

Genealogie

Dopo aver introdotto i caratteri che distinguono gli studi sulla cultura visuale, sembra opportuno individuare le eredità che sono state trasmesse a tali studi dalla storiografia artistica di fine Ottocento e primi Novecento, quanto dalle teorie avanzate dal cinema e dalla fotografia degli anni Venti e Trenta. Molti autori ne sono stati interessati.

Tra essi: G.Semper, A.Riegl, H.Wölfflin, A.Warburg, E.Panofsky, B.Balázs, L.Moholy-Nagy, S.Kracauer, W.Benjamin.

Cultura visuale e Storia dell'arte

- I rapporti tra questi due campi di studio non sono stati sempre agevoli
- Un punto di divergenza è senza dubbio riferibile alla tendenza della cultura visuale ad includere categorie sempre più ampie di immagini al suo interno, ovvero immagini provenienti da contesti “alti” e “ bassi”.
- Si può in tal senso comprendere la diffidenza di una disciplina come la storia dell'arte portata a differenziare le immagini artistiche da quelle non-artistiche e, peculiarmente, concentrata sulle prime.

- Un esempio del dibattito apertosi può venire da una storica dell'arte come Rosalind Krauss che non ha mai mostrato interesse per gli studi di cultura visuale, soprattutto in riferimento al suo collocarsi all'interno della didattica universitaria.
- Il *Visual Culture Questionnaire* (1996) ospitato sulla rivista "October" da lei diretta con Annette Michelson appare emblematico (riferimenti nel p.p. presente nella mia pagina 2015-16).
- Di diverso parere uno storico dell'arte come Horst Bredekamp che considerava l'opportunità (già in qualche modo paventatasi con l'avvio di una moderna storia dell'arte, fra Otto e Novecento) di allargare il campo di ricerche della storia dell'arte ad altre forme e quindi ad altre immagini provenienti dalla cultura artigianale per esempio o dalla fotografia.

Fotografia e storia dell'arte, originale e riproduzione

- L'ingresso della fotografia nella storia delle tecniche riproduttive implica già a metà dell'Ottocento un rapporto con il campo della storia dell'arte evidenziando anche da subito il problema di distinguere fra copia e originale.
- Molti studiosi ne esaltano le potenzialità e la funzionalità per gli studi di storia dell'arte.
- Facilità riproduttive delle opere d'arte (Woltmann), dispersione degli originali (J. Burckhardt), protesi dell'occhio per gli spettatori.
- È noto l'uso del doppio proiettore da parte di Wölfflin come indagine comparativa.
- Wölfflin si interroga peraltro su come andavano fotografate le sculture ovvero oggetti tridimensionali dati in bidimensionalità e anche sugli effetti percettivi delle immagini proiettate in alcuni casi capovolte.
- Panofsky interverrà sul dibattito tra copia ed originale. Una buona riproduzione può costituire un valido strumento di studio.

- A sua volta Benjamin negli anni Trenta scrive il suo famoso saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) in anticipo sullo sviluppo dei media ottici.
- Il cinema avrebbe avuto la sua parte anche con fine documentario per le arti visive, così come la televisione.
- Un esempio i *critofilm* di C.L. Ragghianti negli anni Cinquanta o i programmi televisivi sulla storia dell'arte introdotti da Kenneth Clark o John Berger.
- È una linea di possibilità intermediali che giunge fino ai progetti digitali: *Google Art Project* è uno di questi.

Atlanti e album

- Le fotografie non costituiranno solo un supporto didattico per lo studio e la conoscenza delle opere d'arte.
- Esse agiranno anche in termini di confronto morfologico e storico che supera la cronologia.
- Ne costituirà un esempio l'album creato da A. Warburg (mai terminato), *Atlante Mnemosyne* nel quale egli accoglierà, su fondo nero, fotografie in b/n che riproducono oggetti o elementi provenienti da ambiti e culture tra le più diverse.
- Uno strumento di indagine iconica molto efficace e molto lungimirante che sollecitava a leggere nelle differenze, psichiche oltre che storiche.
- Un precedente può essere quello della cartografia fiamminga di fine Cinquecento.

- Esempi contemporanei di tale riconfigurazione vanno ricondotti all'operazione attuata con *Atlas* (grande album di immagini) avviata dal pittore tedesco Gerhard Richter negli anni Sessanta, e dal *Musée Imaginaire* realizzato dallo scrittore André Malraux negli anni Quaranta su immagini provenienti dalla storia dell'arte.
- Per Malraux la storia dell'arte da cent'anni a questa parte è la storia di “quanto è fotografabile”.
- La differenza con l'Album di Warburg che cercava di mettere in luce le “migrazioni” tra un'epoca ed un'altra è da cogliere nell'intento di Malraux di evidenziare una storia dello stile.

Anonimie

- Anche due storici dell'arte di area tedesca come il citato Wölfflin nonché Riegl hanno offerto contributi all'ampliamento del repertorio di immagini nel perimetro disciplinare della storia dell'arte.
- Wölfflin in particolare ha dato avvio a una formula celebre di indagine la “Kunstgeschichte”, ossia una “storia dell'arte senza nomi”.

- Intendeva con questa espressione riferirsi all'interesse per una produzione creativa colta fuori dalle grandi personalità, dettata una comune sensibilità creativa in un determinato tempo.
- Per es. il ricorso alla linearità, ai contorni definiti nell'arte dell'antico Egitto o ai giochi chiaroscurali nell'arte tardoromana e nel Barocco.
- Tratti che egli riconduce al famoso concetto di *Kunstwollen*, ovvero lo spirito di un popolo, una volontà d'arte, corrispondente all'epoca in cui si è vissuti.

- I suoi studi specifici sull'arte tardoromana delineano questa sua posizione allorché, pur dedicandosi alle tradizionali forme espressive della pittura, della scultura, dell'architettura, dedica grande spazio all'artigianato nel cui linguaggio figurativo riconosce l'esigenza di un popolo di rappresentare i propri elementi ornamentali.
- Un' eredità certamente accolta da G. Semper che nel volume *Lo stile* (1860-63) aveva già messo in luce l'importanza delle “arti tecniche”.

Storia degli stili e storia della visione

- La questione dello “stile” introdotta da Semper diventerà man mano sempre più importante nella riflessione sulle opere d'arte e sulle immagini in generale.
- Gli stili espressivi nella storia dell'uomo sono molteplici e variano anche geograficamente; per es. la conoscenza di culture extraeuropee agli inizi del Novecento ha dato contributi all'estensione delle questioni stilistiche.
- Si è prodotta su tale evidenza la necessità di porsi diverse domande.

- Perché gli stili variano da epoca a epoca?
- È solo una questione di carattere culturale?
- O piuttosto una variazione legata alla percezione della realtà che in questo modo non rimarrebbe sempre uguale dal punto di vista fisiologico ma si modificherebbe in base ad una variabilità storica?
- Gli esempi indotti da A. von Hildebrand nel saggio *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893) nel quale distingue tra una visione “ravvicinata” e una “a distanza” possono essere giustificativi di certi stili, ma non rispondono appieno alla domanda se esiste una storicità della visione.

- Panofsky a sua volta si pronuncerà contro l'ipotesi di una storicità della visione, salvo a metterla in dubbio allorché scrive il saggio famoso *La prospettiva come forma simbolica* (1927) nel quale afferma che la prospettiva lineare rinascimentale è l'espressione del *sentimento* del mondo e dello spazio diverso da quello di epoche precedenti.
- Il “punto di vista” centrale è soggettivo e si accompagna a condizioni psicofisiche.

- Benjamin si schiererà a favore di una storicità della visione.
- A partire dalla modernità introdotta dal XIX secolo l'uomo per Benjamin ha avvertito l'esigenza di avvicinarsi agli oggetti, ciò soprattutto in ragione del diffondersi della fotografia.
- Molte sperimentazioni riconducibili per es. alle frammentazioni operate dai fotomontaggi dadaisti, dall'estetica dello straniamento del teatro di Brecht, dal montaggio del cinema sovietico (Ėjzenštejn) sono per il filosofo effetti di un "*choc fisico*".

- Anche le riflessioni di Riegl nella sua pubblicazione *Industria artistica tardoromana* (1901) nella quale introduce diverse coppie polari, caldo/freddo, ottico/tattile ... saranno di ausilio allo sviluppo di una cultura dell'immagine.
- Per es. nell'ambito dei *film studies* nel quale si parla di cinema tattile.
- Più ravvicinatamente il concetto può calzare all'uso dei *touch screen* che hanno introdotto un nuovo modo di avvicinare le immagini, interagendo con gli schermi.

Storia dei media e storia della percezione

- Sulla questione della storicità della visione che trova Benjamin tra i più convinti assertori egli torna più volte, argomentando questa sua convinzione.
- Ciò che egli sostiene è che percezione ed esperienza della realtà sono sempre mediate da una serie di “apparecchi” (*Apparate*) tecnico materiali che si trasformano e si riorganizzano di volta in volta lasciando entrare in ballo la nozione di “medium”.

- Sin dai primi anni venti Benjamin si era avvicinato alla rivista “G” diretta da Hans Richter tra il 1923 e il 1926 e della cui redazione facevano parte artisti e teorici della fotografia, tra i quali lo stesso L. Moholy-Nagy.
- Uno dei nodi trattati era relativo a come l’apporto della tecnologia stesse trasformando i modi di vedere. Tra essi i cartelloni pubblicitari che obbligano ad una lettura verticale o la macchina da scrivere che interagisce con il corpo.

- Nei saggi *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931) Benjamin pone al centro la capacità della fotografia di svelare un vero e proprio “inconscio ottico”.
- Quando pubblica *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* le sue riflessioni sono ormai mature.
- Stabilendosi a Parigi negli anni Trenta a causa delle persecuzioni naziste, Benjamin prende a scrivere una serie di saggi in cui riflette sulle trasformazioni nella cultura ottocentesca prendendo a modello proprio Parigi.
- Il centro di queste riflessioni è il rapporto tra tecnologia e sensibilità. In tal senso passa in rassegna molte forme di rappresentazione che dal diorama arrivano fino alla moderna urbanizzazione di Parigi .
- Anche Simmel si era del resto interessato agli sviluppi della metropoli nei suoi cambiamenti nel testo *La metropoli e la vita dello spirito* (1903)

Il montaggio come strumento analitico: dagli atlanti al *found footage*

- Per Benjamin studioso di media, il cinema aveva avuto una funzione *esplosiva* in quanto capace di scomporre il mondo e rimontarlo secondo nuove ottiche.
- Anche S. Krakauer si avvicina a tale pensiero nel saggio *La fotografia* (1927).
- La tesi di Krakauer è che la carta stampata abbia impedito la percezione del mondo, compito svolto dalla fotografia e dal cinema.

- Punto essenziale per il filosofo è la tecnica del montaggio.
- Per questo libro egli adotta una tecnica analitica mediante la quale il lettore deve sapersi orientare.
- Sulla stessa lunghezza d'onda si configura E. Bloch nella raccolta di scritti *Eredità del nostro tempo* (1935).
- Poiché egli ritiene che tra la fine degli anni Venti ed i primi Trenta ci si trovi in Germania ormai di fronte ad un' "epoca caleidoscopica", vi adegua la scrittura procedendo con la tecnica del montaggio.

- Per Bloch “il montaggio strappa al contesto lacerato e ai relativismi di vario tipo dell’epoca alcune parti, per collegarle in figure nuove”.
- Il montaggio del resto oltre che da Benjamin stesso è praticato da autori già richiamati come Moholy-Nagy, ma soprattutto da Ėjzenštejn e Vertov nel cinema.
- Sarà proprio dall’idea del montaggio di Ėjzenštejn nel film Ottobre (1927-28) che prenderà vita la tecnica del *found-footage* alla quale sono ricorsi molti artisti e registi.
- Il montaggio di materiale *found-footage* lo ritroviamo per esempio utilizzato da G. Debord nel film La società dello spettacolo (1967) fino ad artisti e registi che applicando tale tecnica operano nell’ambito del *détournement*, ossia utilizzare materiale originario trattandolo con un significato diverso da quello iniziale.

- Tra gli autori che operano su materiale *found-footage* utilizzandolo con valore di ricerca iconologica, va annoverato il regista Harun Farocki.
- Il suo lavoro nel campo del montaggio ha sviluppato un uso analitico per studiare il significato culturale di specifiche immagini e di determinate forme di visione .
- Molte mostre negli ultimi vent'anni hanno dato ulteriori contributi allo studio della cultura visuale.
- *Iconoclash*, curata da Bruno Latour e Peter Weibel sul tema delle immagini come terreno di scontro nei campi della religione, della scienza, dell'arte, della sorveglianza negli spazi pubblici, è una di queste.
- Altrettanto la mostra curata di Didi-Huberman *Atlas. How to Carry the World on one's Back?* indirizzata a ricostruire una storia delle immagini a partire dall'*Atlante* di Warburg.