

Clément Mitéran, o del senso del volto tra fotografia e mosaico

Daniele Torcellini

Il filosofo tedesco Walter Benjamin, nel suo noto saggio dedicato al rapporto tra arte e tecnica, scrive che la ricezione dell'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra di loro opposti, assumono un particolare rilievo: "Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte"¹. L'arte nasce per rispondere ad esigenze rituali, magiche, spirituali e del culto, emancipandosi progressivamente dal rito per accogliere sempre più spesso occasioni espositive. Il mosaico, nell'emblematico sviluppo di epoca paleocristiana e bizantina, è per eccellenza la tecnica in cui si incarna l'estetica cristiana. Il suo valore culturale è saldamente radicato e funzionale alle celebrazioni liturgiche. I materiali di cui è costituito, tessere a lamina d'oro, smalti vetrosi e marmi, garantiscono la massima efficacia nel far risplendere di luce e colore le icone della cristianità, presentificando simbolicamente Dio, Cristo, la Vergine, i santi e gli angeli nello spazio sacro della basilica. Al polo opposto rispetto al mosaico, seguendo le riflessioni di Benjamin, si colloca la fotografia. Tecnica dalla materialità assottigliata che, applicata alla riproduzione dell'arte, per via della moltiplicazione degli esemplari che il processo negativo-positivo permette, priva dell'aura ciò che riproduce. Per Benjamin l'aura è quell'esperienza intensa che può unicamente derivare dal confronto diretto con l'oggetto e la sua materialità, in uno spazio reale. L'aura è l'apparizione unica di una distanza, l'inavvicinabilità dell'immagine culturale.

La riproducibilità tecnica dell'arte è destinata ad accentuarne il valore espositivo a detrimento di quello culturale, con conseguenze che Benjamin ravvisa di ordine politico. Si delinea un percorso di lungo periodo, di cui il filosofo tedesco coglie sia le implicazioni negative, sia i caratteri innovativi, con un rilevante punto di snodo: se nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale, scrive Benjamin, "quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura"².

Mosaici, fotografie e volti umani sono al centro della pratica artistica di Clément Mitéran. L'artista parigino, in tre intense serie di lavori, realizzate nel corso di oltre un decennio, esplora temi legati alla rappresentazione ritrattistica, spostando progressivamente il suo interesse verso un'analisi del significato e delle implicazioni del ritrarre, chiamando in causa i temi del riconoscimento, della perdita e della memoria dell'identità.

Il percorso di Mitéran prende avvio dal confronto con la pratica del ritratto a mosaico, a partire da immagini fotografiche, di personalità di rilievo e internazionalmente riconosciute, in campo letterario e filosofico. Già terreno di esplorazione di artisti che si avvalgono del mosaico come mezzo espressivo e per le amplificazioni di senso che offre, come è il caso di Leonardo Pivi con la sua serie di copertine di riviste di spettacolo, costume, musica, politica, arte, ridefinite con interventi di micromosaico, i ritratti a mosaico di Mitéran mettono in campo una mitografia moderna e contemporanea che è tanto espressione condivisa della nostra cultura occidentale, quanto specchio di interessi e inclinazioni personali. Mitéran consacra i suoi e i nostri miti attraverso il mosaico, rimaterializzando sotto forma di opere uniche e destinate a durare nel tempo, la moltiplicabilità digitale di immagini fotografiche, prevalentemente trovate online. La fotografia si estende nello spazio. Il mosaico si estende nel tempo. I ritratti di Charles Baudelaire, Gilles Deleuze e Michel Houellebecq sono però anche un primo approccio, per Mitéran, ad una riflessione sulla natura del linguaggio artistico e delle tecniche impiegate, ne è prova l'enfasi con cui la materia musiva è trattata, con un'evidente e ricercata discontinuità di tessiture, tagli e disposizioni dei materiali del mosaico, lapidei o vetrosi, in modo da sollecitare la nostra attenzione non solo verso cosa (chi) è rappresentato, ma anche verso come, ciò che è rappresentato, si incarna nella materia. Ma non è solo il mosaico ad essere oggetto di analisi da parte di Mitéran. I

¹W. Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1998, p. 27; ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Maine, c1955.

²Ivi, p. 28.

temi che gravitano intorno al ritrarre sono affrontati esplorando anche il linguaggio fotografico, declinato in un ampio spettro di possibilità. Il primo ciclo di opere si chiude infatti con il ritratto di Michel Houellebecq - espressione malinconica e sigaretta in mano - realizzato a partire da uno scatto dello stesso Mitéran.

Nella seconda serie di lavori, alla pratica di sapore post-fotografico di raccolta di immagini dal web, Mitéran fa seguire un approccio alle tecniche e ai procedimenti della fotografia, analogica e digitale, di taglio retro-sperimentale. Con fare da pioniere di inizio Ottocento che si muove tra le proprietà chimiche e fisiche degli alogenuri d'argento, procedimenti da calibrare e risultati spesso insoddisfacenti - ma emblematici, se non esplicitamente perseguiti -, Mitéran stende emulsioni fotosensibili al di sopra di complesse e diversificate superfici a mosaico, per stampare i ritratti di artisti e artiste della sua cerchia. Nella serie *Figures de la mythologie moderne et contemporaine* fotografia e mosaico trovano una conciliazione, nella sequenza di azioni che vede il mosaico come conclusione di un lavoro di reinterpretazione di un'immagine fotografica; in questa seconda serie l'artista enfatizza invece il contrasto che si genera tra i due media intorno ad alcune coppie oppostive: immagine/supporto; figura/sfondo; chiaro-scuro dei volti/monocromia della texture; continuità/discontinuità; natura dematerializzata della stampa fotografica/forte evidenza dei materiali del mosaico; effimero/durevole; reazione chimica rapida/lavorazione manuale di lunga durata. I risultati sono immagini evanescenti di pose frontali, espressioni minimizzate e volutamente ai limiti di fotografie da documento di identità che richiamano le serie *Portraits*, *Blue Eyes* e *Other Portraits* di un autore particolarmente attento all'indagine sul linguaggio fotografico qual è Thomas Ruff, tanto più per il bianco e nero slavato e cimiteriale e per la pratica del montaggio fotografico, a cui Mitéran a volte ricorre, per creare ibridi in cui due volti ne fanno uno. Le identità dei protagonisti e delle protagoniste della serie *Figurations anonymes* si confondono, perdono riconoscibilità, o sono riconoscibili, a fatica, solo da un ristretto gruppo di persone, da chi appartiene a quella che potremmo descrivere come una microcomunità, una nicchia di condivisione di interessi di cui Mitéran esplora le dinamiche relazionali e sociali. Ogni negativo fotografico di partenza è destinato ad incarnarsi in un'unica copia sulla superficie di un mosaico che sembra riluttante ad accogliere le sfumature chiaroscurali della fotografia. D'altra parte, le immagini fotografiche sono magnificamente mal accordate alle variazioni delle texture dei mosaici sottostanti, se non fosse che i mosaici sono realizzati rielaborando lo stile degli artisti e delle artiste che Mitéran ritrae, aprendo così la via ad un potenziale rischio di perdita di identità che riguarda chi ritrae, Mitéran stesso, piuttosto che chi è oggetto di ritratto.

Nella prima serie, soggetti e modalità di rappresentazione sono al centro del lavoro; nella seconda, le ragioni delle scelte dei soggetti acquisiscono rilevanza, ma non emergono esplicitamente. Senza alcuno spirito di autocommiserazione - tutt'altro, semmai con raffinata ironia - la serie nasce con l'obiettivo di dare, e nascondere allo stesso tempo, il volto ad artisti e artiste che si occupano di mosaico, tecnica e linguaggio dal passato glorioso, la cui presenza nelle pratiche dell'arte contemporanea è discontinua, non pienamente riconosciuta e spesso sottovalutata.

La terza serie di opere, *Consecratio / Abolitio nominis*, pur muovendo dalle intenzioni sottese a *Figurations anonymes*, apre ad ulteriori implicazioni di portata più generale. Nel diritto romano di epoca repubblicana e poi imperiale l'*abolitio nominis* è una sanzione giuridica che toglie al condannato la possibilità di tramandare il suo *praenomen* agli eredi e prevede la rimozione del nome in ogni ambito di evidenza pubblica, arrivando anche alla distruzione delle effigi del condannato. Gli imperatori riconosciuti per il loro valore sono invece consacrati mediante l'istituto dell'*apotheosis*. Dal diritto romano all'attualità, di pratiche di rimozione dei nomi e cancellazione delle immagini, in opposizione a forme di esaltazione della personalità, se ne sono succedute molte, passando per l'iconoclastia di epoca bizantina e l'uso del mosaico parietale come una delle più auliche forme di celebrazione del potere imperiale, fino ad arrivare al binomio odierno che vede contrapposte le azioni della cosiddetta *cancel culture* e influencer che si conquistano un'ipervisibilità a colpi di click. Viviamo in una società tecnologicamente piuttosto avanzata che dispone di strumenti assai sofisticati per la diffusione delle immagini; negli ultimi anni molti di noi hanno visto ostinatamente il proprio volto e quello degli altri incorniciati in riquadri digitali durante le videochiamate o i meeting online che hanno scandito le giornate lavorative pandemiche; le fortune di social network come Instagram e Tik Tok sono largamente fondate sulla presenza di volti e corpi

in esibizione permanente; sullo sfondo di dinamiche articolate e complesse che riguardano i modi in cui, attraverso le immagini che ci rappresentano, ci relazioniamo a noi stessi e agli altri, traghettando il passato verso il futuro, Mitéran aggredisce digitalmente e fisicamente i ritratti fotografici della serie *Figurations anonymes*. L'artista realizza opere che spingono ancor di più l'acceleratore sull'ambiguità dell'identità, tra mancate riconoscibilità, per via di interventi digitali e sulla materia, e tentativi di recupero. Dal punto di vista digitale Mitéran si muove nel perimetro di azioni di post-produzione fotografica che sono, tuttavia, anche di pre-produzione, rispetto alle successive stampe delle immagini ottenute. Le elaborazioni sono condotte sovrapponendo, mescolando e alterando le fotografie di partenza e le fotografie delle opere concluse della serie precedente, in un processo di auto-appropriazione che è anche di autofagia e che porta a risultati paradossali di fotografie di volti, e di mosaici in particolare, stampate su mosaici levigati o su lastre marmoree, così che non si sappia più nemmeno discernere cosa è cosa. Dal punto di vista materiale, Mitéran, dopo le stampe dei ritratti, interviene poi con intenzioni distruttrici che rimandano ad alcuni esiti del lavoro di Arnulf Rainer. Per il nostro non si tratta però di segni grafici o pittorici, bensì di colpi di martello, trapanature, abrasioni, acidi corrosivi con cui rimuovere i volti ma anche, in direzione opposta, riempimenti di lacune e rifacimenti che riportano nell'alveo delle pratiche del restauro e della storia conservativa di opere danneggiate da azioni iconoclaste³. Nella serie *Consecratio / Abolitio nominis* forma e contenuto collassano così in un informe⁴ agglomerato di azioni che ha il suo apice con *Ricoperto*, dove del mosaico e del volto, ma anche di ciò che è materialmente realizzato e di ciò che è fotograficamente stampato, non rimangono che brandelli indistinguibili. Quello di Mitéran è un incessante e ossessivo processo in cui si aggrovigliano tentativi di ricomposizione e cadute che portano al disfacimento dell'identità e della memoria, tanto delle tecniche impiegate quanto dei soggetti ritratti, alla ricerca, si potrebbe pensare, di una possibilità di ridefinizione dell'aura della rappresentazione del volto umano, incarnato nella materia, anche quando il volto è rimosso, anzi, ancor più quando è rimosso.

³Ne sono un esempio le teste dell'imperatrice Zoe e dell'imperatore Costantino IX Monomaco, nel riquadro imperiale a mosaico di XI secolo, conservato nell'attuale moschea di Ayasofya di Istanbul.

⁴Per un approfondimento del concetto di informe nella riflessione critica degli ultimi decenni in riferimento agli scritti di Georges Bataille, cfr. Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997; ed. cons. *L'informe*, Milano, Mondadori, 2003; C. Alemani, "L'informe: un percorso tra le pagine di Documents", in *Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, febbraio 2002: http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/alemanic_informe.pdf.