

Échos des visages - Échos des images

Michel Poivert

E che ne è delle immagini? Domanda immancabilmente posta in occasione di ogni grande stravolgimento tecnologico, probabilmente perché si è creduto ingenuamente, trascinati dall'ideologia del progresso, che ogni tecnologia avrebbe sostituito l'altra. La storia invece mostra che le nuove tecnologie si sono più spesso affiancate alle vecchie, anche se ogni epoca ha sperimentato il primato di una sulle altre. La fotografia fa parte di questa storia, il suo modo di esistere è frutto dell'accumulo di una quantità di evoluzioni sin dalla sua invenzione, ma proprio quando sembra cedere il posto agli algoritmi generativi (IA) nella grande avventura della produzione delle immagini, ecco che una febbre di sperimentazione coglie gli artisti. Come se, ormai liberata dalla sua funzione di "immagine", la fotografia diventasse libera di riesplorare le sue potenzialità al di là di un determinismo tecnologico ed economico. Ricordiamoci che la stessa cosa è successa per l'incisione con l'arrivo della fotografia a metà del XIX secolo: assumendo il ruolo della duplicazione con una precisione senza pari, ha spazzato via il mestiere dell'incisore di riproduzioni. L'incisione si è quindi orientata verso nuove sperimentazioni artistiche, abbandonando il suo compito di moltiplicazione. Ed è allora che assistiamo all'affermarsi dell'incisione originale come arte a sé stante. I media residuali subiscono a volte un destino inaspettato. È proprio quello che sembra accadere oggi per la fotografia, come dimostrano le opere di Laurent Lafolie e Clément Mitéran.

I due artisti condividono lo stesso gusto per la sperimentazione, non tanto con l'idea di trovare una soluzione a un problema tecnico affermando così un nuovo standard (che permetterebbe di depositare un brevetto), quanto per esprimere la singolarità di una sensibilità. Si dovrebbe pertanto parlare di sperimentale più che di sperimentazione: si tratta qui assai più di una ricerca che non di una conquista. Nell'ambito della creatività contemporanea, i loro approcci si collocano in quella che ho definito "contro-cultura" della fotografia contemporanea: una posizione alternativa rispetto agli standard che, da più di una generazione, si sono imposti attraverso determinati canoni estetici, riassumibili nella forma-quadro, nei documentari concettuali e nelle stampe, in genere realizzate in tiratura limitata secondo la tradizione delle "fine arts". Al contrario, le pratiche contro-culturali affermano i valori dell'unicità, dell'oggetto fotografico, della ricerca sperimentale, dell'ibridazione delle tecnologie. Questo approccio ha messo in secondo piano la questione dell'immagine per fare della materialità il messaggio. L'uso di determinate sostanze, l'empirismo della produzione, la scelta dei materiali, una certa concezione dei tempi di realizzazione (gli imprevisti, i tempi prolungati, la ripetizione del gesto, ecc.) e i riferimenti alla storia costituiscono così una sintassi singolare. È questa la lingua parlata dalle tecnologie orfane: quella di un medium indifferente ai media.

Le pratiche sperimentali di Laurent Lafolie e Clément Mitéran non portano alla scomparsa delle immagini, o almeno non completamente. Piuttosto, le mettono in gioco e le destabilizzano, e lo fanno con più forza poiché prendono il volto come oggetto. La storia dell'arte non ha mai smesso di mostrarci che, quando si reagisce al naturalismo, i volti devono pagare un caro prezzo attraverso giochi di deformazioni – basti pensare a Picasso o a Francis Bacon, maestri in materia. Al contrario, quando le tecnologie dell'immagine hanno cercato di istituire la somiglianza, si trattava di identità e norme come quelle stabilite dalla fotografia giudiziaria di Alphonse Bertillon alla fine del XIX secolo, che a suo modo prosegue con il riconoscimento facciale tramite algoritmi. In ogni caso, si tratta del volto di qualcuno, perché il volto è indissociabile dall'idea di ritratto. E forse è questo

che ci appare davanti alle opere di Laurent Lafolie e Clément Mitéran: l'idea di un volto oltre il ritratto. Del viso come idea. A modo loro, forse, questi due artisti sfidano in atto la cultura contemporanea dell'identità.

*

Fare del viso una soglia del visibile. Pur essendo il volto quella parte del corpo a cui il pensiero di Emmanuel Levinas ha dedicato il valore di alterità, ma ancora di più la potenza di trascendenza. Per il filosofo, il volto è un al di là dell'essere e un'apertura verso l'infinito. Questo pensiero vertiginoso, che invita a guardare il volto al di là della singolarità dei tratti, sembra fare eco alle *Personae* di Laurent Lafolie, ma anche agli *Oblitero* di Clément Mitéran. Nel primo, si tratta di una sovrapposizione, di cui vedremo più avanti l'attuazione, che combina i tratti fino a suscitare nell'occhio dello spettatore una sorta di sospensione ottica. Questo disturbo è sia una presenza che un'assenza, un'apparizione e una scomparsa contenute in un volto plurale. Clément Mitéran e la sua serie *Oblitero*, invece, evoca più direttamente una scomparsa. Lo spettatore cerca i "resti" dell'immagine, la sua memoria istintiva rileva una presenza passata, il tempo si insinua nella contemplazione. Questa soglia del visibile è una forma di intrigo che rafforza la materialità delle opere: perché portarci a questa esperienza di una forma di illeggibilità attraverso i mezzi di una fotografia scattata nella porcellana smaltata o sbiadita sullo smalto del mosaicista? Perché dare così tanta importanza al diafano?

Siamo davanti a una specie di congiura del realismo fotografico. Ma forse anche davanti a una forma di fedeltà a ciò che, fin dalle sue origini, la riproduzione fotografica promette: conservare la traccia degli scomparsi, permetterci di preservare una relazione oltre il vivente. La funzione mnemonica dei volti fotografati va di pari passo con la scomparsa tanto degli esseri quanto della loro immagine. Questa si confonde nei nostri ricordi, ma si cancella anche dal loro supporto. Pensiamo un attimo all'indebolimento delle vecchie fotografie che si alterano col tempo a causa del degrado chimico sotto l'azione della luce. Oppure a quei volti fissati nella porcellana dei medaglioni che adornano i cimiteri e che, esposti alle intemperie, scompaiono al pari dei defunti stessi. Il pio desiderio della conservazione eterna delle riproduzioni è solo una delle credenze che poggiano sulla fotografia. Questa, in realtà, non smette di avviarsi verso la sua lenta scomparsa con il tempo. Tuttavia, ed è di per sé un paradosso, la rovina dei volti fotografati aumenta segretamente la loro forza. È all'immaginazione dello spettatore che si rivolgono i resti. Ciò che si può dire della riproduzione fotografica si verifica altrettanto per la registrazione fonografica. Edison prometteva, registrando le voci, di metterci in relazione con i defunti, e molti inventori di fonografi di ogni genere hanno spesso lodato la conservazione delle parole anche quando i solchi troppo teneri dell'incisione delle onde si erodevano fino a far intendere solo il crepitio del passato. Forse sono tutte queste illusioni della modernità che Laurent Lafolie e Clément Mitéran ci invitano a contemplare.

La tecnica della porcellana fotografica smaltata con cui Laurent Lafolie lavora le sue *Personae* come nella serie *anno.s* deriva precisamente da quella delle targhe funerarie. Inoltre, secondo altre modalità tecniche, Clément Mitéran nei suoi busti sagomati su marmo (*Obscoruloquium*) fa riferimento alle forme in medaglioni delle sepolture. Una breve indagine archeologica ci informa sull'origine di questi dispositivi. Fu Lafon de Camarsac (1821-1905) l'inventore degli smalti fotografici. Ornamenti per stoviglie, medaglioni che riprendono l'arte dei miniaturisti, la sua invenzione della fotografia vetrificata ne esalta il carattere inalterabile. I nostri artisti contemporanei si emancipano dalle ricette e dagli usi dei pionieri, ma ne attualizzano una nozione essenziale per le loro pratiche: la fotografia concepita come un oggetto. E forse è in questa reificazione che risiede una dialettica del volto: la fotografia, qui, prende corpo. E questa incarnazione è immediatamente messa in gioco, come si è detto, dalla questione della soglia di visibilità (percezione), ma altrettanto da un'estetica della frammentazione.

*

I primi lavori fotografici di Clément Mitéran, mosaicista di formazione, hanno come terreno di sperimentazione il genere del ritratto. Alla continuità descrittiva di una superficie fotografica, l'artista contrappone la frammentazione di una struttura di tessere. Se il ritratto appartiene alla tradizione del mosaico, l'ibridazione con l'emulsione fotografica crea una tensione tra il realismo dell'immagine e la parcellizzazione del suo corpo. Come nella pennellata divisionista dei post-impressionisti (si pensi, ad esempio, a Seurat), l'occhio dello spettatore, prendendo un po' di distanza, ricompone il fraseggio ottico della rappresentazione. Ma qui, la materialità dei frammenti impone una vibrazione particolare. Se si è tentati di scorgervi una sorta di pixel, e anche in questo caso l'esperienza non è soltanto quella di una trama resa visibile: vi è, a tutti gli effetti, un'alterazione del

soggetto, una frammentazione che esprime quella stessa del soggetto rappresentato. Aggiungiamo a questa osservazione che l'artista a volte non esita a invertire, in un gesto *a priori* iconoclasta, il lavoro del mosaicista, realizzando la stampa dell'immagine su una lastra unica per poi romperla in più pezzi e ricostruirla. "Rimettere insieme i pezzi", nel linguaggio familiare, significa sanare situazioni di conflitto, ma l'operazione di frammentazione è anche una metafora ricorrente di una memoria a trama discontinua. Forse, in ogni lavoro di ricomposizione, è presente una qualche forma di riparazione. Ogni opera, per lo più volti, sembra svilupparsi in questa tensione: la volontà di riunificazione dopo avere infranto l'autorità dell'immagine.

L'immagine stessa è così sottoposta a un disordine – a una pratica indisciplinata – che gli artisti mettono in atto attraverso specifici protocolli, durante i quali la tecnica acquista un proprio modo di esistenza. Perché come si è visto, i lavori dei due artisti mirano a generare opere che possiamo definire agentive: opere che agiscono sullo spettatore, sottraendosi a una contemplazione "docile" per instaurare un'interazione e imporre una propria temporalità. La lunga sequenza di *nano.s* di Laurent Lafolie è di per sé una frammentazione dello stesso, soggetta a variazioni. Lo spettatore non può fare a meno di confrontare ciò che vede e sembra rivedere, essendo consapevole che questa "suite", come si direbbe di un pezzo musicale, è un gioco di distinzioni. E ciò che inizialmente concepisce come una sequenza di immagini separate l'una dall'altra è immediatamente contraddetto da questo volto nato da una moltitudine di sovrapposizioni dello stesso al momento della realizzazione: il frammento non è sempre dove si crede di distinguerlo. L'immagine-oggetto opera qui attraverso uno slittamento, una distensione dei suoi segmenti attraverso cui si assiste paradossalmente a una deframmentazione. Siamo di fronte a una sorta di ossessione di occupare tutte le dimensioni dello spazio: di scavare o di estendere, ispessire o levigare. Ciò che, su uno schermo cinematografico, si definisce "dissolvenza", qui diventa la punteggiatura stessa del visibile.

Torniamo su questa nozione di soglia di visibilità percettiva per riprendere ancora l'idea di frammentazione-deframmentazione: non è forse proprio questo, nei due artisti, ciò che accade di fronte all'immagine? *anno.s* è un lento movimento verso lo spettatore, una cronofotografia dell'invecchiamento, si potrebbe dire, in cui ogni particella abbozza il movimento che porta un volto a guardarci. *Personae* opera in un altro modo, ma le "tessere" irregolari ricompongono il volto in primo piano che ci scruta. Questo volto è, come spesso in Laurent Lafolie, una *somma*. Vale a dire una sovrapposizione di volti unificati da follicoli deposti l'uno sull'altro e sottoposti a cottura. L'operazione si ripete fino a ottanta volte. Ci torna così alla mente la concezione balzachiana della fotografia, riportata da Nadar nelle sue memorie: a ogni scatto di un corpo se ne stacca una pelle, come in una cipolla, e l'essere vivente si separa così dai propri spettri. La somma dei volti è forse, in un'altra epoca, il tentativo di reincarnare l'immagine.

*

Così come gli esperimenti di Clément Mitéran e Laurent Lafolie ci allontanano dagli standard della fotografia intesa come immagine fedele e riproducibile, essi ci avvicinano alle utopie che ne costituiscono l'immaginario. Perché è proprio di questo che si tratta: rinnovare il nostro immaginario della fotografia, in un momento in cui non è più obbligata a soddisfare il programma stabilito durante la rivoluzione industriale, cioè trasformare l'immagine in una merce. Per i due artisti, la strada per riprendere la fotografia con una libertà completa e al di là dei suoi usi è aperta. Riconnettersi con le utopie non significa riproporre i progetti. Prendiamo l'esempio delle sovrapposizioni di volti di Laurent Lafolie. Nel XIX secolo, gli smarrimenti scienziati di Francis Galton o l'etnografia statistica di Arthur Batut facevano delle sovrapposizioni di volti una sorta di sintesi volta a definire dei "tipi" – quello del criminale in Galton, quello dei tipi regionali in Batut. Il processo si rovescia invece in Laurent Lafolie, dove la fusione dei volti agisce come un ideale del "comune".

L'inversione dei dogmi del progresso procede di pari passo, nell'indisciplina sperimentale, con il rinnovamento delle utopie. La focalizzazione sul volto in foto-mosaico in Clément Mitéran pone a sua volta la questione del "primo piano". Lo spettatore, nelle *Transformations* in particolare, ma anche nelle *Inanités* e ancora di più negli *Obliteros*, è messo in relazione con il volto materializzato secondo la tecnica del primo piano, che viene a riempire l'atto dello sguardo. Conosciamo l'equivalenza estetica che Gilles Deleuze stabilisce, a proposito del cinema, tra il primo piano e il volto: il primo piano, afferma il filosofo, è il volto e viceversa. È ciò che lui chiama l'immagine-affetto e il suo regime di intensità. Nel registro espressivo dei volti, Deleuze distingue il

volto puro “anti-espressionista” e il volto intensivo che trova nel cinema di Eisenstein. Non c’è dubbio che sia la prima categoria di volto che corrisponderebbe ai lavori dei nostri artisti. *Personae*, per riprendere il titolo della serie di Laurent Lafolie, risuona quindi con il titolo paronimo *Persona* (1966), il famoso film di Ingmar Bergman interamente basato sul primo piano, che ispirò Deleuze nelle sue analisi.

Far esistere il volto “nudo”, conferirgli una presenza manifestando un’assenza, ecco forse il processo delle *Transformatio*. Clément Mitéran inserisce il mosaico fotografico di un volto al posto di quello precedentemente cancellato di una prova fotografica (proveniente dai suoi archivi familiari). Ci ricorda la funzione a lungo attribuita a quest’arte nell’antichità. I mosaici romani hanno permesso di copiare e quindi di perpetuare i dipinti greci. Questa filiazione attraverso una “riproduzione” non è priva di paradossi, poiché, come sperimenta l’artista, la “trasformazione” di una fotografia in mosaico rompe ogni possibilità di riconoscimento facciale. Come se la fotografia, una volta sottoposta alla frammentazione-ricostruzione delle tessere, non potesse “riprodurre” il modello, o in ogni caso permetterne l’identificazione. Questo è un altro punto su cui si incontrano le opere di Laurent Lafolie e Clément Mitéran: il volto è qualcosa di diverso dal ritratto, sopravvive alla fedeltà richiesta dall’idea di somiglianza fotografica. Non come vorrebbe la tradizione, per deformazione, ma attraverso una forma di presenza incarnata nella porcellana smaltata o nel vetro, nell’oro bianco, nel marmo o nell’onice. Nel confronto diretto con la materia, il volto si emancipa da ogni identità.

*

Non è un caso che esperienze estetiche e tecniche così radicali come quelle condotte da Laurent Lafolie e Clément Mitéran si concentrino sull’iconografia del volto. Il ritratto, ricordiamolo, viene secondo dopo la pittura storica nella gerarchia dei generi accademici. Certo, questa categorizzazione ci sembra oggi molto lontana, ma la fotografia, in modo democratico ed economico, ha permesso di fare del ritratto una sorta di “genere principe”. Lasciando da parte l’identità, il ritratto fotografico può essere definito anonimo. Ma la sperimentazione così come l’abbiamo incontrata interroga il medium stesso, al di là delle questioni iconografiche: il volto è un luogo sacro, in qualche modo, che permette di rimescolare le carte dell’immaginario fotografico.

Nell’introduzione si menzionava l’idea di controcultura. Qui bisogna cercare di inscrivere le opere di Laurent Lafolie e Clément Mitéran in una dinamica più precisa che proponiamo sotto il termine di “neo-analog”. L’espressione caratterizza innanzitutto il ricorso a metodi e processi che danno priorità a sperimentazioni materiali, dove sostanze, energie e materiali tangibili entrano in azione a partire da protocolli o manipolazioni empiriche: ovvero l’opposto di un programma standardizzato di produzione. Il “neo” di neo-analog implica un rinnovamento, una rigenerazione di pratiche che, anche se non sono mai state utilizzate nella storia, richiamano un certo “fatto a mano” della fotografia (processi fotochimici, stampe varie) che si distingue, diciamo, da una sola traduzione su schermo, ovvero un’immagine senza corpo. Ma “l’analogico” del neo-analog non è l’analogico nel senso stretto del termine usato per parlare di fotografia analogica (ad esempio argentea), l’analog è una cultura. Essa fa da contrappunto, oggi, all’*homo numericus* che siamo diventati, istituendo una cultura materiale e filosofica che permette di restaurare l’idea di reale in un contesto di crisi della verità. Il neo-analog nella fotografia ci porta a riprendere in mano l’immagine.

Qui la sperimentazione non è un fattore di innovazione tecnologica, ma la proposta di un nuovo paradigma. La fotografia sfugge al determinismo storico di un medium, il suo orizzonte industriale è ormai delegato ad altre tecnologie. L’intera storia della fotografia come pratica artistica ha cercato – con poche eccezioni – di riflettere sui soggetti dell’immagine e di stilizzarli. In Laurent Lafolie e Clément Mitéran, e per tutta una generazione neo-analog, è l’immagine che viene presa come oggetto. Il generare nuove strutture così come nuove forme apre la strada a una rivalutazione di ciò che ci aspettiamo dalle immagini.