotografica quant'altre mai, appartiene a un reportage dei primi anni Settanta, una vera e propria battaglia ecologista contro l'inquinamento da mercurio in un'isola del Giappone.

Per una ironia non inspiegabile, anche Smith finì per essere ricordato soprattutto per singole icone di grande impatto emotivo come quella, o come *Walk to the Paradise Garden*, la foto dei due figli piccoli che sembrano camminare verso una luce divina, che Edward Steichen aveva scelto come simbolo della mostra più visitata della storia della fotografia, *The Family of Man*. Che inaugurava proprio mentre Smith prendeva il treno per Pittsburgh.

Dopo la sua morte, chiuso in decine di casse di negativi, con duemila scatti promossi a stampa, quel censimento folle e quasi del tutto inedito finì nel lascito ora conservato dal Center for Creative Photography di Tucson, Arizona.

Eppure, se vedrete questa selezione di 170 dalle seicento foto rimaste in possesso del Carnegie Museum di Pittsburgh, anche solo da un assaggio quel pasto pantagruelico interrotto, quel desiderio di Sisifo, vi abbaglieranno e vi faranno rimpiangere quel che non riuscì ad esistere. Operai dal volto catramoso,

impiegati frettolosi, donne fascinosi, bambini giocosi, politici verbosi, e poi insegne, ponti, cartelli, ciminiere, strade...



W. Eugene Smith: Stabilimento National Tube Company, U.S. Steel Corporation, McKeesport, e ponte ferroviario sul fiume Monongahela / National Tube Company works, U.S. Steel Corporation, McKeesport, and Union Railroad Bridge over the Monongahela River, 1955-1957. Gift of the Carnegie Library of Pittsburgh, Lorant Collection. © W. Eugene Smith / Magnum Photos, g.c.

“Smith lottava per realizzare l’assoluto”, è la semplice limpida sintesi del curatore della mostra al Mast, Urs Stahel. Nella cupezza dei loro neri fondi, pensati per la sofisticata stampa in eliogravure, quelli che vediamo sono davvero bagliori di assoluto. Meravigliosi frammenti di un poema classico perduto.



W. Eugene Smith: Ragazza accanto a un parchimetro, Camera di commercio di Shadyside, Walnut Street / Girl leaning on a parking meter, Shadyside Chamber of Commerce carnival, Walnut Street, 1955-1957. Gift of the Carnegie Library of Pittsburgh, Lorant Collection. © W. Eugene Smith / Magnum Photos

Pittsburgh è un capolavoro maledetto della fotografia del Novecento. Capolavoro ignorato, o sottovalutato, forse proprio perché non trovò mai la sua forma definitiva.

Eppure è lì, e sembra non avere bisogno di averne una: quelle fotografie si impongono al di là di qualsiasi progetto, cornice, struttura. Vien quasi da pensare che non potesse, che non fosse giusto vedere Pittsburgh finita: qualsiasi finitezza di manufatto avrebbe limitato la sua potenza quasi sovrannaturale.

Per i critici è quello, sovrumano, il sapore che ha sempre avuto quest'opera. Fu "la fatale parabola dell'artista angelico condannato alla sofferenza, all'incomprensione e alla sconfitta" per Alan Trachtenberg. Fu il culmine della sua "isteria creativa" per Lincoln Kirstein.

John Berger in vena psicanalitica sostenne che fu la ricerca drammatica e impotente della madre oppressiva e iper-religiosa, o del padre suicida quando lui era piccolo.

Fu più verosimilmente un tentativo superomistico di affermare i diritti della fotografia come strumento di espressione a pieno titolo, attraverso un'opera che avrebbe ammutolito i critici.

Una sfida contro i limiti che alla fotografia erano imposti dai media, la rivendicazione del dominio assoluto del fotografo sul proprio progetto.

A Gene Smith piaceva il mito di Icaro, se ne trovano tracce nei suoi scritti. Su Pittsburgh spiegò le sue orgogliose ali di cerca. Si sciolsero, e cadde.

Ma quanto brilla, ancora oggi, il sole, su quelle penne.

[Versioni di questo articolo sono apparse su La Repubblica Bologna il 17 maggio 2018 e su Il Venerdì di Repubblica il 25 maggio 2018]

Tag: [Alan Trachtenberg](#), [Albert Schweitzer](#), [Andrew Warhola](#), [Andy Warhol](#), [Edward Steichen](#), [Henri Cartier-Bresson](#), [John Berger](#), [Life](#), [Lincoln Kirstein](#), [Magnum](#), [Mast](#), [Pittsburgh](#), [Robert Capa](#), [Stefan Lorant](#), [The Family of Man](#), [Tomoko Uemura](#), [Urs Stahel](#), [W. Eugene Smith](#)

Scritto in [fotogiornalismo](#), [Microstorie](#), [reportage](#), [Venerati maestri](#) | [Nessun Commento >>](#)

[Dalla pittura alla fotografia](#)

da <http://www.padovaoggi.it>



La mostra, realizzata nell'ambito del progetto **dell'Università Popolare di Padova Sigillo Immagine**, mette a confronto una selezione di 33 opere del pittore padovano **Gioacchino Bragato** al quale sono ispirate 51 immagini dei fotografi del **Gruppo Fotografico Antenore** in un originale dialogo tra pittura e fotografia.

Espongono i fotografi: **Stefano Barbieri, Beppe Bizzotto, Samuele Boldrin, Michele Bosciano, Aldo Callegaro, Michela Checchetto, Mauro Chino, Antonio Coppola, Roberto Ianniti, Donatello Mancusi, Alessandro Nalin, Stefania Parise, Lorenzo Ranzato, Eleanna Rocchetti, Massimo Santinello, Amleto Sartorato, Giorgio Tognon, Donatella Tormene, Corina Veronese, Monica Zanella, Francesco Zuanon.**

Gioacchino Bragato presenta il paesaggio veneto filtrato da una ricercata leggerezza, attraverso immagini piene di colore. Le sue opere si distinguono per l'inconfondibile linguaggio artistico, solo apparentemente naif e per la varietà di tecniche utilizzate: pastelli, tempere, oli, disegni a penna e inchiostro, incisioni, acquerelli, collage e misture di pigmenti.

Nato a Saonara nel 1940, inizia a dipingere nei primi anni '60, ottenendo ben presto i primi riconoscimenti pubblici. Nel 2011 è stato nominato Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana e nel 2013 è stato insignito del Sigillo della Città di Padova, onorificenza riconosciuta a benemeriti della cultura padovana.

dal 7 giugno al 15 luglio 2018 - inaugurazione: 6 giugno ore 18.00

Padova - Centro Culturale Altinate San Gaetano, Via Altinate n.71

Ingresso libero - Orario: 10-19

Settore Cultura Turismo Musei e Biblioteche, Tel. 039 8204530 - biancom@comune.padova.it

[La mercificazione del corpo.](#)

[Due scatti a confronto di Cristina García Rodero](#)

di [Fabio Petrelli](#) da <http://www.artribune.com>



©Cristina García Rodero, Ritorno della Vergine al Tempio Almonte-1977 in *España Oculta*

Il divieto e il desiderio di toccare sono i due estremi evocati dalle fotografie di Cristina García Rodero. Immagini che affondano le radici in un humus arcaico, da cui derivano le opposte valenze attribuite al corpo femminile.

Attraverso una ponderata osservazione della produzione fotografica di **Cristina García Rodero** (Puertollano, 1949), emerge una ricerca che fonda le proprie basi su una dualità complessa: la rappresentazione della donna nella sua accezione di Vergine-Madre-Creatrice e, dall'altro versante, la femme fatale caratterizzata da una sensualità pulsante e prorompente che soddisfa piaceri sessuali famelici, figura quest'ultima connessa, nei suoi aspetti socio-culturali, alle grandi dee delle religioni arcaiche che rigeneravano la vita per mezzo della sessualità, ma che nel contempo divenivano portatrici di morte e di lutto.

Con un occhio fotografico che tutto scruta, la Rodero pone una lente di ingrandimento con fare antropologico sulle pulsioni e i tormenti che divorano, dentro, l'uomo contemporaneo. Sono passioni e ossessioni legate, in un primo aspetto, al mondo rurale, al terrore archetipico per la morte, di cui, nella serie fotografica dedicata alla pubblicazione di *España Oculta* (1989), emerge il voler esaminare la dimensione festiva nella quale si esibisce il simulacro dolente della Madonna; e successivamente di come poi, tali problematizzazioni si confrontano con le forme dell'erotismo spregiudicato, attraverso resoconti visivi di festival erotici.

CONTATTO E TABÙ

Il corpo della donna, nella sua doppia valenza, assume connotati pericolosi e insidiosi, perché da un lato è attraversato dalla trascendenza, ma, nel senso opposto, diventa l'espressione della carnalità, delle passioni proibite e nascoste che marxisticamente confinano e tramutano il corpo in un prodotto di uso, consumo e scambio. Tale problematicità, legata all'esperienza sessuale e mistica pone in entrambi i casi la questione dell'immortalità e quindi dalla non accettazione della morte, intesa come scandalo che segna il sopravvento della natura sulla cultura, definita in sede antropologica da Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale* (1958).

L'esperienza di esserci-sempre si concretizza visivamente con l'osservazione del corpo-simulacro esposto in processione o esibito in vetrina, ma anche e soprattutto segna la questione insita del dover e voler *toccare per esserci*. Il contatto, come si osserva dai due fotogrammi della Rodero, rappresenta la meta immediata, una accresciuta intimità, la concretizzazione di una fantasia voluttuosa o il miracolo atteso dopo il sigillo oscuro di un ex voto; formula quest'ultima della "cultura della miseria", concetto indagato nella dimensione demo-etno-antropologica da Oscar Lewis nel 1966. Toccare un altro significa provare la propria esistenza e, come ha osservato Freud (in *Inibizione, sintomo e angoscia*, 1926), appartiene alla sfera dell'erotismo e della distruzione intesa come decesso del proprio Io. Questo punto d'arrivo è preceduto dal divieto di toccare il corpo altrui, tabù della società occidentale dove la nudità è divenuta oggetto di proibizione che si infrange però in determinati momenti particolari dove la sfera sacra e quella erotica si compenetrano.

Il divieto di toccare il corpo nudo e l'imperativo di nascondere gli organi sessuali derivano dalla necessità di contenere l'attività erotica entro limiti generalmente codificati dalla società e dalla religione cristiana che, nello specifico declina il diritto al piacere. Tale tabù, però, si annulla alla presenza del cadavere, quando deve essere necessariamente e ritualmente preparato, come testimoniato dai dati etnografici riportati da Alfonso Maria Di Nola in *Antropologia delle morte e del lutto* (1995).



©Cristina García Rodero, Venus, Germania, 2005

LA PAURA DELLA MORTE

La necessità di dover entrare in contatto con il cadavere e toccare gli organi genitali equivaleva ad accompagnarlo nell'ultimo e definitivo viaggio. Le donne che svolgevano tale azione estremamente contagiosa dovevano essere ritualmente protette. Attraverso il contatto con il morto si veniva inquinati dalla morte stessa, contagio magico in cui si scorgeva la decomposizione, potenza temibile e aggressiva. Difatti, il contatto era proibito se non risolto attraverso una serie di disposizioni simboliche e rituali che ne consentivano momentaneamente la possibilità di soluzione.

Jean- Luc Nancy fa notare che il toccare riduce la distanza ma non l'abolisce. Toccare un corpo, un cadavere o un simulacro come equivalente di una vita riduce la distanza dalla morte, tocchiamo l'altro per garantire la nostra esistenza, per sconfiggere, se pure per un attimo, la paura archetipica della morte.

Le donne, le vecchie, le vedove che popolano i fotogrammi in bianco e nero della Rodero sono le martiri che attendono nel luogo della *próthesis*, ma anche e soprattutto sono le vestali della lussuria, le "Cattive Madri" di **Giovanni Segantini**

La fotografia di Cristina García Rodero entra nella sfera della realtà, tesa a comprenderla antropologicamente, il suo sguardo poetico varca l'occasionalità del rito antico che si perpetua immobile nella contemporaneità. La fotografia documentaria diventa analisi, espressione dell'esistenza umana nelle sue molteplici faccettature.

[Arnold Newmann - One Hundred](#)

Comunicato stampa tradotto da <http://www.howardgreenberg.com>




©Arnold Newman, Igor Stravinsky, New York 1946

Le fotografie di Arnold Newman, uno dei più influenti ritrattisti del XX secolo, saranno esposte a New York nella galleria [Howard Greenberg](#) dal 10 maggio al 30 giugno 2018. Celebrando il centenario della nascita di Newman, la mostra di 45 opere dagli anni '30 agli anni '90 presenterà le stampe più belle ed anche inedite, tra le quali i suggestivi ritratti degli artisti Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, David Hockney, Isamu Noguchi e Georgia O'Keeffe. Un libro in uscita, *Arnold Newman: One Hundred*, sarà pubblicato quest'anno da Radius Books. Molte delle stampe nella mostra vengono mostrate per la prima volta. Un ricevimento di apertura si terrà giovedì 10 maggio, dalle 18 alle 20.

Newman è generalmente riconosciuto come il pioniere del ritratto ambientale. Ha trascorso del tempo esplorando l'essenza dei suoi soggetti, trovando l'ambiente migliore per esprimere chi erano e integrandoli con il loro lavoro in composizioni che facevano riferimento al lavoro. Ha strutturato il proprio linguaggio visivo, creando fotografie con grazia geometrica disinvolta e inventando nuovi elementi visivi, aggiungendo complessità e profondità ai suoi ritratti. Il suo senso di tensione, ritmo ed equilibrio guida l'occhio attraverso il suo sguardo compositivo.

La mostra presenterà anche i primi lavori - collage, nature morte e immagini grafiche - realizzati negli anni '40 e '50, che mostrano lo sviluppo della formalità della struttura che è diventata la sua firma. Ha padroneggiato la disposizione astratta di linee e forme, luce e buio, spazio e volume - il tutto al servizio di un momento puramente visivo e culminante in ritratti iconici.

"Arnold Newman ha concepito un nuovo vocabolario per la ritrattistica fotografica", scrive Gregory Heisler, professore di fotografia alla Syracuse University, nell'introduzione al libro di Arnold Newman: *One Hundred*. "Oggi è difficile apprezzare veramente la portata della sua svolta. Prima dell'arrivo di Arnold, il ritratto fotografico era generalmente una scatola con qualcuno 

centro. Arnold usava ciò che gli stava intorno per creare ritratti visivamente complessi, spazialmente intriganti che avevano una dimensione psicologica. Non ha solo mostrato l'ambiente, lo ha attivamente impiegato per il suo potere narrativo ".

Informazioni su Arnold Newman

Arnold Newman (1918-2006) è nato a New York City. Ha iniziato la sua carriera nel campo della fotografia nel 1938 lavorando presso studi di ritratti a Philadelphia, a Baltimora e West Palm Beach, e subito ha iniziato a lavorare da solo nel campo della fotografia astratta e documentaria.. Nel giugno del 1941, Beaumont Newhall del Museum of Modern Art, New York, e Alfred Stieglitz lo "scoprirono" e gli fu allestita a settembre una mostra alla AD Gallery. Nel 1945 la sua mostra personale di Philadelphia Museum of Art, Artists Look Like This, attirò l'attenzione di tutta la nazione. Il nuovo approccio di Newman alla ritrattistica iniziò la sua influenza attraverso pubblicazioni chiave in America e all'estero. Seguirono rapidamente mostre e acquisti delle sue opere da parte dei principali musei.

È autore di molti libri, tra cui *Bravo Stravinsky*, 1967; *One Mind's Eye: The Portraits* e altre fotografie di Arnold Newman, 1974; *Volti USA*, 1978; *Arnold Newman: Five Decades*, 1986; *Arnold Newman's Americans*, 1992; *Arnold Newman*, in giapponese e coreano, nel 1992; *Arnold Newman-Selected Photographs*, 1999; *Arnold Newman*, Taschen Publishers, in inglese, tedesco e francese, 2000; *Arnold Newman: The Early Work*, Editori Steidl, 2008

È stato un importante collaboratore con ritratti, nature morte e saggi fotografici in pubblicazioni quali *Life*, *Holiday*, *Look*, *Vanity Fair*, *Scientific American*, *Città e Paese*, *Esquire*, *Viaggi e tempo libero*, *Harper's Bazaar*, *The New Yorker* e altri.

Celebrando il cinquantesimo anno di fotografia di Newman, la mostra *Five Decades* ha avuto origine e fu esposta per la prima volta al Museum of Photographic Arts di San Diego nel 1986, e continuò fino all'Art Institute of Chicago; il Minneapolis Institute of the Arts; il Museo del Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA; la Norton Gallery e la School of Art, West Palm Beach, in Florida; la New York Historical Society, New York, il Museo di arte moderna di Fort Worth; e il Cincinnati Art Museum.

Il tour europeo è stato inaugurato ad Amsterdam, nel settembre 1989, e proseguito per il Museo Joan Miro Foundation, Barcellona, Spagna; il Frankfurter Kunstverein, Francoforte, Germania; il Musée de l'Elysee, Losanna, Svizzera, e il Museum of Modern Art, Oxford, Inghilterra, culminati a Tokyo e Osaka nel 1993.

Cinque importanti retrospettive museali hanno celebrato la sessantennale carriera di Newman nella fotografia; il Centro Internazionale di Fotografia, New York City, nel marzo 1999; il Minneapolis Institute of Art, 2000; la Corcoran Gallery, Washington, DC, 2000 (*Arnold Newman: Breaking Ground*); e Arnold Newman sponsorizzato dal Ministero della Cultura francese presso L'Hotel de Sully, Parigi, Francia, nel 2002. La sua opera continua ad essere esposta estesamente in musei e gallerie negli Stati Uniti e all'estero.

per altre foto: [link](#)

Trouer l'Opacité

tradotto da <http://www.reseau-diagonal.com>



La programmazione della Maison Doisneau ha, sino ad oggi, presentato le opere scelte di alcuni autori: Homer Sykes, Lena Gudd, Franck Landron, Francesca Woodman, Jean-Christophe Bechet, per nominarne qualcuno. Ha anche esplorato temi e luoghi (fotografie amatoriali trovate, immagini di ricostruzione postbellica, ecc.). Ma in questo programma, che tuttavia tenta di definire una certa filosofia dell'immagine, ponendo l'essere umano al centro delle sue prospettive, mancava ancora un attore però essenziale: lo stesso fotografo. Curiosamente, l'essere ben vivo dietro il suo obiettivo, con la sua singolarità, i suoi tentativi e i suoi fallimenti non è stato, dall'apertura della Maison Doisneau avvenuta nel 1996, ancora oggetto di uno studio o di una vera dimostrazione. E non c'era dubbio su questo impeto, il primo respiro che spinge alcuni individui a coinvolgere il corpo e l'anima e a fare della fotografia questo gesto eminentemente centrale che può plasmare i loro desideri o, più spesso, alle loro incertezze. Penetrare l'opacità (*trouer l'Opacité*) è pertanto un curioso e insolito invito ad operare al contrario. A partire dalle fotografie, questi frammenti di realtà registrati e restituiti attraverso le immagini, agli spettatori, come siamo anche noi, seguiranno un filo ben teso, invertendo il corso delle cose per tornare a questo "prima" della fotografia, al regno della primitiva ispirazione. È in qualche modo la genesi umana dell'immagine che prenderà forma perché guardando le fotografie, sono tre fotografi che andiamo a considerare.

Sussiste un legame inesprimibile, quasi magico, tra le tre personalità che si sono incontrate in occasione di questa mostra. Senza dubbio è necessario mantenere un certo mistero su ciò che unisce Angeline Leroux, Laure Samama e Laure Pubert. Basti sapere che hanno esercitato o esercitano tuttora una professione diversa da quella del fotografo: uno è un ipnoterapeuta, l'altro è un architetto, il terzo è un dottore in legge. Tutti e tre sono autodidatti e hanno fatto della fotografia una parte essenziale della loro vita.

Autori che sinora hanno poco esposto, hanno preso vie diverse di questo medium e lo usano anche contro corrente con un approccio volutamente estetico. Come

Malou, il personaggio cieco fotografato da Laure Samama o immagine di Mona, che ha posato per Laure Pubert con in testa cinta da un casco di plastica, ognuna con le mani tese verso il tentativo di cogliere il tangibile e dare essenza ai loro interrogativi.

In sostanza, dobbiamo intendere un "fuori" (ciò che viene presentato ai loro occhi) ma anche, a parti eguali, un "dentro" (ciò che si trova dietro lo sguardo). Ciascuna delle immagini di questo progetto presenta lo stato della situazione ma anche uno stato del corpo. C'è una comunità di atteggiamenti in questi tre autori, una chiarezza condivisa delle questioni che si intravedono dietro i loro atti. Coltivano l'arte di osservare impercettibili movimenti, condividendo questo stesso ascolto del corpo preso nella sua relazione con il reale, per cercare di raggiungere, a loro modo, questa parte della verità individuale. Con integrità, profonda onestà verso se stessi, cercano di scrivere attraverso la fotografia questo affascinante monologo: raccontano il modo indefinibile in cui tutti viviamo in questo mondo.

Composto da sessanta prove originali, la mostra sarà organizzata in tre parti: *Trouer l'opacité* di Laure Samama *Le hasard comme méthode* di Angéline Leroux e *L'image antérieure* - Laure Pubert

Gli artisti

Angeline Leroux è terapeuta e artista visiva. Ha lavorato con l'artista Laura Lamiel come assistente e ora divide il suo tempo tra la Seine-et-Marne e la Normandia. È interessata a fenomeni legati alla percezione ed alla coscienza e trasferisce le sue scoperte da una disciplina all'altra. Ha portato l'ipnosi alla Galleria Artyfact, invitando il pubblico a partecipare a viaggi ipnotici intorno alle opere esposte. Ha co-fondato nel 2011 la rivista d'arte ed estetica *Tête-à-tête*, composta esclusivamente da interviste di sfondo su un tema comune.

Laure Pubert vive e lavora a Parigi dal 2014. Prima ha lavorato come ricercatrice in diritto pubblico prima di dedicarsi interamente alla fotografia, spinta dalla necessità di posizionarsi nel suo lavoro creativo. Oggi il suo approccio mette in discussione le sue connessioni con il reale come materia vivente. L'atto fotografico diventa esso stesso materia, origine e fine. Le tracce caotiche dell'occupazione del tempo e dello spazio trovano una dimensione creativa. È rappresentata dall'Agenzia Paris.

Laure Samama è una fotografa, scrittrice e architetto. Vive e lavora a Parigi. Ha lavorato come architetto per diversi anni prima di dedicarsi alla fotografia e all'insegnamento. È interessata a luoghi, portatori di storie, in cui trova momenti di grazia. Usa anche il video o la scrittura come mezzo di espressione. Ha pubblicato in particolare *Ce qu'on appelle aimer* per le Editions Arnaud Bizational. La BNF ha acquisito nel 2017 i suoi libri d'artista.. Ha esposto alla Galleria Vu', al Bleu du Ciel, al Musée de l'Eternel e alla Galerie Immix.

La mostra

La Casa della Fotografia Robert Doisneau offre un pacchetto di azioni culturali ed educative per diversi tipi di pubblico. Promuove l'educazione dell'immagine attraverso un approccio centrato sullo scambio e la costruzione dello sguardo. Sono programmate o fatte su richiesta, dal Lunedì al Venerdì, visite guidate in francese e in inglese per gruppi.

- ▶ da venerdì 15 giugno al 7 ottobre 2018 - inaugurazione giovedì 14 giugno alle 18:30
 - ▶ Maison de la Photographie Robert Doisneau - 1 rue de la Division du Général Leclerc 94250 Gentilly (Francia) - Tel. 01 55 01 04 86
- maisondelaphotographie@agglo-valdebievre.fr - www.maisondoisneau.agglo-valdebievre.fr

- ▶ laboratori per il pubblico giovane
- ▶ Visita guidata e/o incontro con fotografi- domenica, 24 giugno alle 15.00
- ▶ visite e laboratori LIBERO ALLA REGISTRAZIONE

1925-1935. Un decennio devastante. **La fotografia al servizio della modernità**

di [Stefania Brugnaletti](https://www.agrpress.it) da <https://www.agrpress.it>

Viaggio nell'est della Francia alla scoperta di un patrimonio ricco di bellezza tra beni architettonici, paesaggi naturalistici, e un appuntamento da non mancare. Montbéliard, ai confini con la Svizzera, a soli 100 km da Basilea: dal 7 aprile al 16 settembre 2018, il museo del Castello dei Duchi di Wurtembergospita un'importante esposizione fotografica, testimonianza dei mutamenti estetici verificatisi in Francia tra il 1925 e il 1935.



In mostra è un decennio di vita pubblica vissuta con una certa euforia festaiola, quando, subito dopo la prima guerra mondiale, la mondanità sfrenata si mescolava all'austerità di una vita più ritirata. In rassegna sono una serie d'immagini che documentano gli eventi maggiormente rilevanti di questo fragile periodo storico, posto a cavallo di due devastanti guerre mondiali, quando, all'angoscia dell'avvenire incerto - completamente affidandosi al destino - il popolo rispondeva con un certo fatalismo, abbandonandosi alla casualità del momento, e caratterizzando un vissuto tutto giocato sulla buona o cattiva sorte.

E' un'epoca in cui la fotografia è ancora in bianco e nero. Eppure, sebbene le immagini descrivano la vita in chiaro e scuro, l'avvento dell'istantanea proietta l'immagine fotografica in primo piano e, da quel momento in poi, essa diventa protagonista sulla stampa cartacea, largamente preferita all'illustrazione grafica colorata. Intrisa di azione, l'istantanea introduce il gusto del movimento, ed è nell'immortalare quel momento fuggente che il fotografo dimostra la maestria nel saper cogliere le emozioni di una realtà ricca, fatta, invece, di luccichii e di colori ardenti, dalle tonalità variegate.

Scorrono istantanee immortalate come memorie di un tempo che passa, tra il 1925 e il 1935, e che s'interfaccia, accavallando sobrietà e rigore di forme. La Francia cambia volto, e il famoso «*tyle français*, caro a Jean Cocteau, é assodato assai bene, sia dal punto di vista estetico, sia da quello intellettuale. In Francia, l'epoca è puntellata dalle pietre miliari intellettuali, artistiche, industriali⁷¹e

politiche che formano l'insieme del XX° secolo: dall'esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne del 1925 all'esposizione coloniale del 1931; dal congresso degli scrittori del 1935 al varo del transatlantico "LeNormandie", dello stesso anno; e così via, fino alla presa del potere, da parte del Front Populaire, nel 1935. La rivoluzione stilistica che caratterizza la transizione tra le due epoche si materializza attraverso la stampa, laddove la fotografia troneggia. Protagonista assoluta, essa rappresenta il mutarsi nel tempo, e immortala una trasformazione che investe più campi: dalla letteratura alla moda, alla musica, al teatro, alla danza. Il rinnovamento è nello spettacolo che cambia, e ogni attore è protagonista del cambiamento, invitato a divenire testimone per mezzo dell'immagine che si diffonde attraverso la pubblicazione di riviste di attualità o di settore specializzate.

L'esposizione si concentra sulla fotografia giornalistica e sul ruolo importante assunto dalla stampa cartacea nella divulgazione del reportage d'epoca. Curata da *Delphine Desveaux*, direttrice delle collezioni Roger-Viollet (oltre 8 milioni di fotografie custodite negli archivi della Biblioteca storica della città di Parigi) e da *Sylvain Besson*, direttore delle collezioni del museo NicéphoreNiépce di Chalon sur Saône, la mostra analizza il parallelismo tra stampa e fotografia. "... La stampa illustrata occupa un posto centrale nelle collezioni del museo NicéphoreNiépce e qui trova uno dei suoi maggiori assi di ricerca, di studio, di esposizione e di diffusione..." Nato nel 1974 come luogo di conservazione, studio e valorizzazione dell'arte fotografica, è riconosciuto a livello internazionale come punto strategico per la ricerca scientifica. Il museo ha l'obiettivo di aumentare il proprio patrimonio grazie alla raccolta di fondi, pubblici e privati, predisposti per l'acquisizione di collezioni di riviste e immagini, provenienti dagli archivi storici fotografici e dalle agenzie di stampa.

Un amore per la fotografia e una passione per la storia del reportage fotografico al servizio della stampa, che ha portato i due curatori a presentare su oltre 500 metri quadrati di superficie una grande esposizione (150 immagini fotografiche e 100 riviste d'epoca), distribuita lungo 8 sezioni. La rassegna raccoglie gli attimi fuggenti di una vita vissuta in bilico tra la gioia del momento e la paura del domani. Narra lo sviluppo e il mutamento della società. Confronta la vita del clochard, affamato in abbandono sulla strada, con quella della gente mondana in festa, dove trionfano gioielli ed eleganti vestiti. Documenta l'evolversi di nuove architetture urbane, le influenze delle arti visive, la moda che cambia e la produzione dei profumi che la segue. Testimonia la velocità nei trasporti che avanza in orizzontale o che si eleva in verticale. Un'industria del trasporto che a grande ritmo produce autovetture, treni, navi e aerei. Racconta l'evolversi delle attività sportive e mostra la vita in montagna, sugli sci, come quella in città, tra equitazione e tennis. Esalta l'emancipazione femminile e il voto alle donne. La fotografia al servizio di una modernità che avanza e che anticipa un domani che vive già nel presente del passato in cui è stato immortalato.

Rassegna mensile di fotografia dalla stampa e dal web

di Fotopadova a cura di Gustavo Millozzi

gm@gustavomillozzi.it

<http://www.gustavomillozzi.it>

<http://www.facebook.com/gustavo.millozzi>