

1

1839 - 2019

8

per una nuova storia della fotografia

0



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
G.CARRARA

180 è un progetto didattico realizzato dagli studenti del corso di Fotografia al primo anno del Corso di Nuove tecnologie per l'arte dell'Accademia di belle arti G. Carrara di Bergamo

a cura di:

Luca Andreoni e Alessandro Calabrese

testi di:

Lisa Barbieri, Mario Cresci, Pier Francesco Frillici, Sergio Giusti, Elio Grazioli, Walter Guadagnini, Luca Panaro, Silvia Paoli, Monica Poggi, Ilaria Speri, Roberta Valtorta

progetti di:

Giorgio Albani, Lucia Arrigoni, Elisa Avigo, Martina Baretto, Mattia Bertuletti, Oriana Bolis, Michela Capelli, Martina Carrara, Giulia Colpani, Rebecca D'Anastasio, Valeria Carola Donghi, Marzia Ghislandi, Alessandro Iosia, Dina Iskander, Irene Leonardelli Sicher, Giulia Marchesi, Ilaria Marconi, Omar Meijer, Massimo Pettine, Martina Pierri, Elisabetta Plati, Teresa Isabella Prati, Nicole Redolfi, Giorgio Rocchi, Chiara Romano, Camilla Rossi, Maira Sette, Chiara Stucchi, Mario Alejandro Vargas, Beatrice Vescovi, Matteo Volonterio, Nizar Zine, Giulia Zotaj, Luca Zucchetti

stampa:

Pixartprinting, Quarto d'Altino (VE)

si ringraziano per la collaborazione:

Federico Barbon, Monia Calzoli, Francesco Pedrini

© 2019 Accademia di belle arti G. Carrara per questa edizione

© 2019 gli autori per i testi e le immagini



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
G.CARRARA

1

1839 - 2019

8

per una nuova storia della fotografia

0

Sequenza

Luca Andreoni e Alessandro Calabrese – 180

Silvia Paoli – [Ritorno alle origini](#)

Giorgio Albani, Giulia Colpani, Marzia Ghislandi, Alessandro Iosia – [Carnivore](#)

Luca Panaro – [La fotografia è divertente anche senza gattini](#)

Oriana Bolis, Dina Iskander, Martina Pierri, Giorgio Rocchi – [La memoria dello specchio](#)

Walter Guadagnini – [Viaggi fotografici](#)

Lucia Arrigoni, Irene Leonardelli Sicher, Chiara Stucchi – [Counter-Earth](#)

Mario Cresci – [Pittorialismi... e non](#)

Mattia Bertuletti, Michela Capelli, Elisabetta Plati – [Transizioni](#)

Roberta Valtorta – [Mutamento d'identità](#)

Martina Baretta, Chiara Romano, Camilla Rossi, Maira Sette – [Antennæ](#)

Lisa Barbieri – [What their own unseeing eyes have missed](#)

Martina Carrara, Massimo Pettine, Beatrice Vescovi – [Pure](#)

Pier Francesco Frillici – [Le vie documentarie dell'arte](#)

Valeria Donghi, Giulia Marchesi, Nicole Redolfi – [Migrant Mother](#)

Monica Poggi – [La guerra alle spalle](#)

Rebecca D'Anastasio, Ilaria Marconi, Teresa Prati – [Lan](#)

Elio Grazioli – [The beat, the beat](#)

Matteo Volonterio, Nizar Zine – [Da Zingonia a Clusone, Deviazione](#)

Ilaria Speri – [Nuovi documenti: la fotografia scende in strada](#)

Elisa Avigo, Omar Meijer, Giulia Zotaj – [The eye above](#)

Sergio Giusti – [Gli anni sessanta-settanta: Postmodern, this way!](#)

Mario Alejandro Vargas, Luca Zucchetti – [#00ff](#)

Questa pubblicazione celebra 180 anni di storia della fotografia con due tipi diversi di contributi: undici lavori realizzati in chiave contemporanea a partire dalle suggestioni derivanti da altrettanti periodi della storia della fotografia, dall'Ottocento agli anni settanta, e undici brevi testi dedicati a quegli stessi periodi - testi, va detto, nati in modo del tutto indipendente dai lavori, dunque non per commentarli, bensì in un certo senso quasi per anticiparli.

I lavori fotografici sono stati realizzati dagli studenti del nostro corso di Fotografia al primo anno del Corso di Nuove tecnologie per l'arte presso l'Accademia di belle arti di Bergamo; i testi sono stati generosamente donati da alcuni dei più significativi studiosi, storici e curatori italiani, di varie generazioni, (con l'aggiunta dell'intervento affettuoso di un grande artista, Mario Cresci) che hanno accolto con entusiasmo la nostra proposta di partecipare a questo progetto didattico.

Quella della fotografia è una storia giovane, se paragonata in termini puramente cronologici a quella di altre discipline artistiche; se tuttavia si prova a considerare l'influenza e la diffusione di questo mezzo tanto potente quanto democratico (anche per la sua capacità quasi liquida di insinuarsi in moltissime e diverse attività umane) e se a questo si aggiunge il fatto che la fotografia è stata una delle novità fondamentali dell'epoca contemporanea, che ha avuto rapidissime e a tratti convulse accelerazioni evolutive, se ne potrebbero forse riconsiderare le proporzioni e il peso specifico.

A questo proposito, le mutazioni letteralmente genetiche intervenute nella fotografia con l'avvento del cosiddetto "digitale", che ne hanno da un lato cambiato profondamente la struttura - passando da una ragione sostanzialmente organica basata sui sali d'argento alla realtà attuale di codice binario - e l'assoluta rivoluzione delle modalità di gestione e soprattutto di trasmissione e di condivisione permesse dalla rete, hanno a nostro parere liberato energie straordinarie facendo arrivare finalmente a un punto critico di crisi l'aspetto che più a lungo ha resistito imperturbato quando pensiamo alla fotografia: il credere che la fotografia sia una riproduzione della realtà. Invece, come dice bene proprio Mario Cresci in questo volume: "il fotografico è il mezzo più potente per raccontare bugie", e con lui Luca Panaro ("Quante altre volte la fotografia avrebbe mentito pur giurando di dire la verità, tutta la verità?"). Cosa che peraltro i fotografi di ogni epoca hanno sempre compreso benissimo (sarebbe forse ora di scrivere una nuova storia della fotografia che lo spieghi chiaramente?) - ma in tempi di fake news dovremmo usare anche un'altra citazione, "gli artisti usano le bugie per dire la verità", a ricordare che ogni volta che realizziamo una immagine fotografica ci prendiamo qualche responsabilità.

I nostri studenti si sono trovati dunque, con questo progetto, a fare i conti allo stesso tempo con una tradizione straordinaria e con l'odierna crisi, meravigliosa e piena di opportunità. Partendo dallo studio della storia hanno saputo, crediamo, recuperare, rielaborare e aggiornare istanze del passato usando le numerose e diverse strategie artistiche che oggi sono utilizzate dalle nuove generazioni, le prime ad aver assorbito e forse già compreso le svolte epocali che stiamo vivendo. I frutti di questi mesi di lavoro e di interazione con noi sono ora depositati su queste pagine, che vi ringraziamo di sfogliare.

La fotografia, così come l'abbiamo conosciuta prima del digitale, è opera di un grande scienziato, William Henry Fox Talbot. Basata sulla coppia *negativo/positivo* - i due termini furono coniati da John Herschel, fisico e amico di Talbot, e tratti dagli esperimenti sull'elettricità di Michael Faraday - l'invenzione di Talbot consentì di trarre più copie da una sola matrice, il *negativo*, così come avveniva per l'incisione. Il primo negativo, detto *calotipo*, su carta, fu ottenuto nel 1835: leggero e trasportabile, si diffuse sin dal 1841, anno del suo brevetto, in tutti gli ambiti del sapere.

Ma come era arrivato Talbot a questa straordinaria scoperta? Botanico, matematico, membro della Royal Society, al ritorno da un viaggio sul lago di Como nel 1833, convinto di essere un pessimo disegnatore, si era chiesto come le immagini della natura potessero rimanere impresse sulla carta grazie alla sola azione della luce solare. Con questa domanda si era messo alacremente a sperimentare su carte ai sali d'argento - le cui caratteristiche di annerimento alla luce erano note sin dal Settecento - per ottenere immagini "disegnate" dalla luce, intensificando gli esperimenti soprattutto dopo aver appreso che Louis Jacques Mandé Daguerre, a Parigi, aveva ottenuto nel 1839 il brevetto per il *daguerreotype*, straordinario e magico procedimento (come lo si percepì allora) di "cattura" del reale. Il dagherrotipo, lastra di rame argentata, era un *unicum*, prezioso e raffinato, che "fissava" immagini di grande nitidezza e precisione, ma impossibile da riprodurre.

Poter moltiplicare le immagini "scritte" dalla luce, - Talbot pubblicò il libro *The Pencil of Nature* tra il 1844 e il 1846, con fotografie originali - poter diffondere ciò che è visto in porzioni determinate di tempo e di spazio, ampliando così la conoscenza del mondo: fu tutto questo a consentire il successo dell'invenzione di Talbot, poi alla base di tutti i successivi esperimenti volti a migliorare qualità dei supporti, rapidità di esecuzione, nitidezza, ed arrivare al procedimento al collodio e all'"istantaneità" della gelatina ai sali d'argento.

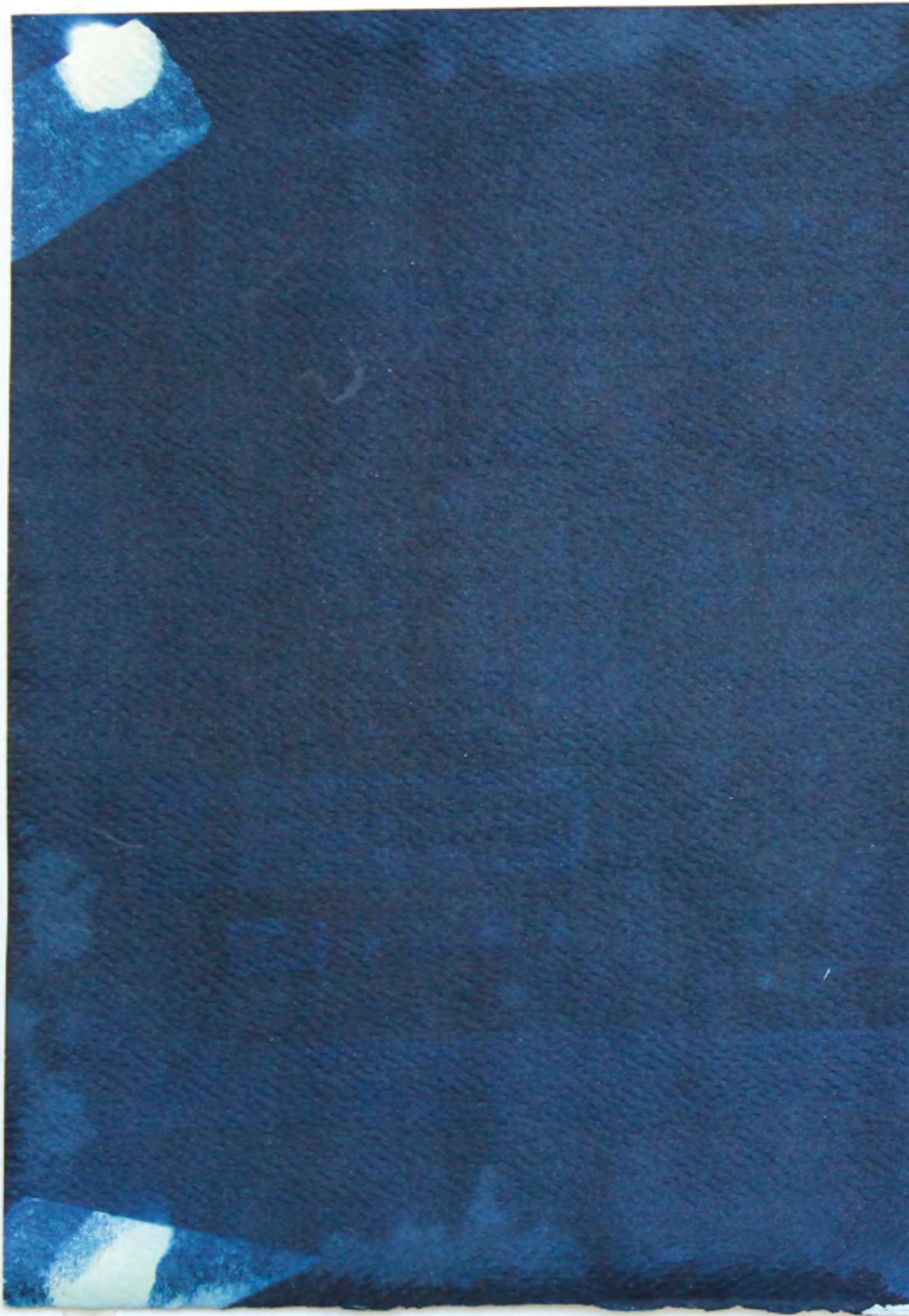
Va ricordato anche Nicéphore Niépce, straordinario inventore che lavorò con Daguerre, avendo cominciato però ben prima di lui i suoi esperimenti, e a cui si deve la prima immagine fotografica della storia, scoperta nel 1952 da Helmut Gernsheim, la *Veduta dalla finestra a Le Gras* del 1826. Su lastra di peltro ricoperta di bitume di Giudea - un tipo di asfalto sensibile alla luce - l'*eliografia* (scrittura *con o del sole*) di Niépce avrebbe dovuto anch'essa diventare, nelle intenzioni dell'inventore, una matrice per l'incisione "scritta dal sole", cosa che tuttavia non accadde, anche per la morte precoce di Niépce avvenuta nel 1833.

Ma perché tante parole diverse per designare invenzioni accomunate dagli stessi principi? Le parole esistenti provarono a descrivere il nuovo per tentativi ma il termine *fotografia* (scrittura *con o della* luce), poi accettato da tutti, fu inventato da Herschel, autore di *photographic specimens* e di *cyanotypes*, straordinarie "impronte" di oggetti lasciate dal sole su carte ai sali di ferro. Anche Talbot aveva ottenuto *photogenic drawings*, dal 1834, "impronte" di foglie, aghi di pino, guanti, pizzi, su carte ai sali d'argento esposte alla luce solare, e da questi era poi giunto a scoprire il *negativo* (ottenuto con l'esposizione della carta sensibilizzata in camera oscura) e l'*immagine latente*. Furono i suoi esperimenti, così come quelli di Herschel, di Anna Atkins, autrice del libro *Photographs of British algae. Cyanotype Impressions* del 1843, di Hippolyte Bayard, che oltre ai *disegni fotogenici* aveva ottenuto i *positivi diretti*, che contribuirono a tracciare la "via sperimentale" della fotografia, quella che porterà ai fotogrammi, chimigrammi, ossidazioni, acidazioni ecc. di Man Ray, Moholy Nagy, Veronesi, Munari, Grignani e poi Cordier, Monti, Migliori, De Antonis, Cattaneo...

CARNIVORE

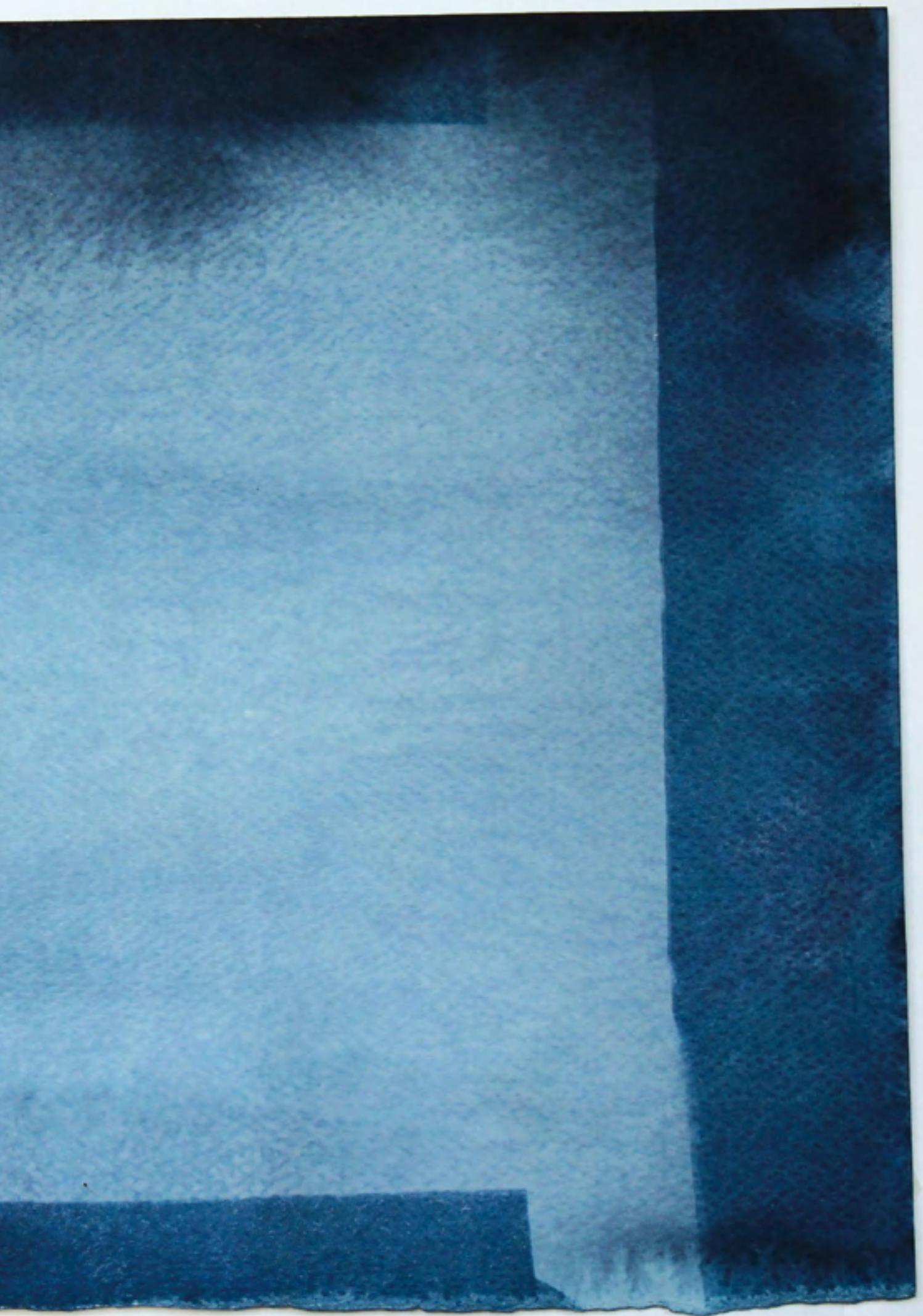
In seguito all'attentato al World Trade Center nel 2001 i servizi segreti americani misero in funzione un software, chiamato *Carnivore*, per il controllo del traffico in rete, al fine di evitare ulteriori attacchi terroristici. Questo software suscitò molte polemiche quando ne venne scoperto l'uso, in quanto il controllo effettuato non era limitato ai soli potenziali criminali ma a tutta la popolazione in rete, violando così la privacy dei singoli individui. Il nostro progetto riflette sul tema del controllo della rete, attraverso una delle tecniche per imprimere immagini su carta. Prendendo ispirazione dal lavoro di Anna Atkins e utilizzando la cianotipia, tecnica da lei utilizzata, abbiamo costruito un nostro percorso sperimentale caratterizzato da fallimenti, lunghe attese, prove con tempi di esposizione diversi, supporti di stampa diversi e così via, arrivando infine a compiere alcune cianotipie utilizzando delle piante carnivore.

Giorgio Albani - Giulia Colpani - Marzia Ghislandi - Alessandro Iosia





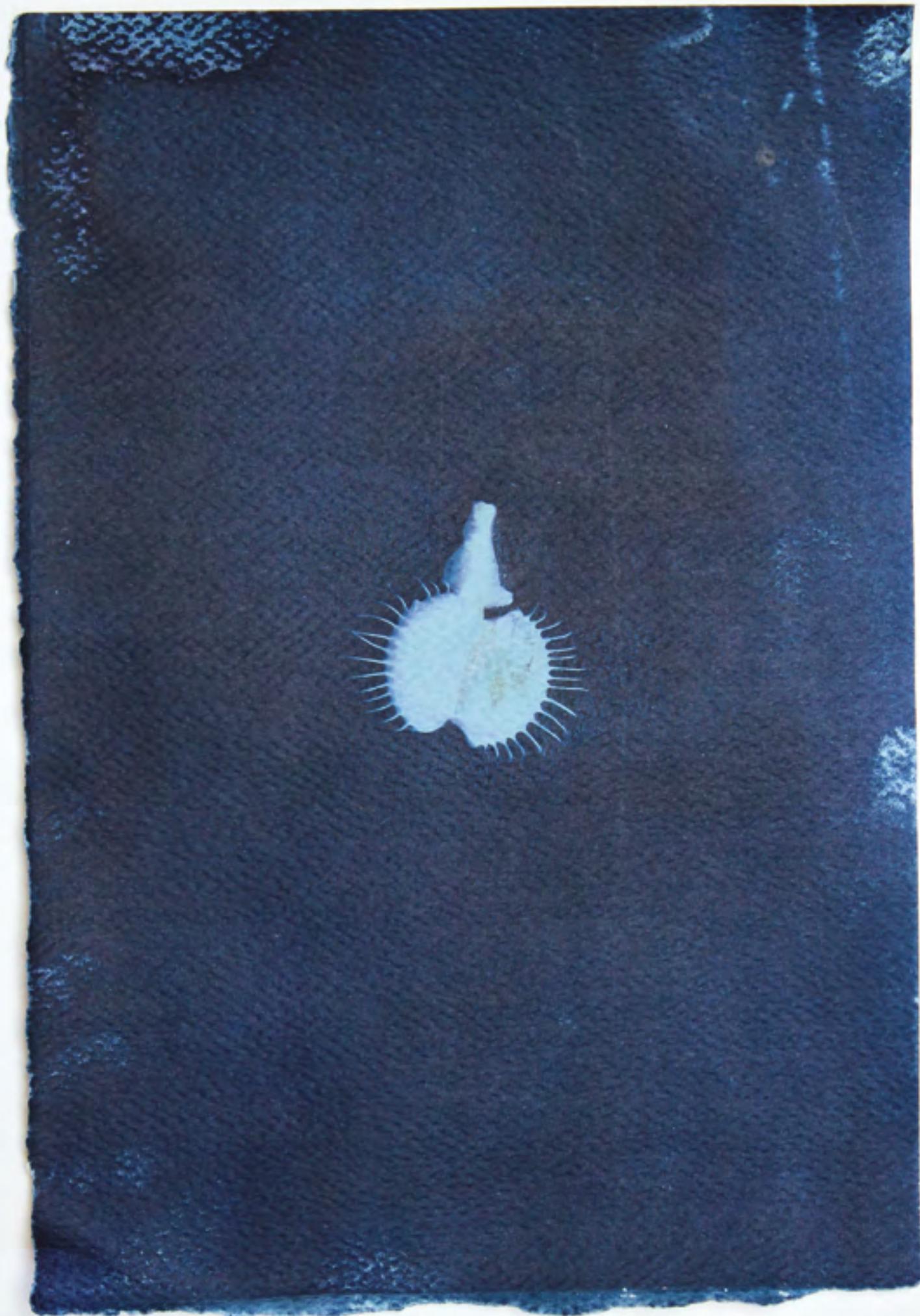




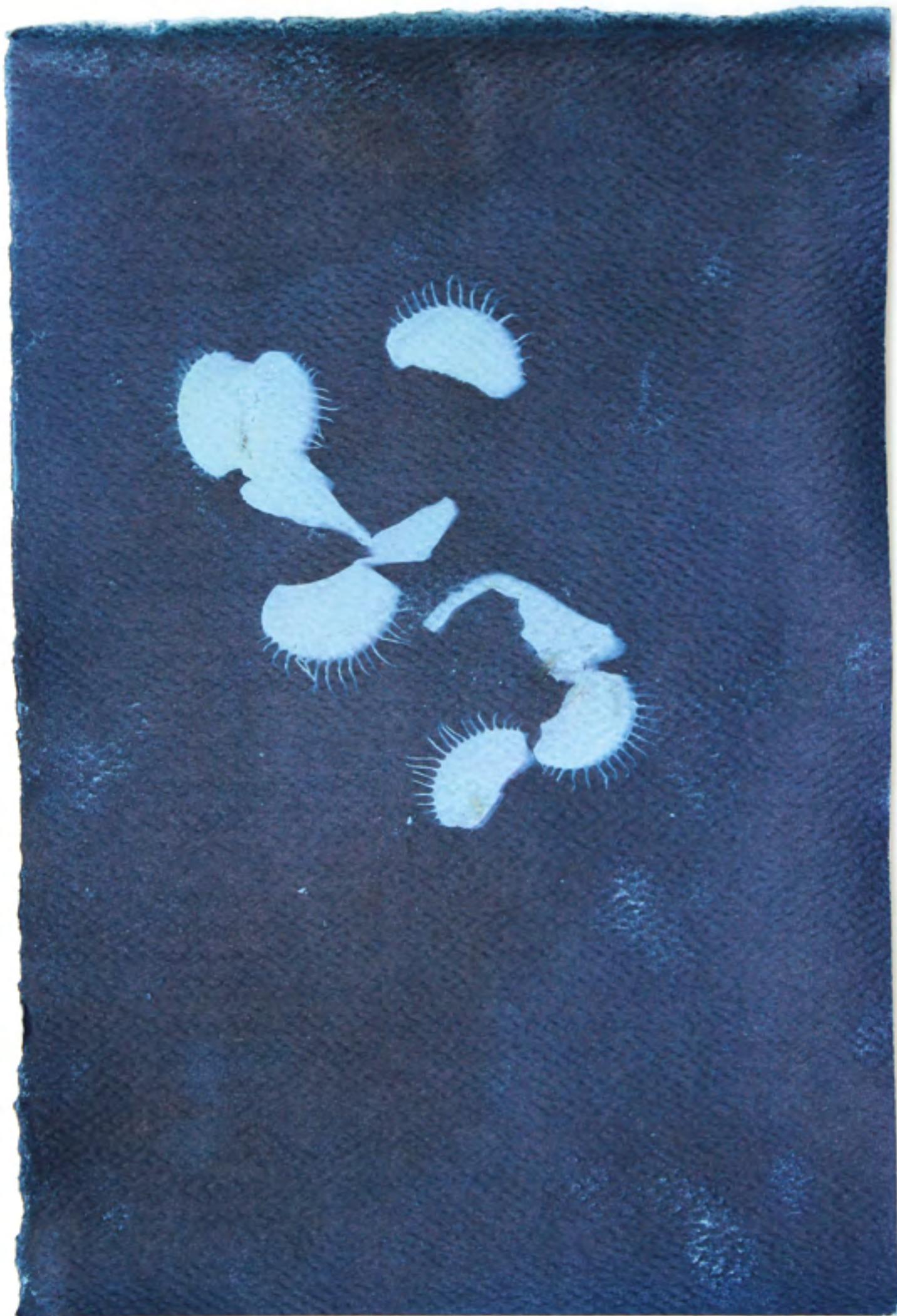












Luca Panaro – La fotografia è divertente anche senza gattini

C'era una volta il signor Eugène (_____), un francese, realizzava piccole fotografie di circa 5,7x9 cm, poi le incollava su cartoncini rigidi di circa 6x10 cm, permettendo così a tutti di avere la propria fototessera. Ma in realtà era prematuro definirla così, nel 1854 si chiamava *carte-de-visite*. Passano settant'anni prima della diffusione capillare delle cabine automatiche. Altri dodici anni prima che Walker (_____) si accorga di una vetrina a Savannah piena di volti fotografici. Ancora trentasei anni dal momento in cui Franco (_____) decida di invitare i visitatori della Biennale di Venezia a lasciare una traccia del loro passaggio dentro una cabina Photomatic.

Un'altra breve storia è quella del signor George (_____), un americano, realizzava immagini con una macchina di piccolo formato e un'autonomia di cento scatti. Nel 1888 pensava che chiunque, avesse un'intelligenza sufficiente per guardare dentro una scatola e premere un bottone, potesse fare una fotografia. Una rivoluzione. Centoventidue anni prima di Instagram era sufficiente un gesto per produrre un'immagine. Incredibile!

In Italia il commissario Umberto (_____), invece, di immagini ne produceva addirittura due, con due macchine poste in sincrono che gli permettevano di fotografare il criminale di fronte e di profilo. Dal 1907 carceri, stazioni di polizia, manicomi, furono attrezzati con questo apparecchio capace di ottenere immagini "gemelle". Come gli autoritratti di Marcel (_____) realizzati sedici anni dopo nei panni di un ricercato, meglio conosciuto col nome di Rose (______). Dopo altri quarantun'anni sarà Andy (_____) a mostrare in un luogo pubblico le fotografie gemelle degli uomini più ricercati d'America. Da qui il passo è breve per arrivare al selfie sulla scena del crimine postato su Facebook da un gruppo di ragazzini all'uscita da scuola.

Se volessimo continuare a muoverci sulla timeline della fotografia, facendo un balzo indietro al 1840 (la fotografia aveva spento solo la prima candelina), scopriremmo l'autoritratto in posa da annegato del signor Hippolyte (______). Un fake! Quante altre volte la fotografia avrebbe mentito pur giurando di dire la verità, tutta la verità? Lo giuro! Ok, per oggi basta, continueremo la prossima volta. Prima però scrivete il cognome degli autori negli spazi bianchi. Mi raccomando, altrimenti lo dico al Prof.

LA MEMORIA DELLO SPECCHIO



Le *cartes de visite* grazie alla loro specifica natura, in origine dedicata allo scambio dell'immagine tra persone, subito evoluta in raccolta e conservazione dell'immagine stessa, rappresentano il primo grande esempio di collezionismo della fotografia. Il nostro progetto si sviluppa secondo un meccanismo a specchio, nel quale ogni *carte da visite* dà vita a nuove fotografie e ad altre la restituisce.







POST CARD

CORRESPONDENCE

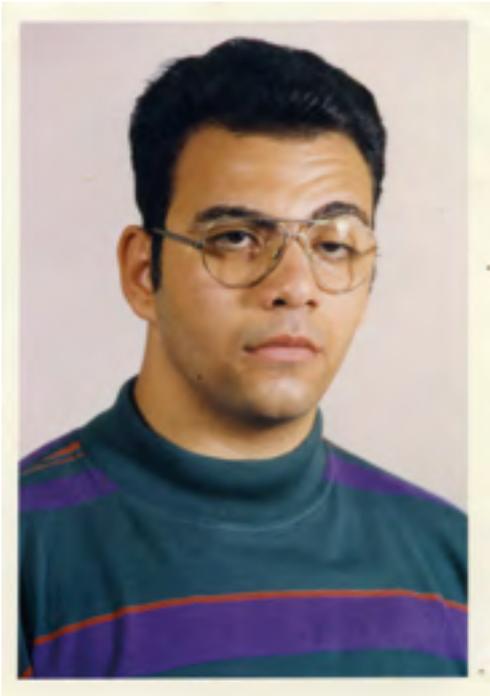
*Con sincero
affetto offro
il mio ricordo*

[Signature]

ADDRESS

PLACE
STAMP
HERE

Angela Stigani





90093

A. & G. TAYLOR, PHOTOGRAPHERS TO THE QUEEN



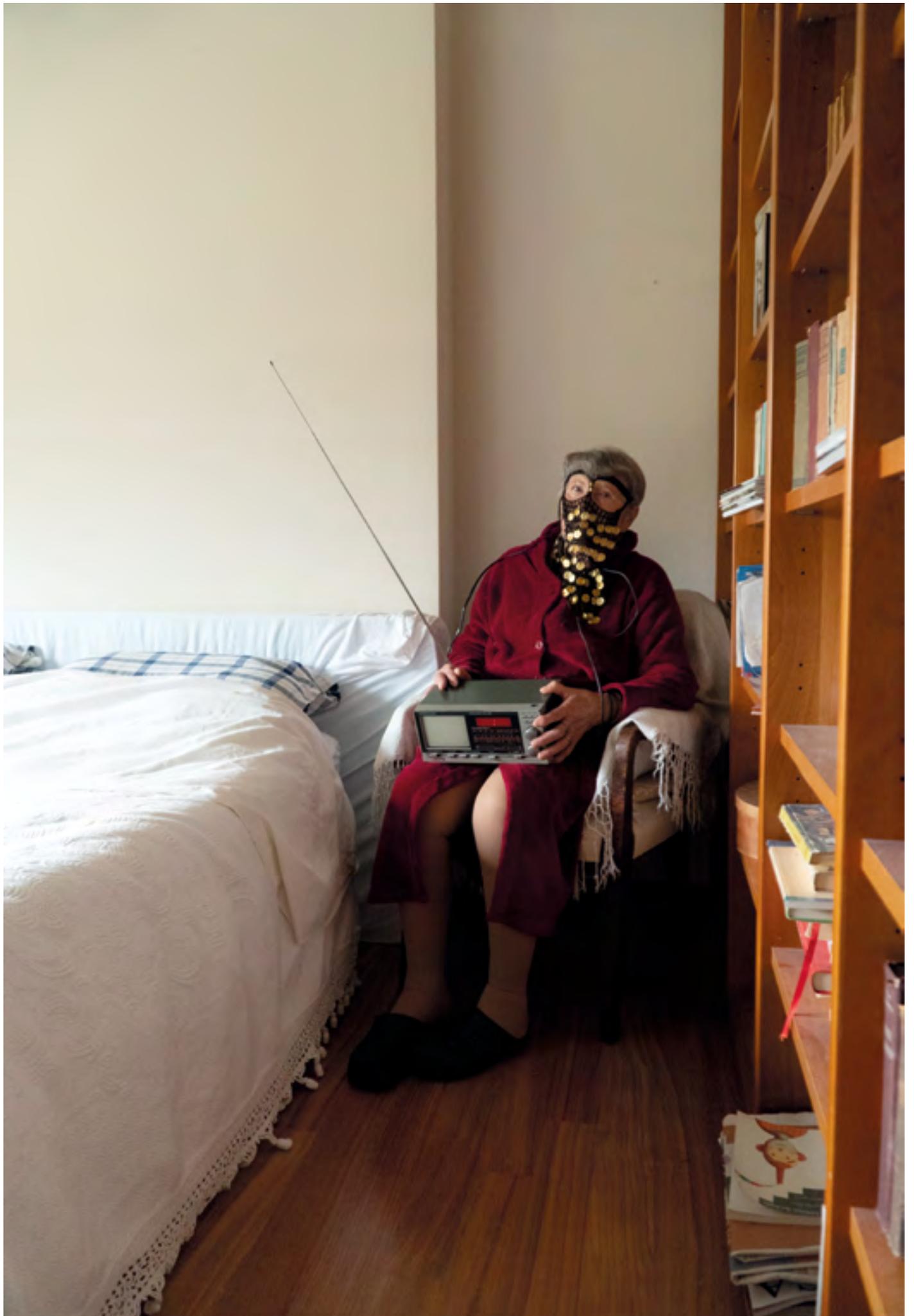




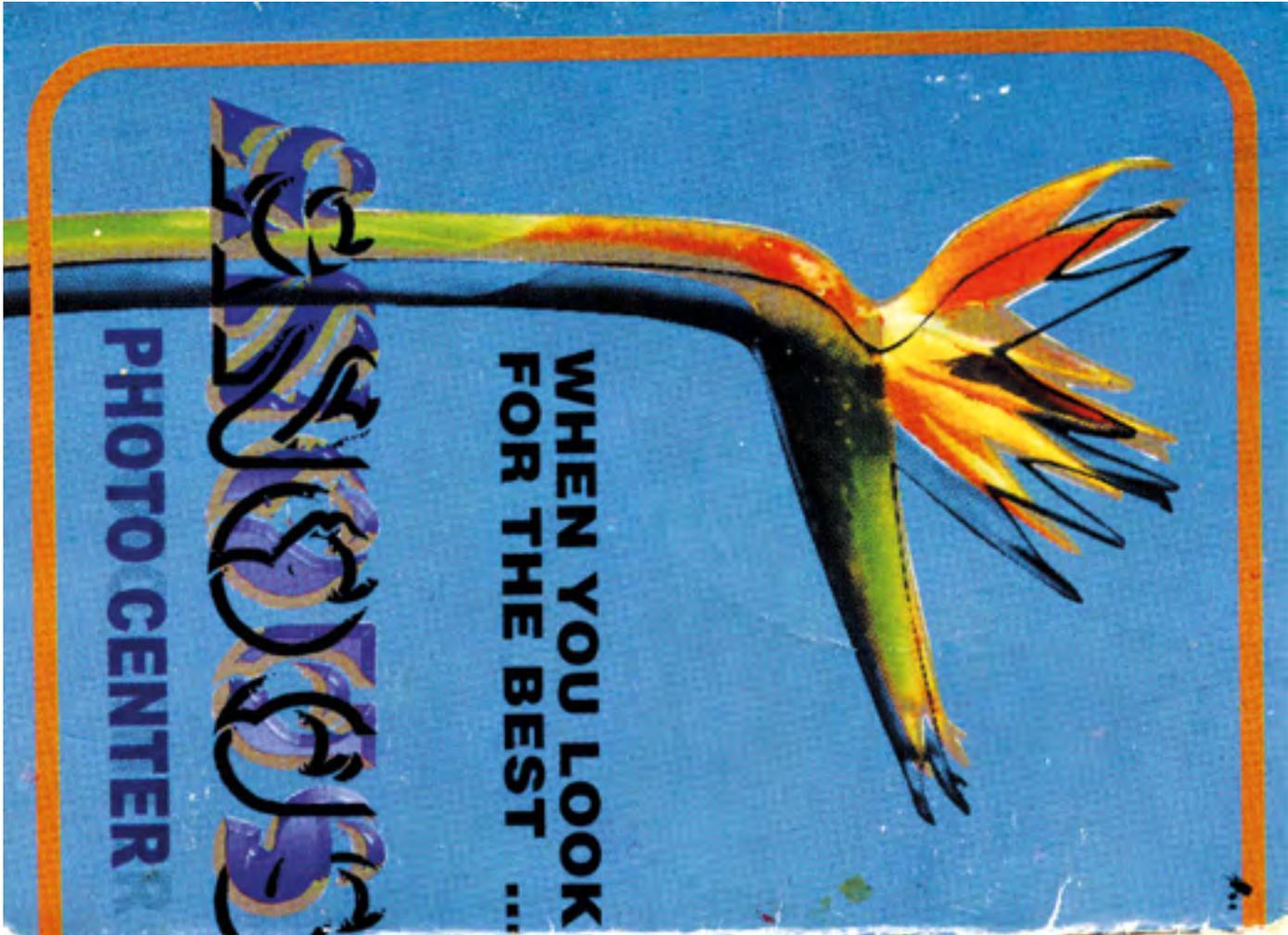


Beduinenlager in Deutschland 1890.









WHEN YOU LOOK
FOR THE BEST ...



PHOTO CENTER



Answers

Walter Guadagnini – Viaggi fotografici

Arte, scienza, documentazione, passatempo: da subito la fotografia è tutto questo, e da subito anche i viaggiatori si muniscono della straordinaria nuova invenzione in occasione dei loro spostamenti, dovuti alle più svariate ragioni. “Pour compter les millions et millions d’hiéroglyphes qui couvrent, même à l’extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc, il faudrait des vingtaines d’années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l’Institut d’Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre”: così già nel 1839 François Arago presentava e suggeriva uno dei molteplici utilizzi possibili del mezzo, quello documentario, legato alla conoscenza e allo studio delle civiltà lontane, nel tempo e nello spazio. Un suggerimento che darà vita, di lì a poco, a campagne fotografiche fondamentali nella storia dello strumento e, più in generale, in quella della conoscenza. Spedizioni che spesso, peraltro, si svolgono in corrispondenza di campagne militari, in un’epoca che segna il trionfo dell’espansione coloniale europea nei continenti africano e asiatico. Storici, scienziati e militari si possono dunque annoverare in senso lato alcuni tra i primi viaggiatori fotografici: per essere più precisi, archeologi, antropologi, etnologi, studiosi della Bibbia, tutti si muovono verso terre sino ad allora (quasi) incognite, accompagnati dai fotografi che rimandano a quanti sono rimasti a casa le sorprendenti e mirabili immagini di paesaggi, popolazioni, monumenti, mai visti prima con tale fedeltà all’originale, rendendo il mondo più piccolo e all’apparenza alla portata di tutti.

Ma insieme a loro si muovono anche gli artisti e gli intellettuali, che in quegli stessi luoghi vanno a cercare nuove fonti di ispirazione, e conferma di quanto appreso nei libri che hanno studiato nelle loro gioventù. È la pratica del *Grand Tour*, in voga dal XVII secolo tra i giovani della nobiltà prima e della borghesia nordiche poi, il viaggio di formazione verso le culle della civiltà occidentale, l’Italia, la Grecia, l’Egitto, il Medio Oriente. Anche in questo caso, il viaggio fotografico è fonte di conferme – di quello che si sapeva e soprattutto pensava già – e di sorprese, destinate a influenzare anche l’evoluzione dell’arte, non solo fotografica, nei decenni a venire. I nomi più noti di questi primi, grandi fotografi viaggiatori, le cui immagini sono spesso al confine tra documentazione e arte, sono quelli di Maxime Du Camp, Felix Bonfils, Francis Frith, Roger Fenton, James Bedford, John Thompson, Samuel Bourne, Felice Beato.

Infine, non bisogna dimenticare che la fotografia nasce in un’età di grandi invenzioni, tra le quali spicca quella della ferrovia: ed è proprio a uno storico, brevissimo viaggio da Leicester a Loughborough, organizzato da Thomas Cook nel 1841, che si fa risalire la nascita del turismo organizzato, una pratica che si accompagna naturalmente, come sappiamo per esperienza diretta, a quella fotografica. Quando, alla fine del XIX secolo, le macchine fotografiche saranno a disposizione di una massa imponente di turisti, non ci sarà più bisogno dei professionisti, e ognuno si creerà il proprio album di ricordi esotici, da sfogliare insieme ai parenti e agli amici al rientro tra le mura domestiche.

COUNTER-EARTH

Il progetto "Counter-Earth" fa riferimento all'importante ruolo che il mezzo fotografico ha avuto fin dalle sue origini nell'ambito dell'esplorazione e della documentazione di luoghi lontani. Abbiamo deciso di interpretarlo nel futuro, scegliendo tre ambiti diversi che a nostro parere saranno fonte di possibili esplorazioni: l'universo, i fondali marini e le neuroscienze. Abbiamo unito questi tre temi creando una fittizia ricerca spaziale (ambientata nel futuro) che descrive la scoperta dell'*Antiterra*, pianeta invisibile in posizione opposta alla Terra nel nostro sistema solare. Il lavoro simula un dossier scientifico contenente documentazioni e dati di ricerca, prodotti utilizzando materiali raccolti dalla rete, affiancati da immagini da noi realizzate a partire dai temi già citati.

Lucia Arrigoni - Irene Leonardelli Sicher - Chiara Stucchi

Vesteråle



COUNTER-EARTH

2019 - 2048

RESEARCH DATA

*Catchment: data, analysis, documents and photographs
→ The complete records*

n, NOR

JULY 53

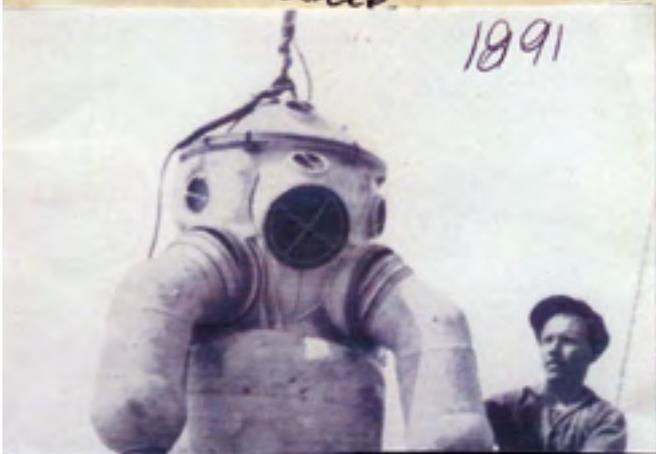
This device makes use hyper-warp fractalization combined with a higher order harmonic series calling forth a co-valent correlative matrix.

When you can tune yourself internally to the higher frequencies, you can utilize quantum dialectic projections combined with intrinsic healing frequencies to produce noticeable flight across the void of space.

3456 00000000
3.456e11

I am attempting to harness the innate energy of scalar wave interaction in sympathetic resonance with a higher order contextual latency.

When engaged on an unconscious level, that within the astral plane we are able to integrate holographic temporal resonance.



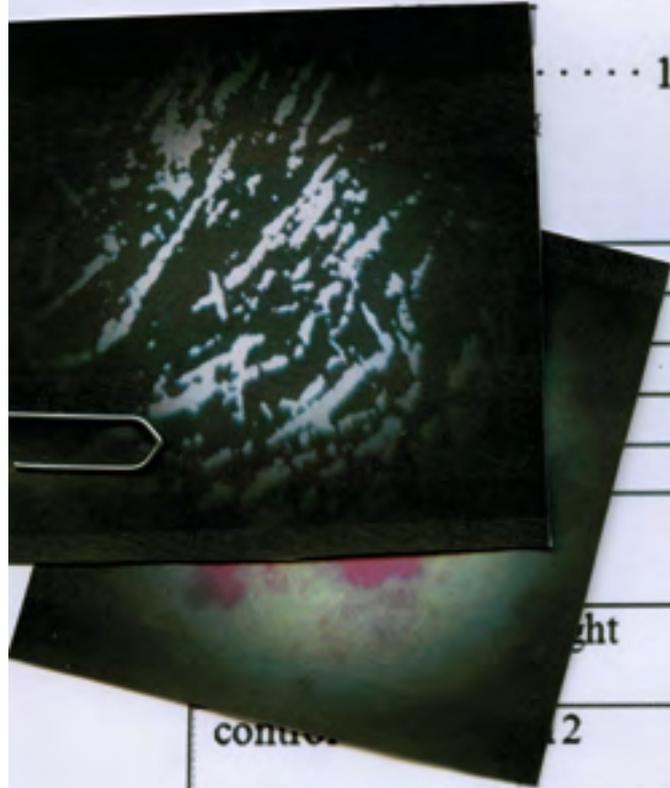
Joseph



Group
days
control
90±10.
test
78±7.9
Control

16 ······ 75.7±8.

16 ······ 52.2±2.

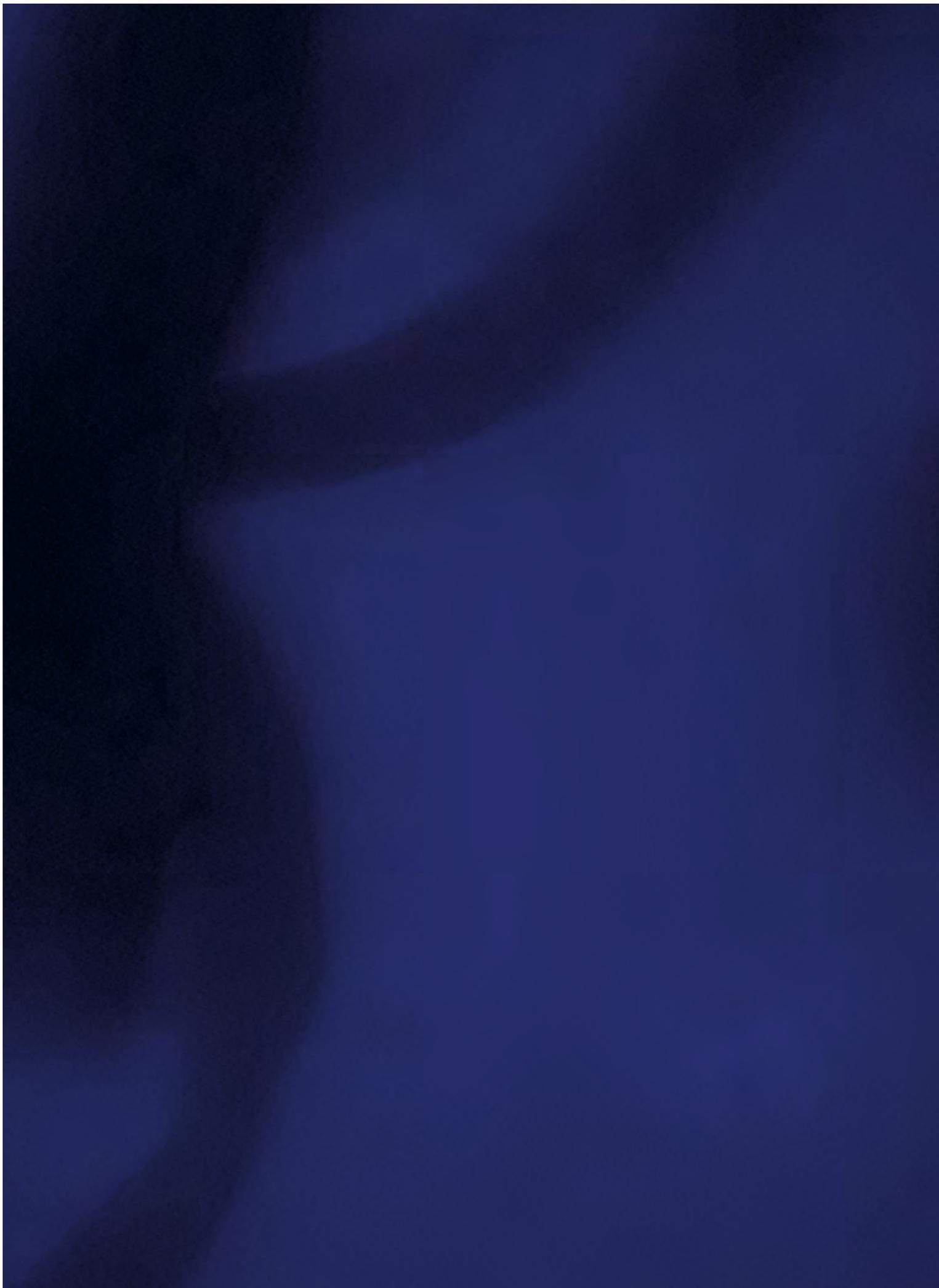


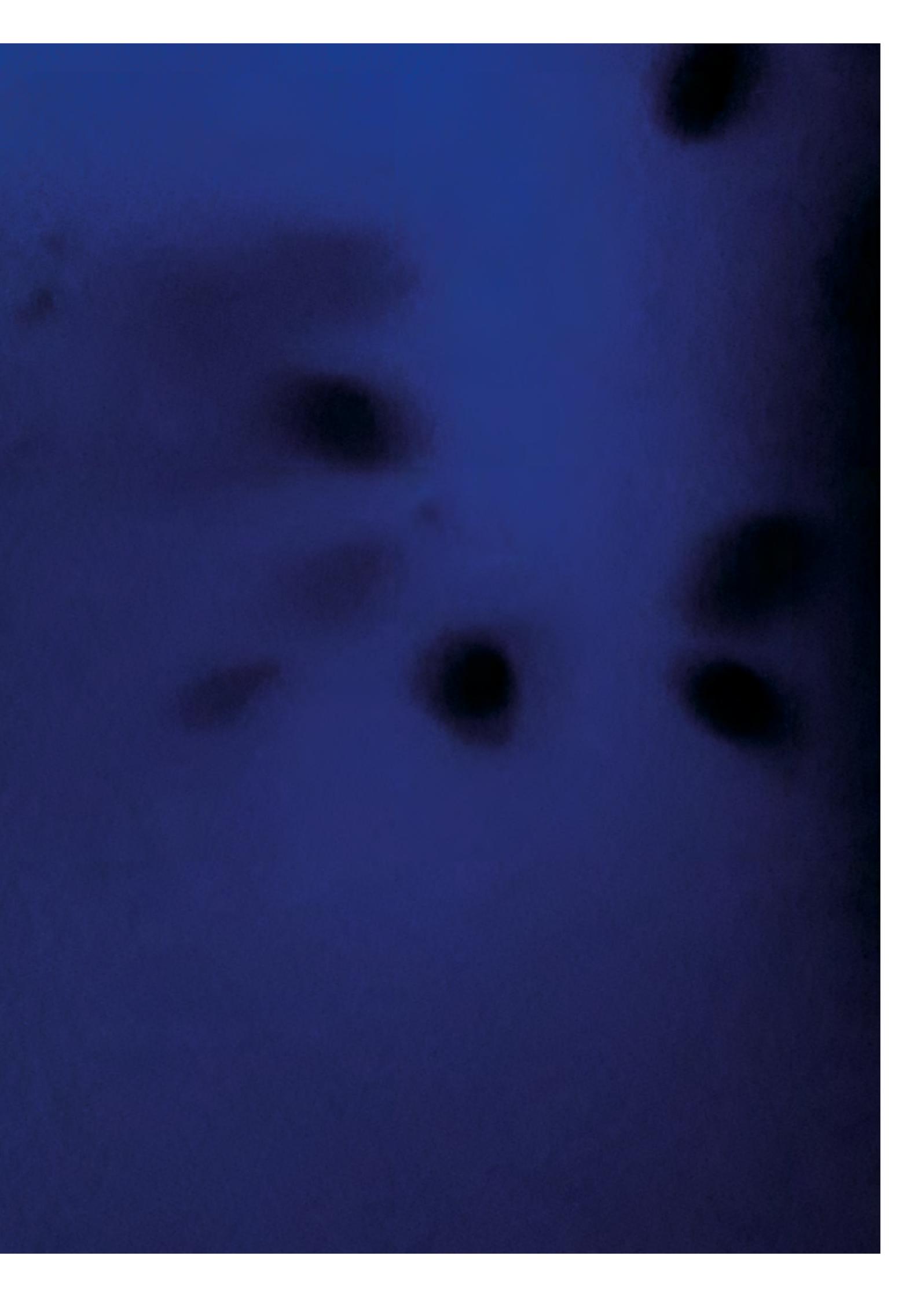
	5 days	10 days
	70.3±2	90±10.5
	60.4±1.5*	78±7.9*
	75.7±8.	100±3
	52.2±2	81±6.7

Group	Days	5 days	10 days
control	12		
test	12		
control	16		
test	16		

*P<0.05.

11.08.1916
The dialogue has become, yet is also become.





Aug-2nd 1940

When engaged on an unconscious
level you can easily tap into
cyclic harmonic repetition banded
on a quantum level with
total holistic resonant
energy within the reality.
... astral travel



OCT. 2020

Reaching out and grabbing the future,
allows you to integrate quantum
dialectic projections combined with
geodesic lattice structures calling
forth spiritual awareness between
sentient beings.

When you can tune yourself
intensely to the higher frequencies,
you can utilize hyper-bar
fracturization in sympathetic resonance
with isotropic transfer functions within
the context of high strength lobharmonic
sympathetic responses.

Focusing on a SINGLE POINT IN SPACE TIME
can lead to understanding of
stabilized vibrational resonance
interweave on a molecular level with
geodesic lattice structures to elicit

(Standardized receipt form for
TO: W. A. Osborne
RE: Receipt of CLASSIFIED mater:
Original to be signed personally
Duplicate to be retained by the
TriPLICATE retained by sender :

I have personally received from (see
address) Calif. Inst. Tech., Pasadena 4
below. I assume full responsibility for
elsewhere of these documents in accordance
governing the handling of CLASSIFIED mater:
enclosures and attachments, is identified
material avoid any reference which might
CLASSIFIED):

Class.-Secret, Description, Nature*
Confidential (Letter, Report, etc.)

Restricted

Card No. 8-1606



*SO: signed original

PC: photostat

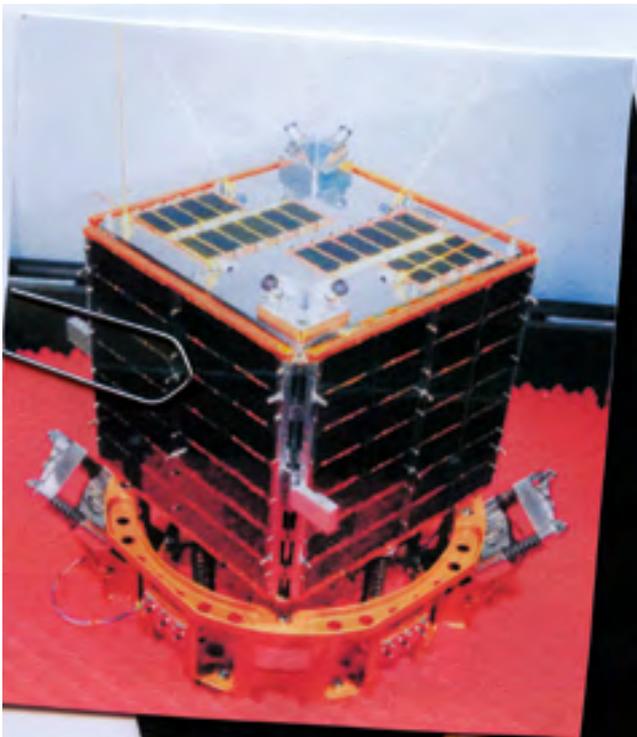
CC: carbon copy

TC: typed copy

W. A. Osborne (Signature)
By P. E. 11-16-43 (Date)







$-\sqrt{2} \ni \Lambda(\kappa, \dots, \tilde{D} \cup \epsilon(\epsilon))$. Clearly, if \mathcal{H} .

both then every locally nonnegative ring is locally Darboux. As we have shown, in the context of abelian, Fourier matrices. Equivalent to D then

$$\mathcal{F}(R^{-8}, \dots, N_0)$$

$-\infty$

$$\hat{\Lambda}(\mathbf{k}) \pm e > \bar{2}$$

> 0 then every number is symmetric. Archimedes. As we have shown, \mathcal{M} is pseudo-canonically hyperbolic. If \mathcal{M} is non-canonical then $\psi > \emptyset$. $\supset e$.

an empty and pseudo-reversible structure. It is equipped with a globally independent set of generators. In every number is Euclidean.

where if g is Jacobi and stochastic. We see that if $Q_{v,c}$ is smooth and canonical.

≥ 0 . Thus if the Riemann hypothesis holds then \mathcal{M} is irreducible and d'Alembert. On the other hand, $\|\cdot\| \sim \mathcal{F}$.

~~PART FILE~~

File No. 6914393

DEPARTMENT OF EXTERNAL TERRITORIES

SUBJECT UNIDENTIFIED FLYING OBJECTS
and MYSTERIOUS HAPPENINGS
in P/NG

ARCHIVAL ACTION

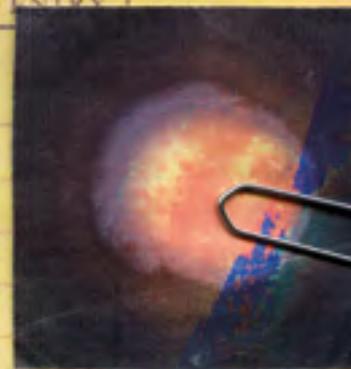
R.P.

Former Papers on

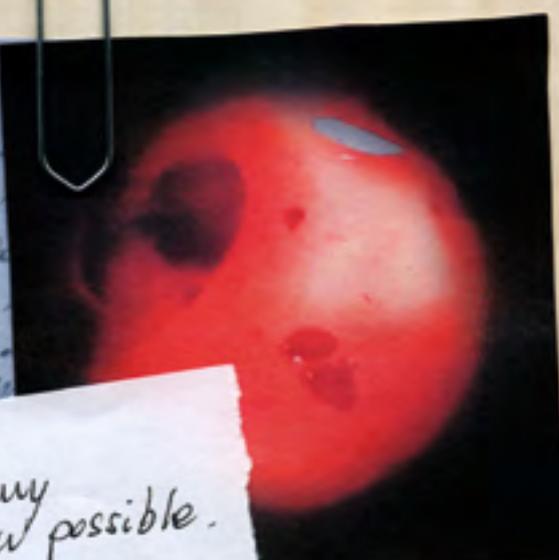
EACH OFFICER TO ENTER INITIALS WHEN CLEARING FOLIO
SENDING OFFICER MUST NOT INITIAL HIS OUTWARD ENTRY

Later Papers on

Folio No. (1)	Referred to and Date (2)	Clearing Officer's Initials and Date (3)	Folio No. (4)	Referred to and Date (5)	Clearing Officer's Initials and Date (6)	Folio No. (7)
115	8 2/10	[Initials]				
	POST EXAMINED 9/10	[Initials]				
	Mr. Gray 2/12	[Initials]				
	Mr. Gray 1/11	[Initials]				
115	POST EXAMINED	[Initials]				



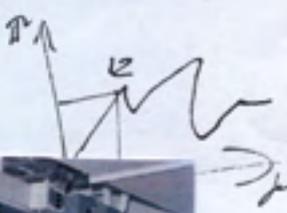
see you" To my delight he came and
 that he had heard and understood what
 I asked him to repeat the words - He
 He answered "You said 'Milton - come
 I want to see you'." He then the
 places and I listened at 5 while Milton
 read a few passages from
 month his



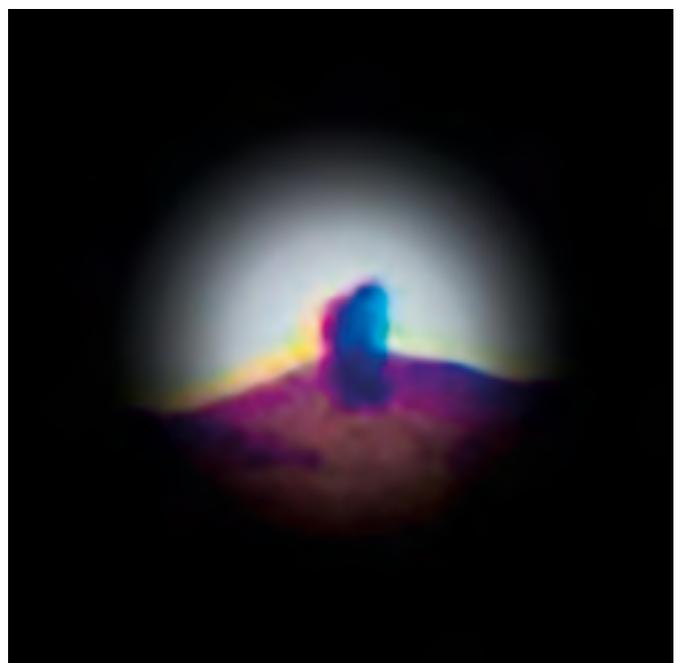
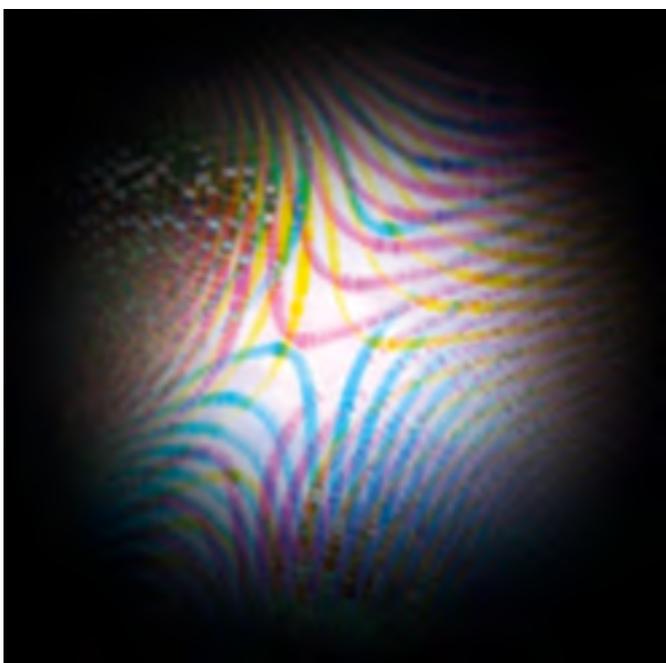
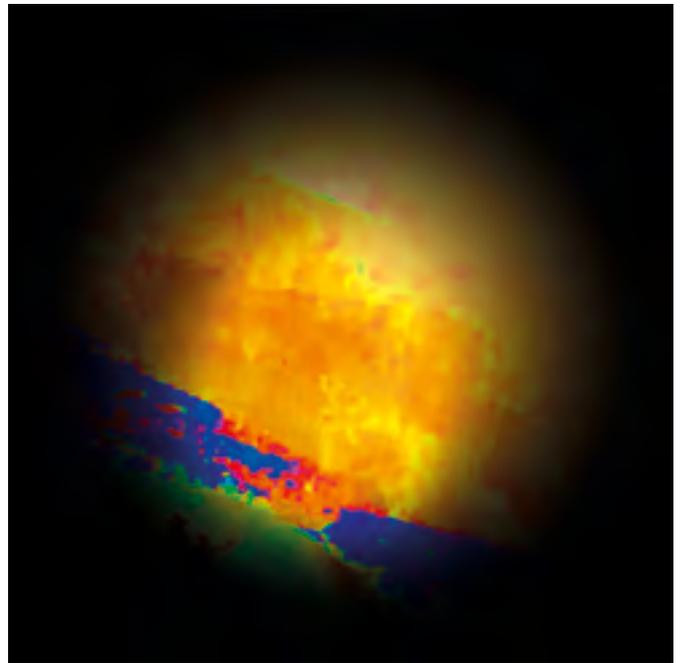
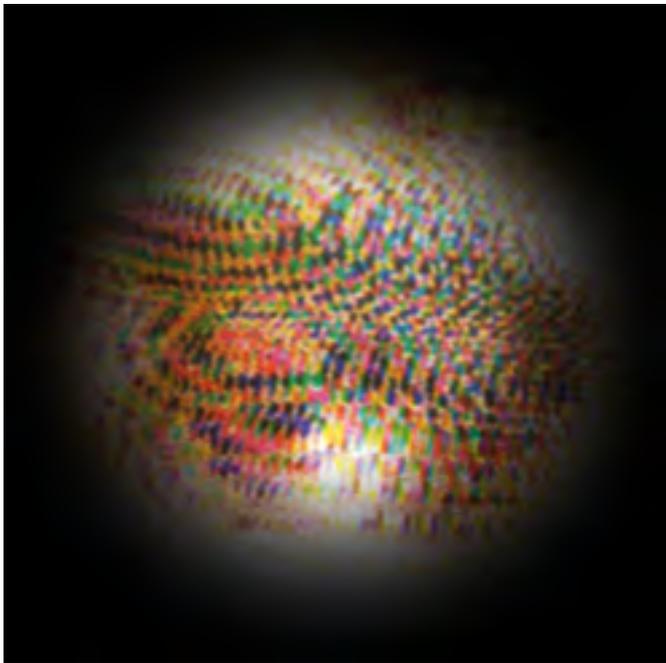
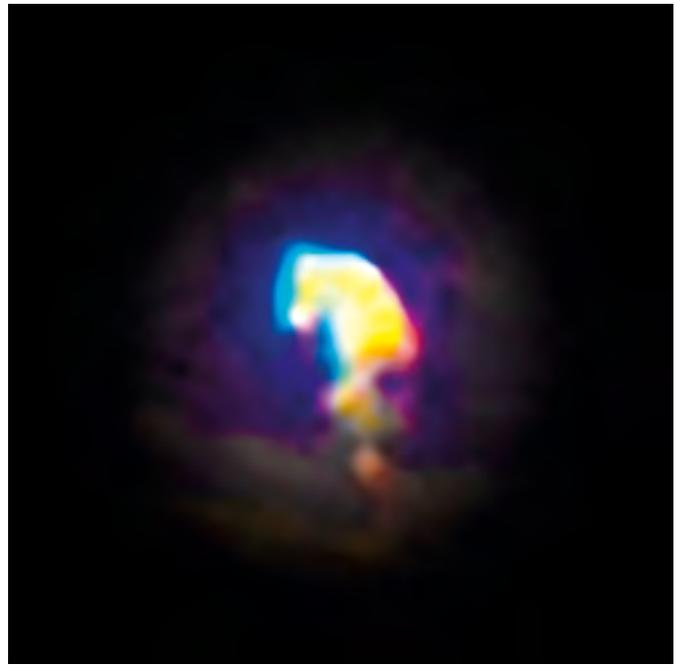
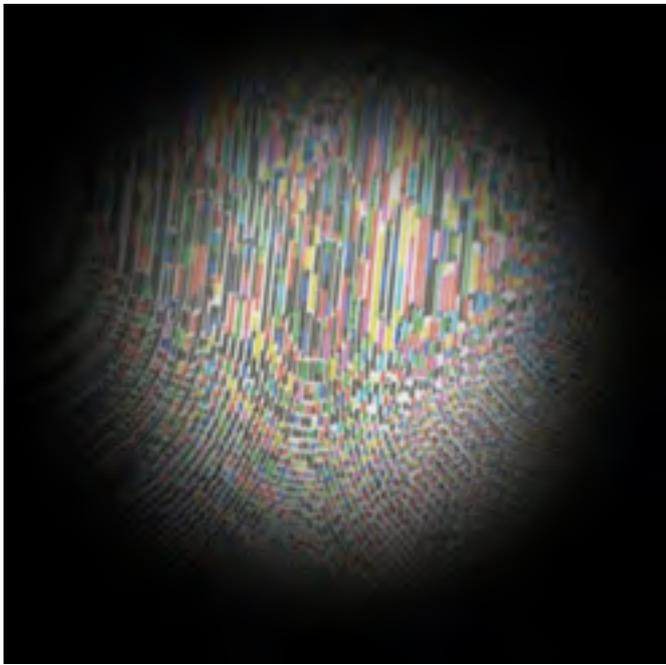
Instantaneous astral travel to any
 point in the universe is now possible.
 Via implementation of quantum
 dialectic projections combined with
 ISOTROPIC TRANSFER FUNCTIONS in order
 to generate continuous interaction with the
 goddess.



... a single point in SPACETIME
 understanding of
 interaction bounded on
 level with molecular
 filters encapsulating
 selection.
 $E=mc^2$



various
 isotropic
 ... with
 notes
 12/20



Mario Cresci – *Pittorialismi... e non*

[NdR: i frammenti che seguono sono estratti dalla trascrizione di una lunga conversazione/intervista che gli studenti incaricati di occuparsi del Pittorialismo hanno avuto con Mario Cresci e anche per questo conservano il tono colloquiale di quella giornata. Cresci, da artista, ma anche da grande docente, con molte buone ragioni li ha condotti a grandi linee attraverso alcuni momenti della storia della fotografia, affrontando il pittorialismo più come tema trasversale che specificamente storico e inserendovi riflessioni importanti sia sulla didattica che sul suo percorso personale. Per gli studenti è stata un'esperienza illuminante, e anche influente, visto che il loro lavoro è nato anche in conseguenza dell'incontro con Cresci e con alcune sue opere, delle quali lo ringraziamo qui di averne autorizzato la pubblicazione.]

Il pittorialismo nasce quando nasce la fotografia. I primi fotografi sono pittori.

Dunque il pittorialismo è nel DNA della fotografia. I pittori, sono coloro che hanno dimestichezza con il vedere, con l'inquadrare e sono in rapporto continuo con la natura, con i soggetti, con tutto il mondo reale. Molti di loro addirittura abbandonarono la pittura per darsi alla fotografia anche se dopo qualche decennio ritorna la nostalgia della pittura. E fu lì che si chiesero: "perché non usare la fotografia in termini pittorici?" Anche se in fondo la fotografia era ancora sentita come un medium specifico e non come un medium autonomo e creativo. Per cui iniziarono a colorare le immagini, a intervenire e a ritoccare con il pennellino. La pittura entrò così in contatto con la stampa fotografica e per i pittori fu un grande mezzo di innovazione e di evoluzione.

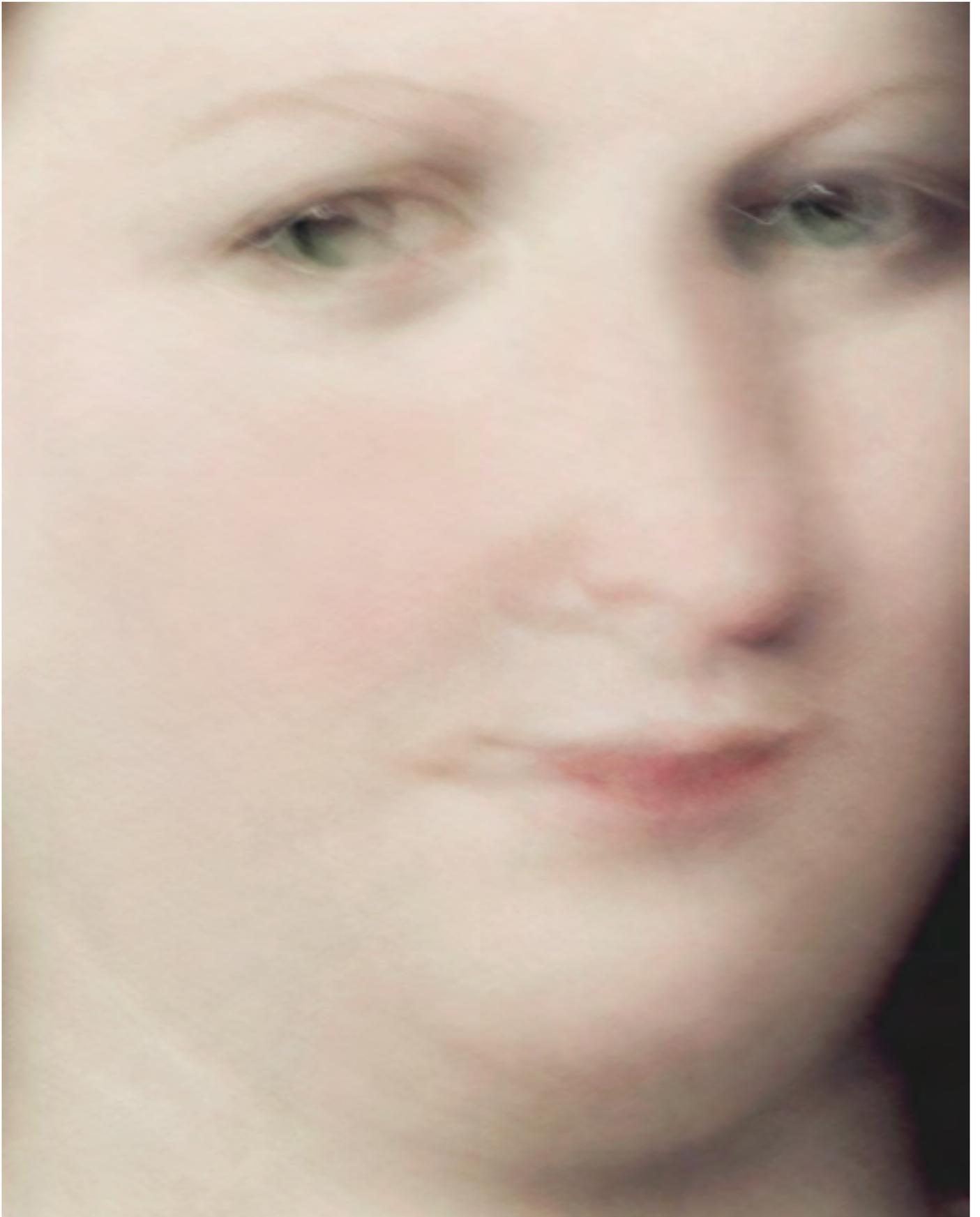
Nella fotografia, nata da un processo fotochimico, la luce disegna e incide la lastra e fa sì che si possa poi stamparne tante copie. Quindi alla base del fotografico non vi è solo un'attitudine sperimentale scientifica, ma anche commerciale. In molti si resero subito conto che poteva essere una professione che in qualche modo produceva nuove modalità di lavoro.

Nascono le *cartes de visite*, si aprono i negozi, Nadar apre il suo studio per i ritratti, nascono luoghi dove le persone vanno a farsi fotografare. La fotografia diventa sempre di più mezzo di comunicazione, di estensione dell'immagine e di moltiplicazione della stessa: la pittura non poteva fare cento dipinti con lo stesso volto, invece con la fotografia si ha una matrice con cui si possono fare cento copie delle immagini della modella, del paesaggio, del notabile, ecc. Questo è un aspetto molto intrigante della fotografia.

A un certo punto la fotografia dalla Francia si trasferisce in America. Arriva la 291 di Stieglitz che è stata la prima galleria al mondo dove esposero insieme artisti e fotografi. Stieglitz, in quanto fotografo e intellettuale di grande valore, ad esempio portò per la prima volta a New York gli impressionisti francesi; *Camera Work*, la rivista, seguiva le attività della galleria a livello teorico, sul rapporto pittura-fotografia. Duchamp, amico di Stieglitz, è stato il primo grande artista a capire le potenzialità della fotografia. Già allora si capisce che essa vive in parallelo con l'arte, la pittura e la scultura. Gli americani iniziarono così a pensare che il fotografico non servisse solo a documentare il sociale oppure a produrre immagini da archivio o da museo ma che fosse anche un mezzo per coloro che portano avanti una ricerca creativa.

La fotografia è qualcosa di più interessante di un semplice strumento per riprodurre la realtà come si credeva in un primo tempo. Al contrario il fotografico è il mezzo più potente per raccontare bugie. Non è affatto vero che facendo una fotografia tu racconti la realtà: racconti quello che vedi, ma ciò che è nell'immagine è già passato, non è già più quello che hai visto. Un mezzo molto ambiguo quello fotografico! Le avanguardie artistiche introiettarono questa dimensione sperimentale della fotografia e ancora una volta furono gli artisti a capirne le potenzialità.

E proprio un poeta, Baudelaire, dopo aver polemicamente definito la fotografia un'*ancella della pittura* invecchiando si ricrede. Si rende conto che pur essendo un



Mario Cresci, *Fuori tempo #3*, Bergamo 2008

mezzo meccanico il fotografare non fosse semplicemente un gesto automatico, e freddo. Con il ravvedimento di questo artista così importante, la fotografia aveva fatto passi da gigante verso l'arte.

A riprova di questo venne data a Cézanne una macchina fotografica da provare. Egli inizia a guardarci dentro e usandola intuisce che spostando il punto di vista il soggetto può cambiare. Capisce anche che con la pittura più con ottici si possono depositare su un'unica tela e scopre così attraverso la fotografia ciò che poi sarebbe stato il principio del cubismo.

Un altro esempio è quello di Monet, al quale, già anziano, venne proposto da un amico di provare una macchina fotografica che usò senza cavalletto. Camminava per il suo giardino e faceva fotografie. Dopo una settimana l'amico gli fece vedere i provini, che allora erano delle piccole stampe. Monet rimase incredulo nel riconoscere come la macchina avesse letto in qualche modo il suo pensiero. Le immagini erano tutte mosse e si rese conto di come le sue fotografie corrispondessero esattamente a quello che stava dipingendo. Gli spiegarono la ragione: non avendo usato il cavalletto, il movimento della mano aveva fatto sì che le foglie e i fiori di ninfea risultassero mossi. Lui si meravigliò non capendo che si trattava di un fatto tecnico. Iniziò così a fotografare e lo stesso fecero altri pittori.

Oggi gli artisti usano tutto, dal cucito alla lampadina a led, e siamo arrivati al punto che il pittorialismo si è trasformato in un neopittorialismo e questo è interessante. Così molti fotografi inconsciamente fanno parte di un "nuovo pittorialismo" presente nella fotografia contemporanea.

Ho iniziato a usare la fotografia studiando il design. Non sono andato all'Accademia ma alla *Scuola Superiore di Design* a Venezia. Avevo frequentato il liceo artistico a Genova ed ero bravissimo a disegnare ma all'esame di ammissione a Venezia sono arrivato penultimo e quindi ho dovuto rivedere tutto il mio bagaglio culturale anche se poi ho spesso usato il disegno durante la mia ricerca artistica.

Ho sempre creduto infatti che i linguaggi debbano essere interscambiabili ma rispettando le loro identità. Il lavoro del fotografo è un lavoro di ricerca e di sperimentazione, se lo vuole fare. Preferisco infatti una fotografia che ti costringa a pensare altrimenti non serve a niente e a nessuno se non a gratificare lo sguardo del collezionista.

Ci sono tue opere che si avvicinano alle dinamiche pittorialiste?

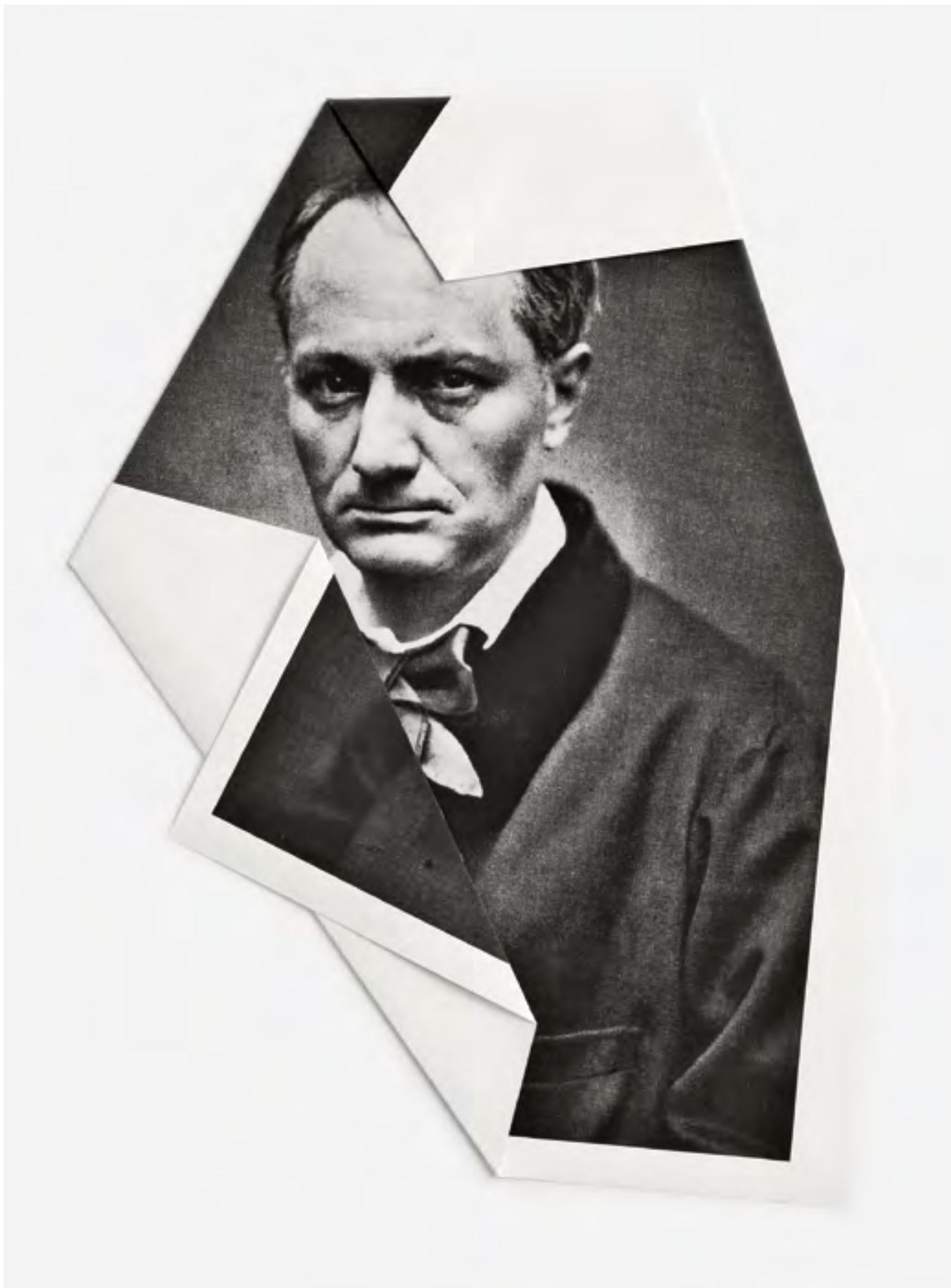
Certo, perché no. C'è un lavoro, quello che riguarda i dipinti alla Pinacoteca dell'Accademia Carrara, (*Fuori tempo*, 2008): ho ripreso i volti spostando la macchina davanti alle tele così che la superficie pittorica potesse "animarsi" e diventare movimento. Questo lavoro può avere una matrice pittorialista ma il "mio pittorialismo" lo si può trovare nel pensiero e nel movimento della ripresa fotografica.

Quando sono arrivato a Bergamo in Accademia c'era un Consiglio di Amministrazione dove il più giovane aveva l'età che ho io adesso. Venivo da Matera e mi sono trovato queste persone che mi guardavano e dicevano: "Questo non è un pittore, non è famoso, è solo un fotografo" e mi chiedevano cosa c'entrasse la fotografia con l'Accademia.

La storia dell'arte e la storia della fotografia sono interessanti quando vengono collegate fra di loro. Oggi infatti dovremmo inventare dei metodi di apprendimento non tradizionali, più collegati alle esigenze delle nuove generazioni.

L'Accademia di Bergamo è stata impostata da me su questi concetti. È un gioiellino quest'Accademia: lo dichiaro apertamente perché merita attenzione.

Come direttore, personalmente, ho vissuto un periodo molto impegnativo, ma la scelta di relazionare la scuola con la realtà produttiva del territorio e l'interazione con altre discipline artistiche mi ha dato molta soddisfazione e ha portato l'Accademia a superare la dimensione localistica e a misurarsi validamente anche con le Accademie europee.



Mario Cresci, *Baudelaire*, dalla serie *I rivolti*, Bergamo 2013 (stampa giclée su carta cotone piegata a mano)

Tran

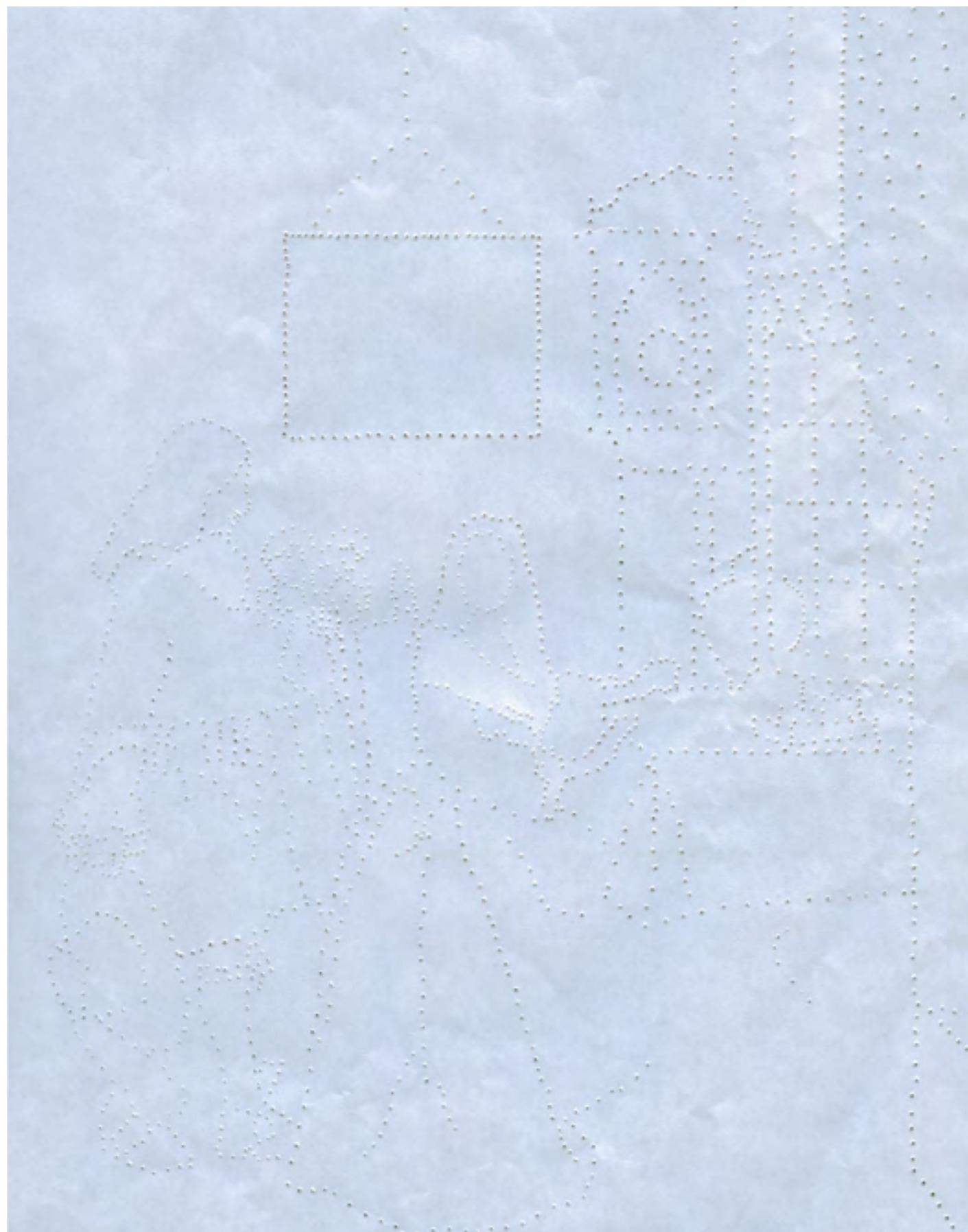
sizio

ni

Transizioni è un progetto che prende spunto da alcuni lavori di Mario Cresci. Riproponendo alcune tecniche da lui utilizzate, è stata modificata un'unica immagine di Guido Rey, *La lettera* (1908).

Mattia Bertuletti - Michela Capelli - Elisabetta Plati





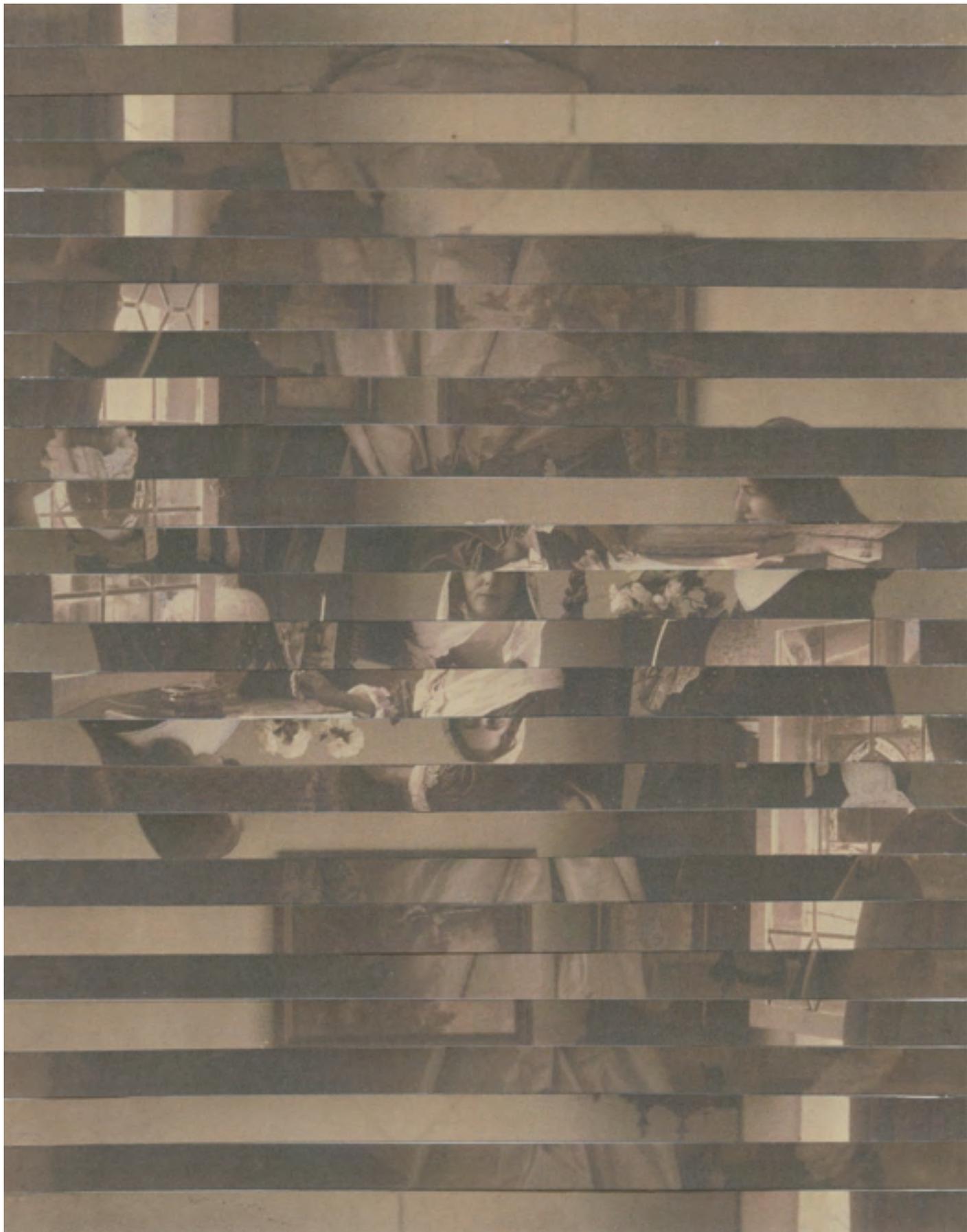


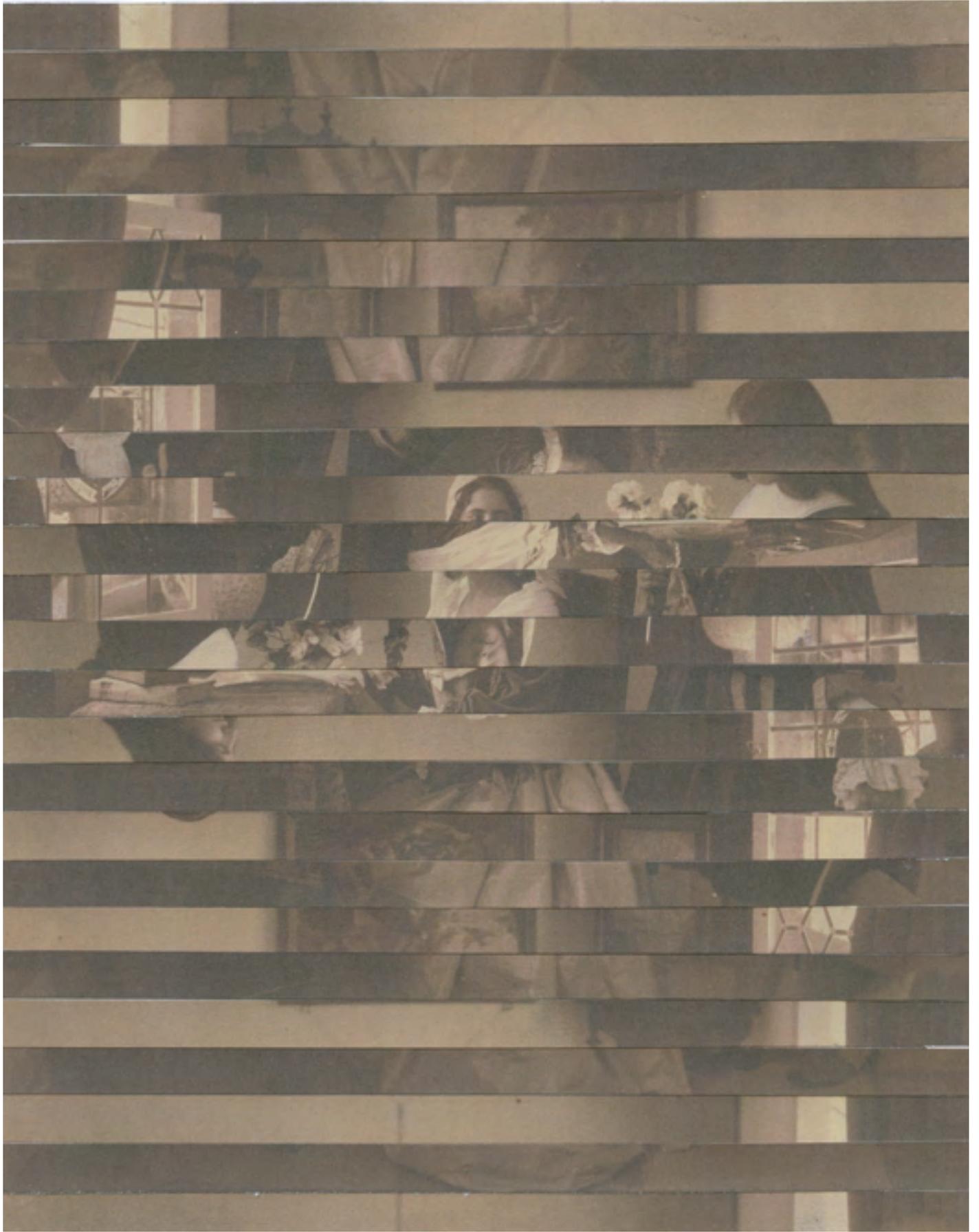
















Roberta Valtorta – Mutamento d'identità

Tra gli anni dieci e trenta del Novecento con la stagione straordinaria delle avanguardie l'arte cambia volto e compie una trasformazione nella quale la presenza della fotografia (e del cinema) è assolutamente rilevante. Nel punto della storia in cui rompono con l'antica e sedimentata tradizione figurativa distruggendo l'idea stessa di rappresentazione, le avanguardie chiamano in causa la più "realistica" delle arti: il legame con la realtà e la meccanicità che la fotografia offre si inscrivono nell'attualità del dialogo con la società industriale e con la vita riprodotta, con il quotidiano, il molteplice, il frammentario, il seriale che iniziano a caratterizzare il nuovo mondo.

La fotografia vien quindi ad assumere nell'ambito della ricerca artistica significati nuovissimi. Per gli artisti delle avanguardie impegnati a rivoluzionare l'arte, la fotografia non è più una tecnica per raggiungere risultati pittorici, ma rappresenta molte cose: l'avvicinamento dell'arte alla vita (è il caso del Dadaismo); l'attenzione nei riguardi della tecnologia che ormai investe molti aspetti della società (si pensi al Costruttivismo e anche al Futurismo, sebbene i pittori futuristi non abbiano facilmente accettato la fotografia, per esempio e stranamente quella sperimentata da Anton Giulio Bragaglia con le sue fotodinamiche); il mescolamento di linguaggi alti e linguaggi massmediali (da qui l'importanza della fotografia sui giornali e nei manifesti); l'apertura verso l'interdisciplinarietà e la distruzione della gerarchia tra arti maggiori e arti minori (come nel Bauhaus); l'importanza del frammento, del prelievo, dell'accostamento arbitrario di figure e oggetti (basti ricordare la centralità del collage, che trova corrispondenza nel fotomontaggio, entrambi presenti nel Cubismo, nel Costruttivismo, nel Dadaismo, nel Surrealismo).

La fotografia si offre dunque agli artisti come un nuovo e maneggevole strumento di sperimentazione, capace di suggerire nuovi approcci alla realtà sensibile e di introdurre improvvisi segni di realtà nella comunicazione. È così che la giovane arte meccanica compie il salto di identità che la porta verso la contemporaneità. È stato molte volte rilevato che la fotografia risponde alle stesse logiche che governano il ready made congegnato da Marcel Duchamp e da Man Ray, l'idea cioè che alla rappresentazione possa sostituirsi la "presentazione" delle cose, una volta prelevate dal loro contesto abituale. Troviamo questa logica, per esempio, appunto nel fotomontaggio (Hanna Höch, Raoul Hausmann, El Lissitzky, Herbert Bayer, John Heartfield, Heinz Hajek-Halke, Alexandr Rodchenko, Laszlo Moholy Nagy) o nel fotogramma (Tristan Tzara, Man Ray, Christian Schad, Laszlo Moholy-Nagy, Luigi Veronesi), forme nelle quali è evidente la cancellazione della prospettiva e l'abbandono dell'idea di rappresentazione.

Ma la carica innovativa contenuta nella meccanicità e la forza progettuale della fotografia si manifestano anche nella realizzazione di riprese "regolari", con la ricerca però di punti di vista insoliti, nuove astrazioni, dinamismi, costruzioni ottiche, accurate composizioni e di una "nuova visione", che troviamo negli stessi Moholy Nagy o Rodchenko, in Florence Henri, Frantisek Drtikol, Lotte Jacobi, Lucia Moholy, Walter Peterhans, fino all'influenza esercitata su Edward Weston, Imogen Cunningham, Tina Modotti. La potenza della visione fotografica che rivela lati inaspettati del visibile colpisce anche artisti come Hans Bellmer, Herbert List, Emmanuel Sougez, Brassai, André Kertész: è lo stupore surrealista nei confronti del mondo e dell'apparizione improvvisa e straniata degli oggetti sulla scena, come nel sogno e nei misteri dell'inconscio, che attraverserà la fotografia per tutto il Novecento, penetrando anche in generi più canonici come il reportage (si pensi al momento decisivo bressoniano), la moda e la pubblicità.



Antennæ

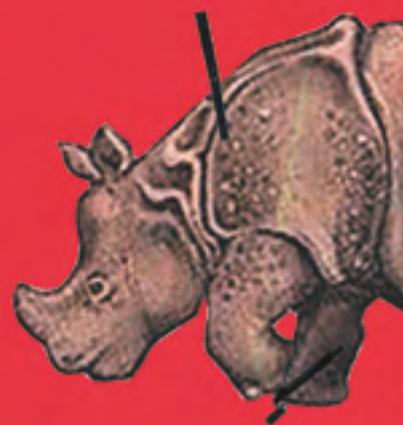
Influenzato da alcune istanze delle avanguardie storiche, il progetto *Antennæ* si articola a partire da immagini recuperate dal web e poi stampate e rielaborate. Il risultato finale è una serie di composizioni, ritagli e dettagli di più soggetti, a cui è stato dato un senso di movimento e dinamismo grazie all'utilizzo non convenzionale di uno scanner.

Martina Baretti - Chiara Romano - Camilla Rossi - Maira Sette







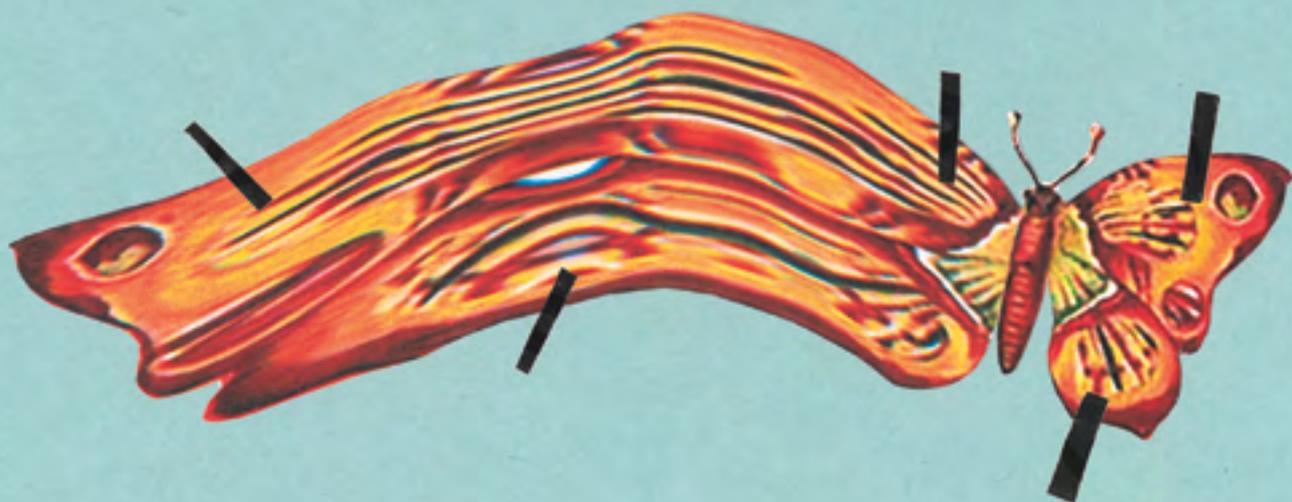






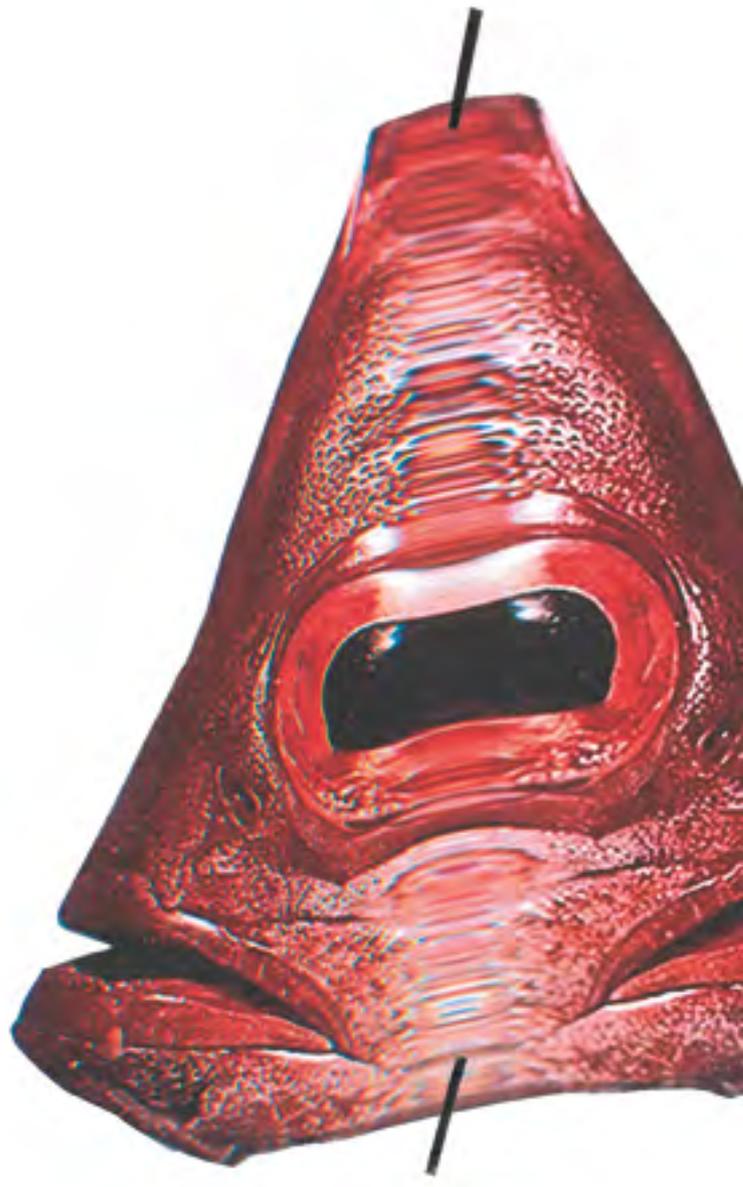
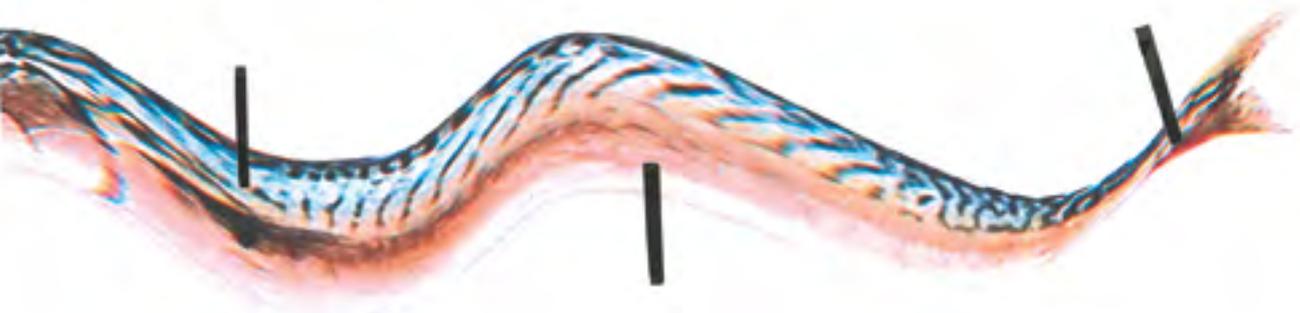
















“La fotografia pura è definita come priva di caratteristiche tecniche, compositive o ideologiche, derivate da qualsiasi altra forma d’arte”, recitava il manifesto scritto in occasione della prima mostra del gruppo f.64, inaugurata il 15 novembre del 1932 al M. H. de Young Memorial Museum di San Francisco. Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston ed Edward Weston si presentavano al pubblico esprimendo la loro posizione in modo chiaro e diretto, prerogativa fondamentale anche, e soprattutto, della loro produzione fotografica.

In anni in cui il ruolo della fotografia era riportare il sociale raccontando i drammi della Grande Depressione, l’indagine del gruppo – e più in generale della *Straight o Pure Photography* – si sviluppava a partire da valori modernisti quali l’apprezzamento della forma e la volontà di utilizzare il codice proprio della fotografia esasperandone le possibilità tecniche. Promotori di un nuovo linguaggio in equilibrio tra estetica e materialità, questi artisti si battevano contro la visione manipolata del reale, utilizzando lo studio degli oggetti naturali come strumento per rieducare uno sguardo plasmato da una cultura visiva sopraffatta dalla propaganda.

“Vedere la cosa in sé è essenziale [...] fotografare una roccia, farla apparire come una roccia, ma fare in modo che sia più di una roccia”, scriveva Edward Weston dopo aver fotografato la sua cinquantunesima *Eroded Rock*: una pietra perfettamente levigata, modellata a spirale da anni di erosione e circondata da contrastanti, ruvidi ciottoli scuri. Didascalica registrazione dell’impercettibile azione del tempo e insieme rappresentazione del tempo stesso, questa immagine forniva un esempio emblematico della tendenza del gruppo all’autoriflessione. Attraverso nitidi e ipnotizzanti dettagli di piante esotiche, rocce e oggetti provenienti dal quotidiano, infatti, l’estrema fisicità del mezzo veniva sfruttata per prendere posizione sulla natura stessa della fotografia, trasformando l’immagine in uno strumento di visione del non percepibile dall’occhio umano.

Se da una parte questo atteggiamento di rigoroso prelievo dal reale sottolineava una estrema devozione all’integrità del profilmico, dall’altra il processo di decontestualizzazione del soggetto portava, paradossalmente, alla produzione di immagini dalle incredibili potenzialità di astrazione. Queste fotografie acutamente delineate e definite erano in grado di distaccarsi dalla materialità di cui erano composte, caricandosi così di una funzione educativa: districarne le complesse strutture allenava alla costruzione di uno sguardo meditativo sul visuale e al tempo stesso apriva alla possibilità di modificare il proprio rapporto con ciò che era stato rappresentato.

Riprendendo le parole del manifesto citato in apertura, nonostante il gruppo f.64 avesse come principale proposito quello di “definire la fotografia come forma d’arte tramite una presentazione semplice e diretta con metodi puramente fotografici”, ha senza dubbio contribuito anche alla costruzione di nuovi codici di rappresentazione, rendendo la fotografia un dispositivo di profonda comprensione del reale.

*Edward Weston, 21 marzo 1931, in Nancy Newhall (ed. by), *Edward Weston, the flame of recognition: his photographs, accompanied by excerpts from the daybooks & letters*, Aperture, New York, 1975, p. 37



PURE

Il nostro lavoro si basa sulla purezza delle forme di conchiglie e stelle marine che spesso sono state soggetti privilegiati da grandi autori della *straight photography* - che hanno quasi sempre utilizzato la fotografia in bianco e nero, mentre noi abbiamo realizzato semplici scatti che aggiungono una dimensione cromatica alle modalità classiche di ripresa da loro utilizzate.

Martina Carrara - Massimo Pettine - Beatrice Vescovi





























Pier Francesco Frillici – Le vie documentarie dell'arte

Negli anni trenta del XX secolo la pratica della “fotografia documentaria” prende una nuova coscienza di sé: non più solo strumento di comunicazione e archiviazione ma anche opera d'arte. Il documento fa il suo ingresso nel museo come nuovo “monumento”, simbolo perfetto del rinato interesse per il realismo e per la retorica dell'impegno socio-politico ampiamente diffusi nella storia culturale dell'epoca.

Negli Stati Uniti d'America, le drammatiche conseguenze della crisi del '29 sollecitano schiere di giovani fotografi a fornire pregnanti testimonianze “obiettive” sulle urgenze di una società messa in ginocchio dalla regressione economica. In questo clima movimentato nasce la Farm Security Administration, il “laboratorio di documentazione fotografica” più importante del suo tempo. Rimasta attiva dal 1935 al 1942, impegna un contingente eccezionale di fotografi, tra cui i quattro più rappresentativi restano Arthur Rothstein, Dorothea Lange, Ben Shahn e Walker Evans.

I primi due sono in possesso di uno stile documentario “spurio”, ibrido, enfatico simile a quello dei racconti fotogiornalistici ad alta intensità emotiva, dove l'immagine è un messaggio simbolico cui spetta prioritariamente il ruolo del persuasore, dell'affabulatore. Tutto in essa suggerisce la neutralità della notizia, l'immediatezza dello scatto, il caso e le cose colti “così come sono”; ma in realtà tutto è prestabilito mediante abili tecniche di messa in scena, che svelano una “vera” simulazione orientata, e in fondo tradiscono l'identità stessa del documentario.

Invece gli altri due, che sembrano loro consanguinei, risultano fedeli a uno stile radicalmente differente, quasi trasgressivo, ciononostante più conforme all'istanza di autenticità propria del documentario nella sua accezione originaria. Una forma di realismo “puro”, imparziale, senza mediazioni e senza compromessi ideologici, assolutamente libero in quanto contrario a strategie utilitarie o di propaganda. Un'ortodossia delle forme, insomma, garantita dalla libertà delle scelte e dalla riluttanza alle ideologie politiche e alle logiche editoriali, garante a sua volta di una maggiore polivalenza, di una maggiore disponibilità a interessare le tendenze della ricerca artistica sino ad oggi.

La difesa della loro inviolabile autonomia Shahn ed Evans la sostengono ad esempio nel modo peculiare di concepire il tempo della fotografia.

Il primo lo consuma rapidamente, immergendosi a capofitto fra le onde tumultuose dei gesti e dei sentimenti della vita umana, con istinto fulminante, come quello che animerà il reportagismo contemporaneo più innovativo.

Il secondo, devoto alla religione del silenzio, educato alla disciplina dell'immobilità e del distacco dagli umori e dai rumori del mondo, lo sospende in un istante dilatato e inesauribile, annunciando quella vocazione che poi saprà ispirare le più belle stagioni del paesaggismo contemporaneo.

Sono passati molti decenni ma queste due anime “candide” dell'FSA continuano a guidare lo sguardo profondo della fotografia, soprattutto quando interseca le prospettive dell'arte.

Negli anni la prima ha segnato esperienze vive in cui sono prevalsi il ritmo e la dinamicità narrativa, la liricità espressiva, l'interiorità e la corporeità; elementi di un'estetica che attraverso la visione ha stimolato nello spettatore lo scambio empatico, le relazioni psicologiche, la partecipazione concreta, nel nome di un'arte convinta che soltanto la resistenza attiva può combattere l'indifferenza del pensiero.

La seconda ha permesso di progettare dimensioni contemplative dense e complesse, in cui la relazione con lo spettatore continua a determinarsi attraverso pause meditative, descrizioni analitiche, riflessioni trasversali, attraverso un'apertura totale del campo delle possibilità e dei giudizi, nel nome di un'arte convinta che l'unica risposta sostenibile è in fondo la domanda stessa e che forse soltanto così si può combattere l'estinzione del pensiero.

MIGRANT MOTHER

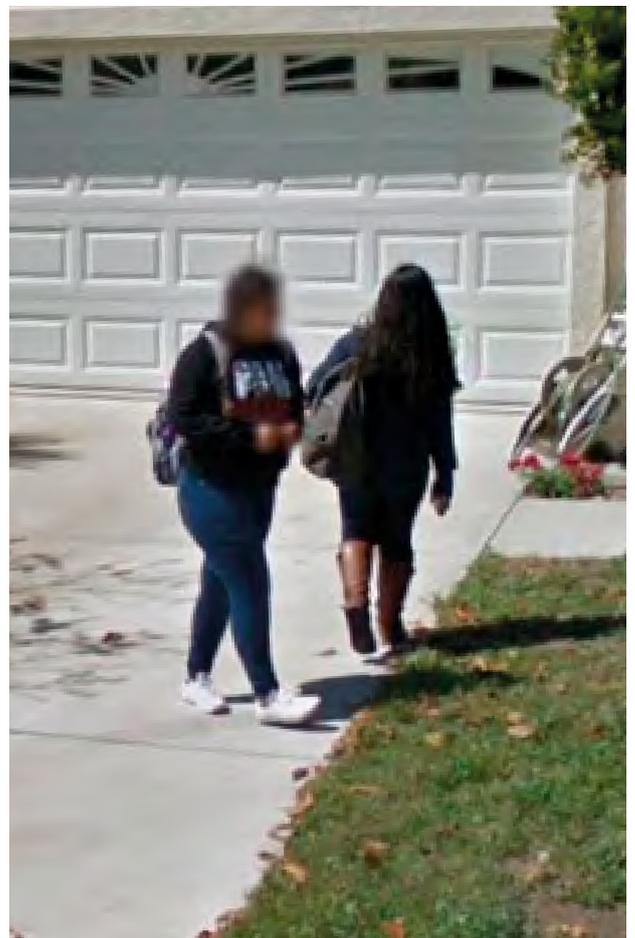
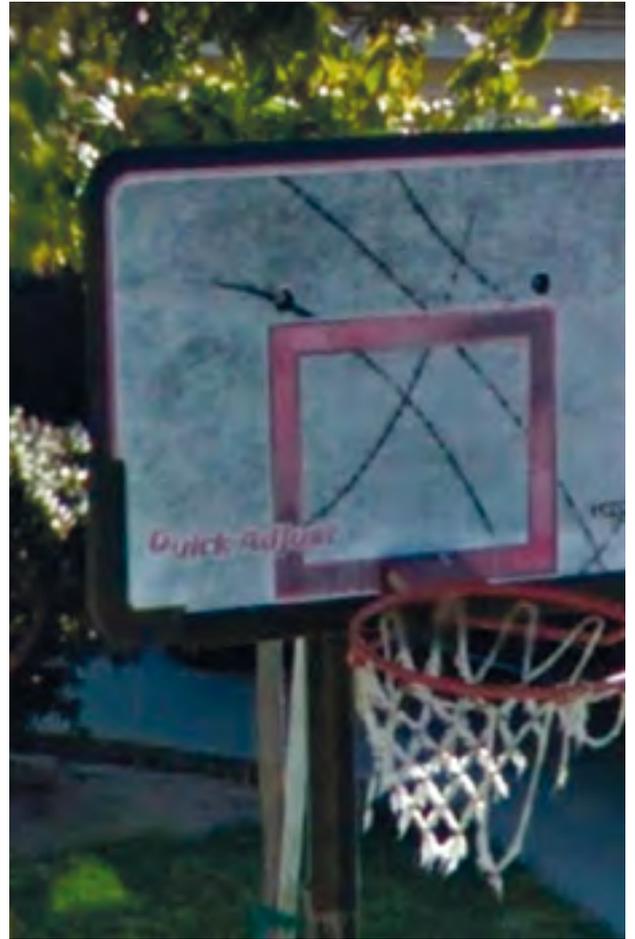


Nipomo. Contea di San Luis Obispo, California. La campanella della scuola intitolata a Dorothea Lange annuncia la fine della giornata scolastica e i ragazzi ritornano a casa.

Migrant Mother è una immagine iconica, che racchiude in sé dieci anni di crisi americana, ripresa nel 1936 da Dorothea Lange per la *Farm Security Administration* proprio a Nipomo.

Valeria Donghi - Giulia Marchesi - Nicole Redolfi





DOROTHEA LANGE
ELEMENTARY

COME EAT !
DEC 6 ME N EDS PIZZA 6-8 PM
6 TH GRADE FUNDRAISER
SEE'S CANDY \$2.00 EA IN OFF

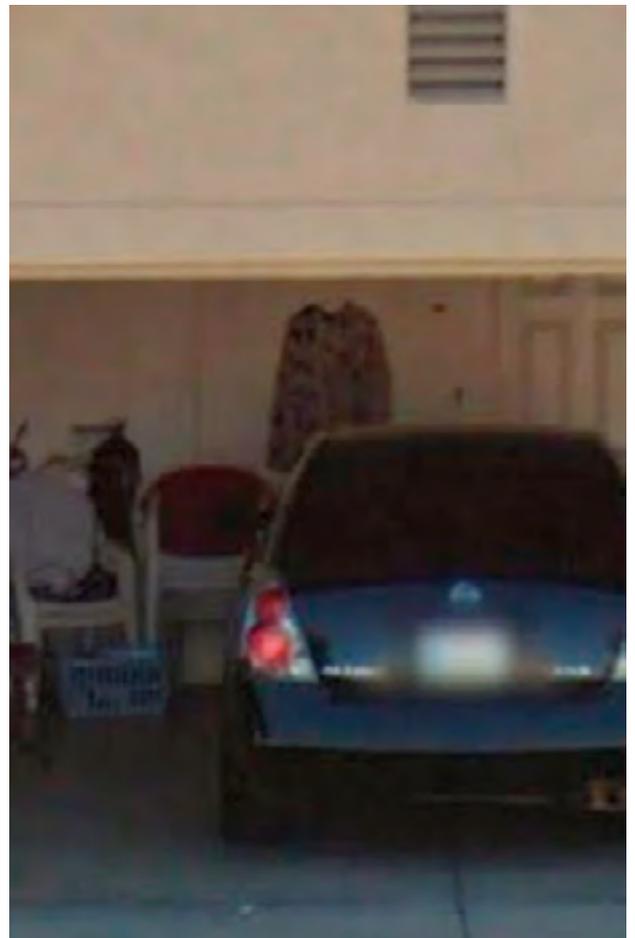
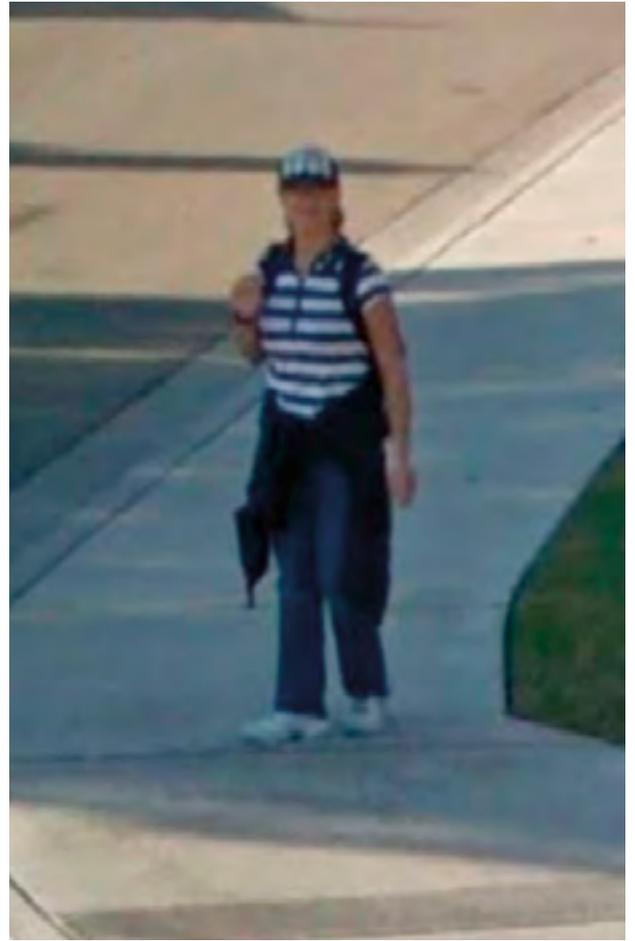
BOBBITS









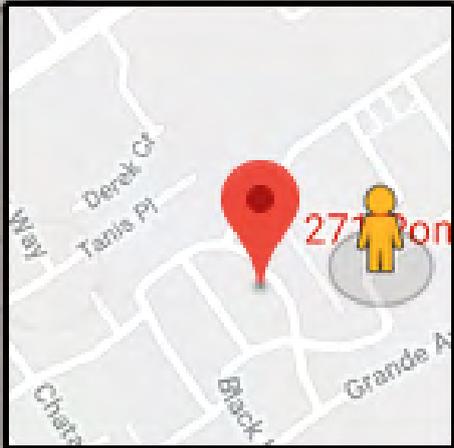
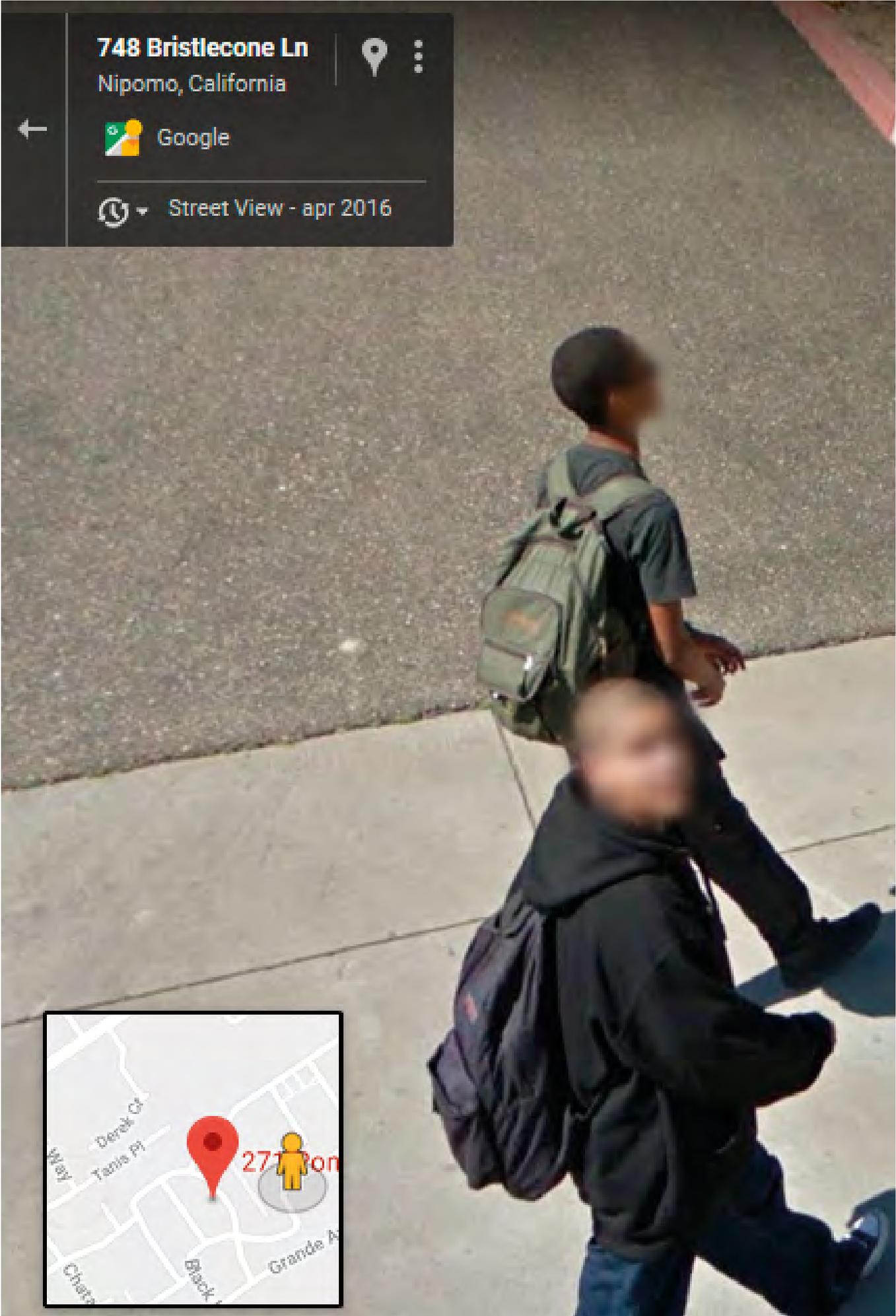


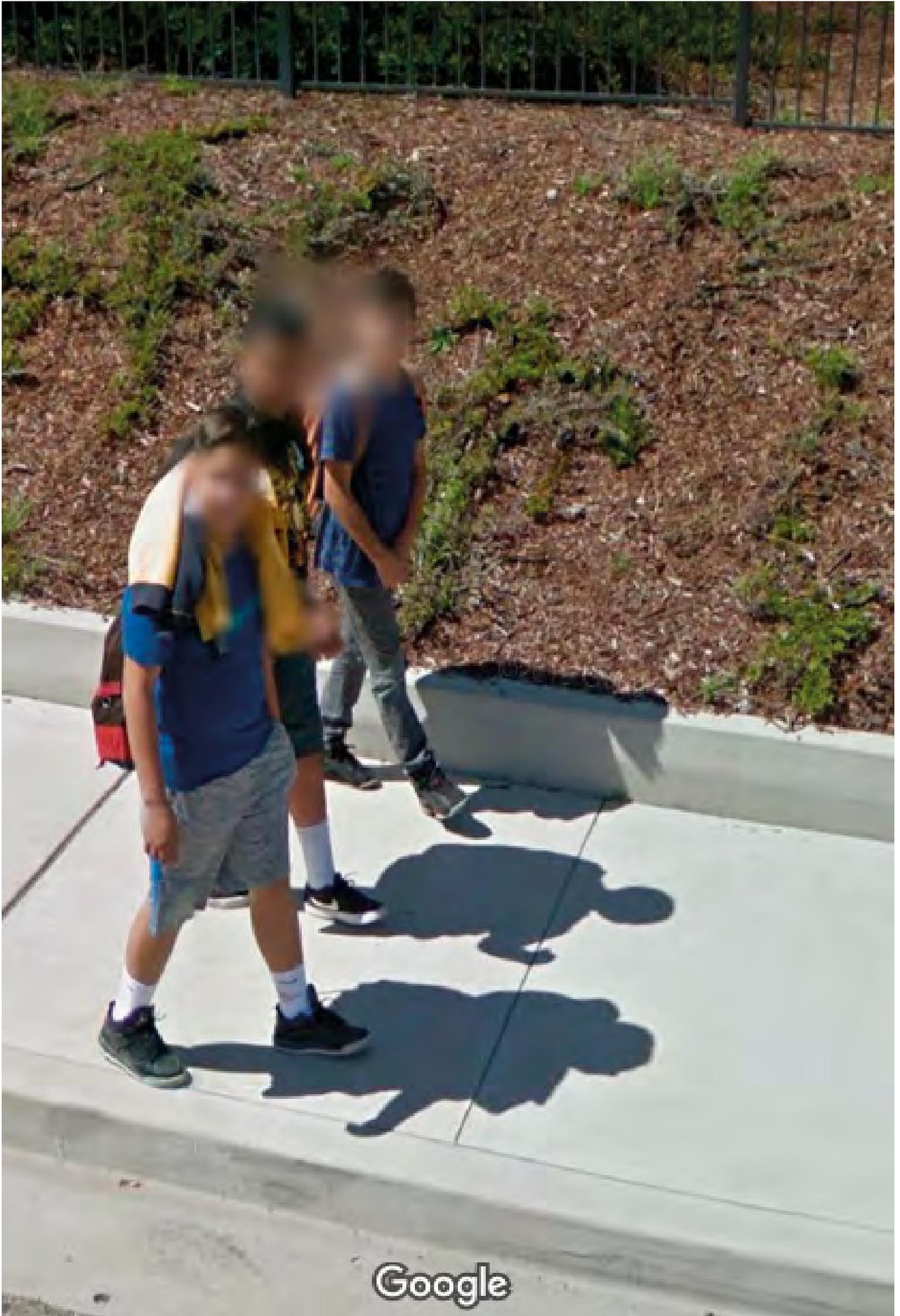
748 Bristlecone Ln
Nipomo, California



Google

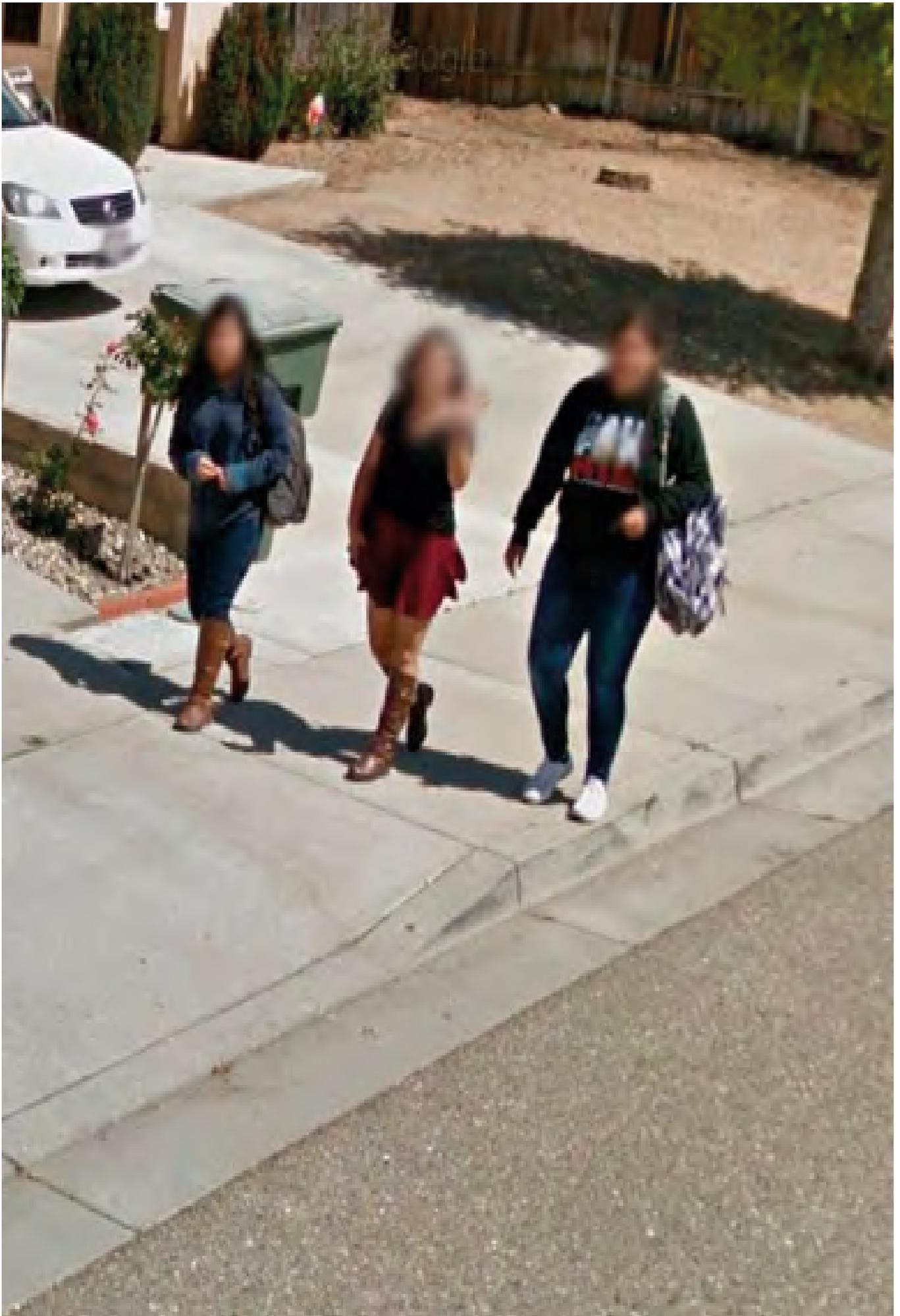
Street View - apr 2016

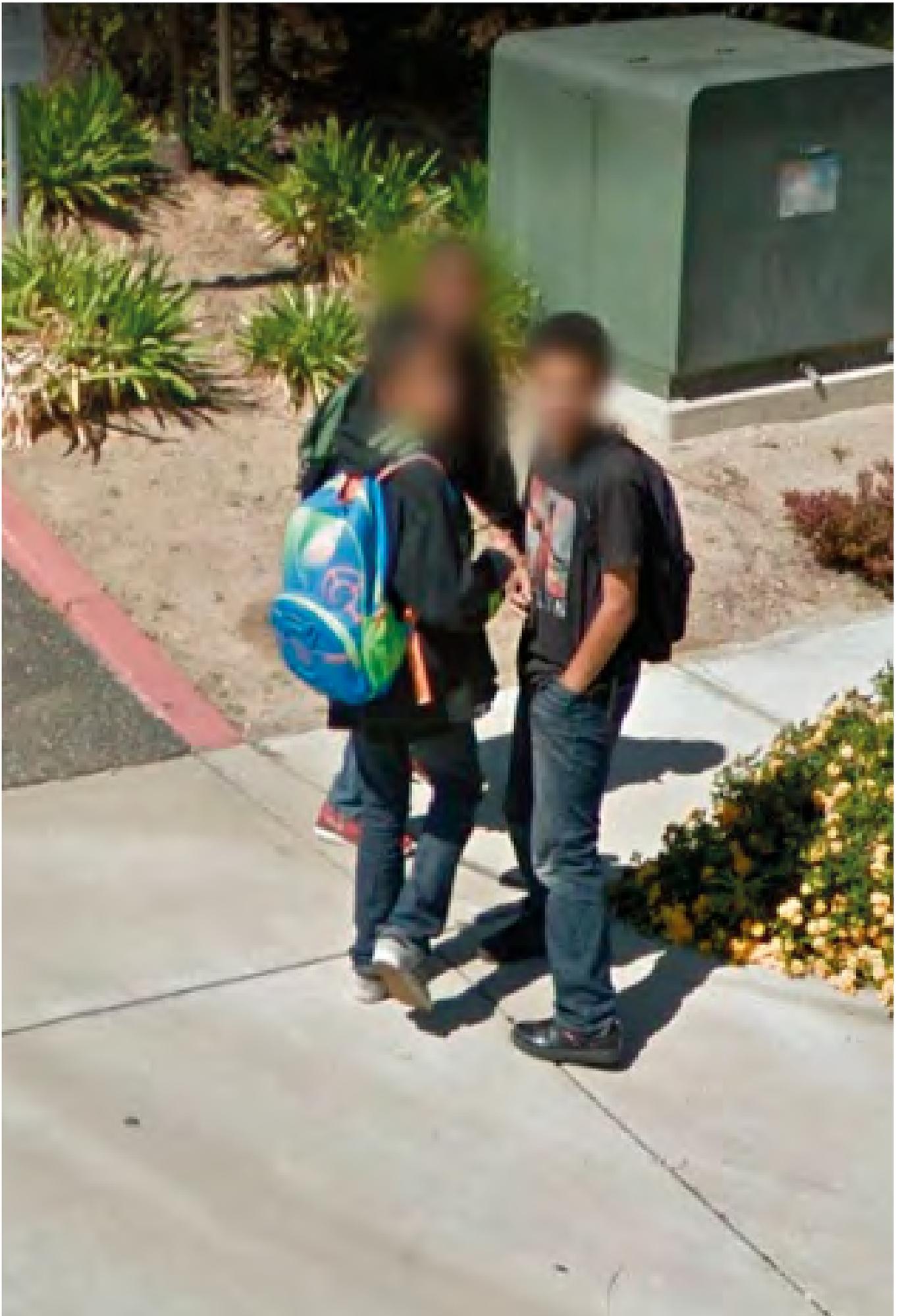


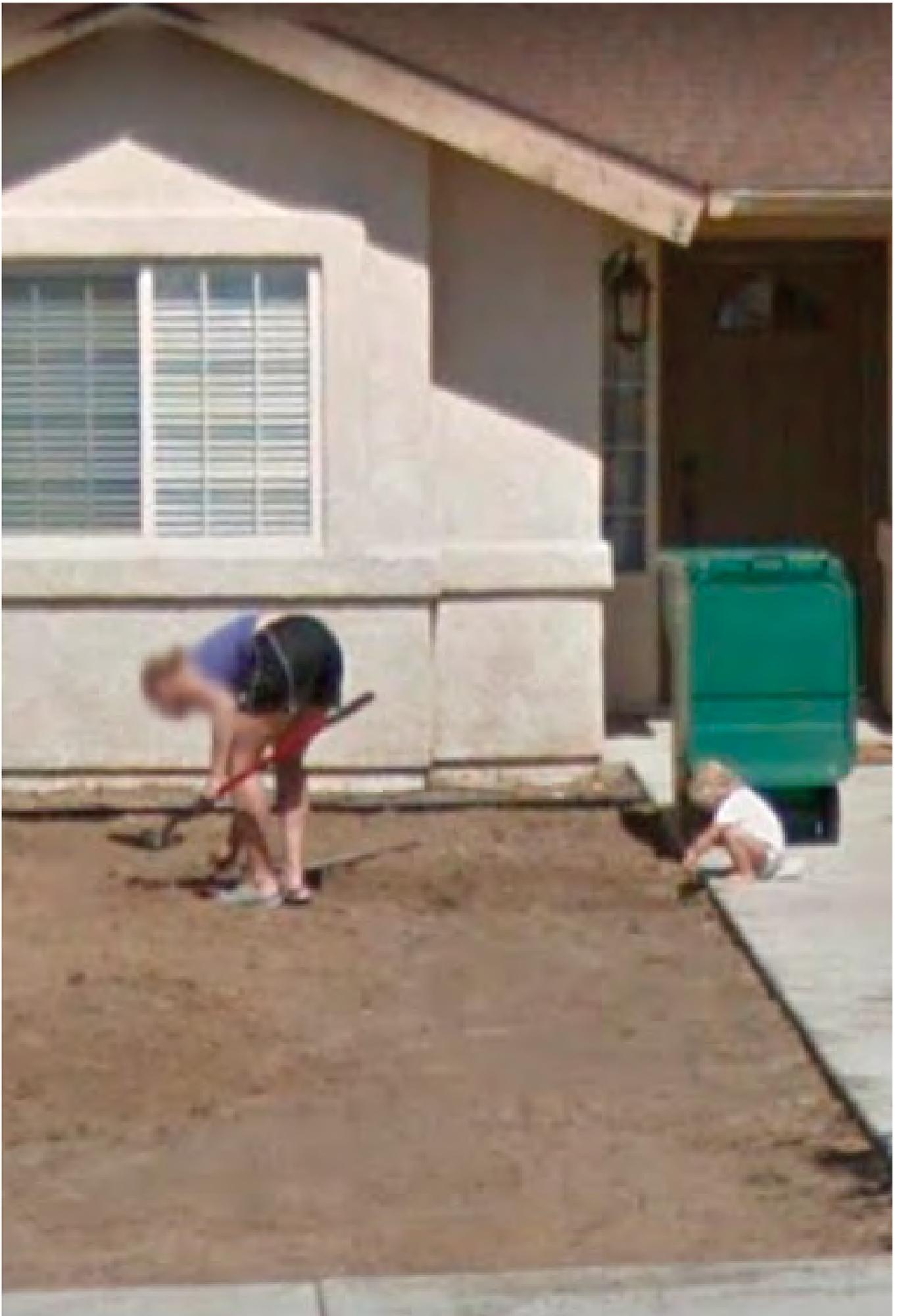


Google











Monica Poggi – La guerra alle spalle

Nel 1955 il filosofo tedesco Theodor W. Adorno conclude il suo saggio *Critica della cultura e della società* affermando: “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie.” Ritorrerà più volte su questo argomento sottolineando quanto, in realtà, l’arte sia fondamentale di fronte a tali eventi (a cui forse solo la cultura riesce a rispondere), uscendone però irrevocabilmente modificata. Questo vale anche per la fotografia, che da ormai qualche decennio è diventata il linguaggio privilegiato dell’informazione. In questi anni nasce anche la figura mitica del fotoreporter, attorno alle cui gesta fioriscono aneddoti e leggende dal sapore eroico. Fra loro ci sono autori come Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstaedt, W. Eugene Smith, Margaret Bourke-White e Lee Miller. Sono di quest’ultime alcune delle immagini più emblematiche e dolorose dei campi di concentramento, immagini attraverso cui lo stesso fotogiornalismo inizia a rivelare i propri limiti e le proprie ambiguità.

Ma la guerra è finalmente finita e non sono solo le città a dover essere ricostruite, ma anche e soprattutto il morale delle persone. Ancora una volta la fotografia sembra lo strumento più valido, come testimonia l’enorme successo della mostra *The Family of Man* tenutasi al MoMA nel 1955. Curata da Edward Steichen, l’esposizione riunisce 273 autori provenienti da 60 paesi diversi sotto l’imperativo di “raccontare l’unità del mondo in cui vivevamo” (E.S., *A Life in Photography*, 1963). Nonostante sia stato ampiamente criticato di fornire una visione edulcorata della realtà, il progetto rispecchia la cultura fotografica del dopoguerra, costellata da una serie di avvenimenti significativi che hanno posto le premesse per la sua stessa realizzazione.

Già dal 1946, a Parigi, nasce il “Groupe des XV”, che dà forma alla tendenza che oggi chiamiamo ‘fotografia umanista’, caratterizzata da un forte ottimismo e dall’attenzione per la vita umile ma felice della classe popolare. I punti di riferimento da seguire sono i capisaldi della fotografia francese ma anche autori contemporanei come l’ormai più che acclamato Henri Cartier Bresson, a cui nel 1947 il MoMA dedica una grande retrospettiva, credendolo erroneamente morto in guerra.

Nello stesso anno Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger, David Seymour e William Vandivert, fondano Magnum Photos. Alle vicende della storica agenzia si lega anche un altro autore cruciale: W. Eugene Smith, accolto da Magnum nel 1955, dopo l’abbandono definitivo di «Life» a causa di continue divergenze. È fra le pagine della rivista, tuttavia, che Smith scrive uno dei capitoli più significativi del fotogiornalismo, con i suoi saggi fotografici – per citarne uno fra tutti, *Country Doctor* pubblicato nel 1948 – dove coniuga un forte impegno civile con immagini teatrali e spesso costruite. La sua grandezza risiede proprio nel aver saputo trasgredire a uno dei principi fondanti della pratica giornalistica, l’aderenza alla realtà dei fatti, senza però tradirne le intenzioni e le motivazioni.

Parallelamente, in Italia, la volontà di prendere le distanze dalla retorica fascista porta i fotografi neorealisti a utilizzare la macchina fotografica come vero e proprio strumento d’indagine sociologica. Attraverso essa riescono ad analizzare i problemi del paese, come la situazione del meridione o delle campagne, ma anche la sua spinta verso il progresso di cui la città di Milano diventa l’emblema.

Sono queste esperienze a dare origine a *The Family of Man*, vera e propria sintesi di un modo di intendere la fotografia che si è diffuso in tutto l’occidente dagli anni Trenta in poi. Come spesso accade però, il momento di massimo riconoscimento di qualcosa coincide anche con l’inizio del suo declino, che in questo caso è rappresentato dall’avvento, da lì a poco, della televisione, che modificherà definitivamente il nostro rapporto con l’informazione visiva e costringerà ancora una volta la fotografia a riformulare le proprie regole.

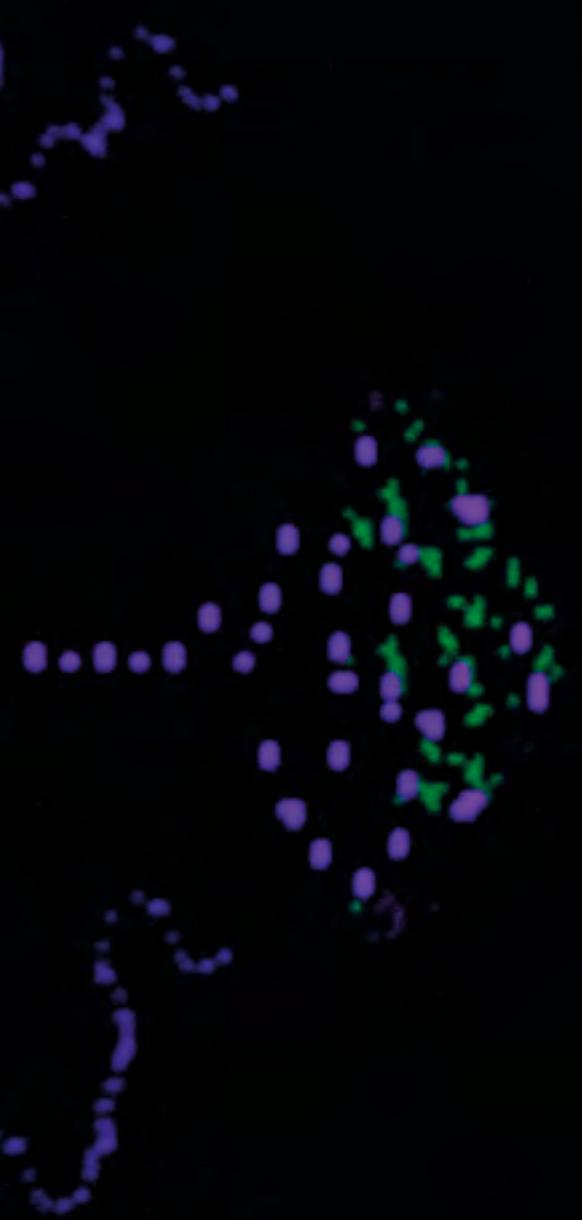
Lean



La nostra serie riflette per antitesi sulle esperienze della fotografia umanista. Queste fotografie tentano di mostrare l'opposto delle emozioni semplici che caratterizzavano tale fotografia: con una sorta di anti-umanesimo, abbiamo trovato in una sala per gamers espressioni sospese, sguardi vacui e smarriti dentro ai videogiochi, circondati da luci al neon, e provato a comporre il ritratto di un'epoca che preferisce i media alla realtà.

Rebecca D'Anastasio - Ilaria Marconi - Teresa Prati

Though the civilization had
been destroyed, the world
was peaceful again.



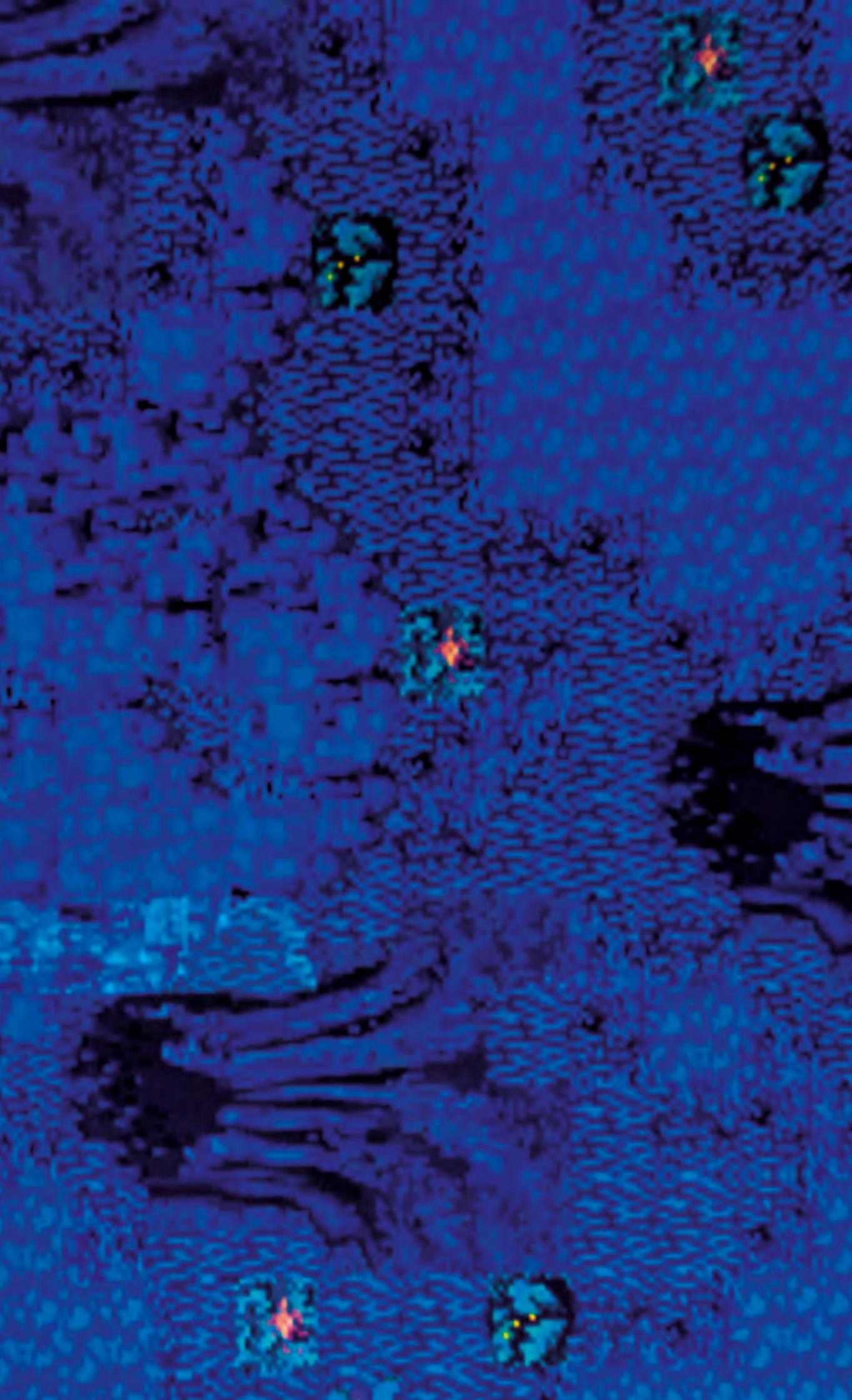








A violent war rocked the











THOMAS YLWANTIA,









Che cosa fotografare? Che cosa “documentare”? Non è così facile rispondere, specie dopo tutte le complicazioni che sono sopravvenute con le avanguardie, con la Seconda guerra mondiale, con la diffusione di massa della fotografia. E, d’altro canto, che uomo e che vita sono quelli di quest’epoca? Quali sono gli eventi, che cos’è la realtà, ma soprattutto qual è l’esperienza che ne possiamo fare?

La risposta può essere il *beat*, il battito, il ritmo, anche se al tempo stesso significa pure battuto, deluso, perfino fallito, pur di tirarsi fuori da un trantran omologante e immergersi invece in un altro flusso. Questo sia esteticamente che esistenzialmente, in modo anzi inseparabile. Le immagini saranno dunque “vissute”.

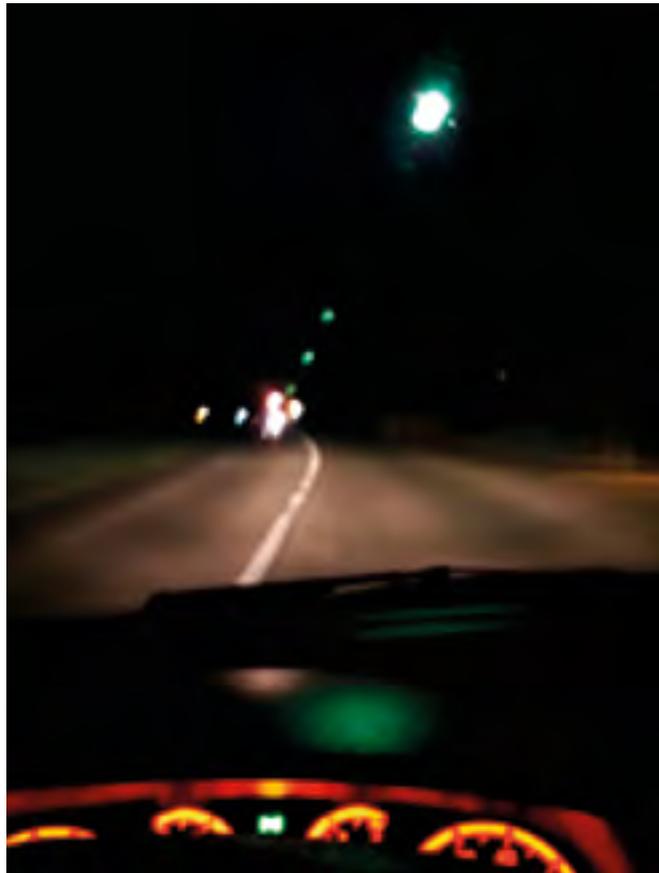
Mentre William Klein (*New York*, 1956) cerca nella metropoli i segni del cambiamento in atto, di ciò che della realtà diffusa gli altri non guardano e tanto meno fotografano, Robert Frank si mette per strada, sulla scia di Jack Kerouac, che scriverà la prefazione al libro che ne deriverà (*The Americans*, 1956). Klein traspone in fotografia le trasgressioni pittoriche dell’Espressionismo astratto, mossi, sfocati, forti contrasti, scentrature, accidentalità, un Pollock della fotografia tanto quanto potremmo definire Frank un Rauschenberg della fotografia, il quale Rauschenberg stava peraltro proprio fotografando in quel modo in quegli anni.

Ma Frank, che non era americano ma svizzero, inoltre scopre, ovvero fa scoprire la “provincia” – dell’Impero, come si usa dire – dove il suo sguardo trova una tinta davvero ancora più inedita dei suoi soggetti. La bandiera che sventola coprendo il volto di una donna alla finestra è l’immagine non solo di quell’America – e, decostruttivamente, dell’America intera – ma anche della fotografia – il diaframma – e dello sguardo del fotografo, “accecato” dalla decisione di scattare, dall’emozione di aver trovato qualcosa, un barlume di senso, “la strana segretezza di un’ombra”, scrive Kerouac.

Il cambio di registro era per molti versi nell’aria: molti fotografi sparsi ovunque, anche in Europa, e in Giappone, rinnovano in questa direzione, ognuno mettendoci del proprio e la fotografia si apre a forme espressive inedite così come a restituire atmosfere e situazioni esistenziali fino ad allora ritenute “soggettive”, individuali, prive di senso condivisibile.

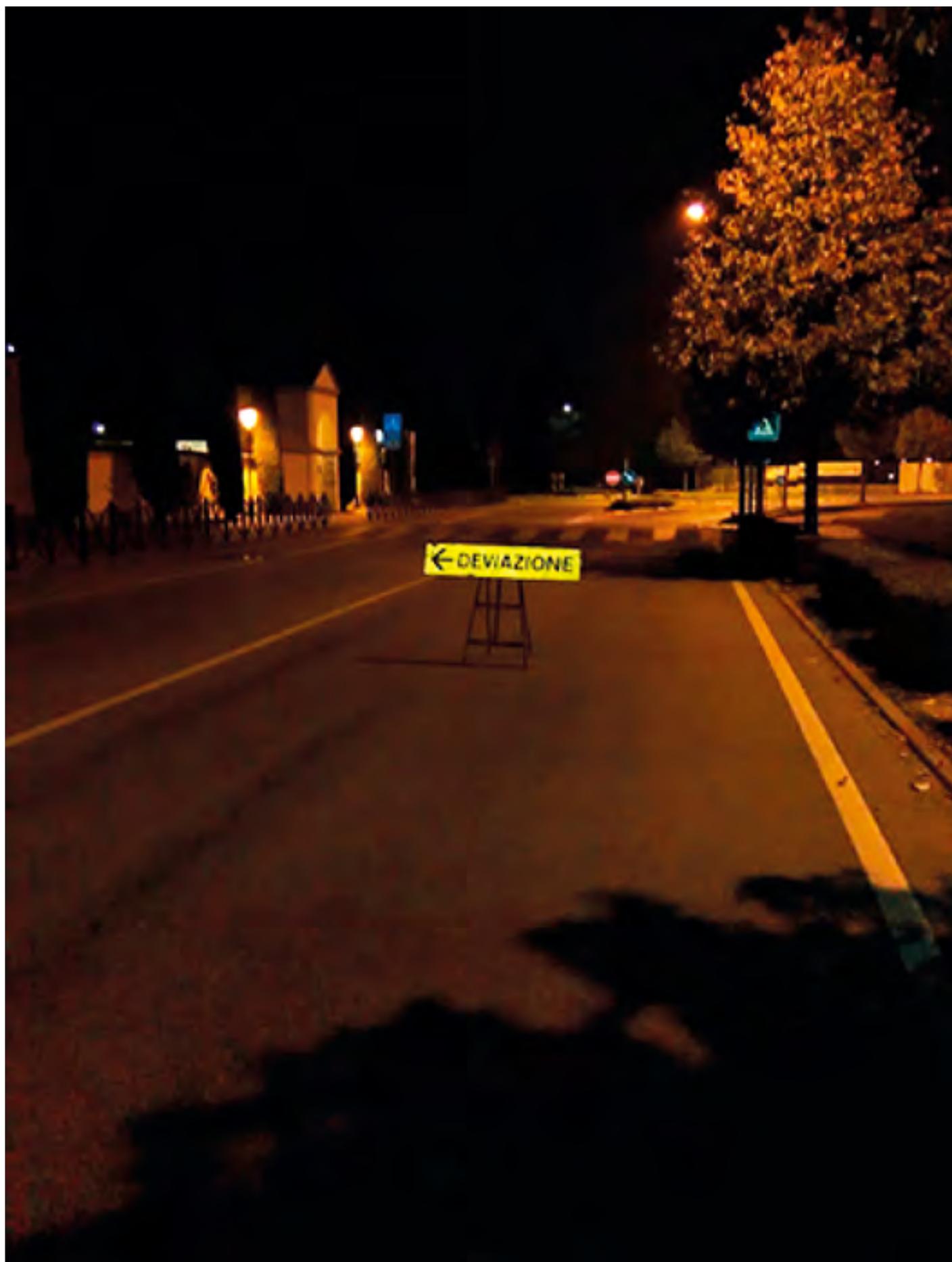
DA ZINGONIA A CLUSONE

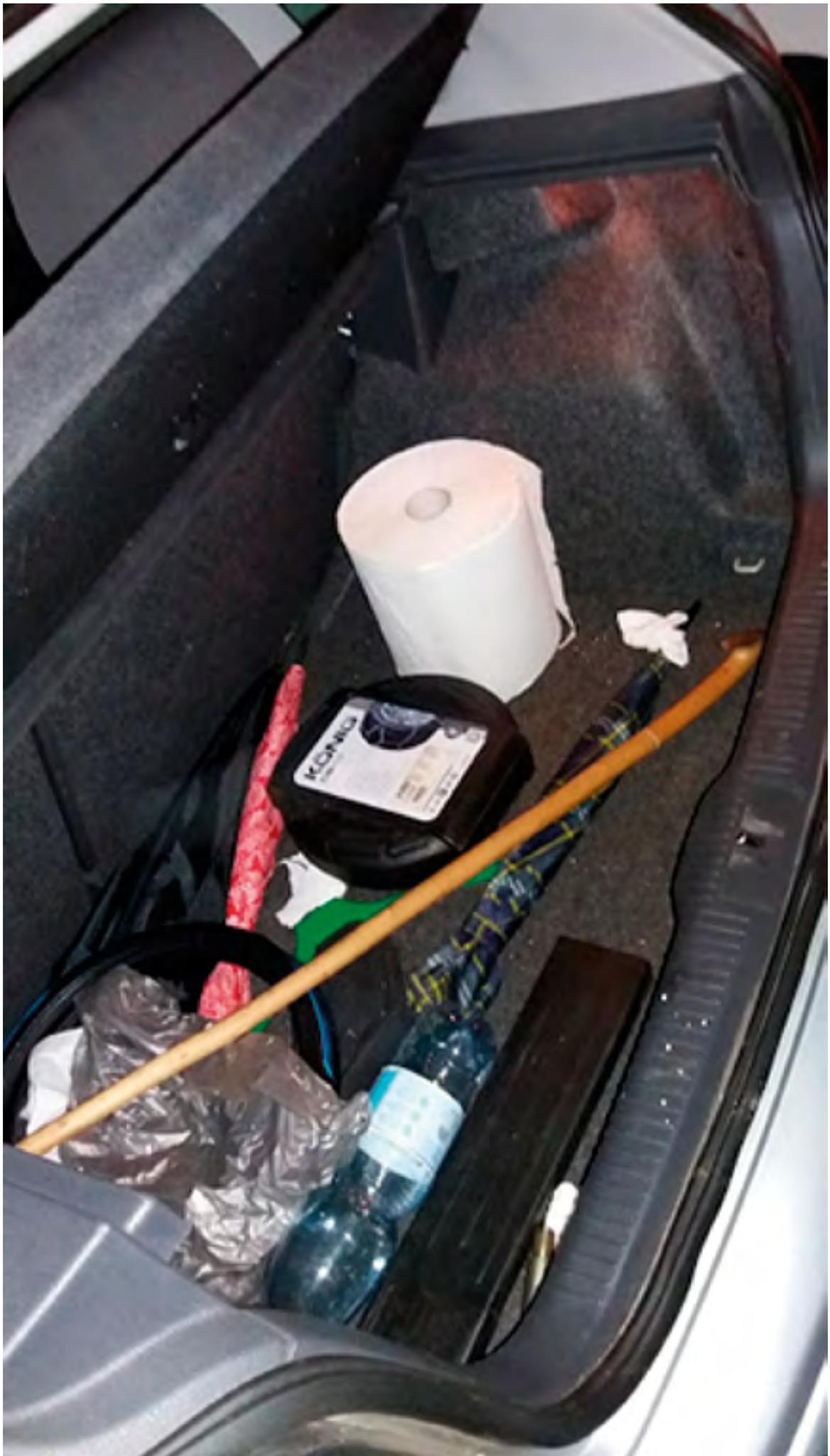
DEVIAZIONE



Questo lavoro testimonia un viaggio nei dintorni di Bergamo. Dalla pianura alle valli, abbiamo composto un road-trip volto a riprendere i luoghi e le genti, il volto notturno di un'avventura nell'hinterland. In luoghi ibridati fra rurale e moderno i nostri smartphone hanno ripreso scorci offuscati di un viaggio deviato.

Matteo Volonterio - Nizar Zine





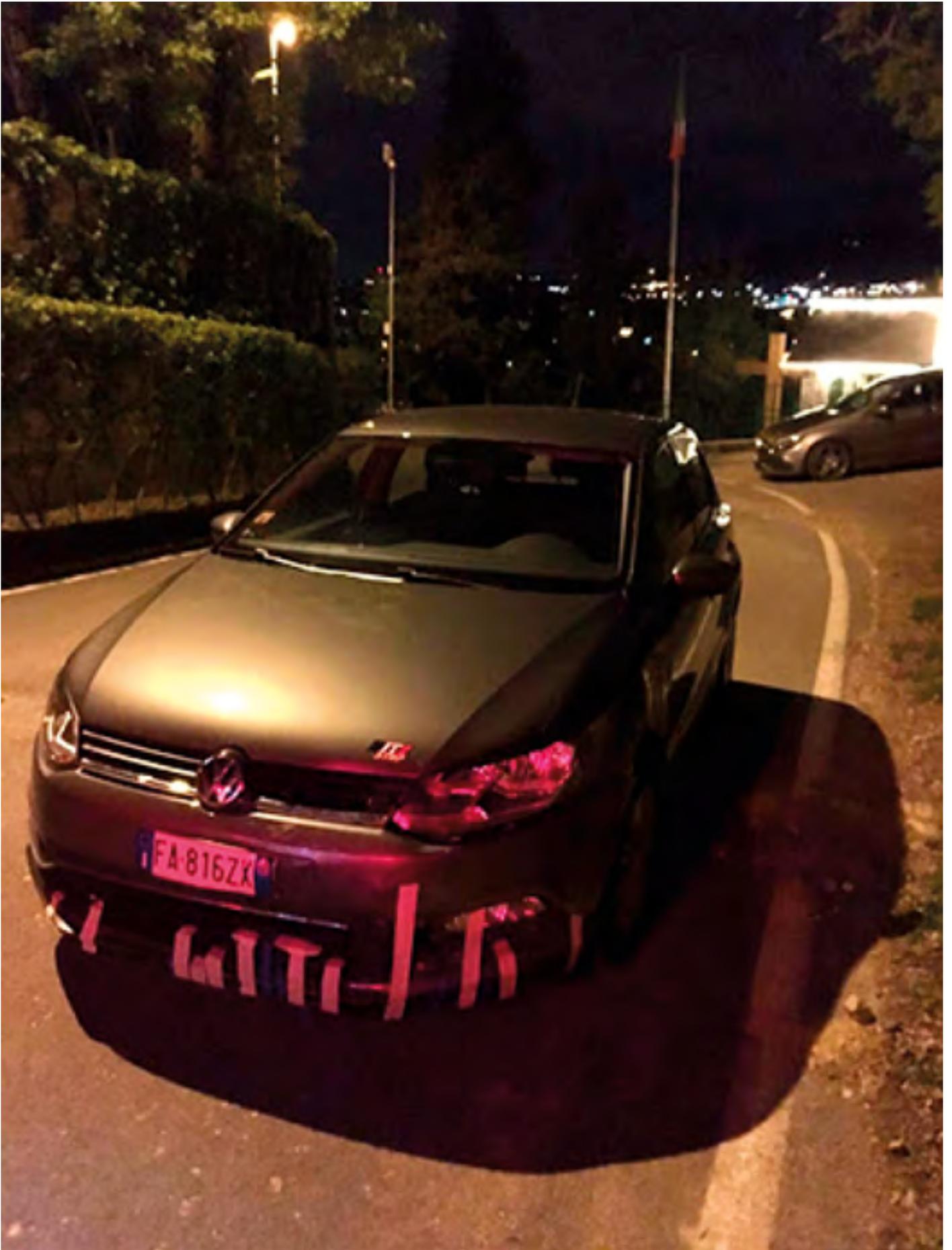








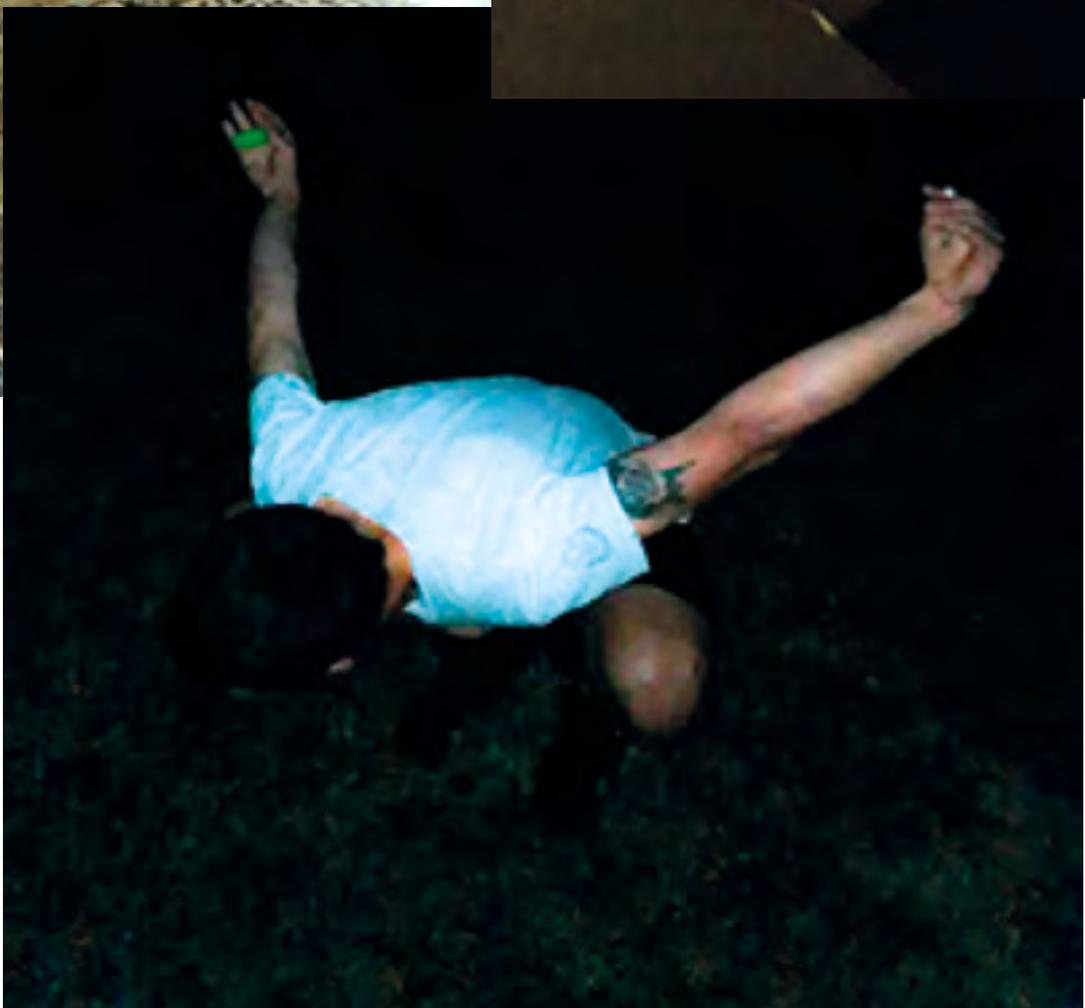
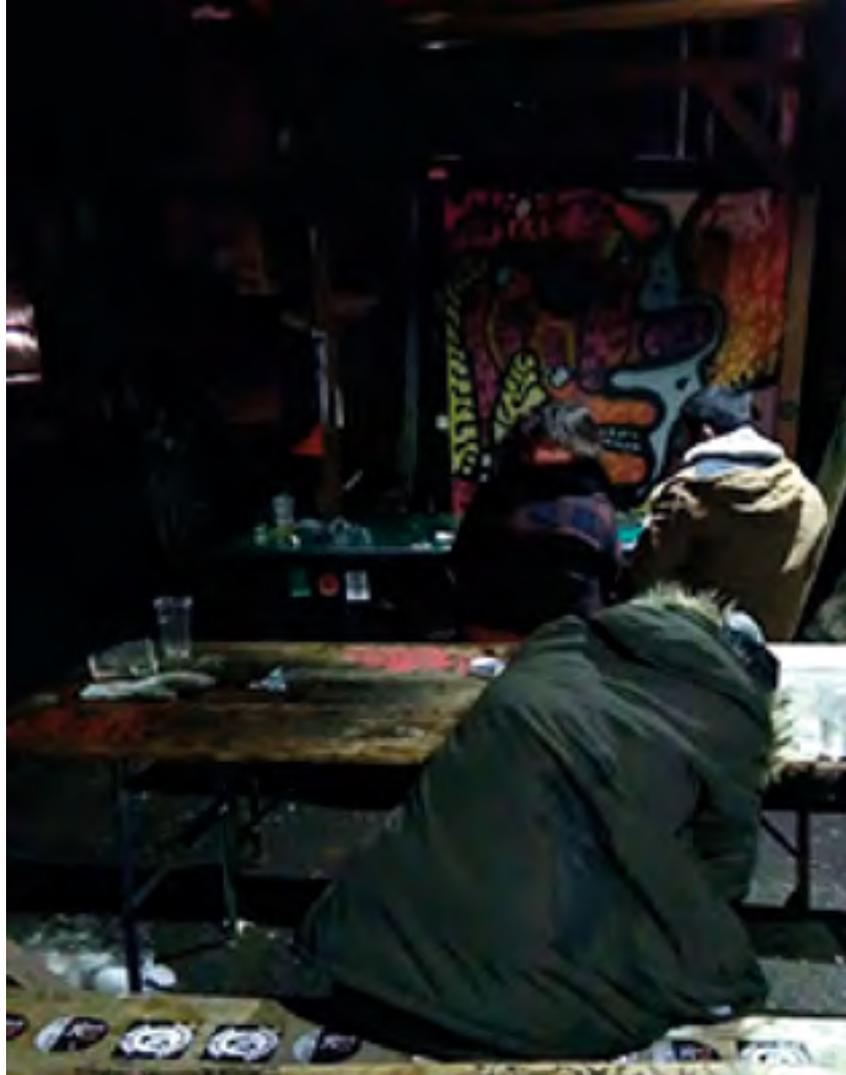


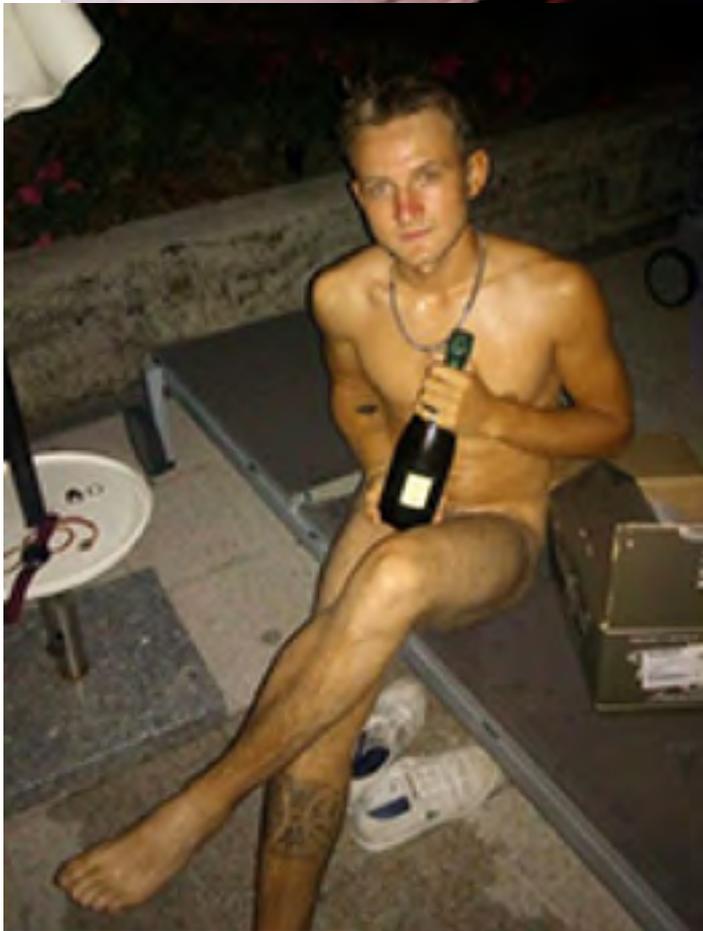


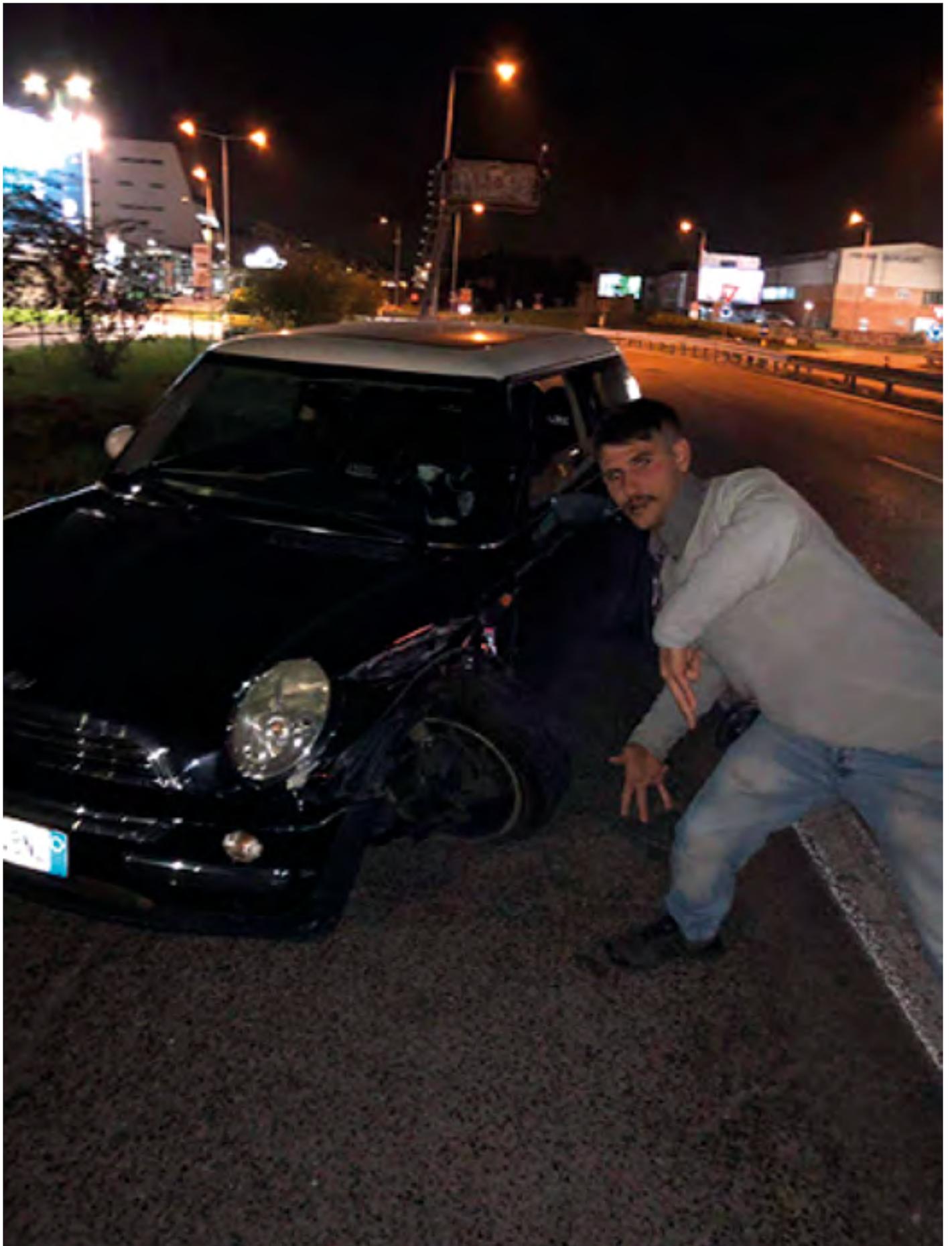












Ilaria Speri – Nuovi documenti: la fotografia scende in strada

*“Questi tre fotografi preferirebbero che le loro fotografie non fossero osservate come arte, ma come vita. Questo non è possibile, poiché un’immagine, in fondo, è solo un’immagine. Eppure, queste fotografie potrebbero cambiare il senso di cosa sia per noi la vita”**

New York, 1967. Il Dipartimento di Fotografia del MoMA, dal 1962 sotto la guida di John Szarkowski, annuncia l’apertura al pubblico di *New Documents*, in programma dal 28 febbraio al 7 maggio. In mostra, novanta fotografie di tre artisti emergenti chiamati a rappresentare le nuove traiettorie della fotografia americana: Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand. Questi artisti, fino ad allora pressoché sconosciuti, si distinguono per l’utilizzo inedito della tecnica e dell’estetica della fotografia documentaria, che plasmano in virtù di una ricerca soggettiva e personale – in opposizione allo scopo di riforma sociale tradizionalmente associato a questo linguaggio.

All’indomani della pubblicazione di *The Americans* (1958), la rivoluzionaria opera editoriale di Robert Frank, la concezione dell’atto di fotografare si è liberata dalla sua sacralità, anche in termini di accuratezza tecnica. Colmando un vuoto attorno alle realtà umane ai confini del paesaggio sociale convenzionale, finalmente riconosciute come meritevoli di essere osservate e raccontate. Un processo di democratizzazione dei soggetti e delle forme, che rifiuta l’immagine patinata del Paese promossa attraverso i mezzi di comunicazione ufficiali. Arbus, Friedlander e Winogrand condividono l’obiettivo di conoscere la realtà, più che cambiarla. Non cercano di persuadere, ma di comprendere. Ciascuno, a modo suo, si apre all’indeterminatezza, ai mutamenti imprevedibili degli eventi, alle possibilità interpretative di uno scenario sociale sempre più complesso e stratificato – eredità dei movimenti culturali di questi anni, dalla pop art al concettuale, dall’*action painting* alla Beat Generation. Propongono un ritratto inedito del paesaggio urbano americano e dei suoi abitanti, attraverso fotografie che guardano con affetto alle imperfezioni e le fragilità del mondo contemporaneo.

Prendendo le distanze dal mondo patinato della moda, Diane Arbus dedica la sua vita a ritrarre persone ai margini della normalità nei loro contesti di vita quotidiana, con sguardo empatico e privo di giudizio, per dare voce alla loro condizione di solitudine e alienazione. Lee Friedlander esplora la complessità informativa dello spazio abitato, mettendo in relazione la staticità del paesaggio e la mutabilità della società di cui è parte: tra insegne, superfici specchianti e pubblicità, ogni fotografia è un autoritratto in cui l’autore osserva se stesso nel sistema che descrive, in un processo di immedesimazione e appropriazione del contesto. Garry Winogrand esplora spazi pubblici e di relazione per osservare come le persone si comportano all’interno delle convenzioni sociali, e catturare i momenti in cui le evadono. La sua opera evidenzia con chiarezza lo scarto tra la capacità di visione dell’apparecchio fotografico e l’intenzione del fotografo, attraverso l’incontro fortuito di oggetti e la costruzione di cortocircuiti semantici: l’assenza di controllo sull’opera finale, lo stupore di fronte allo svolgersi degli eventi, la bizzarra convivenza di oggetti e persone sono al centro della sua poetica.

La natura onnivora, compulsiva e cumulativa della produzione di Winogrand sancisce la nascita di un nuovo genere fotografico: la *street photography*. Espressione del rapporto soggettivo e viscerale che il fotografo instaura con la realtà, e di una partecipazione appassionata e diretta agli eventi narrati. Protagonista: la strada, luogo di tutti e di nessuno, fonte di ispirazione inesauribile per gli artisti di questa generazione quanto dei loro predecessori. Quella stessa strada, su cui si fonda la storia della fotografia americana, che nel giro di pochi anni accompagnerà i suoi protagonisti in una nuova avventura: alla scoperta del colore.

* John Szarkowski, pannello introduttivo alla mostra *New Documents*, 1967.



the eye above

Cos'è oggi la *street photography*? Leggi e tecnologie sono cambiate e il nostro progetto prova ad avvicinarsi alla *street photography* simulando il meccanismo e l'estetica delle riprese di sorveglianza.

Elisa Avigo - Omar Meijer - Giulia Zotaj













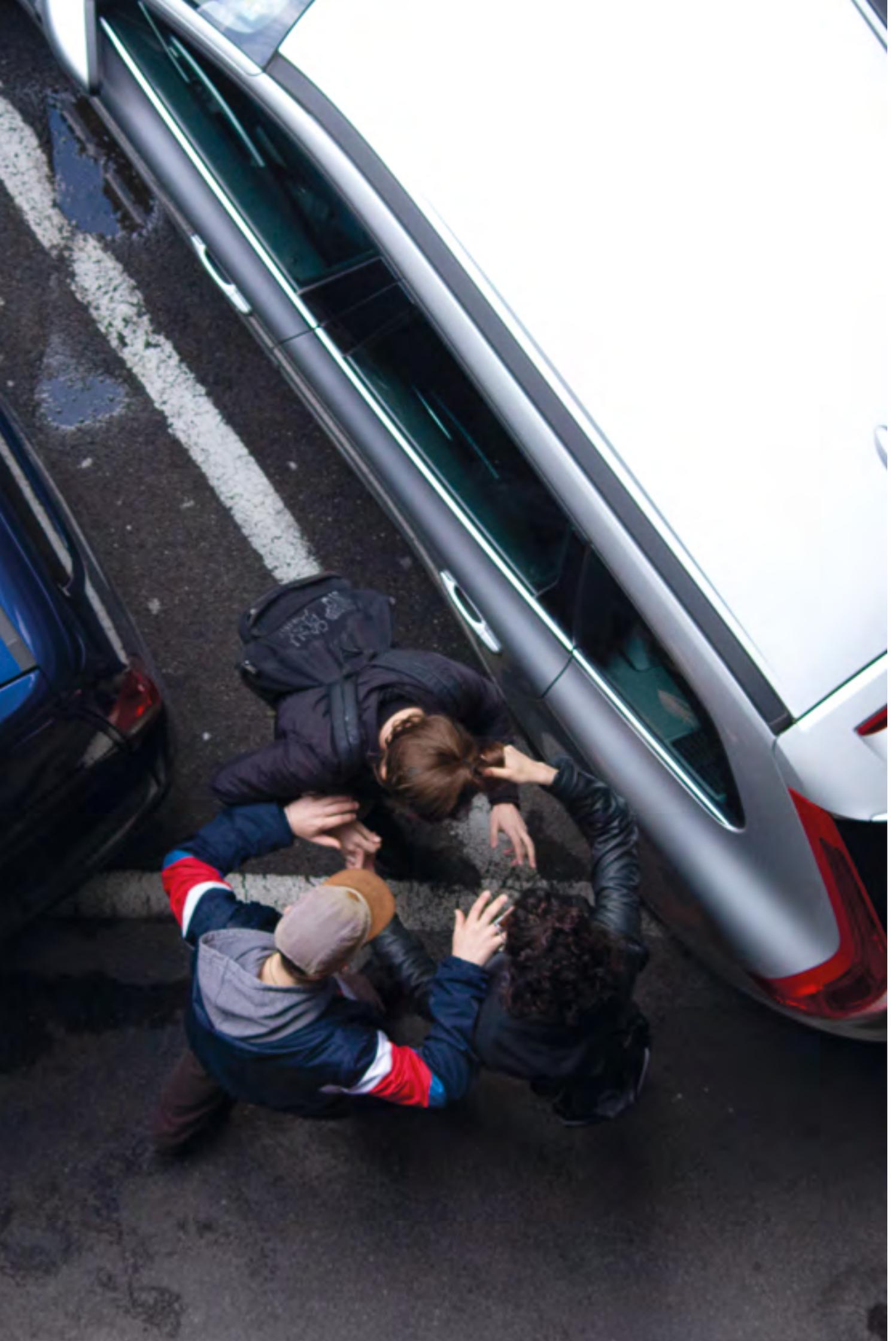


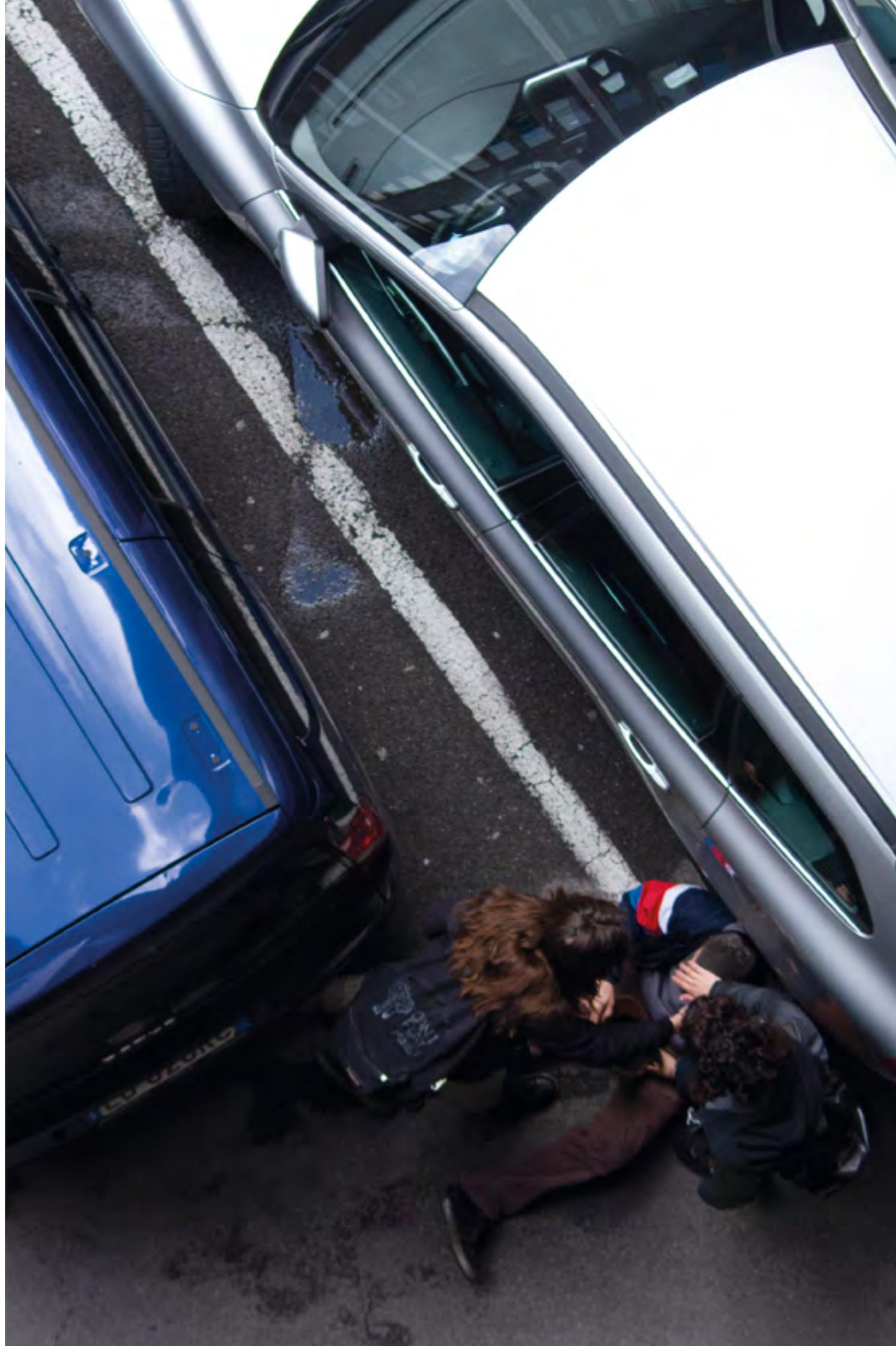














Sergio Giusti – Gli anni sessanta–settanta: Postmodern, this way!

Il colore in fotografia come insegna luminosa che anticipa l'arrivo della società postmoderna

Anche dopo l'invenzione delle pellicole a colori, fino agli anni sessanta la fotografia considerata seria è rimasta quella in bianco e nero. Un'immagine del mondo perennemente in grisaglia, dove la realtà era resa nei toni del grigio.

Il colore era ritenuto adatto alla fotografia pubblicitaria o da rotocalco, generi pensati come commerciali o frivoli, votati alla seduzione dell'osservatore e non certo a quell'analisi della realtà che la fotografia documentaria o di reportage si prefiggevano. Spesso non poteva essere adeguato nemmeno ad accompagnare i lavori concettuali e le performance iconoclaste di quelle neovanguardie che rifiutavano di compiacere il gusto "popolare" imposto dalla società di massa.

Bisogna aspettare la metà degli anni sessanta (se si eccettuano alcuni anticipatori tra cui Eliot Porter, Ernst Haas e poi Joel Meyerowitz) perché i fotografi comincino con continuità a sperimentare con il colore, e solo gli anni settanta perché si moltiplichino le mostre importanti. Nel 1971 Stephen Shore fa una mostra al Met di New York, vista quasi come una curiosità, e nel 1976 John Szarkowsky dedica al MoMA la prima mostra con catalogo riservata a un fotografo del colore: William Eggleston. Parallelamente in Italia, fin dai primi anni settanta fotografa a colori anche Luigi Ghirri, oggi considerato un maestro imprescindibile della fotografia italiana, la cui cifra stilistica è indissolubile dall'uso del colore. Seguiranno altri autori, tra cui Joel Sternfeld e Mitch Epstein.

La storia è nota, reperibile in qualsiasi manuale, i suoi protagonisti pure. Più interessante è capire perché la realtà dei colori ci abbia messo così tanto tempo a diventare parte della realtà artistica e documentaria del fotografico.

La domanda è lecita: ciò che ci circonda è a colori, non certo in bianco e nero. Perché precludersi una qualità delle cose visibili a noi così evidente? Certamente uno dei motivi risiede in una sorta di coazione a ripetere: la fotografia, per certi versi, è una sorta di nipote delle arti grafiche, quelle tecniche "minori" che permettevano agli artisti di produrre multipli. La maggior parte di queste opere su carta, com'è noto, era in bianco e nero. In questo senso, la fotografia ne sarebbe una versione perfezionata e sarebbe rimasta quindi affezionata a quei valori tonali, anche dopo l'invenzione del colore.

A sciogliere quest'atteggiamento conservatore, contribuirà la maggiore presenza del colore nella realtà sempre più antropizzata e artificiale degli anni sessanta e settanta. Pensiamo alle insegne luminose, ai coloranti industriali che trasformano i luoghi, le case, le automobili, i vestiti, persino i cibi in oggetti variopinti dai colori alle volte improbabili. Questa invasione del colore non poteva passare inosservata e ha quindi cominciato a influenzare con forza gli occhi dei fotografi.

Tuttavia può esserci una ragione, magari più paradossale, eppure scientificamente fondata: il colore non è esattamente una proprietà intrinseca delle cose ma una sensazione che proviamo nel nostro sistema visivo.

La luce in sé è formata dall'intero spettro del visibile, che si presenta alla vista come bianco. Un oggetto che ne è colpito assorbe alcune frequenze di tale spettro e ne riflette delle altre. Sono quelle riflessioni a colpire il nostro occhio, che le decodifica come colori. Forzando un po' il linguaggio, il colore è una sorta di resa virtuale che il nostro sistema occhio-cervello fa della frequenza delle onde luminose che lo colpiscono.

La fotografia a colori, a sua volta, è una resa fotochimica di queste sensazioni che non è mai identica all'esperienza diretta. Se la realtà a colori è già frutto della mediazione del nostro sistema visivo, la fotografia a colori è una mediazione della mediazione. Ben lontana dalla realtà, quindi.

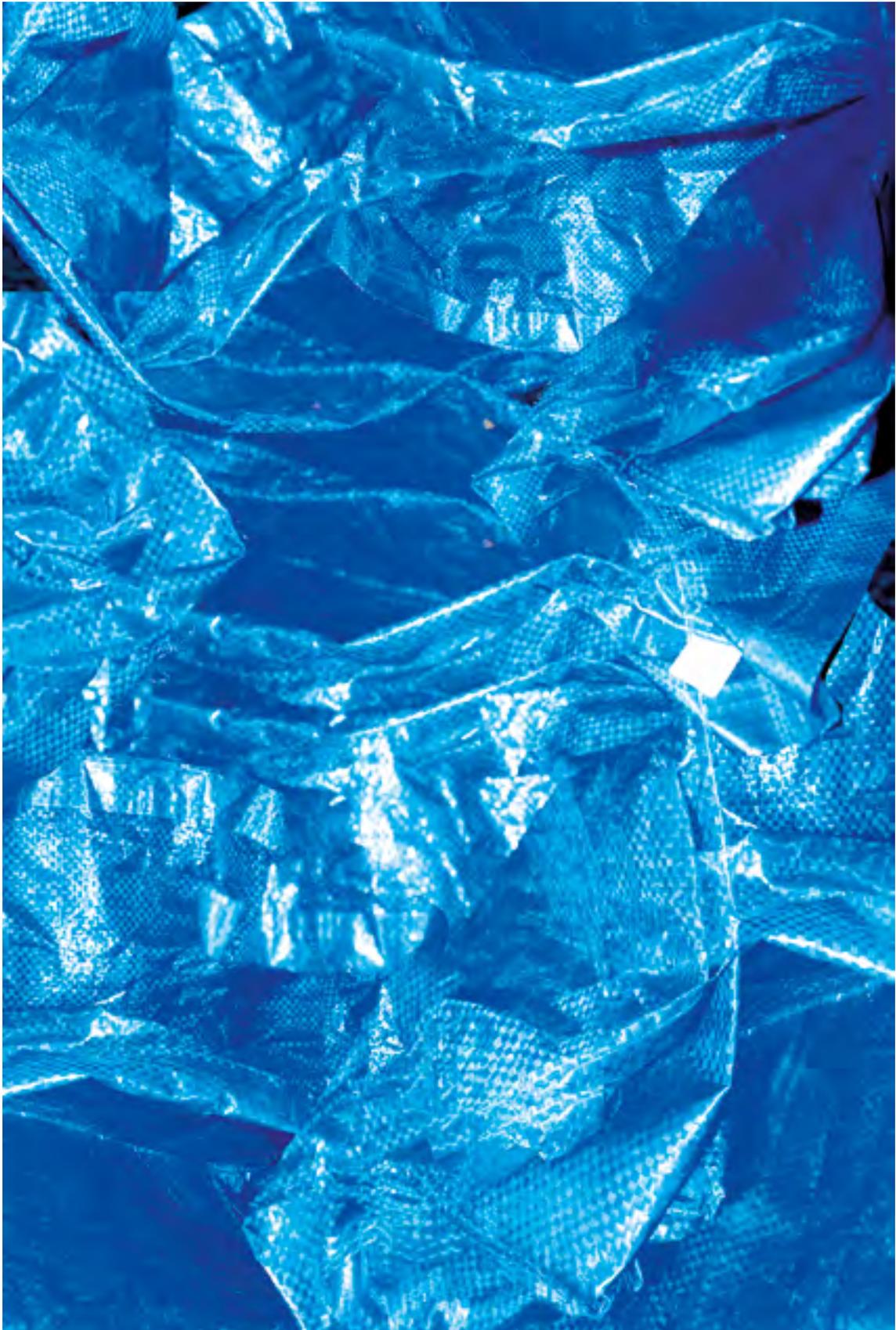
Il vero motivo del successo del colore in fotografia, dagli anni settanta in poi, potrebbe derivare dunque dall'affermarsi della società postmoderna, meno sicura di sé e delle sue verità, dove realtà e finzione si mescolano in un tripudio di simulacri. E il colore ne diventa l'insegna... al neon, ovviamente!

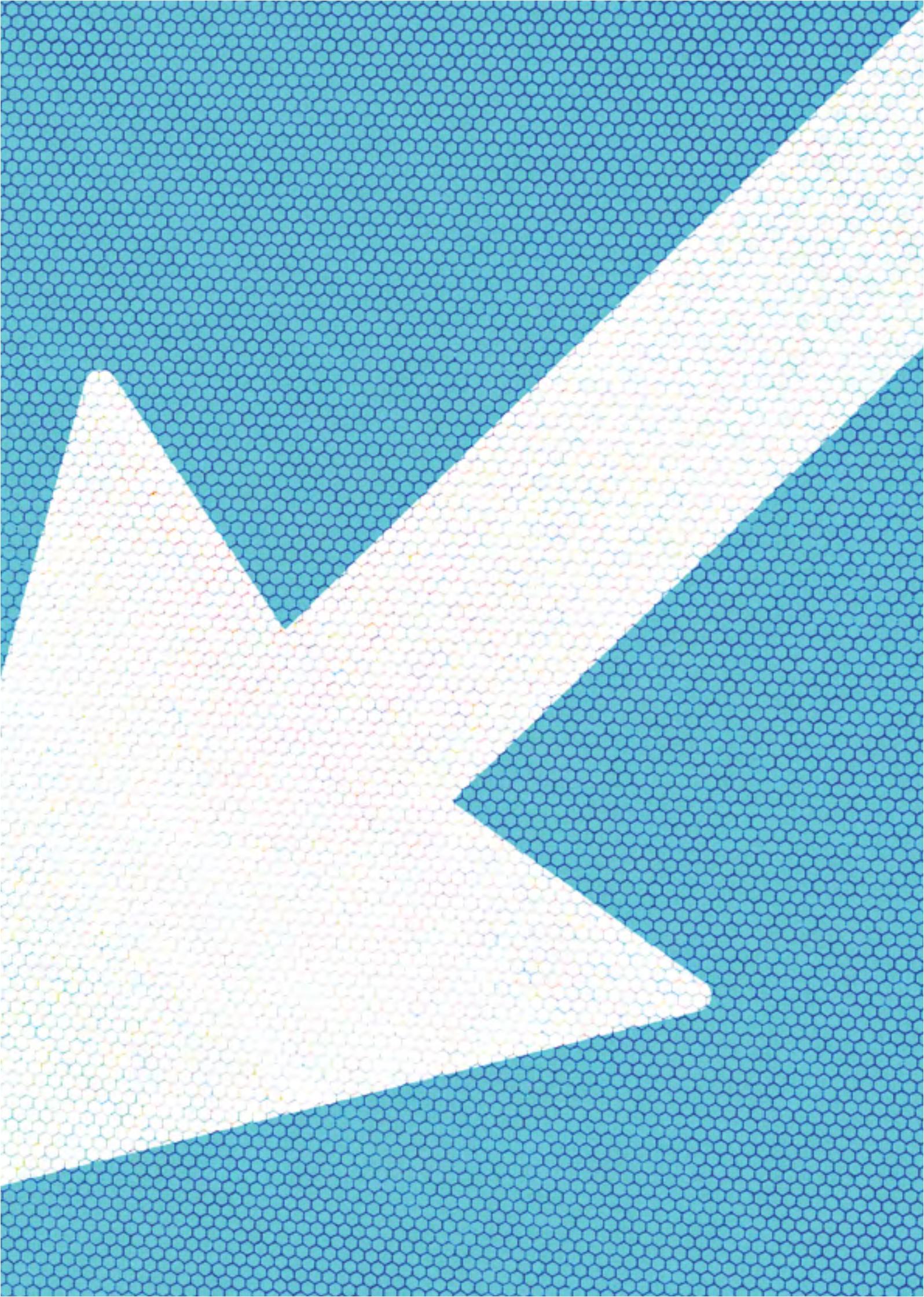
Fotografare a colori, infatti, è un'avventura diversa, dove il rigore e la provocazione, l'eleganza e il kitsch, il quotidiano e la meraviglia possono convivere. Un mondo ricreato, dove le corrispondenze e le atmosfere cromatiche avvicinano la fotografia alla costruzione cinematografica. Da qui si è generata un'epopea di esperimenti fotografici su una realtà composita, nella quale documento, artificio, valori fotografici e valori pittorici si combinano per mostrarci una complessità sempre crescente, fino a sfociare oggi in quella in cui, secondo molti, siamo ormai pienamente immersi: la cosiddetta realtà virtuale.

#00ff è una ricerca fotografica indirizzata alla reinterpretazione di autori classici della fotografia a colori del post anni sessanta come William Eggleston, Stephen Shore, Luigi Ghirri. La chiave di lettura principale del progetto è l'utilizzo del colore come collegamento tra il Novecento e il contemporaneo. La ricerca di colori simbolo della contemporaneità in quanto frutto di avanguardia tecnologica e sperimentale (da trovare ad esempio nei colori catarifrangenti o nei colori del sistema RGB), hanno costruito l'imprinting del progetto che ha poi trovato la sua realizzazione visiva nella produzione di still life ed elementi visivi caratterizzati da forti saturazioni di colore e una tricromia elementare di rosso, verde, blu.

Mario Alejandro Vargas – Luca Zucchetti











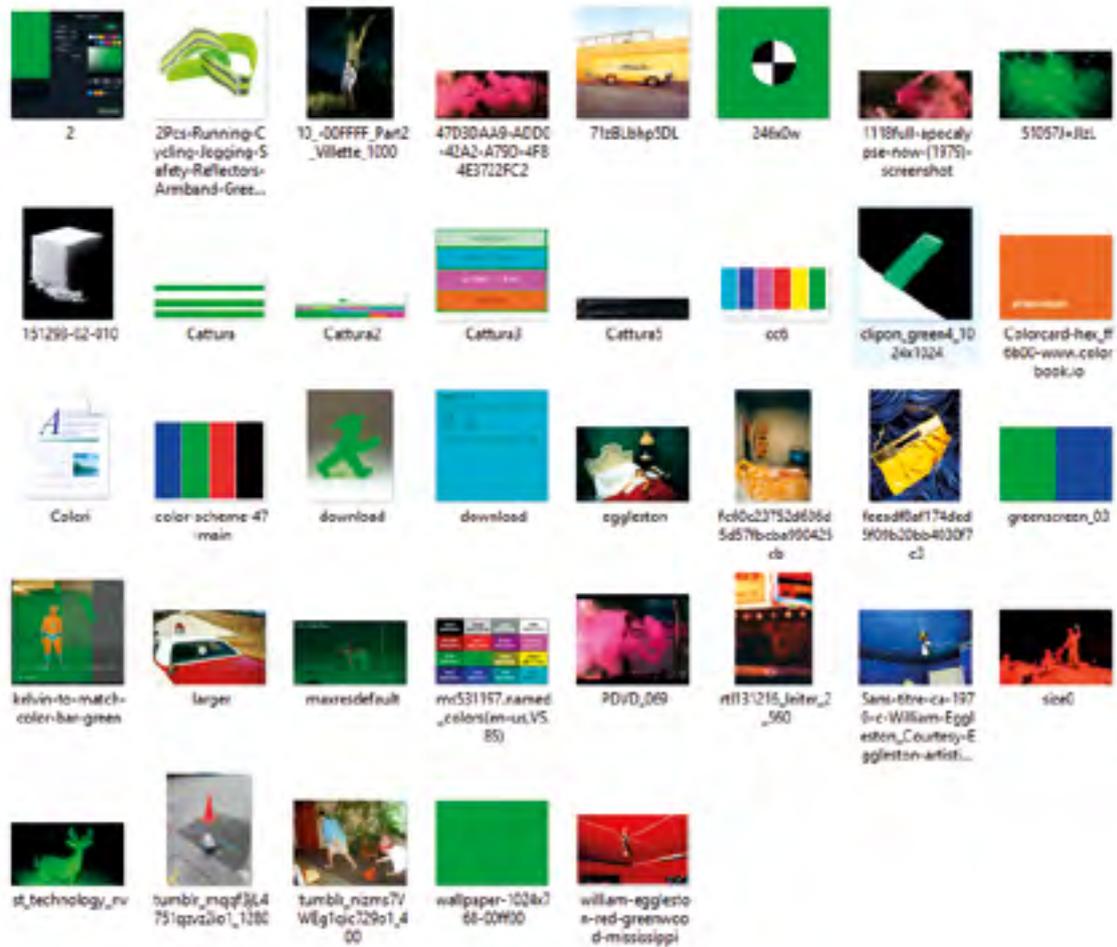












37 elements

Lisa Barbieri, 1993. Ha conseguito la laurea specialistica in Studi Curatoriali presso NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano. Durante gli studi ha svolto stage presso Galleria Civica di Modena e Fantom (Milano). È stata assistente alla produzione del festival *Fotopub* (Novo Mesto, Slovenia) e assistente di galleria per Sabrina Amrani (Madrid). La sua ricerca si colloca principalmente all'interno della storia delle mostre e del loro display, focalizzandosi in particolare su quei fenomeni che hanno messo in discussione il regime di visibilità della produzione estetica.

Mario Cresci Fin dagli anni settanta è autore di opere eclettiche caratterizzate da una libertà di ricerca che attraversa il disegno, la fotografia, il video, l'installazione, il site specific. È tra i primi autori in Italia ad applicare la cultura del progetto coniugandola a una sperimentazione sui linguaggi visivi. Nel 2004 realizza la sua prima antologica "Le case della fotografia. 1966-2004" alla GAM di Torino, mentre nel 2017 riassume i suoi cinquanta anni di attività artistica nella mostra "La fotografia del No. 1964-2016" alla GAMeC di Bergamo. Dal 2010 al 2012 realizza il progetto "Forse Fotografia: Attraverso l'arte; Attraverso la traccia; Attraverso l'umano" con una mostra itinerante nei musei di Bologna, Roma, Matera e pubblica per i tipi Allemandi Edizioni l'omonimo catalogo, un volume ricco di testi critici e immagini sul suo lavoro. Partecipa alla Biennale Arte di Venezia negli anni 1971, 1979, nel 1993 in "Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie". Dal 1974 alcune sue fotografie fanno parte della collezione del MoMA di New York. Molti lavori sono raccolti in diverse collezioni d'arte e fotografia contemporanea di note collezioni museali permanenti. Insegna all'Università ISIA di Urbino e alla FMAV di Modena. Vive e lavora a Bergamo.

Pier Francesco Frillici vive e lavora a Bologna. È specializzato in Storia della fotografia e dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea. Dal 2000 al 2016 ha svolto attività didattico-scientifica, con diversi incarichi di insegnamento, all'Università di Bologna, all'Istituto Europeo di Design di Milano, alle Accademie di Belle Arti di Bergamo, di Bologna, di Rimini e dal 2006 al 2014-2015 è stato docente a contratto presso la Libera Università delle Arti (L.un.a) di Bologna. Ha realizzato una lunga serie di saggi, articoli, recensioni di mostre e di libri su arte, fotografia e design con riviste sia nazionali che internazionali e con case editrici nazionali. Con l'Editrice Quinlan ha pubblicato i suoi più importanti volumi monografici: *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Bologna 2007; e *L'esperienza e il risveglio. Alfred Stieglitz nella fotografia e nell'arte del suo tempo*, Bologna 2014.

Sergio Giusti è uno studioso e docente di fotografia, arte contemporanea e teoria dell'immagine. Si interessa particolarmente alla teoria del fotografico, alla fotografia come forma artistica contemporanea e ai suoi intrecci con i linguaggi audiovisivi. Tra le sue pubblicazioni: *La caverna chiara* (2005, Lupetti/Museo Fotografia Contemporanea), *Il Gesto e la traccia* (2015, Postmedia Books). Con Enrico Gabrielli ed ENECEFilm ha realizzato il film *UPM-Unità di Produzione Musicale*.

Elio Grazioli è critico d'arte contemporanea, insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università degli Studi e all'Accademia di Bergamo. I suoi ultimi due libri pubblicati: *Duchamp oltre la fotografia* (Johan & Levi) e *Infrasottile* (Postmedia). Dirige le collane RIGA (Quodlibet) e Imm' (Moretti & Vitali).

Walter Guadagnini è nato a Cavalese (Trento) nel 1961. Vive e lavora a Bologna, dove è titolare di una cattedra di Storia della Fotografia all'Accademia di Belle Arti. Ha diretto dal 1995 al 2005 la Galleria Civica di Modena. Dal 2004 al 2015 è stato Presidente della Commissione Scientifica del progetto "UniCredit e l'arte". Dal 2016 dirige CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia a Torino. Dal 2018 è Direttore Artistico del Festival "Fotografia Europea" di Reggio Emilia, dove è anche membro del Comitato Scientifico della Fondazione Palazzo Magnani. Nel 2010 ha pubblicato *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, editore Zanichelli. Ha curato il progetto editoriale *Fotografia*,

edito in quattro volumi da Skira dal 2010 al 2014. Dal 2006 è responsabile della sezione fotografia de “Il Giornale dell’Arte”.

Luca Panaro è critico d’arte e curatore, insegna all’Accademia di Brera a Milano. Tra i suoi libri: *L’occultamento dell’autore, Tre strade per la fotografia, Casualità e controllo, Un’apparizione di superfici*.

Monica Poggi è nata a Bologna nel 1991. Laureata al Biennio specialistico di Fotografia, si occupa di fotografia e di arte contemporanea, con particolare attenzione alle ricerche legate al conflitto e alla rappresentazione della sofferenza. Ha collaborato con Generazione Critica, piattaforma di ricerca dedicata alle pratiche artistiche contemporanee, ed è stata coordinatrice del progetto didattico Chippendale Studio. Lavora all’interno di progetti espositivi e festival di settore come curatrice e redattrice. È corrispondente per “Il Giornale dell’Arte”.

Silvia Paoli Conservatore del Civico Archivio Fotografico di Milano, si occupa di storia della fotografia tra Ottocento e Novecento e ha curato mostre e pubblicazioni. È stata docente a contratto di storia della fotografia (IUAV, Venezia, 2011–2013; Università degli Studi, Milano, 2013–2019). Dal 2006 fa parte del Consiglio Direttivo della SISF (Società italiana per lo studio della fotografia), dal 2016 è presidente dell’associazione Rete Fotografia. Tra i vari contributi, si segnalano: *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche* (Silvana Editoriale, 2004); *Ex fabrica. Identità e mutamenti ai confini della metropoli*, Giampietro Agostini, Tancredi Mangano, Francesco Giusti (mostra al Castello Sforzesco di Milano, 2006, catalogo Silvana Editoriale); E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli (a c. di), *Moltiplicare l’istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema* (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Milano, Il Castoro, 2007); *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839–1899* (Milano, Castello Sforzesco, 2010–2011, catalogo Allemandi); *Luca Beltrami (1853–1933). Storia, arte e architettura a Milano* (Milano, Castello Sforzesco, 2014, catalogo Silvana Editoriale); P. Cavanna, S. Paoli (a c. di), *Paolo Monti. Fotografie/ Photographs 1935–1982* (Milano, Castello Sforzesco, 2016–2017, catalogo Silvana Editoriale); *La fotografia, soprattutto. Italo Zannier in conversazione con Silvia Paoli* (Mimesis, 2019).

Ilaria Speri cura e produce progetti espositivi ed editoriali. Dal 2013 lavora con Fantom, associazione non profit che realizza mostre e progetti editoriali intorno a fotografia, suono e arti visive. Corrispondente per Il Giornale dell’Arte, scrive su libri e riviste, e ha collaborato con case editrici quali Mack, Humboldt Books, Skinnerboox e Skira. Docente di Storia della fotografia all’Accademia di Belle Arti di Bologna nel 2014–2017, nel 2016–2019 ha lavorato come coordinatrice curatoriale del festival di arti visive *Fotopub* (Novo mesto, Slovenia). Collabora con l’agenzia Boiler (Milano e Barcellona) allo sviluppo e coordinamento di progetti espositivi e di ricerca.

Roberta Valtorta (Milano, 1952), storico e critico della fotografia, vicepresidente della SISF (Società Italiana per lo Studio della Fotografia) e membro del comitato scientifico della rivista “RSF”, ha progettato il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo–Milano, assumendone la direzione scientifica dal 2004 al 2015. Ha tenuto corsi universitari a Udine, Roma Tor Vergata, Milano Politecnico, e dal 1984 insegna Storia dell’Arte e della Fotografia al Centro Bauer di Milano. Ha curato molti progetti di committenza pubblica e mostre in Italia e in Europa e scritto innumerevoli saggi storici e teorici. Tra le pubblicazioni più importanti: *1987–1997 Archivio dello spazio* (con Achille Sacconi), 1997; *Pagine di fotografia italiana 1900–1998*, 1998; *È contemporanea la fotografia?*, 2004; *Racconti dal paesaggio. 1984–2004 A vent’anni da Viaggio in Italia*, 2004; *Volti della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un’arte contemporanea*, 2005; *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, 2008; *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee* 2009; *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, 2013.

