Fabio Sandri: Fotosensibilità

Ecco un artista che ha capito a pieno, e rivendica fin nel titolo della sua mostra, come la forma sia sensibilità. Per lui, che lavora con la luce, sensibilità alla luce: una sensibilità alquanto particolare, che non può che sortire opere singolari. La luce infatti non solo è fisicamente e metafisicamente ciò che ci rende la realtà visibile, ma qui anche ciò che fa l'opera e, per l'appunto, non solo metaforicamente, la sensibilità dell'artista.

Della realtà diremo più avanti, dell'opera diciamo subito che da anni Sandri le dà la forma di una particolare modalità della fotografia, il fotogramma, come è stato chiamato questo modo di produrre l'immagine di un oggetto direttamente, senza la macchina, ma per contatto, per impronta: "gramma" dunque propriamente come "traccia", direbbe Jacques Derrida, ovvero propriamente non grafia, scrittura, ma qualcosa di prima della scrittura, e insieme di dopo, perché fotografia ormai diventata scultura, installazione, azione, e altro ancora, come si vedrà.

Un prima, dicevamo, perché il fotogramma è la fotografia ricondotta alla sua essenza (o alla sua "differance", per restare a Derrida), prima che si articolasse in scrittura, prima che diventasse icona, rappresentazione, prima che diventasse sguardo del fotografo. Non è già così che Walter Benjamin scriveva dei dagherrotipi? Diceva dell'"equivalente tecnico", "assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda" che crea l'aura, "singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontanan¬za, per quanto possa essere vicina"; e dello sguardo non del fotografo né del nostro, ma delle persone rappresentate, che sembrano appunto fissarci da un tempo e uno spazio separati dai nostri.

Tutto era già lì, sia nel senso di insito nei materiali e nel funzionamento stesso del dagherrotipo: un supporto, una preparazione chimica che reagisce alla luce e nient'altro che la realtà stessa davanti ad esso, niente macchina, niente stampa, materia viva, cangiante, "singolare intreccio di spazio e tempo", immagine che appare, si fa sotto gli occhi attoniti di un osservatore che vede sempre un prima. Sia, dicevamo, nel senso di quell'altro caposaldo di Benjamin, quell'"immagine dialettica" costituita dal paradosso per cui è proprio nel momento dell'obsolescenza di una tecnica che essa libera, cioè contiene e rende possibile, prefigurandolo, qualcosa che balza perfino al di là del suo naturale sviluppo: così, nell'esempio di Benjamin, come si ricorderà, "i panorami rinviano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro".

A riprendere recentemente questi argomenti a suo modo è la stessa Rosalind Krauss, che aveva già definito il "campo allargato" della scultura e tratto le conseguenze teoriche del considerare la fotografia un indice, in senso semiologico, un'impronta. Lo ha fatto per stigmatizzare da un lato l'uso acritico dei "nuovi media" e richiamare dall'altro alla necessità-dovere estetico della "reinvenzione del medium", indicazioni entrambe che Sandri aveva scoperto e praticato appieno per conto proprio. Oggi non è infatti in fase di obsolescenza la fotografia stessa, scalzata dalla digitalizzazione che ne rivoluziona la peculiarità analogica di medium? E il rischio non è appunto quello di assumere esteticamente in maniera acritica il digitale come non medium?

Così, dunque, Sandri pensa alla scultura e non alla fotografia, come medium; è questo che ci vuole indicare in questa esposizione. Per farlo, mette il fotogramma alla prova di altri cosiddetti media (in un senso però più generico, meno rifondante): l'installazione, l'oggetto, il video, la performance... E allora, da capo, è la scultura il risultato di questo "singolare intreccio", una "scultura" che andrà scritta con le virgolette, tanto il suo campo si è allargato. Fino a dove? Fino alla sensibilità, naturalmente.

Dunque l'impronta, una speciale impronta, lasciata piano piano, per lento accumulo, reazione continua che la luce provoca su un impasto sensibile, dà un'immagine che è a sua volta ben particolare, puro contorno, ma dalla precisione più che scientifica, filosofica, se così si può dire, perché fa subito pensare a un'implicazione assoluta, metafisica. Ombra bianca, "negativo" nel senso vero del termine, quello fotografico appunto – anzi fotogrammatologico, a voler insistere con Derrida –, non negazione ma calco, proiezione, corrispondenza con il "positivo", da cui deriva e di cui è l'orma. Nel fotogramma non c'è però matrice, non c'è stampa, trasformazione in positivo: il negativo è il positivo; qui la traccia è davvero unica e il bianco non è puro capovolgimento, è colore dell'unicità, attestato della differenza che il negativo è, fantasma della cosa che torna, che esce dalla superficie, appare venendo da un'altra dimensione, e insieme è incontro con la cosa, perché senza di essa, davanti, da questa parte, non emergerebbe.

Questo aspetto dell'emergere dall'altra parte, lo esprime esplicitamente il Motore, tagliato netto in due parti, di cui viene esposta una sola. Quest'ultima, proprio per il taglio netto e l'invisibilità della parte mancante, ci mostra – in negativo della mancanza – che viene da un'altra dimensione, meno evidente del tempo, del passato, ma non per questo meno suggestiva del nodo che spazio e tempo costituiscono. Duchampianamente potremmo chiederci qualcosa come: che tempo ci sarebbe in un mondo a quattro o più dimensioni? Sandri qui in effetti ci pare rimandare con discrezione al Grande Vetro di Duchamp, alla sua trasparenza su cui si proiettano appunto le figure della quarta dimensione e alle sue "macchine celibi" della parte bassa. Così i Motori sono esposti a terra, insieme come "ideali cimeli" della macchina, ha scritto Eva Fabbris, come suo cuore ed emblema del funzionamento, e come celibi che aspirano a entrare nei fotogrammi che fronteggiano.

In realtà anche i Motori sono a loro modo dei fotogrammi: lo mostra la loro superficie ossidata. Essi dimostrano così che non di immagine come rappresentazione si tratta nel fotogramma, ma di trasformazione della superficie, di sensibilità agli agenti, di farsi immagine. Qui cioè, si vede bene come alla sensibilità non si pensi in termini psicologici o astratti, ma anzi veramente fisici, nel senso per esempio in cui anche il nostro stesso corpo di uomini, la nostra stessa vita è scandita dall'ossidazione.

C'è poi la questione, prettamente lacaniana questa, della metà che noi sempre vediamo, mai il tutto, che ci sfugge sempre in quanto unità, come insieme, tratto unario, e della metà che noi siamo, la nostra immagine unitaria essendo solo quella che cogliamo nello specchio, alienandoci in essa. L'altra faccia di questa duplice impossibilità è d'altro canto proprio la precisione che otteniamo invece nell'uno a uno, sia nel senso della scala del rapporto dimensionale,dell'orma che dice l'unicità di ogni cosa, sia in quello della successione, una accanto e una dopo l'altra, sia dunque nel senso dello spazio che in quella del tempo. Non è questo che vediamo guardando i fotogrammi? Non è questo il loro stesso fascino? Vi vediamo delle impronte precise come il reale di cui sono l'orma, la cui precisione ci garantisce del loro rapporto e insieme ci trattiene come per effetto allucinatorio su ciascuna. Il nostro sguardo e il nostro stesso pensiero restano catturati dall'andare dall'una opzione all'altra senza poterle tenere insieme né scegliere tra di esse. È quello che accade anche con i Motori, di cui ci pare di vedere la parte mancante, e allora non riusciamo più a metterla insieme a quella presente: le due metà non coincidono, non stanno insieme, restano metà, ciascuna una. È il dilemma ontologico della traccia – già del readymade – e dell'arte stessa: metà compresente ma separata, "negativo".

D'altro canto, le Stanze non sono semplici fotogrammi ma fotogrammi doppi e doppi negativi. La carta infatti è trasparente e viene dunque impressionata sia da sopra che da sotto, su entrambi i lati: nel loro caso cioè il sotto emerge mentre il sopra sprofonda, entrando in contatto, sovrapponendosi, trapassandosi, l'uno nell'altro. Ma le Stanze sono doppi anche in un altro senso, perché sono i fotogrammi

dell'appartamento dell'artista e del suo studio, impronte dunque del proprio luogo di creazione e insieme dell'intimità dell'artista, dei luoghi dove egli lavora, dove si svolge la sua vita di artista.

E l'Incarnato? Incarnato è una videoproiezione su carta fotografica: il film proiettato impressiona direttamente la carta fotografica, nessuna delle singole immagini di cui è composto, evidentemente, resta fissata dall'emulsione, bensì tutte, tutte insieme, ma allora irriconoscibili: sono lì, di nuovo, ma non le vedo; o meglio le vedo, perché ci sono, ma non le distinguo, né una ad una né insieme. È un altro effetto del tempo e dell'accumulo. È il nodo, l'intreccio, qui, che si rende più manifesto che nelle altre opere: lo dice bene il titolo, Incarnato. Incarnato è il colore che risulta dalla videoproiezione continua, ma è anche il senso dell'unione tra l'immagine e il supporto, tra il dentro e il fuori, tra il movimento e la fissità, tra il reale e...

Il film proiettato sull'Incarnato lega a sua volta, discretamente, come non fosse niente, una sorta di film amatoriale, tutti i tratti dei Motori e delle Stanze: viaggio in automobile, il cui motore dunque era in funzione, è tutto filmato da dentro l'abitacolo o da dentro casa; personale e intimo dunque come le Stanze, mostra una dialettica tra metà visibile e metà invisibile come i Motori, svelandone il rimando comune tra dentro e fuori, diqua e dilà (come evidenzia ulteriormente il "taglio" della parete da cui la proiezione deborda). Ma inoltre il viaggio in automobile filmato non è un viaggio qualsiasi, è il ritorno al luogo di origine, un viaggio all'indietro nel tempo, un "viaggio dialettico" potremmo dire, sulla scorta di quel che stiamo prendendo dell'"immagine dialettica" di Benjamin: ritorno con salto in avanti e ripetizione differente: il video si ripete ma non uguale, scandito da pause in cui si può intravedere – intra-vedere – l'impronta e che contemporaneamente, appunto, tagliano a loro volta la continuità, differendola.

Per quanto gli oggetti stiano apparentemente fermi, il tempo fa scorrere tutto – in recenti inaugurazioni Sandri espone una carta emulsionata vergine che capta le immagini dell'inaugurazione stessa, del vaevieni delle persone, della loro "performance" – per cui ogni fotogramma è un "incarnato" in questo senso, reale che si incarna nell'arte, grazie alla luce. Di nuovo torniamo alle origini della fotosensibilità – non diremo più della fotografia –, quando i tempi lunghi del dagherrotipo non conservavano traccia distinguibile delle persone e degli oggetti in movimento, consegnandoci città e luoghi apparentemente disabitati per quanto in realtà percorsi in ogni direzione.

Quel che affascina qui è che questa incarnazione, questa apparizione – non apparenza, appunto, direbbe di nuovo Duchamp – accade sotto i nostri occhi e che noi la vediamo e non la vediamo al tempo stesso: è questo che vediamo, questo ad affascinarci, questo sapere intrecciato al vedere, questo vedere senza sapere veramente cosa, perché in continua trasformazione. Questo allora finisce col valere anche per il fotogramma ormai fissato, a ragione di quell'"aura" da cui siamo pur partiti, da quel "singolare intreccio" che il fotogramma è.

Questo in realtà si ripercuote su tutte le altre componenti dell'opera di Sandri. Prendiamone qualcuna di più evidente: è una "installazione" la sua? è "minimalista" il suo procedere? o è "processuale", "site specific" o che altro? No, nel senso delle definizioni fisse di questi termini; sì, nel senso dell'intreccio che Sandri riesce a farne: le Stanze come "installazioni" e insieme luogo personale, la semplicità dei mezzi impiegati come "minimalismo" e insieme verità dei materiali, la continuità dell'impressione come "site specificity" e intanto vita, trasformazione. Perché la vita c'entra di sicuro, la fotosensibilità ha infine anche questa valenza: l'essenzialità della fotografia ridotta a impronta diretta, la semplicità di strumenti e cose "precipitati nel tono", come dice l'artista, si propongono infatti contemporaneamente come analisi linguistica e umore esistenziale, "come atto di coscienza, umore, volontà realista e di costruzione, il tono come pratica di una possibile scultura...". Ma anche nel senso, sempre prettamente estetico, di un'originalità da intendersi non tanto come rivendicazione autoriale modernista, né come pretesa assoluta

di unicità solipsista, quanto come nodo tra medium, storia e sensibilità. Perché l'arte è questo intreccio in cui il linguaggio è acquisito ma va sempre rinnovato, non tanto radicalmente tuttavia da diventare chiuso e incomprensibile agli altri, e d'altro canto non così poco da diventare sintassi a pura disposizione delle applicazioni, ma unicità esposta, per così dire, inimitabile se non come trasmissione di questo compito, sensibilità appunto, forma.

Elio Grazioli

Galleria Neon, Bologna. Ottobre 2006

FABIO SANDRI : "PHOTOSENSITIVITY"

Here's an artist who has fully understood and claims even in the title of his exhibition, how form is sensitivity.

For he works with light, sensitivity to light: a very peculiar one, which brings into being only remarkable pieces of work. Light, in fact, isn't only what physically and metaphysically makes reality visible, but it is in this case what creates the work of art and so, not only metaphorically, the artist's sensitivity.

We'll write about reality later, we are stating now that Sandri has been giving his work of art a particular form of photography: this way of directly producing the image of an object has been called "photogram", no use of the camera, only contact, imprint: "gram" intended as "trace", – Jacques Derrida would say – not really a graphic act, writing, but something before and after writing, because it's a photography become sculpture, installation, action, and more, as we'll see.

Something before, as we said, because the photogram is photography reduced to its core (or to its "differance", quoting Derrida), before becoming writing, before turning into icon, representation, before becoming the photographer's sight. Hasn't perhaps Walter Benjamin already written so about daguerreotypes? He told us about the "technical equivalent", "total continuity between brighter light and darker shadow" that creates an aura "peculiar intertwining of space and time: the unique appearance of something remote even if very near" and not about the photographer's or the spectator's but about the represented people's sight, who seem to watch us from a time and space apart.

Everything was already there: inborn in the material and in the functioning of the daguerreotype itself: means and a chemical preparation reacting to light and only reality before, no camera, no print, an alive and changing matter "peculiar intertwining of space and time", an appearing image comes into being before the bewildered eyes of the observer who sees the image in progress before and after. We also refer to Benjamin's other main point: the "dialectical image", built on the paradox that only when a technique becomes obsolete, it frees – that is contains and makes it possible – foreshadowing it, something that exceeds its natural development: in Benjamin's example: "Views bring forward not only photography, but also films and sound motion pictures."

Rosalind Krauss herself has recently resumed these points. She had already defined the concept of "enlarged field" of sculpture and drawn the theoretical consequences in considering photography a sign, in its semeiological meaning, an imprint. She's done this partly to censure the inconsiderate use of the "new media", and remind us of the necessity – aesthetic duty – of a "reinvention of medium", information that Sandri has fully discovered and has been practicing on his own. Isn't photography itself in fact obsolete nowadays, undermined by digital techniques, which have altered its analogical peculiarity of medium?

Sandri thinks of sculpture and not photography as a medium; he's showing this to us in his exhibition. In order to fulfil this, he puts the photogram to the test with other media (in a more general and less recasting way): installation, object, video, performance… So the outcome of this "peculiar intertwinement" is a "sculpture", in an enlarged field. How far? As far as sensitivity, of course.

So a special print, a slowly released one, a continuous reaction that light creates on a sensitive medium, gives a very peculiar image, pure frame, but an absolutely precise one, scientific, philosophical, because it leads us to an absolute metaphysical implication. White shadow, real photographic "negative", – as Derrida

says: photogrammatological – a mould, projection, corresponding to the "positive" it derives from and is trace. In the photogram there is no negative, no print, it's transformation in positive: the negative is the positive, here the trace is really unique and the white isn't pure overturn, it's the colour of uniqueness, proof of the difference that the negative "is", a ghost coming to surface from another dimension, and at the same time it's meeting with it, as it wouldn't exist without it .

The work "Motore" clearly expresses the aspect of appearing from the other side, as the engine is sharply cut into two parts, and only one is exhibited. This one, just because of being sharply cut and lacking its other half, shows us that it comes from another dimension, less evident of time, of the past, but equally suggesting the tight intertwining of space and time. Like Duchamp we can question ourselves about what would time be in a world in four or more dimensions? Sandri here reminds us of the "Grand verre" by Duchamp. of its transparency on which the fourth dimension figures are projected, of his "Machines celibataire" of the lower side. So "Motori" lays on the ground as "ideal curio" of the machine – I'm quoting Eva Fabbris – as its heart and symbol of its functioning, and as "celibataires" aspiring to enter the facing photograms.

"Motori" are really photograms themselves: the oxidized surface of the engine is a proof. It shows us that the photogram isn't about an image as representation, but a transformation of a surface, sensitivity to agents, turning into image itself. Here sensitivity is meant not in psychological or abstract terms, but in really physical ones, in the sense that also our own human bodies and our own life are subdued to oxidation.

There's also the question, – after Lacan – that we never perceive the whole, we perceive only half, it escapes us as unity, as total, we are only half, 'cause our whole image is only the one reflected in the mirror, and we get alienated in it. The other side of this double impossibility is the precision we get in one to one, both in a dimensional relation, meaning that the trace that is witness of the unicity of everything, and in the sequential one, one near and one after the other, both in space and in time. We see exact prints like the reality they are the shadow of, their precision makes us aware of their relation and at the same time keeps our hallucinated attention on them. Our look and our own thought are caught in moving from one option to the other without being able to keep them together or choose among them. This is what happens in "Motori", where we are beguiled into seeing the lacking part, and therefore we become unable to assemble it with the actual one. The two halves don't meet, don't fit together, they stay apart, each one. It's the ontological dilemma of the trace – also of the readymade – and of art itself: half existing but separate: "negative".

On the other side "Stanze" are not mere photograms, but double photograms and double negatives. Paper is in fact transparent and is exposed on both sides: upper and beneath, so that what is beneath emerges and vice versa, getting in touch, superimposing, passing through one upon the other. But "Rooms" are double in more than one way, because they are the photograms of the artist's studio, the imprint of his own place of creation and his own privacy, his own studio, where he works, where he leads his artist's life.

What about "Incarnato"? It's a video projection on virgin photographic paper: the projected film exposes directly the photographic paper, none of the moving images gets fixed in the emulsion, but all together, one upon the other, being so unrecognisable: they are there but I cannot see them, better to say that I see them because they are there but I cannot distinguish each or the whole. It's another effect of time and accumulation. The knot, interlacement here is more evident than in other works: the title properly defines it, incarnate is the colour produced by continuous video projection, but it's also the link between image and device, inside and outside, movement and stillness, real and…

The projected film on "Incarnato" is an amateurish, familiar one, and refers directly to "Motori" and "Stanze". It's a trip by car, with the engine working, completely filmed inside the driver's cabin, personal and intimate like "Stanze", it shows a visible and invisible dialectics like in "Motori", revealing the connection between inside and outside, here and there (emphasized by the cut of the wall where the projection overflows). The filmed car trip is a special one: it's going back to the birthplace, a trip back in time, a "dialectical trip", we might say, following the "dialectical image" by Benjamin, back forward and different repetition: the video repeats itself always different, with pauses through which you can glimpse the imprint, at the same time breaking through continuity.

Even if objects seem still, time moves everything onwards – during some openings Sandri puts up a virgin photographic paper which gets exposed by the opening ceremony itself, the hustle and bustle of people, their "performance" – therefore each photogram is "incarnated", the real incarnating into art, due to the light. We go back again to the origins of photosensitivity – not of photography – when in the long exposures of the daguerreotype moving people and objects couldn't be perceived any more distinctly, giving us a view of uninhabited cities and places even though they were really passed through in any direction.

What is intriguing here is that this incarnation, this apparition – not appearance, Duchamp would say – happens before our eyes and we do and don't perceive it at the same time: "this" is what we perceive, that charms us, this knowing intertwined with seeing, seeing without realizing what it is, because it keeps changing. This applies to the exposed photogram because of that "aura" we started from, that "peculiar intertwining" the photogram is.

This affects all of Sandri's art. Is his an "installation"? Is his proceeding "minimalist"? Is it "site specific" or other? No, if we stick to the strict meaning of these words; yes when Sandri can intertwine all of them: "Stanze" as "installation" and a an intimate place, the simple means as "minimalism" and at the same time veracity of means, both continuous exposing as "site specificity" and life in progress. Life is there for sure, photosensitivity has also this meaning: the essentiality of photography directly exposed, the simple means and things "precipitated in tone", as the artist says, are proposed both as linguistic analysis and existential mood, "as an act of conscience, mood, will of realistic construction, tone as practice for possible sculptures…" But also in a strictly aesthetical sense, an originality intended not much as a modernist author claim, or an absolute pretension of solipsistic uniqueness, but as a link between medium, history, sensitivity. For art is this interlacement where acquired language is ever renewing, not in order to become closed and incomprehensible to others, not to become syntax for application, but exhibited, inimitable uniqueness, intended as transmission, sensitivity, form.

Elio Grazioli

Galleria Neon, Bologna. October 2006