CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea
Anno 3. N°6
Novembre 2011

En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur
År 3. N°6
November 2011

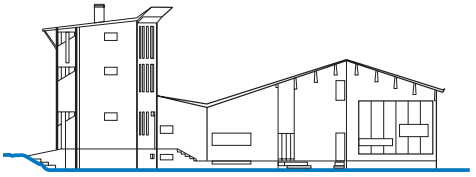
NUOVA FOTOGRAFIA ITALIANA

NY ITALIENSK FOTOGRAFI

Marina Ballo Charmet • Carlo Fei • Nunzio Battaglia • Paola Di Bello • Marco Signorini
Alessandra Spranzi • Fabio Sandri • Armin Linke • Elisa Sighicelli • Giorgio Barrera
Davide Bramante • Stefano Graziani • Simone Schiesari • Moira Ricci

CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea – En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur



Italienska Kulturinstitutet «C.M. Lerici»

CARTADITALIA

Rivista di cultura italiana contemporanea
pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura
"C. M. Lerici" di Stoccolma
Anno III. n° 6
Novembre 2011

Direttore: Paolo Grossi

Comitato scientifico: Pérette-Cécile Buffaria, Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Jean A. Gili, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Enrico Morteo, Carlo Ossola, Gilles Pécout, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Maurizio Serra, Antonio Tabucchi, Gianfranco Vinay.

Redazione: Istituto Italiano di Cultura "Carlo Maurilio Lerici"
Gärdesgatan 14
115 27 Stockholm
Tel. 0046 (0) 8 54 58 57 60 - Fax 0046 (0) 8 54 58 57 69
Posta elettronica: iicstockholm@esteri.it
Sito: www.iicstockholm.esteri.it

Progetto grafico: Charles Grebey e Pio Barone Lumaga
Stampa: Mediagallerian, 172 63 Sundbyberg

Questo numero della rivista è stato curato da Elio Grazioli.

Tutti i testi sono stati tradotti dall'italiano in svedese da Louise Kahan.

La rivista CARTADITALIA è pubblicata nell'ambito del Programma Educativo 2011 promosso dall'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma con il contributo della Fondazione "Carlo Maurilio Lerici".

ISSN 2000-2807

INDICE

Editoriale **4**

Introduzione **6**

Marina Ballo Charmet . . . . . p.

Carlo Fei . . . . . p.

Nunzio Battaglia . . . . . p.

Paola Di Bello . . . . . p.

Marco Signorini . . . . . p.

Alessandra Spranzi . . . . . p.

Fabio Sandri . . . . . p.

Armin Linke . . . . . p.

Elisa Sighicelli . . . . . p.

Giorgio Barrera . . . . . p.

Davide Bramante . . . . . p.

Stefano Graziani . . . . . p.

Simone Schiesari . . . . . p.

Moira Ricci . . . . . p.

Prezzo: 100 SEK
Abbonamento annuale a due numeri
(Svezia) 180 SEK + 66 SEK
Il pagamento va effettuato tramite
postgiro 50 23 40-3, indicando nome e cognome,
indirizzo e causale del versamento.
Per abbonamenti internazionali, si prega di rivolgersi
alla redazione.

Prossimo numero:
Musica (aprile 2012)

CARTADITALIA

En tidskrift tillägnad italiensk samtidskultur
publicerad av Italienska Kulturinstitutet
"C. M. Lerici" i Stockholm
År III. Nr 6
November 2011

Chefredaktör: Paolo Grossi

Redaktionsråd: Pérette-Cécile Buffaria, Guido Davico Bonino, Silvia Fabrizio-Costa, Maurizio Ferraris, Jean A. Gili, Claudio Magris, Vittorio Marchis, Enrico Morteo, Carlo Ossola, Gilles Pécout, Salvatore Silvano Nigro, Martin Rueff, Nicola Sani, Domenico Scarpa, Maurizio Serra, Antonio Tabucchi, Gianfranco Vinay.

Redaktion: Italienska Kulturinstitutet "Carlo Maurilio Lerici"
Gärdesgatan 14
115 27 Stockholm
Tel. 0046 (0) 8 54 58 57 60 - Fax 0046 (0) 8 54 58 57 69
E-post: iicstockholm@esteri.it
www.iicstockholm.esteri.it

Formgivning: Charles Greneby och Pio Barone Lumaga

Tryck: Mediagallerian, 172 63 Sundbyberg

Elio Grazioli är ansvarig för detta nummer av tidskriften.

Alla texter är översatta från italienska till svenska av Louise Kahan.

Tidskriften CARTADITALIA är publicerad inom ramen för Italienska Kulturinstituts utbildingsprogram 2011, med bidrag av Stiftelsen "Carlo Maurilio Lerici".

ISSN 2000-2807

INNEHÅLL

Ledare **5**

Introduktion **7**

Marina Ballo Charmet . . . . . p.

Carlo Fei . . . . . p.

Nunzio Battaglia . . . . . p.

Paola Di Bello . . . . . p.

Marco Signorini . . . . . p.

Alessandra Spranzi . . . . . p.

Fabio Sandri . . . . . p.

Armin Linke . . . . . p.

Elisa Sighicelli . . . . . p.

Giorgio Barrera . . . . . p.

Davide Bramante . . . . . p.

Stefano Graziani . . . . . p.

Simone Schiesari . . . . . p.

Moira Ricci . . . . . p.

Lösnummerpris: 100 SEK
Portoavgift för försändelse: 33 SEK
Prenumeration (Sverige), två nummer per år
180 SEK + 66 SEK i portoavgift
Inbetalning kan göras på PlusGiro-konto 50 23 40-3, ange ditt namn, din adress, samt betalningsanledning.
För internationella prenumerationer eller försändelser vg. kontakta redaktionen.

Kommande teman:
Musik (april 2012)

Editoriale

Dopo il numero speciale della scorsa primavera, in occasione dell'eccezionale circostanza delle Celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità, "CARTADITALIA" ritorna alla sua originaria vocazione di strumento di informazione e di orientamento (una "carta", appunto) nei territori della cultura italiana contemporanea. Dopo due numeri dedicati alla letteratura (rispettivamente, al romanzo e alla poesia), uno al cinema e un altro al teatro, è ora la volta della fotografia, in attesa di un successivo fascicolo che avrà per oggetto la musica.

Come di consueto, abbiamo scelto per affrontare questo viaggio di esplorazione una guida esperta e riconosciuta internazionalmente per le sue competenze in materia, Elio Grazioli. Docente di teoria e storia della fotografia all'università di Bergamo, Grazioli dirige assieme a Marco Belpoliti una delle maggiori riviste italiane di cultura contemporanea, "Riga", ed è autore di numerosi studi sulle arti visive e sulla fotografia. Ma la fotografia non è solo una disciplina accademica per Grazioli, è il terreno di una concreta, attiva militanza di critico e di curatore di mostre. Qui vorremmo ricordare, in particolare, il ruolo fondamentale che egli svolge da diversi anni sulla scena artistica italiana e internazionale in quanto direttore del festival "Fotografia Europea" di Reggio Emilia, certamente una delle manifestazioni chiave, in Italia, per conoscere le tendenze e i protagonisti della fotografia oggi.

L'ambizione di "CARTADITALIA" è quella di occuparsi, rigorosamente, di contemporaneo, di ciò che si sta facendo attualmente in Italia: proprio perciò il lettore non troverà in questo numero, se non in una breve ricapitolazione iniziale, i nomi dei grandi maestri del secondo Novecento (alcuni dei quali ancora oggi in piena attività), da Mario Dondero a Ferdinando Scianna, da Mario Giacomelli a Luigi Ghirri, da Gabriele Basilico a Paolo Gioli, per non citare che alcuni nomi. L'attenzione si è invece concentrata su una selezione di artisti che oggi hanno fra i quaranta e i cinquant'anni, e che testimoniano, nella varietà delle loro direzioni di ricerca, dell'eccezionale vitalità della fotografia italiana contemporanea.

Come sottolinea Elio Grazioli, sarebbe vano ricercare a tutti costi un tratto comune ai loro percorsi: ora attenti soprattutto alla dimensione sperimentale, ora impegnati in una disalienazione dello sguardo attraverso scelte inedite e originali di poetica, di stile e di costruzione, ora sensibili ai temi più forti del sociale, le loro immagini – riunite in questo fascicolo – formano una ideale galleria in cui il lettore/spettatore, nel gioco dei rimandi e degli accostamenti, potrà cercare di individuare la specificità di uno "sguardo italiano".

Stoccolma, 30 settembre 2011

Paolo Grossi
Direttore
Istituto Italiano di Cultura "Carlo Maurilio Lerici"

Ledare

Efter vårens specialnummer med anledning av festligheterna kring 150-årsjubileet av Italiens enande återgår nu "CARTADITALIA" till sitt ursprungliga syfte, nämligen att vara ett verktyg för att informera och ge en översikt (en "karta", som titeln ju antyder) över områdena i den samtida italienska kulturen. De första två numren ägnades åt litteraturen (romanen respektive poesin), sedan ett åt filmen och ett åt teatern. Nu står fotografin på tur, i väntan på nästa nummer som kommer att handla om musik.

Som vägvisare på denna upptäcktsfärd har vi, precis som vanligt, valt en expert som är internationellt känd för sin kunskap på området, Elio Grazioli. Han undervisar i fotografisk teori och fotografins historia på universitetet i Bergamo och leder tillsammans med Marco Belpoliti en av de största italienska tidskrifterna om samtida kultur, "Riga". Han har även forskat mycket om bildkost och fotografi. För Grazioli är dock fotografin inte bara en akademisk disciplin, utan även ett område där han på ett konkret sätt är aktiv som kritiker och utställningskurator. Vi vill särskilt påpeka vilken viktig roll han sedan flera år tillbaka har på den italienska och internationella konstnärsscenen som direktör för festivalen "Fotografia Europea" i Reggio Emilia, utan tvekan ett av nyckelevenemangen i Italien för att bekanta sig med tendenserna och de viktigaste företrädarna inom fotografin idag.

Ambitionen är att "CARTADITALIA" strikt ska hålla sig till det samtida, det som händer nu i Italien. I detta nummer kommer därför inte läsaren, med undantag för en kort sammanfattning i början, att hitta namnen på de stora konstnärerna från andra halvan av 1900-talet (som delvis fortfarande är aktiva), från Mario Dondero till Ferdinando Scianna, från Mario Giacomelli till Luigi Ghirri, från Gabriele Basilico till Paolo Gioli för att bara nämna några. Här riktas istället uppmärksamheten mot ett urval av konstnärer som idag är mellan fyrtio och femtio och som med sina olika inriktningar vittnar om den enastående livskraften som finns inom den samtida italienska fotografin.

Som Elio Grazioli påpekar skulle det vara fruktklöst att till varje pris försöka hitta något gemensamt i deras olika vägar. Vissa riktar främst uppmärksamheten mot den experimentella dimensionen, andra ägnar sig åt en disalienation av blicken genom nya, originella val av poetisk inriktning, stil och konstruktion, ytterligare andra är känsliga för de starkaste samhällsfrågorna och tillsammans utgör deras bilder – som vi har samlat i detta nummer – ett idealiskt galleri där läsaren/betraktaren, i leken med hänvisningar och kombinationer, kan försöka urskilja det som utmärker en "italiensk blick".

Stockholm, 30 september 2011

Paolo Grossi
Direktör
Italienska Kulturinstitutet "Carlo Maurilio Lerici"

Introduzione

Le introduzioni e le sintesi storiche amano i grandi movimenti e le figure ben definite, gli eventi memorizzabili e i dibattiti più frequentati, ma a noi piace percorrere le strade laterali, guardarci intorno con curiosità, stabilire relazioni. Questo non per vezzo o per partito preso, ma perché la situazione italiana ci sembra da tempo più caratterizzata da una non situabilità, dall'eccentricità di autori singoli, che da scuole e suoi rappresentanti riconosciuti. In fondo anche i nostri movimenti e autori più noti brillano sempre per una qualche loro singolarità e appena possibile si ribellano all'appartenenza e alle definizioni. Così, cercare di circoscrivere teoricamente il Neorealismo – per fare gli esempi di quanto è più noto della fotografia italiana – è di fatto una contraddizione, perché esso è proprio caratterizzato dalla scommessa che l'adesione al reale, la sintonia con il mondo popolare è un azzeramento della teoria, dell'ideologia precostituita, e dunque delle definizioni e delle categorie. O cercare di inscrivere un autore come Mario Giacomelli nel dibattito tra realismo e astrazione che infiamma i testi delle riviste italiane del dopoguerra vuol dire non coglierne l'aspetto diciamo pure "visionario". Definire Ugo Mulas un fotografo "concettuale" perché ha realizzato le *Verifiche* significa perdersi il senso stesso della concettualità italiana. Lo stesso vale per Franco Vaccari le cui *Esposizioni in tempo reale* sono un'invenzione a tutto campo e un ciclo dall'ampiezza esaustiva. D'altro canto, non riuscire a spiegare l'originalità assoluta di un Paolo Gioli – l'identificazione tra corpo rappresentato e corpo della fotografia, tra la loro materia vivente – evidenzia proprio l'eccentricità del discorso italiano.

E ancora, come dicevamo, tutti i nostri autori migliori stanno dentro ai generi e ai movimenti in maniera sempre singolare. Per esempio Mario Dondero è sì un erede diretto del Neorealismo, ma si guardi quanto al di là di esso porta la sua naturalezza e la scelta etica: la fotografia in lui diventa uno strumento per stabilire relazioni umane. O Ferdinando Scianna sarà pur situabile nella scia del reportage che si rifà a Cartier-Bresson, ma la sua fotografia privilegia il disagio e il disordine piuttosto che il magico ordine compositivo dell'istante e l'ombra invece della luce. E quale altro artista come Franco Vimercati si è mai chiuso in casa per decenni a ritrarre solo i pochi oggetti di casa propria con un rigore e una poesia che rinnovano quelli di Morandi? E si fa presto a paragonare Luigi Ghirri a qualche fotografo straniero magari anche più sagace, ma il suo "pensare per immagini" e la sua "carezza al mondo" sono autentici e inimitabili. O si prendano i fotografi del cosiddetto "nuovo paesaggio italiano" – forse il più recente movimento fotografico italiano noto all'estero –, Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Guido Guidi, Franco Fontana fra tutti: come evidenziarne la visione diversa del paesaggio piuttosto che la visione di un paesaggio italiano diverso? E infine: basta un rimando all'eleganza formale italiana per distinguere un fotoroporter come Maurizio Pellegrin o un Paolo Roversi in ambito di fotografia di moda per distinguerli dai loro colleghi stranieri?

È la "poetica" dei singoli artisti, a noi sembra, quello che li rende originali e irriducibili, e ciò che in ogni caso noi preferiamo e vogliamo più evidenziare anche nella nostra proposta per questa selezione. Del resto è sempre essa a farceli chiamare "artisti" ancor prima che "fotografi" al di là di qualsiasi scelta linguistica o formale. Se d'altro canto di originalità e di innovazione ci si chiederà e si vorrà discutere, è sempre al livello del contenuto poetico e della singolarità che noi cercheremo di verificare e di controbattere.

Infine la fotografia oggi a noi pare posta in un punto di snodo molto particolare. Non più affannata ad affinare una tecnica o a inseguire un'estetica derivata da altre forme espressive e neppure più a convincere di averne una propria, anzi al crocevia di una possibile "rivoluzione", quella digitale-virtuale, essa si interroga su scala molto più

Introduktion

Inledningar och historiska översikter älskar de stora rörelserna och de tydligt definierade figurerna, de minnesvärda händelserna och de mest följda debatterna, men vi tycker om att ta sidovägar, att nyfiket se oss omkring och bygga upp relationer. Det är inte av gammal vana eller av principiella skäl, utan för att situationen i Italien sedan ett tag tillbaka tycks karaktäriseras av en omöjlighet att placera och av enskilda konstnärers excentricitet snarare än av skolor och deras erkända företrädare. Även våra mest kända rörelser och konstnärer utmärker sig i grunden alltid genom något särdrag och protesterar mot tillhörighet och definitioner så fort de får möjlighet. Att teoretiskt försöka avgränsa neorealismen – för att ta den mest kända inriktningen inom den italienska fotografin som exempel – är därför en motsägelse, eftersom den kännetecknas av just övertygelsen om att kontakten med det verkliga och harmonin med den folkliga världen innebär att förneka teorin, den fastställda ideologin och därmed definitionerna och kategorierna. Eller att försöka placera en konstnär som Mario Giacomelli i den debatt mellan realism och abstraktion som fördes i texterna i de italienska tidskrifterna under efterkrigstiden innebär en oförmåga att se den "visionära" aspekten. Att definiera Ugo Mulas som en "konceptuell" fotograf bara för att han gjorde sina *Verifiche* innebär att själva meningen med den italienska konceptualismen går förlorad. Samma sak gäller för Franco Vaccari, vars *Esposizioni in tempo reale* är en omfattande uppfinning och en bred, uttömmande cykel. Det faktum att det inte går att förklara det helt originella hos Paolo Gioli – identifieringen av den avbildade kroppen med fotografiets kropp och av dessas levande materia – framhäver å andra sidan just excentriciteten i situationen i Italien.

Och, som sagt, alla våra största konstnärer tillhör alltid genrer och rörelser på sitt eget speciella sätt. Mario Dondero till exempel är visserligen en direkt arvtagare till neorealismen, men tänk på hur långt bortanför den han tar sin naturlighet och sitt etiska val. Hos honom blir fotografin ett verktyg för att skapa mänskliga relationer. Eller Ferdinando Scianna, som visserligen kan placeras bland dem som gör reportage och går i Cartier-Bressons fotspår, men hans fotografi lämnar mer utrymme åt oro och oreda än åt ögonblickets magiska ordning i kompositionen och åt skuggan istället för ljuset. Och vilken annan konstnär än Franco Vimercati har någonsin stängt in sig hemma i årtionden för att endast avbilda de få föremålen i det egna hemmet med en noggrannhet och en uttrycksfullhet som för tankarna till Morandi? Man jämför gärna Luigi Ghirri med någon utländsk, kanske ännu mer skarpsynt fotograf, men hans sätt att "tänka i bilder" och "smeka världen" är autentiska och omöjliga att imitera. Eller om man tar fotograferna som ägnar sig åt det så kallade "nya italienska landskapet" – kanske den senaste italienska rörelsen inom fotografin som är känd utomlands –, Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Guido Guidi och Franco Fontana bland många andra: hur kan man framhäva att de har en annorlunda syn på landskapet snarare än en syn på ett annorlunda italienskt landskap? Och slutligen, räcker det med en hänvisning till den formella italienska elegansen för att särskilja en pressfotograf som Maurizio Pellegrin eller modefotografen Paolo Roversi från deras utländska kollegor?

Det tycks vare den "poetiska stilen" hos de enskilda konstnärerna som gör dem originella och stora. Det är i alla fall den som vi föredrar och vill framhäva även i det urval som vi presenterar här. För övrigt är det ju den som gör att vi kallar dem för "konstnärer" snarare än "fotografer" och inte någon språklig eller formell anledning. Om man istället funderar kring och vill diskutera originalitet och förnyelse kommer vi alltid att försöka undersöka och bemöta det på den nivå som gäller det poetiska innehållet och särdragen.

Fotografin verkar idag med andra ord befinna sig vid ett mycket speciellt vägskäl. Den behöver inte längre anstränga sig för att förfina en teknik eller följa en estetik som hämtats från andra uttrycksformer. Den behöver

ampia, più generale e più dettagliata al tempo stesso: più generale perché si chiede che cosa sia una "immagine" in quest'epoca in cui non si parla d'altro, domanda del resto iniziata proprio con la sua invenzione, avendole dato una funzione e un potere, ma anche un corpo e un tempo nuovi; più dettagliata perché oggi più che mai ci si accorge – tutt'altro che banalmente, infrasottilmente anzi, direbbe Duchamp – che basta un minimo cambio di luce, di stampa, di inquadratura, di composizione, a volte addirittura anche solo di contesto o di intenzione, vorremo dire di sguardo, e l'immagine fotografica, per niente meccanica, cambia totalmente. Si riscoprono cioè in tutta la loro potenzialità sia la magia, se così si può ancora dire, sia la costruzione, cioè le trasformazioni anche in questi campi che la fotografia ha introdotto e introduce. Da un lato oggi la fotografia è la chiave di comprensione della comunicazione, dall'altro essa ci fa "impazzire per la pietà", come invitava Roland Barthes sulla scorta di Nietzsche.

Con la selezione che proponiamo abbiamo tentato di rendere conto di tutto questo, non una storia ordinata bensì una costellazione che restituisce la sensibilità e le preoccupazioni, gli intenti e gli atteggiamenti. Per noi l'identità di un eventuale "sguardo italiano" trapela così, trasversalmente, mentre il gioco dei rimandi, del montaggio, degli accostamenti, svolge la complessità degli argomenti. D'altro canto abbiamo voluto attenerci ad autori già molto noti in Italia in modo da raccontare anche l'atmosfera effettiva che vi si respira, a parte un paio di proposte, come si suol dire, dei più giovani, perché funzionali all'insieme e al nostro discorso. L'ordine cronologico permetterà inoltre di avere uno spaccato anche temporale delle scelte stilistiche, dei modi e degli argomenti.

Cominciamo da due artisti davvero speciali nel panorama italiano, che ci introducono subito in un'originalità di percorso non riconducibile ai parametri critici più diffusi. Sono autori che si sono formati allo scadere delle esperienze concettuali e hanno dovuto di necessità inventarsi dei modi nuovi, a costo di restare inclassificabili. Il loro accostamento ci fa da porta di entrata a questo panorama, perché evidenzia due modi opposti ma determinanti. Marina Ballo Charmet deve la sua originalità all'idea di uno sguardo periferico, "con la coda dell'occhio", come l'ha chiamato, quindi non centrato bensì laterale. Uno sguardo singolare per la fotografia, in cui la macchina fotografica asseconda l'occhio che guarda di lato, e guarda ciò che sta a lato, in tutti i sensi dell'espressione, sui bordi, negli angoli, nelle periferie, sia dello sguardo che del paesaggio, dell'ambiente, della società, della condizione umana. Potremmo dire che questa fotografia che abbiamo deciso di sottoporre qui all'attenzione del lettore nasce un po' tutta, se non da questo spostamento, comunque da una deviazione dalle strade tracciate, da un'attenzione per i bordi del reale così come delle idee, nonché del medium fotografico.

Carlo Fei, da parte sua, mette tutto al centro e su un fondo nero assoluto, ma non è pop, bensì, all'opposto, meditativo e diretto – con-centrato, potremmo dire –, nutrito di quell'esoterismo tutto italiano che consiste nel dire che le cose sono come stanno, ma bisogna osservarle bene, occorre caricarle del senso che possiedono e vederle come depositi di energia. Così la batteria elettrica è la prima metafora evidente che Fei propone per questo: i poli sono compresenti e sono la fonte stessa dell'energia. L'oggetto davanti a noi è il nostro polo compresente; la visione non è gesto passivo né unilaterale, ma energia che passa da un capo all'altro.

Dunque, laterale o centrata, la porta d'entrata è segnata da un'attenzione forte per l'oggetto e una sensibilità non trasgressiva, non effettistica, per il medium fotografico. Marginalità o alchimia degli opposti sono le risposte al venir meno di un senso oggettivo o documentario della fotografia, ma anche a quello analitico o processuale.

Anche il filone nuovo della fotografia di paesaggio e di architettura – al seguito dell'inaugurale mostra *Viaggio in Italia* del 1984 – aveva costituito una riposta alle stesse impasse. Nunzio Battaglia viene da qui ma il proseguo del suo percorso personale l'ha però portato in una direzione diversa da quella degli altri. La ricerca di un valore simbolico nel suo soggetto l'ha condotto a indebolire il potere descrittivo del mezzo fotografico, a sfocarlo sempre di più, come una sorta di "perdita" della messa a fuoco, a favore di una carica affettiva e visiva di altro tipo. Ora l'oggetto, paesaggio o architettura, diventa del tutto intimo e universale insieme, e l'immagine diventa una composizione dove la gamma e la sfumatura acquistano tutto il loro significato, come si dice della varietà e della gradazione del reale e del sentire

heller inte övertyga någon om att den har en egen sådan, utan vid vägskälet för en möjlig digital-virtuell "revolution" rannsakar den sig själv i mycket större skala och på ett allmännare men samtidigt mer detaljerat sätt; allmännare för att frågan ställs vad en "bild" är i denna tid när man inte talar om annat, en fråga som för övrigt föddes just tillsammans med fotografin och inte bara gav den dess funktion och makt, utan även en ny kropp och en ny tid; mer detaljerat för att man idag mer än någonsin tidigare märker – inte alls på ett banalt, utan på ett infratunt sätt, som Duchamp skulle säga – att det räcker med en minimal ändring av ljuset, trycket, bildens avgränsning eller komposition, ibland bara en ändring av sammanhanget eller avsikten, det som vi skulle kunna kalla blicken, för att helt förändra den fotografiska avbildningen, som är allt annat än mekanisk. Bland alla dessa möjligheter återupptäcks med andra ord dels magin, om man fortfarande kan säga så, och dels konstruktionen, det vill säga förändringarna även på dessa områden som fotografin har introducerat och fortfarande introducerar. Å ena sidan är fotografin idag nyckeln till att förstå kommunikationen, å andra sidan får den oss att "bli tokiga av tillgivenhet", som Roland Barthes sa, inspirerad av Nietzsche.

Med det urval som vi presenterar har vi försökt att redogöra för allt detta, inte en systematisk historia utan en konstellation som speglar känsligheten och oron, avsikterna och attityderna. Vi tror att identiteten hos en eventuell "italiensk blick" lyser igenom på detta sätt, på tvären, medan leken med hänvisningar, montage och sammanförandet av föremål skildrar komplexiteten hos frågorna. Å andra sidan har vi valt att hålla oss till konstnärer som redan är välkända i Italien för att kunna beskriva den stämning som faktiskt råder, med undantag för några bidrag från de yngsta, som det brukar heta, eftersom de fyller en funktion i helheten och i vårt resonemang. Den kronologiska ordningen gör det dessutom möjligt att få ett tidsmässigt tvärsnitt av de stilistiska valen, metoderna och frågorna.

Vi börjar med två mycket speciella konstnärer i Italien som genast leder oss in på en originell väg som inte kan hänföras till de mest utbredda kritiska parametrarna. Det är konstnärer som har skolats under de konceptuella strömningarnas nedgång och som har varit tvungna att hitta på nya sätt, till priset av att inte kunna klassificeras. Deras placering bredvid varandra blir vår ingång till denna översikt, eftersom den tydligt visar två motsatta men betydelsefulla metoder. Marina Ballo Charmet får sin originalitet från idén med en perifer blick, "ur ögonvrån" som hon säger, alltså inte riktad mot mitten utan åt sidan. Det är ett mycket ovanligt perspektiv inom fotografin där kameran följer ögat som tittar åt sidan och tittar på det som finns vid sidan av i uttryckets alla bemärkelser: i kanterna, i hörnen och i utkanterna av såväl blicken som landskapet, miljön, samhället och den mänskliga situationen. Man skulle kunna säga att i stort sett all fotografi som vi har valt att presentera här för läsaren föds, om inte genom denna förflyttning, så åtminstone genom att andra vägar än de utstakade väljs och genom att uppmärksamheten flyttas ut mot kanten av verkligheten, av idéerna och av fotografin som medium.

Carlo Fei placerar istället allt i mitten mot en helt svart bakgrund, men det är inte pop utan tvärtom meditativt och direkt – kon-centrerat skulle man kunna säga –, fullt av den helt italienska esoterismen som består i att säga att sakerna är så som de ser ut, men man måste titta noggrant på dem, ladda dem med den betydelse som de har och se dem som lager av energi. Batteriet blir den första tydliga metaforen som Fei presenterar för detta ändamål; dess poler är närvarande samtidigt och utgör själva energikällan. Föremålet som vi har framför oss är den pol som är närvarande samtidigt som vi, och betraktandet är varken en passiv eller ensidig gest, utan den energi som rör sig emellan de båda punkterna.

Så oavsett om ingången är på sidan eller i mitten kännetecknas den av en stor uppmärksamhet på föremålet och en känsla för fotografin som medium som inte bryter mot några regler eller skapar sensation. Motsatsernas alkemi eller marginalitet är svaret när fotografins objektiva eller dokumentära betydelse försvinner, men också när det analytiska och det som gäller själva processen försvinner.

Även den nya strömningen inom landskapsfotografin och arkitekturfotografin efter invigningsutställningen *Viaggio in Italia* som hölls 1984 utgjorde en utväg ur dessa återvändsgränder. Nunzio Battaglia kommer härifrån, men

umano. Portata ai limiti, la fotografia sembra svanire e invece si sposta e sposta noi su altri fronti e altre attenzioni.

Sempre nell'ambito del paesaggio, ma con intenzioni e esiti molto diversi, lavorano anche Marco Signorini e Armin Linke. Signorini cerca un paesaggio e una luce sospesi nell'indecidibilità se sia alba o imbrunire così come origine o fine, farsi o disfarsi del mondo. Siamo lontani dal mondo urbano e popolato, pieno di gesti e di presenze; qui tutto è come in attesa che qualcosa avvenga, il formarsi stesso delle cose o il loro consumarsi fino alla sparizione. Poche persone, una donna e due bambini, osservano o sembrano cercare qualche cosa o qualche segno. Intanto a dominare, come è giusto per un medium che si chiama letteralmente "scrittura di luce", è appunto la luce. Il risultato è un'atmosfera davvero speciale e poetica.

Linke invece sposa la chiarezza, il tutto a fuoco, il reportage classico, cioè la ricerca di luoghi, manufatti e eventi umani da portare a chi non è sul posto o sul momento, e più sono straordinari e non alla portata di tutti e più sono efficaci. Ma sorprendente è soprattutto il fatto che Linke riesca sempre a farceli vedere in un modo nuovo e diverso, benché senza artifici né manipolazioni. La limpidezza del suo sguardo deriva dalla chiarezza del progetto, e in particolare dallo slancio che esso gli conferisce verso il futuro. Le sue sono immagini per studiare nel presente le tracce del futuro. Un sovvertimento del tempo fotografico, a ben pensarci, per definizione fissato al passato. Che le immagini siano poi a disposizione di tutti, siano propriamente l'occasione per mettere tutti in relazione, Linke lo sottolinea mettendole sul proprio sito web in una formula che chiama "book on demand", secondo la quale ciascuno può scegliere le immagini che lo interessano e farsi non solo il proprio percorso e la propria visione ma anche, su richiesta, il proprio libro.

Seguono un gruppetto di autori che usano la fotografia come medium più decisamente artistico, quasi strumento di un'operazione più che tecnica specifica, benché sempre a partire da suoi caratteri peculiari. Questa diversa attenzione ai caratteri del medium, senza però rivendicarne una "specificità", ha permesso alla fotografia di valorizzare altri modi e nuove espressioni. Due di loro arrivano addirittura dalla scultura e hanno accostato la tecnica fotografica come modo di "scolpire" la luce, come indagine sullo spazio e sui corpi non tanto rappresentati quanto restituiti attraverso l'uso della luce. Così Fabio Sandri recupera il metodo del fotogramma, impronta diretta dell'oggetto sulla carta emulsionata, per catturare lo spazio per mezzo della luce. Ha realizzato e realizza impronte di intere stanze, dalla sua abitazione agli spazi delle gallerie, comprese le persone che di volta in volta vi si trovano o vi passano. Ma ciò che più sorprende e rivela è che la carta emulsionata finché non è fissata resta "viva", cioè continua, per quanto lentamente e impercettibilmente, a catturare la traccia di ciò che la luce vi proietta. Anche qui l'origine si tocca con la scomparsa: la lunga posa necessaria per lasciare l'immagine visibile riprende quella delle origini della fotografia, mentre l'emulsione che continua ad assorbire luce finisce con il cancellare ogni immagine distinguibile.

Elisa Sighicelli dal canto suo modella la luce in tutt'altro modo. Prima di tutto attraverso la retroilluminazione, che significa far uscire la luce dall'immagine invece che riceverla dall'esterno, e poi oscurando alcune parti in modo da farla agire solo dove desidera. Questo le permette di evidenziare, di creare atmosfere, sottolineature, effetti. L'immagine diventa un vero e proprio oggetto, non una superficie che rappresenta qualcosa, ma un organismo vivo che coinvolge lo spettatore. È naturale che lo sviluppo abbia portato l'artista all'uso del video, medium di pura luce su uno schermo. Poi, dopo alcune sperimentazioni in tal senso, tornata ai lightbox è come se Sighicelli avesse invertito la rotta: ora la luce sembra racchiusa nella scatola come in uno scrigno, bloccata dal disegno compositivo dell'immagine che ci ostruisce l'accesso invece che aprirci un mondo al di là della superficie.

Paola Di Bello e Alessandra Spranzi sono altre due facce diverse della fotografia. Entrambe puntano all'enigma – un classico italiano, dalla Metafisica di De Chirico in qua – ma con modi del tutto opposti. (Si sarà notato che, per descrivere la varietà degli approcci nuovi alla fotografia, stiamo andando per coppie accostate, per modi "polari" di affrontare una stessa questione. Lo schema che ne deriva va disposto in modo sparso, come una costellazione, piuttosto che come un elenco incolonnato, dai cui rimandi interni deriverà il disegno complessivo di un'italianità della

hans egen fortsatta väg har lett honom i en annan riktning än de andra. Jakten på ett symboliskt värde i hans motiv har fått honom att försvaga den beskrivande kraften i det fotografiska mediet och att öka oskärpan alltmer, ungefär som att "förlora" fokus, till förmån för ett annat slags emotionellt och visuellt innehåll. Nu blir föremålet, oavsett som det rör sig om landskap eller arkitektur, helt intimt och universellt på samma gång, och bilden blir en komposition där färgskalan och nyansen får sin fulla betydelse, som man säger om mångfalden och schatteringen hos verkligheten och den mänskliga förmågan att känna. Till slut ser fotografiet ut att försvinna, men istället förflyttar det sig och förflyttar oss i andra riktningar där annat fångar vår uppmärksamhet.

Även Marco Signorini och Armin Linke arbetar inom landskapsfotografin, men med mycket olika avsikter och resultat. Signorini försöker att fånga landskap och ljus där det är omöjligt att avgöra om det är gryning eller skymning, början eller slut, om världen skapas eller faller sönder. Vi befinner oss långt ifrån de bebodda stadsmiljöerna som är fyllda av gester och närvaro. Här tycks allting vänta på att något ska hända, att sakerna ska bildas eller förtäras tills de helt försvinner. Några få personer, en kvinna och två barn, tittar eller verkar leta efter något föremål eller tecken. Men det som dominerar är just ljuset, vilket är logiskt hos ett medium som bokstavligen heter "skriva med ljus". Resultatet är en mycket speciell och stämningsfull atmosfär.

Linke ägnar sig istället åt tydligheten, den fullständiga skärpan och det klassiska reportaget, det vill säga jakten på platser, handgjorda saker och mänskliga händelser för att kunna visa dem för den som inte är där just då. Ju märkvärdigare och mer svårtillgängliga de är för allmänheten desto effektivare blir det. Men det som överraskar är det faktum att Linke alltid lyckas visa oss dem på ett nytt och annorlunda sätt, trots att han varken använder några knep eller manipulation. Hans rena blick kommer av klarheten i projektet och i synnerhet av det språng mot framtiden som det ger honom möjlighet att göra. I hans bilder kan man studera spåren av framtiden i nutiden. Han omstörtar den fotografiska tiden, som ju vid närmare eftertanke rent definitionsmässigt är fixerad i det förflutna. För att understryka att bilderna är tillgängliga för alla och att möjligheten finns att sammanlänka dem alla lägger Linke alla bilderna på den egna webbplatsen i något som han kallar "book on demand". Där kan var och en välja ut de intressantaste bilderna och inte bara hitta en egen väg och ett eget sätt att betrakta, utan på begäran även skapa en egen bok.

Sedan följer en liten grupp med konstnärer som mer använder fotografin som ett rent konstnärligt medium, snarare som ett verktyg än en särskild teknik, även om de alltid utgår från dess speciella egenskaper. Denna annorlunda uppmärksamhet på mediets egenskaper, dock utan att göra anspråk på någon "säregenhet", har gett fotografin möjlighet att framhäva andra metoder och nya uttryck. Två av konstnärerna kommer till och med från skulpturkonsten och har närmat sig fotograferingstekniken som ett sätt att "skulptera" ljuset, för att undersöka rummet och kropparna som egentligen inte avbildas, utan snarare återges med hjälp av ljuset. Fabio Sandri återupptar metoden med fotogrammet, ett direkt avtryck av föremålet på emulsionspappret, för att fånga rummet med hjälp av ljuset. Han har gjort och gör avtryck av hela rum, allt från rummen i sitt hem till ytorna i gallerierna, inklusive de personer som just då råkar befinna sig där eller går förbi. Det som dock är mest förvånande och avslöjande är att emulsionspappret förblir "levande" tills det fixeras. Med andra ord fortsätter det på ett mycket långsamt och nästan obemärkt sätt att fånga spåren av det som ljuset projicerar på det. Även här återknyter ursprunget till försvinnandet. Den långa poseringen som krävs för att efterlämna en synlig bild för tankarna till fotografins början, medan emulsionen som fortsätter att absorbera ljus till slut raderar alla urskiljbara bilder.

Elisa Sighicelli formar ljuset på ett helt annat sätt. Först belyser hon bilderna bakifrån, vilket innebär att de släpper ut ljuset istället för att få det utifrån, och sedan gör hon vissa delar mörka för att ljuset endast ska verka där hon vill. På så sätt kan hon framhäva, understryka och skapa atmosfärer och effekter. Bilden blir ett riktigt föremål, inte en yta som förställer något utan en levande organism som gör betraktaren delaktig. Utvecklingen har på ett naturligt sätt lett konstnären till att använda videoinspelningar, ett medium som bygger på rent ljus på en skärm. När Sighicelli efter några sådana experiment återvänder till sin *lightboxes* är det som om hon hade ändrat riktning. Nu ser ljuset ut

fotografia.)

Spranzi dunque mette in scena piccoli eventi, davvero minimi, fino al puro accostamento di oggetti incongrui, il cui non senso apre un varco che scatena pensieri, tentativi di giustificazione o di racconto, rimanda cioè a ciò che propriamente non si vede, al prima o al dopo, all'al di là o al di qua. In fondo la fotografia è sempre così: noi vediamo un istante bloccato, il resto lo immaginiamo. In Spranzi sono le cose stesse a presentarcisi così sospese. L'incolmabilità del varco non chiude infine su una soluzione, l'enigma resta come una sfida alle leggi della necessità e del caso, e insieme il senso stesso dell'accadere degli eventi reali.

Quelli di Di Bello sono enigmi del tutto differenti, ma altrettanto intrinsecamente fotografici. Solo la fotografia infatti permette di fare le operazioni che Di Bello mette in atto, operazioni a loro volta essenzialmente fotografiche. La fotografia taglia, sia nel tempo che nello spazio, la fotografia è monoculare, cattura solo ciò che è visibile, sembra insomma essere monodirezionale in tutto. Quello che Di Bello fa è invece mettere insieme, rendere compresenti gli opposti: verticale/orizzontale, continuità/frammentazione, dentro/fuori, prima/dopo, giorno/notte... Il risultato è spesso letteralmente qualcosa di "mai visto", perché mai visibile senza l'atto fotografico. Allora è l'immagine stessa ad essere enigmatica, non ciò che è rappresentato. Non lo è, per esempio, la sovrapposizione dello stesso luogo ripreso di giorno e di notte, due tempi per noi inesorabilmente, metafisicamente separati?

Chi ha fatto della sovrapposizione il suo modus operandi è Davide Bramante. Tecnica frequentata subito alle origini della fotografia, poi dalle avanguardie, ma in seguito trascurata, ora torna di grande attualità perché rispecchia perfettamente la condizione odierna di apparente intreccio di caso e caos, in realtà di aumentata attenzione agli accostamenti e alle coincidenze, alla complessità e alla serendipità. Per Bramante il tema è il viaggio e la condizione è il *rave*, cioè la visione dall'interno e partecipata. La fotografia per lui è una visione multipla, è una scoperta, è, di nuovo, qualcosa di diverso da ciò che vediamo così come ci si presenta, sospeso tra l'allucinazione e la scommessa sulla coincidenza, sulla corrispondenza tra gli eventi.

Ma la sovrapposizione è già un "trucco", una forzatura del mezzo fotografico, e c'è chi non ama sottolineare, spostare, deviare. Per costoro la fotografia è un mezzo primario, diretto, che non altera la realtà bensì ce la fa vedere diversamente già così com'è. Il postmoderno ci ha già ubriacati di immagini elaborate e di invenzioni fantasiose, di presunte trasgressioni, di eclettismi disinvolti. Giorgio Barrera fotografa da una finestra in quella del vicino: la scena che si presenta è tutta da interpretare, è già una "fotografia", con tanto di cornice e tutto il resto. Che cosa vediamo dunque? L'immagine dentro la finestra, certo, ma anche, in un certo modo soprattutto, lo spazio che ce ne separa, in tutti i sensi, quel vuoto, quella distanza, quello scarto. Così quando poi Barrera fotografa dei luoghi che sono stati campi di battaglia di un passato glorioso, oggi vuoti e senza più tracce di quegli eventi, ciò che guardiamo è quanto solitamente chiamiamo un "paesaggio", ma, di nuovo, quello che vediamo è uno spazio vuoto. Non solo, perché, apparentemente fissato in un presente inqualificabile, in realtà quello che vediamo è il gap temporale che lo e ci separa da quel momento. Ancora una volta: è la fotografia, la dilatazione dello spazio e del tempo sotto la forma apparente del reale oggettivo e dell'istante.

Stefano Graziani "viaggia" in un altro modo, nel tempo e nello spazio, senza mostrarli, senza illustrarli, ma facendoli lavorare "tra" le immagini. Scatta o si appropria di immagini già esistenti e le accosta, le mette in sequenza, per lo più in un libro, e con esse costruisce, o meglio lascia intendere, un racconto che è tutto visivo, immaginifico, mentale, fantasioso, eppure che rivela la forma stessa della realtà, la sua molteplicità, la sua apertura al senso. È una modalità del tutto attuale, un "montaggio" che va per accumulo e per rimandi, per divari anche, per collezione: ogni nuova immagine entra nell'insieme e lo rimescola, lo ri-significa, e lo spinge avanti verso il passo seguente. Le stesse immagini possono tornare da un insieme all'altro, le nuove evidenziano, estraggono anzi un aspetto che era già lì ma nascosto o latente.

Infine i più giovani fanno i conti con i temi e i modi più attuali: il virtuale, la manipolazione, la simulazione, la

att vara instängt i lådan som i ett skrin och stoppas av själva bilden, som stänger ingången för oss istället för att öppna en värld på andra sidan av ytan.

Paola Di Bello och Alessandra Spranzi representerar ytterligare två sidor inom fotografin. Båda inriktar sig på tvetydigheten – en italiensk klassiker från De Chiricos metafysiska måleri och framåt – med på helt olika sätt. (För att beskriva mångfalden bland de nya sätten att närma sig fotografin behandlar vi dem, vilket säkert har märkts, parvis och som "motsatta" metoder att ta sig an en viss fråga. Den översikt som träder fram bör ses som en utspridd uppställning eller en konstellation snarare än en uppräkning, och det är hänvisningarna mellan de olika fotograferna som ger helhetsbilden av det italienska inom fotografin.)

Spranzi iscensätter små händelser, ytterst små, ibland bara genom att placera föremål som inte passar ihop bredvid varandra. Deras avsaknad av betydelse ger en öppning som lämnar fritt spelrum för tankarna och för våra försök att motivera eller berätta, och hänvisar därmed till det som egentligen inte syns, det som kommer före eller efter, det som finns hitom eller bortom. I grunden är ju fotografin alltid så: vi ser ett fruset ögonblick och får föreställa oss resten. Hos Spranzi är det själva föremålen som framställs som fångade. Omöjligheten att fylla öppningen ger inte till slut någon lösning, utan tvetydigheten finns kvar och utmanar behovets och slumpens lagar och tillsammans själva meningen med de verkliga händelserna.

Hos Di Bello handlar det om helt andra gåtor, som dock i lika stor utsträckning är fotografiska till sin natur. Endast med fotografin är det möjligt att göra det som Di Bello iscensätter, vilket i sin tur är rent fotografiskt. Fotografin beskär i både tid och rum, är enögd och fångar bara det som syns. Den verkar med andra ord vara helt enkelriktad. Det som Di Bello gör är att istället sammanföra motsatser så att de är närvarande samtidigt: vertikalt/horisontellt, kontinuitet/sönderdelning, inne/ute, före/efter, dag/natt... Resultatet är ofta något som vi bokstavligen "aldrig tidigare sett", eftersom det inte kan ses om det inte fotograferas. Det är själva bilden som blir gåtfull istället för det som avbildas. Är det till exempel inte så när bilder av samma plats, tagna på dagen och på natten, läggs ovanpå varandra, två tidpunkter som för oss är ofrånkomligt, metafysiskt åtskilda?

Någon som har gjort det till sitt modus operandi att lägga bilder ovanpå varandra är Davide Bramante. Tekniken användes redan vid fotografins födelse och senare av avantgardet, men föll sedan i glömska. Nu är tekniken återigen mycket aktuell, eftersom den på ett utmärkt sätt återspeglar dagens uppenbara sammanflätning av slump och kaos, egentligen en ökad uppmärksamhet på vad som sammanförs, på sammanträffanden, komplexitet och oväntade upptäckter. Bramantes tema är resor och tillståndet är *rave*, det vill säga att se inifrån och vara delaktig. För honom är fotografin ett mångfaldigt sätt att se, en upptäckt och återigen något annorlunda än när vi ser sakerna så som de ser ut, någonstans mellan hallucination och vadslagning om sammanträffandet och om överensstämmelsen mellan händelserna.

Men att placera bilder ovanpå varandra är ett "knep", ett slags våld på fotografin som verktyg, och det finns vissa som inte tycker om att framhäva, flytta eller ändra riktning. För dem är fotografin ett primärt, direkt medel som inte förändrar verkligheten utan visar oss den så som den är på ett annat sätt. Postmodernismen har redan överöst oss med bearbetade bilder, fantasifulla påhitt, förmodade gränsöverskridelser och ogenerade efterbildningar. Giorgio Barrera fotograferar grannens fönster genom det egna. Scenen som ses där kan tolkas fritt och är redan i sig ett "fotografi" med ram och allt. Vad är det då vi ser? Bilden i fönstret förstås, men även – och på sätt och viss framför allt – utrymmet som i alla bemärkelser skiljer oss från det, tomrummet, avståndet och mellanrummet. När Barrera sedan fotograferar platser som utgjorde slagfält i ett ärorikt förflutet, men som idag är tomma och utan några spår av händelserna, ser vi det som vanligtvis kallas "landskap", men återigen är det ett tomrum vi ser. Inte bara för att det uppenbarligen har fångats i en obestämbar nutid, utan även för att det som vi egentligen ser är tidsrymden som skiljer den och oss från det ögonblicket. Återigen, det är fotografi, en utvidgning i tid och rum i den objektiva verklighetens och ögonblickets synbara skepnad.

clonazione. Temi intrinsecamente fotografici, com'è evidente, e dunque tanto più fertili e necessari. Ognuno però a noi pare che riesca a dare di questi temi una versione singolare, non scontata, non succube dello loro attualità ma anzi capace di spostarla su altri fronti compatibili, anzi perfettamente integrati a quelli degli altri autori che qui presentiamo.

Simone Schiesari, per esempio, se con la sua prima serie, inquadrature serrate di ambigui volti di soldatini di piombo, affrontava di petto l'ambiguità tra realtà e finzione al centro delle tematiche postmoderne, con le serie seguenti – attraverso variazioni peraltro minime, sottili, sofisticate – si sposta su tutt'altro fronte: basta togliere i caschi ai soldatini di piombo della prima serie perché quei volti assumano un senso diverso, che l'autore lega alla questione sì della moltiplicazione, della clonazione, del postumano, ma legandolo al tema della morte, anzi del post-mortem. La serie seguente sembra cambiare registro, ma solo di quel tanto che illumina di luce nuova anche le serie precedenti: ora si tratta di volti dipinti – ritratti rinascimentali –, opposti per fattezze e atmosfera ai precedenti; ora sono dei giovani dalla pelle vellutata e dall'espressione ammiccante. A venire in primo piano è lo sguardo, che allora riscopriamo nei volti precedenti, quelli dei soldati, apparentemente opposto ma in realtà allo stesso modo mortifero, ovvero "perturbante", *unheimlich*, come Freud ci ha insegnato.

Moira Ricci infine usa l'elaborazione digitale, la manipolazione delle immagini, come ormai è uso comune e diffuso, ma non per proiettare il reale nell'immaginario, nella finzione compensatoria, ma per toccare diversamente il fondo di verità che sta in ogni invenzione. Niente Second Life bensì una Primary Life. Così Ricci ricostruisce la documentazione, fittizia ma presentata come reale, di racconti popolari su bambini leggendari, misti di umano e animale o addirittura minerale, evidentemente impossibili ma che rimandano a uno spunto immaginifico, all'apparenza visiva del soggetto, e a un sentire che si interroga sul rapporto tra realtà e verità. È la funzione da sempre attribuita alla fotografia, quella di "prova" dell'esistenza, che tutti oggi danno per inficiata dalla manipolabilità dell'immagine, che invece Ricci mette al servizio di un'altra verità, quella che non è sinonimo di realtà ma in dialettica con "altro", a ciascuno di dire quale.

Molti altri fotografi e artisti interessanti e di valore sono necessariamente rimasti fuori dalla nostra selezione, ma il panorama che abbiamo cercato di restituire a noi pare rispecchiare alcune questioni fondamentali e insieme la varietà della situazione italiana, senza sacrificare al disegno generale la singolarità di ogni autore. Su questa ci permettiamo di insistere in chiusura, sperando di trarre vantaggio da essa come in una di quelle fotografie dove tutto è perfettamente illuminato e a fuoco, e mentre si vedono distintamente e chiaramente ogni dettaglio e figura, pare anche di vedere l'aria che li separa, lo spazio che li contiene, e un certo senso che li lega.

Stefano Graziani "reser" på ett annat sätt i tid och rum utan att visa eller illustrera dessa. Istället får han dem att verka "mellan" bilderna. Han fotograferar eller använder befintliga bilder som han placerar bredvid varandra i sekvenser, vanligtvis i en bok. Med dessa skapar, eller rättare sagt antyder, han en berättelse som helt bygger på det vi ser, tänker och föreställer oss med hjälp av fantasin, men som ändå avslöjar själva formen av verkligheten, dess mångfald och öppenhet vad gäller betydelse. Det är ett mycket aktuellt tillvägagångssätt, ett "montage" som bygger på ansamling och hänvisningar, men även på olikheter och samlande. Varje ny bild blir en del av helheten och rör om den, ger den ny betydelse och driver den framåt mot nästa steg. Samma bilder kan återkomma i flera helheter, medan de nya framhäver eller snarare plockar fram en aspekt som redan fanns där men som var dold eller latent.

Slutligen gör de yngsta upp med de mest aktuella frågorna och metoderna: det virtuella, manipulation, simulering och kloning. Frågor som tydligt är fotografiska till sin natur och följaktligen ännu mer fruktbara och nödvändiga. Var och en av dem verkar dock lyckas ge en egen version av dessa frågor, som inte är given eller styrs av det faktum att frågan är aktuell, utan som tvärtom kan lyfta frågan till andra områden som är kompatibla eller rent av helt förenade med dem hos de andra konstnärerna som vi presenterar här.

Simone Schiesari till exempel tog sig med sin första serie med koncisa bilder av blysoldaters tvetydiga ansikten på ett modigt sätt an den tvetydighet mellan verklighet och fiktion som står i centrum för postmodernismen. Med de efterföljande serierna förflyttar han sig däremot till en helt ny front genom förändringar som för övrigt är mycket små, subtila och sofistikerade. Det räcker att ta av blysoldaterna i den första serien deras hjälmar för att ansiktena ska få en annan betydelse, som konstnären inte bara kopplar till frågan om förökning, kloning och det posthumana, men även till frågor om döden, eller rättare sagt post-mortem. I den efterföljande serien tycks tonen förändras, men bara precis så mycket som krävs för att även kunna belysa de tidigare serierna med nytt ljus. Nu handlar det om målade ansikten, renässansporträtt, där ansiktsdragen och stämningen är tvärtom mot tidigare. Det är unga med sammetslen hy som ser ut att blinka i samförstånd. Det som hamnar i förgrunden är blicken, som vi då även återupptäcker i de tidigare ansiktena, soldaternas. Blicken är skenbart den motsatta, men skvallrar egentligen om död på samma sätt eller är "obehaglig", *unheimlich*, som Freud kallade det.

Moira Ricci, slutligen, bearbetar sina bilder digitalt och manipulerar dem, en vanlig och utbredd metod nuförtiden. Hon gör det dock inte för att projicera verkligheten i det fiktiva eller i en inbillning som kompenserar, utan för att på ett annat sätt beröra den sanning som ändå finns i varje påhitt. Inget Second Life utan ett Primary Life. På så sätt återskapar Ricci dokumentationen, som är fiktiv men presenteras som om den vore verklig, av folksagor om legendariska barn, blandningar av människor och djur eller rent av mineraler. De är uppenbart omöjliga, men vid åsynen av figurerna väcks fantasin och en känsla som ifrågasätter förhållandet mellan verklighet och sanning. Fotografiet har alltid fungerat som "bevis" för att något existerar, en funktion som alla idag anser har förlorat sitt värde eftersom bilderna kan manipuleras, men som Ricci istället använder för en annan sanning, nämligen den som inte är synonym med verkligheten utan som verkar i en dialog med något "annat", något som är upp till var och en att finna.

Många andra intressanta och betydelsefulla fotografer och konstnärer har tyvärr inte kunnat tas med i vårt urval, men vi tror att den översikt som vi har försökt förmedla speglar några av de grundläggande frågorna och mångfalden i Italien, utan att offra särdragen hos de enskilda konstnärerna på bekostnad av helhetsbilden. Det är den vi slutligen vill understryka, och vi hoppas kunna dra nytta av den precis som i ett fotografi där allt är perfekt belyst och skarpt, men där man inte bara klart och tydligt ser alla detaljerna, utan även tycks kunna se luften som skiljer dem åt, rummet som omsluter dem och på sätt och viss förenar dem.

Marina Ballo Charmet

Nata a Milano nel 1952, Marina Ballo Charmet ha incentrato la sua fotografia su quello che chiamano "sguardo periferico", sguardo "con la coda dell'occhio", come dice il titolo di una sua serie, che segna il suo modo di inquadrare e di indagare la realtà. È un modo di guardare attento a ciò che sta sui margini, sui bordi, alla periferia del campo visivo, apparentemente meno importante, meno a fuoco, ma che in realtà ci permette di tenere sotto controllo la nostra posizione e dove si annidano cose e metafore che si addicono perfettamente all'arte. Così, mentre guardiamo la direzione del nostro percorso, la coda dell'occhio scappa sulla strada che calpestiamo, sul bordo del marciapiede, sugli angoli dei muriccioli, dove le erbe si sono aperte varchi, dove si sono accumulati mucchietti di scarti. Questi bordi sono anche i margini e le periferie dell'ambiente, così come della società, della realtà stessa, e sono il luogo dell'arte, di cui Ballo rivendica allora un'altra centralità, quella della sensibilità e della conoscenza.

Questo sguardo è infatti anche il primo strumento di conoscenza, come ci indicano altre serie di Ballo, che riprendono in particolare quello del bambino nel suo primo approccio al mondo: dalla primissima posizione in braccio ai genitori ai suoi primi passi quando impara a camminare. Nel primo caso – la serie si intitola *Primo campo* – l'inquadratura è vicinissima, taglia fuori tutto il volto, concentrandosi sull'insieme di collo, mento e bocca, di cui mette a fuoco solo il centro visivo, sfocando il resto. È l'immagine di una conoscenza che viene prima della parola, una conoscenza primaria, biologica e affettiva, che si concentra sul dettaglio. La curva del mento è come la curva della strada, il bordo della camicia come il marciapiede, i peli sul mento come i ciuffi d'erba tra le fessure... Il nostro sguardo è periferico fin dall'inizio: mentre la biologia ci guida a cercare il cibo, il contatto, il calore, lo sguardo si stacca, per così dire, a osservare altro, solo apparentemente meno essenziale, muto, ma in realtà altrettanto necessario e vitale.

Se questo vale per lo sguardo individuale, qual è lo sguardo e il margine sulla e della collettività? Mai come oggi questo bordo è diventato così evidente e urgente: Ballo lo indica negli extracomunitari, in particolare nel loro ritrovarsi nei parchi pubblici, luoghi aperti, festivi e festosi, antidoto, come afferma Zygmunt Bauman, alla chiusura "mixofoba", della nostra paura cioè di mescolarci. Ballo guarda anche loro con lo stesso sguardo e anche loro diventano, come l'erba nelle fessure, dei ciuffi umani nelle fenditure dello spazio urbano e della società. "Si tratta non tanto di rendere l'oggetto, quanto piuttosto la relazione", sintetizza l'artista, e osserva come si raggruppano, come si dispongono e si muovono, che posto e ruolo vi hanno gli oggetti. Poi, in alcuni casi, a ulteriore sottolineatura metaforica, una posizione di primo piano la assumono i rifiuti, gli avanzi, gli scarti. Marginalità significa anche questo, e fotografia e arte significano anche questo.

Marina Ballo Charmet

Marina Ballo Charmet, född 1952 i Milano, har inriktat sin fotografering på det som kallas "perifer blick", en blick "ur ögonvrån" som i titeln på hennes serie *Con la coda dell'occhio*. Denna blick kännetecknar hennes sätt att avbilda och undersöka verkligheten. Det är ett sätt att titta noga på det som finns i marginalen, i kanten och i utkanten av synfältet, det som uppenbarligen är mindre viktigt och mindre i fokus, men som egentligen hjälper oss att hålla koll på vår egen placering och på var saker och metaforer som passar utmärkt till konsten gömmer sig. Medan vi tittar åt det hållet dit vi är på väg kan vi i ögonvrån skymta vägen vi går på, trottoarkanten, hörnen på de låga murarna där växterna banar sig väg och där små högar med skräp samlas. Dessa kanter utgör även marginalerna och utkanterna av miljön, samhället och själva verkligheten. Det är där konsten finns och hos den gör Ballo anspråk på ytterligare en central punkt, nämligen känsligheten och kännedomen.

Denna blick är även det första verktyget för lära sig, vilket antyds av några andra av Ballos serier som framför allt speglar blicken hos ett barn vid dess första möte med världen: från den allra första placeringen i föräldrarnas famn till barnets första steg när det lär sig att gå. I det första fallet – serien heter *Primo campo* (Första fältet) – är bilderna tagna på mycket nära håll och utesluter hela ansiktet för att istället koncentrera sig på halsen, hakan och munnen tillsammans. Endast mitten av synfältet är skarp medan resten är oskarp. Det är bilden av en kännedom som kommer före ordet, en första biologisk och känslomässig kännedom som fokuserar på detaljerna. Hakan svänger som vägen, skjortkanten som trottoaren, fjunen på hakan som grästuvorna i sprickorna... Vår blick är perifer ända från början. Medan biologin leder oss till att söka föda, kontakt och värme frigör sig blicken så att säga för att titta på annat som bara skenbart är mindre viktigt, stumt, men egentligen lika nödvändigt och livsviktigt.

Om detta gäller för den individuella blicken, vilken är då blicken och marginalen för och hos kollektivet? Denna kant har aldrig varit så uppenbar och angelägen som nu. Ballo visar det hos invandrarna, framför allt i hur de glada och muntra samlas i parker och på öppna platser, ett botemedel enligt Zygmunt Bauman mot "mixofobins" slutenhet och vår rädsla för att blanda oss med andra. Ballo betraktar dem med samma blick och även de blir, som gräset i sprickorna, mänskliga tuvor i stadens och samhällets sprickor. "Det handlar inte så mycket om att avbilda föremålet, utan mer om att avbilda relationen", sammanfattar konstnären och tittar på hur de grupperar sig, hur de placerar sig och hur de rör sig samt vilken position och vilken roll föremålen har. För att sedan ytterligare understryka det metaforiska får i vissa fall skräpet, resterna och det överblivna hamna i förgrunden. Att befinna sig i marginalen betyder även det, och fotografi och konst betyder även det.

Con la coda dell'occhio #8, 1993-94.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 100 x 150 cm.

I ögonvrån #8, 1993-94.
Silvergelatintryck, 100 x 150 cm.

Con la coda dell'occhio #25, 1993-94.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 100 x 150 cm.

I ögonvrån #25, 1993-94.
Silvergelatintryck, 100 x 150 cm.

Primo campo #13, 2001.
C-print, 100 x 150 cm.

Närbild #13, 2001.
C-print, 100 x 150 cm.

Primo campo #18, 2002.
C-print, 100 x 150 cm.

Närbild #18, 2002.
C-print, 100 x 150 cm.

Il parco, Berlin, Preußenpark #26, 2007.
C-print, 86,5 x 130 cm.

Parken, Berlin, Preußenpark #26, 2007.
C-print, 86,5 x 130 cm.

Il parco, New York, Central Park #29, 2008.
C-print, 86,5 x 130 cm.

Parken, New York, Central Park #29, 2008.
C-print, 86,5 x 130 cm.

Carlo Fei

Nato a Firenze nel 1955, Fei lavora per serie nette e precise. Un oggetto per volta, posto al centro, su fondo nero, stampa perlopiù, o preferibilmente, in grande formato. Due sono le serie madri, dai titoli significativi: *Né più né meno*, *Fatti di niente*, a cui si aggiungono dei sottotitoli che descrivono semplicemente quello che vediamo: "Batterie", "Numeri", "Bottoni", "Talismani", "Palle", "Nomi"... La chiarezza è limpida e sconcertante, non permette punti di fuga, centra l'attenzione, chiede concentrazione. Sono oggetti di meditazioni, isolati ad uno ad uno e ingranditi quasi a nostra dimensione, cioè in modo che ci stiano di fronte sul nostro stesso piano, a tu per tu, come se anche loro guardassero e pensassero a noi. Il fondo nero li rende netti e astratti al tempo stesso, l'illuminazione ne evidenzia la presenza senza enfatizzare nessun dettaglio né giocare con sfocature o tagli.

Che cosa sono dunque? I titoli, allusivi e impertinenti, ironici ma secchi, ci mettono sulla strada. Composti da negazioni, in realtà sono delle nette affermazioni, quando non degli ossimori: "né più né meno" significa "proprio così", "fatti di niente" vuol anche dire veramente fatti *di* niente. D'altro canto "né più né meno", se riferito alle batterie, si riferisce ai poli positivo e negativo delle batterie stesse, e a loro volta indicano ogni tipo di opposti, il cui collegamento scatena l'energia, da quella elettrica a quella artistica e fotografica. La compresenza degli opposti ci guiderà allora nella visione anche delle altre serie. I talismani o portafortuna, per esempio, sono in realtà degli antichi e universali – come dimostra la varietà geografica illustrata nella serie – simboli di conciliazione tra l'alto e il basso, tra le forze naturali e quelle sovrannaturali, tra il quotidiano e il destino.

La situazione si è complicata con una serie nuova intitolata *Val di Luce Project*, dal significativo nome della valle in cui Fei ha scattato le foto. Qui si tratta di paesaggi ma l'impianto è spesso riconoscibile come lo stesso di sempre: fondo nero incombente, evento luminoso al centro. Di eventi luminosi in effetti si tratta, bianche nuvole in cielo, riflessi in una pozza d'acqua, cascate o nebbie, giochi di luce tra gli alberi: la luce è la protagonista e ancora una volta la fotografia dice quello che letteralmente è, "scrittura di luce". Ma a guardare bene i conti non tornano, gli effetti di luce hanno un che di "innaturale", di elaborato, come in effetti è. Proprio nell'elaborazione Fei ha reintrodotto l'alchimia degli opposti, in questo caso propriamente il positivo e il negativo fotografico, compresenti e intrecciati con tecnica digitale. Alchimia digitale dunque, probabilmente l'ossimoro dei tempi attuali.

Carlo Fei

Fei, född 1955 i Florens, arbetar med klara och tydliga serier. Ett föremål i taget, placerat i mitten med svart bakgrund och för det mesta, eller helst, tryckt i stort format. Han har två huvudserier med betydelsefulla titlar: *Né più né meno* (Varken mer eller mindre) och *Fatti di niente* (Gjorda av inget). Till dessa kommer underrubriker som helt enkelt beskriver det vi ser: "Batterie" (Batterier), "Numeri" (Nummer), "Bottoni" (Knappar), "Talismani" (Talismaner), "Palle" (Bollar), "Nomi" (Namn)... Tydligheten är ren och förbryllande, den tillåter inga flyktpunkter utan fångar uppmärksamheten och kräver koncentration. Det är föremål att fundera kring, isolerade vart och ett för sig och förstorade så att de nästan är lika stora som betraktaren. Vi har dem med andra ord framför oss på samma plan, på tu man hand, som om de också tittade och tänkte på oss. Den svarta bakgrunden gör dem både tydliga och abstrakta, belysningen framhäver dem utan att betona någon särskild detalj eller leka med oskärpa eller beskärningar.

Vad är det då? Titlarna, som är närgångna och fulla av anspelningar, ironiska och torra ger oss en ledtråd. De består av negationer, men är egentligen klara påståenden eller rent av en oxymoron: "varken mer eller mindre" betyder "precis så här", "gjorda av inget" betyder också just gjorda *av* ingenting. Å andra sidan kan "varken mer eller mindre" i fallet med batterierna tolkas som "varken plus eller minus" och syfta på batteriernas plus- och minuspoler, som i sin tur hänvisar till alla olika typer av motsatsförhållanden vars sammankoppling utlöser energi, allt från elektrisk energi till konstnärlig och fotografisk energi. Motsatsernas samtidiga närvaro vägleder oss även när vi sedan betraktar de andra serierna. Talismanerna eller de lyckobringande föremålen till exempel är egentligen antika, universella symboler – vilket den geografiska variationen i serien visar – för förlikning mellan det höga och det låga, mellan naturkrafterna och de övernaturliga krafterna, mellan vardagen och ödet.

Situationen kompliceras av den nya serien *Val di Luce Project*, som har fått sitt talande namn av dalen Val di Luce (Ljusdalen) där Fei har tagit bilderna. Här handlar det om landskap, men kompositionen är ofta den vi känner igen från tidigare: hotfull svart bakgrund och en belyst händelse i mitten. Det handlar nämligen just om ljushändelser: vita moln på himlen, speglingar i en vattenpöl, vattenfall eller dimma, ljusets lek mellan träden. Ljuset har huvudrollen och återigen visar fotografin vad den egentligen är, nämligen "ljusskrift". Men om man tittar noggrant går det ändå inte ihop, ljuseffekterna tycks ha något "onaturligt" och bearbetat, vilket de också har. Det är just i bearbetningen som Fei har återinfört motsatsernas alkemi, i detta fall fotografiernas positiv och negativ som båda är närvarande och flätas samman med hjälp av den digitala tekniken. Digital alkemi med andra ord, vilket troligtvis är nutidens oxymoron.

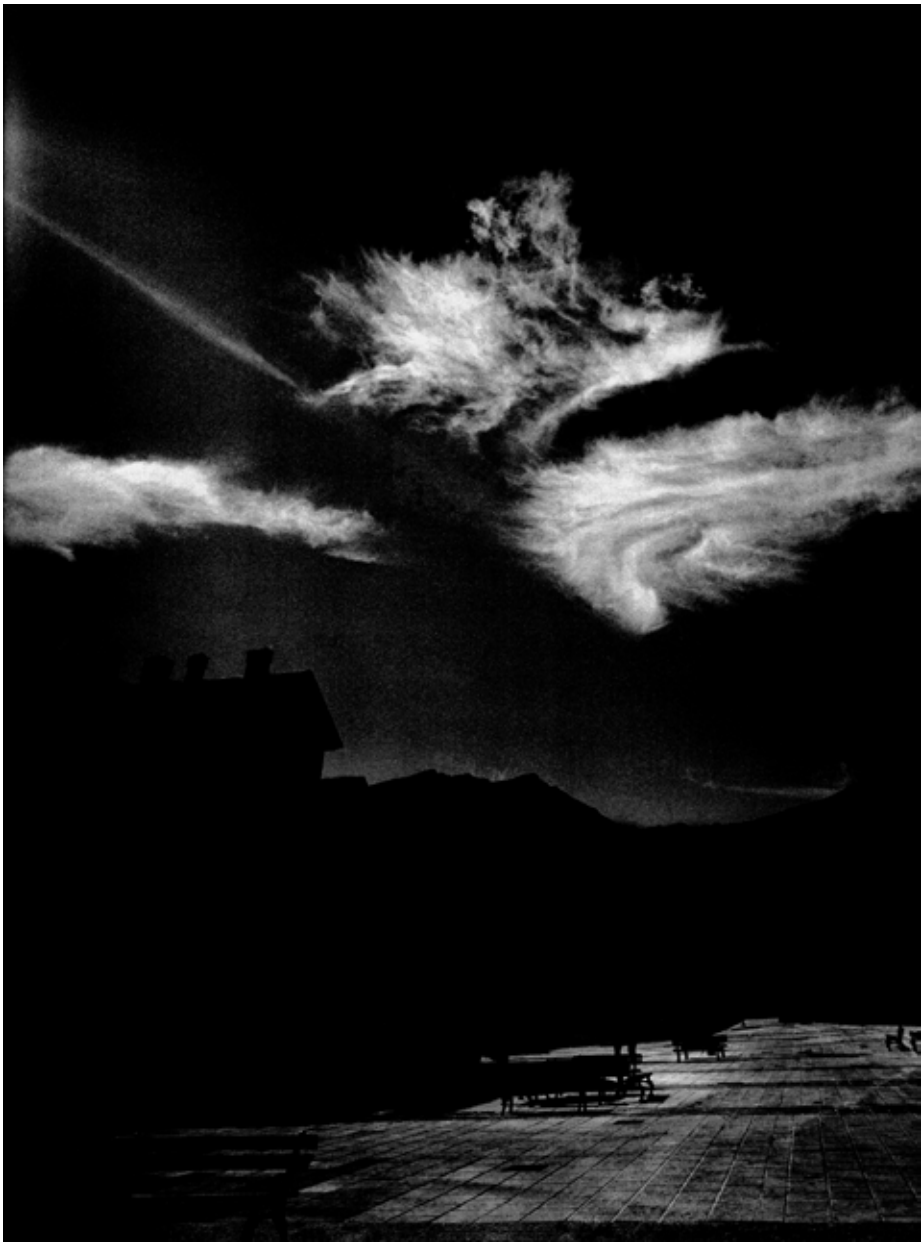
Senza titolo, 1998. Della serie "Né più né meno", composta da 18 fotografie.
Cibachrome montato su alluminio, 125 x 160 cm.

Utan namn, 1998. Ur serien "Varken mer eller mindre", som består av 18 fotografier.
Cibachrome på aluminium, 125 x 160 cm.

Senza titolo, 1999. Della serie "Fatti di niente", composta da 10 fotografie.
Cibachrome montato su alluminio, 180 x 125 cm.

Utan namn, 1999. Ur serien "Gjorda av ingenting", som består av 10 fotografier.
Cibachrome på aluminium, 180 x 125 cm.

חי



Senza titolo, 2007-2010. Della serie "Val di Luce Project", composta da 12 fotografie.
Plotter RGB montato su dibond, 202 x 150 cm.

Utan namn, 2007-2010. Ur serien "Val di Luce Project", som består av 10 fotgrafier.
RGB-plotter på dibond, 202 x 150 cm.

Nunzio Battaglia

Battaglia è nato a Gela, in Sicilia, nel 1958. Dopo un percorso di fotografia di paesaggio, la stessa per cui la fotografia italiana è famosa all'estero, nella scia di Luigi Ghirri e di *Viaggio in Italia*, Battaglia ha iniziato un percorso tutto personale che dalla limpidità lo ha portato all'evanescenza dell'immagine. In mezzo ci sta l'idea che del paesaggio gli interessa più che la resa documentaria quella simbolica e affettiva, quella cioè carica di un senso per cui il fotografo sceglie quel luogo, quel monumento, quell'oggetto, quelle forme. Le ha chiamate *Città d'anima*, a sottolineare una ricerca ora più legata alla spiritualità e al senso che ai parametri tradizionali del paesaggismo.

Così dalla nitidezza dell'immagine si è passati a una sfocatura sempre più accentuata: prima quella cosiddetta "selettiva", che permette di mettere a fuoco una parte dell'immagine e che dà un caratteristico effetto di finzione, come se si trattasse di un modellino, per quanto dettagliato e preciso, invece che della realtà; poi la sfocatura si accentua sempre di più e conquista una parte sempre maggiore dell'immagine, fino all'attuale sfocatura totale. È come una perdita progressiva della vista, e di "perdita" in effetti parla Battaglia, che intitola il progetto che ha in corso *Loosing Photography*, dunque di "vista fotografica", ma per guadagnare in un'altra visione, quella dell'anima appunto, del cuore e dell'arte, "heart and art". Intanto la natura ha preso sempre più posto rispetto all'architettura e spesso Battaglia raccoglie le sue immagini in veri e propri cicli, come quello delle stagioni, in una mappa simbolica che aspira ad essere globale, oppure trova nei luoghi delle storie che carica di un contenuto universale.

Qui per esempio, in *Earth and Heart*, presenta un gruppo di immagini che riguardano una miniera abbandonata, dove l'artista fa dialogare acqua e terra, onde e rocce, natura e presenza umana, forme geometriche e riflessi informi, vuoti e pieni, resti di oggetti come resti di figurazioni. Un carrello vuoto sui binari dice bene che si tratta di una miniera abbandonata, ma sfocato e decontestualizzato assume un'aura di ricordo, come un giocattolo d'infanzia, come un simbolo radicato. Così la presenza umana è evocata attraverso una caratteristica figura di "mamuthones", che sfocata diventa un inquietante fantasma, quello della Madre Terra e d'altro ancora. D'altro canto la miniera è chiara metafora dello scavo, della ricerca – di "essenza e desiderio", come titola un altro suo libro –, di memoria, di storia collettiva e personale insieme, di motivi e ragioni.

Ma questo simbolismo va insieme a una visione cambiata, dicevamo, che allora non solo vede qualcos'altro nelle immagini, caricandole di senso, ma al tempo stesso le vede diversamente. Con la sfocatura l'attenzione si sposta sulla mutazione, sul cambiamento, sulla modulazione; si perde in "definizione", come si usa dire, ma si guadagna in visione delle forme, dei colori, delle sfumature, nel molteplice senso dell'espressione.

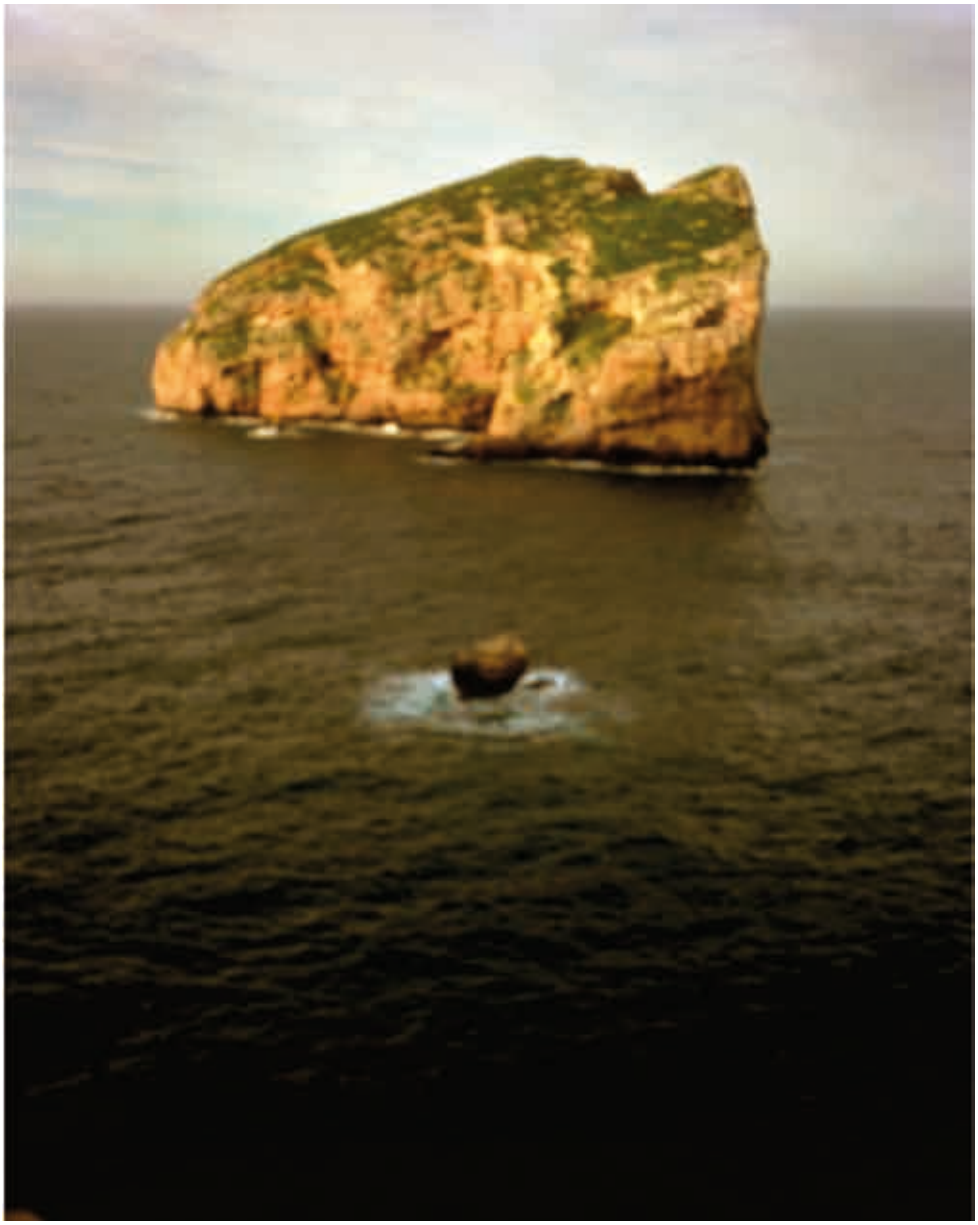
Nunzio Battaglia

Battaglia är född 1958 i Gela på Sicilien. Efter att ha ägnat sig åt landskapsfotografi, som den italienska fotografin är känd för utomlands, slog Battaglia in på en helt egen väg i Luigi Ghirris och projektet *Viaggio in Italias* fotspår, som tog honom från tydligheten till borttonande bilder. En central punkt är att han inte är särskilt intresserad av att dokumentera landskapet, utan mer av en symbolisk och emotionell avbildning, alltså en som har en särskild betydelse som gör att fotografen väljer just den platsen, det monumentet, det föremålet eller de formerna. Han har kallat bilderna *Città d'anima* (Själens städer) för att understryka att hans sökande nu snarare gäller det själsliga och betydelsen än de traditionella parametrarna inom landskapsfotografin.

Så sker övergången från en klarhet i bilderna till en allt mer framhävd oskärpa, först den så kallade "selektiva" oskärpan som gör det möjligt att fokusera på en del av bilden, vilket ger en karaktäristisk konstgjort effekt, som om det rörde sig om en detaljerad, verklighetstrogen modell istället för verkligheten. Sedan framhävs oskärpan allt mer och övertar en allt större del av bilden tills hela är oskarp. Det är som en progressiv synförlust. Battaglia talar faktiskt om just "förlust" och har döpt sitt pågående projekt till *Loosing Photography.* Man förlorar alltså den "fotografiska synen" men får istället en ny syn, nämligen den som har att göra med själen, hjärtat och konsten, "heart and art". Naturen tar alltmer plats i förhållande till arkitekturen och ofta samlar Battaglia sina bilder i riktiga cykler, som den med årstiderna, i en symbolisk karta som strävar efter att vara global eller så hittar han historier på de olika platserna som han fyller med ett universellt innehåll.

Här till exempel, i *Earth and Heart*, presenterar Battaglia en samling bilder som skildrar en övergiven gruva där han låter en dialog utspela sig mellan land och vatten, vågor och klippor, natur och mänsklig närvaro, geometriska former och formlösa speglingar, tomrum och fyllda utrymmen, rester av föremål som rester av avbildningar. En tom vagn på spåren talar tydligt om att det är en övergiven gruva, men när den görs oskarp och lyfts ur sitt sammanhang blir den till ett slags minne, som en leksak från barndomen eller en etablerad symbol. På så sätt frammanas den mänskliga närvaron genom en karaktäristisk *mamuthones*-mask, som med sin oskärpa blir till ett obehagligt spöke av Moder Jord eller ytterligare något annat. Å andra sidan är gruvan en tydlig metafor för grävandet och sökandet – efter "essenza e desiderio" (essens och önskan) som titeln på en annan av hans böcker – efter minnen, efter kollektiv och personlig historia tillsammans och efter anledningar och orsaker.

Men denna symbolism hör som sagt ihop med en förändrad syn som inte bara ser något annat i bilderna och ger dem en mening, utan även ser dem på ett annat sätt. Med hjälp av oskärpan riktas uppmärksamheten mot omvandlingen, förändringen och utformningen. Det man förlorar i "upplösning" får man tillbaka av formerna, färgerna och nyanserna, i uttryckets olika betydelser.



"Earth and Heart", *Isola Foradada, Capo Caccia #1, Sardegna*, 2010.

Tutte le immagini sono Courtesy www.nunziobattaglia.it e File processing di Roberto Berné.
Samtliga bilder ställs till förfogande av www.nunziobattaglia.it. Filbearbetning av Roberto Berné.

"Earth and Heart", *Piscinas d'Ingurtosu*, *Sardegna*, 2010.

"Earth and Heart", *Miniere di Montevecchio #1, Sardegna*, 2010.

"Earth and Heart", *Isola Foradada, Capo Caccia #2, Sardegna*, 2010.

"Earth and Heart", *Miniere di Montevecchio #2, Sardegna*, 2010.

"Earth and Heart", *Mamoiada Mamuthones, Sardegna*, 2010.

Paola Di Bello

Nata a Napoli nel 1961, Paola Di Bello vive a Milano. Caratterizzata da grande attenzione progettuale e formale, Di Bello la coniuga con un contenuto sociale forte e spesso il coinvolgimento dell'interlocutore. Il principio formale a cui si attiene è quello della costante compresenza di parametri opposti, che siano spaziali o temporali o compositivi: dentro/fuori, davanti/dietro, orizzontale/verticale, taglio/continuità, ieri/oggi, giorno/notte, luce/ombra... I contenuti sociali sono visibili in temi come quello degli homeless, dei rifiuti, dello spazio urbano, fino al coinvolgimento di comunità sia nomadi che locali in diversi progetti: i senzatetto addormentati distesi sulle panchine vengono esposti in verticale; un oggetto buttato e rovesciato viene ripristinato nella sua posizione corretta, ribaltando in tal molto la visione dello sfondo; una fotografia, un video fungono da "ponte" tra i membri di una comunità di un luogo e quelli di un altro, tra chi rimane e chi parte, chi è qui e chi sta altrove; due scatti della stessa persona a distanza di tempo ma nello stesso luogo evidenziano il passaggio e la trasformazione che quel tempo ha segnato; la continuità di una strada viene ricostruita con scatti in tempi diversi e differenti situazioni e persone che vi vivono; nella stessa immagine vengono sovrapposte le immagini scattate di giorno e di notte dalla finestra della casa che ha gentilmente ospitato l'artista...

L'effetto delle immagini risultanti è ogni volta per niente scontato, anzi spaesante quel tanto che permette da sempre all'arte di mostrare la realtà in modo diverso e di invitare visivamente a pensare, a ri-pensare. "Sono interessata", dichiara l'artista, "a guardare la città, le strade, i paesaggi urbani, dal punto di vista di chi abita lo spazio urbano, da un punto di vista interno, partecipato, non principale e monumentale, ma secondario, privato, dal 'retro' potremmo dire". Gli espedienti formali che Di Bello elabora per realizzare le sue immagini presentano quel paesaggio, quella situazione, quell'evento come non è mai stato visto, come spesso non è possibile vedere nella realtà, veduta che diventa straordinaria soprattutto per chi vi è dentro sempre. Quale metafora più chiara della fotografia?

Nella sequenza delle immagini scelte per questa occasione un filo rosso è ulteriormente e significativamente evidenziato. Si tratta della rotazione, nei diversi modi in cui la si può intendere e operare: ruotare il punto di vista; fotografare un oggetto che ruota; la rotazione della luce, e dell'ombra, nel tempo di una giornata; quella, reale o illusoria, dello sguardo che spazia sul paesaggio; quella della Terra nel giorno e nella notte... quella, infine, in cui di fatto siamo immersi e quella che la fotografia restituisce a modo di Di Bello, cioè con il mordersi la coda degli opposti.

Paola Di Bello

Paola Di Bello, född 1961 i Neapel, bor i Milano. Hon kännetecknas av sin stora noggrannhet vad gäller projekt och form, som förenas med ett starkt socialt innehåll och ofta gör betraktaren delaktig. Den formella principen hon följer bygger på att samtidigt avbilda motsatta parametrar, oavsett om dessa gäller tiden, rummet eller kompositionen: inne/ute, framför/bakom, horisontellt/vertikalt, beskuret/kontinuerligt, igår/idag, dag/natt, ljus/skugga... Det sociala innehållet syns i teman som de hemlösa, sopor och stadsmiljöer, och omfattar till och med nomadgrupper och lokala folkgrupper i olika projekt: de hemlösa som ligger och sover på bänkar visas vertikalt; ett slängt, uppochnedvänt föremål återfår sin rätta position, vilket dock gör att bakgrunden vänds uppochned; ett fotografi eller en videofilm fungerar som "bro" mellan en grupp människor på ett ställe och en på ett annat ställe, mellan de som stannar och de som ger sig av, mellan de som är här och de som är någon annanstans; två bilder av samma person tagna vid olika tidpunkter men på samma ställe visar tidens gång och den förvandling som tiden åstadkommer; en gatas kontinuitet återskapas med bilder från olika tider, olika situationer och de människor som lever där; bilder som tagits på dagen och på natten från fönstret där konstnären fick bo läggs ovanpå varandra i samma bild...

Effekten hos de bilder som uppstår är allt annat än given. Den får betraktaren att känna sig en aning bortkommen, något som alltid har gjort det möjligt för konsten att visa verkligheten på ett annat sätt och att med visuella medel få oss att tänka och att tänka om. "Jag är intresserad", förklarar konstnären, "av att titta på staden, gatorna och stadsmiljöerna ur perspektivet hos någon som bor i staden, ur ett inre, delaktigt perspektiv, inte något monumentalt huvudperspektiv, utan ett sekundärt, privat perspektiv, 'bakifrån' kan man säga." De formella lösningar som Di Bello utarbetar för att kunna skapa sina bilder visar ett visst landskap, en viss situation eller en viss händelse så som vi aldrig har sett dem tidigare, så som det inte ofta är möjligt att se dem i verkligheten, en syn som blir speciell framför allt för den som alltid befinner sig i den. Finns det någon tydligare metafor för fotografin?

I bildsekvensen som har valts för detta tillfälle framhävs en röd tråd ytterligare och på ett betydelsefullt sätt. Det handlar om rotation, om de olika sätten man kan tolka och använda den på: rotera betraktarens position, fotografera ett föremål som roterar, ljusets och skuggans rotation under dagen, den verkliga eller skenbara rotationen hos blicken som sveper över landskapet, jordens rotation under dygnet... med andra ord den som vi själva befinner oss i och som fotografin ger oss genom Di Bello, det vill säga genom att motsatserna biter sig själva i svansen.

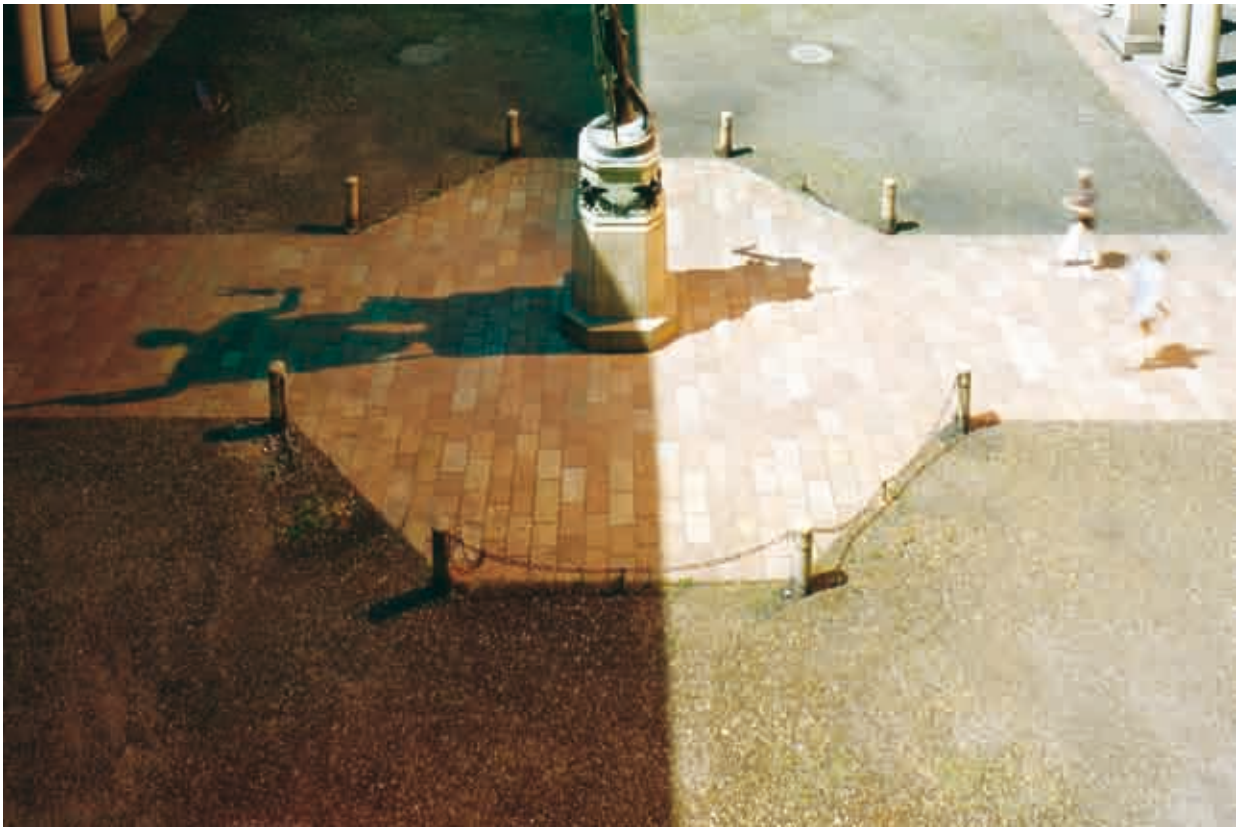
Rischiano pene molto severe, 1998-2001.
Fotografia a colori, 210 x 125 cm. Courtesy e copyright dell'artista.

De riskerar väldigt stränga straff, 1998-2001.
Färgfotografi, 210 x 125 cm. Courtesy och copyright av fotografen.

Concrete Island, 1996.
Fotografia a colori, 125 x 185 cm. Courtesy Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo.

Betongön, 1996.
Färgfotografi, 125 x 185 cm. Courtesy av Museet för Samtida Fotografi, Cinisello Balsamo.

Caption missing
(Il grande piccolo)



L'Enigma dell'Ora, 2002.
Fotografia a colori, 100 x 150 cm. Courtesy Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

Mysteriet med tiden, 2002.
Färgfotografi, 100 x 150 cm. Courtesy av Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

Rear Window, *Reggio Emilia #M*, 2002.
Fotografia a colori, 80 x 120 cm. Courtesy e copyright dell'artista.

Bakruta, *Reggio Emilia #M*, 2002.
Färgfotografi, 80 x 120 cm. Courtesy och copyright av fotografen.

Rear Window, *Baghdad #3*, 2002.
Fotografia a colori, 80 x 120 cm. Courtesy e copyright dell'artista.

Bakruta, *Baghdad #3*, 2002.
Färgfotografi, 80 x 120 cm. Courtesy och copyright av fotografen.

Rear Window, *Baghdad #3*, 2002.
Fotografia a colori, 80 x 120 cm. Courtesy e copyright dell'artista.

Bakruta, *Baghdad #3*, 2002.
Färgfotografi, 80 x 120 cm. Courtesy och copyright av fotografen.

Marco Signorini

Signorini è nato a Bagno a Ripoli, in Toscana, nel 1962. La sua particolarità è da qualche tempo la dominante gialla delle sue immagini che crea una strana atmosfera. Colore della luce, pare accendere l'immagine, scaldarla, e al tempo stesso attutirla, immalinconirla, trasfigurarla. Ne traspare sempre uno sguardo intenso e sognante.

Da diversi anni ha scelto come soggetto delle sue serie principali, tappe di quello che pare un unico progetto, dei paesaggi duri, fatti di rocce vulcaniche e mare freddo, distese scabre, con poca vegetazione e minime presenze umane. È una sorta di terra delle origini, con i primi uomini, o meglio l'eco, come suggerisce il titolo della prima serie, di quell'inizio, il suo sciabordio, come delle onde del mare, in quest'atmosfera costantemente di alba o di tramonto. O forse è il dopo, immagine di come sarà un non lontano futuro, la sua prefigurazione, non il formarsi ma invece l'erosione, il disfarsi del paesaggio.

La seconda serie, intitolata *Earth*, è incentrata proprio su questa ambiguità per così dire cosmogonica: il paesaggio vulcanico, e i dettagli di frammenti di rocce, è come in via di formazione o l'ultimo prima del venir meno. La tonalità è sublime e malinconica, le persone sembrano alla ricerca di qualcosa, di tracce, di segni, soprattutto i bambini. Loro il futuro ce l'hanno davanti, comunque. Mentre gli adulti sono in posizione più contemplativa o meditativa, di attesa, di sorveglianza sui figli. Il titolo, in inglese per questo motivo, gioca naturalmente sulle variazioni di *earth*, *heart*, terra e cuore, dentro le quali, ricorda l'artista, sta anche nascosta la frase "hear the art", ascolta l'arte. Il nodo è appunto questo: paesaggio-realtà e cuore sono indissolubilmente legati, lo sono in particolare dall'arte, la quale proprio per questo va "ascoltata", sia nel senso di compresa e seguita, sia in quello sonoro – già ricordato da *Echo* – di sentirla più come si dice di un suono che di un concetto.

La terza serie, quella qui presentata, è intitolata *((Ra))* (il dio Sole?) e vede l'entrata in scena della contemporaneità, del presente, attraverso l'irruzione delle automobili che sembrano sconvolgere il tempo del paesaggio e le cui tracce sul terreno – come lasciate più dai fari, sostituto odierno del sole, che dai pneumatici – dominano poi quasi tutte le immagini. La traccia: la più consolidata metafora della fotografia, sempre impronta presente di qualcosa che è già stato, del passato, eppure anche anticipazione di qualcosa ancora da venire – futuro anteriore, come l'ha definito Roland Barthes. Impronta della luce, sospesa tra queste due temporalità compresenti, la fotografia è l'immagine nostalgica e sublime del tempo attraverso lo spazio, che lo dispiega, lo sparge, lo distende all'infinito, di nuovo come l'eco, per cerchi di onde sonore.

Marco Signorini

Signorini är född 1962 i Bagno a Ripoli i Toscana. Sedan en tid tillbaka är hans specialitet en gul dominans i bilderna, vilket skapar en egendomlig atmosfär. Eftersom det är ljusets färg ser den ut att lysa upp bilden och värma den samtidigt som den dämpar den, gör den melankolisk och förvränger den. En intensiv och drömmande blick lyser alltid igenom.

Sedan flera år tillbaka är föremålet för Signorinis huvudserier etapper i något som ser ut att vara ett enda projekt: hårda landskap med vulkaniska klippor och kalla hav, oländiga vidder med gles vegetation och ytterst få människor. Det är ett slags ursprungsland med de första människorna eller, som den första seriens titel antyder, snarare ekot av början som svallar liksom havets vågor i en ständigt rådande gryning eller skymning. Eller kanske är det detta som väntar, kanske är det bilden av hur en inte avlägsen framtid kommer att se ut, ett förebud om erosion istället för skapelse och om hur landskapet faller sönder.

Den andra serien, *Earth*, kretsar just kring denna så att säga kosmogoniska tvetydighet. Det vulkaniska landskapet och närbilderna av stenblock ser ut som något som håller på att bli till eller som strax ska försvinna. Färgtonerna är sublima och melankoliska, människorna ser ut att söka efter något, spår eller tecken, framför allt barnen. De har ju framtiden framför sig. De vuxna är mer kontemplativa eller meditativa, de väntar och vakar över sina barn. Titeln, som av den anledningen är på engelska, leker förstås med varianter av *earth* och *heart*, jord och hjärta, där även meningen "hear the art", hör konsten, döljer sig, påpekar konstnären. Kopplingen är just denna: landskapet-verkligheten och hjärtat är oupplösligt sammanbundna, framför allt genom konsten som just därför kan "höras", dels i betydelsen förstås och följas och dels i betydelsen lyssnas på – liksom i *Echo* – som ett ljud snarare än ett koncept.

I den tredje serien, som presenteras här och har titeln *((Ra))* (solguden?), träder samtiden och nuet in i form av bilar som ser ut att skaka om landskapets tid och vars spår på marken – som inte tycks lämnas av däcken utan snarare av strålkastarna, som numera ersätter solen – dominerar nästan alla bilderna. Spåret är den mest rotade metaforen inom fotografin, alltid ett avtryck i nuet av något som har varit, av det förflutna, men samtidigt även en förutsägelse om något som ska komma – *futur antérieur* som Roland Barthes definierade det, ett slags framtida dåtid. Fotografiet, ett ljusavtryck som svävar mellan dessa två tider som är närvarande samtidigt, är den nostalgiska och sublima bilden av tiden sedd genom rummet och som vecklar ut den, sprider ut den och sträcker ut den i det oändliga, återigen som ett eko och som ringar av ljudvågor.

Tutte le immagini sono senza titolo tratte dalla serie *((Ra))*, 2008.
Inkjet, dimensioni varie. Courtesy Galleria Metronom di Modena.

Alla bilder saknar namn och är hämtade ur serien *((Ra))*, 2008.
Bläckstråleutskrift, olika storlekar. Ställs till förfogande av Galleria Metronom, Modena.

Alessandra Spranzi

Nata a Milano nel 1962, Spranzi approfitta della fotografia, medium della riproduzione della realtà e della fiducia nella sua registrazione, per offrire situazioni in cui la trasgressione della logica consueta induce chi guarda a chiedersi che cosa accade, che cosa significa, a che cosa si allude. Due oggetti che non stanno abitualmente insieme, una situazione incongruente, un gesto senza giustificazione evidente bastano a creare un piccolo enigma dal sapore magrittiano che interroga sull'accadere, sul senso, sullo statuto stesso dell'immagine. Senza enfatizzare, senza esagerare, anzi assecondando l'apparente normalità delle cose, Spranzi le sospende caricandole di mistero. Più metafisica che surreale, la situazione corrisponde a un punto interrogativo seguito da uno esclamativo: non c'è soluzione, non risposta precisa, ma uno spostamento e una presa d'atto. Le cose avvengono – come intitola la sua serie centrale, *Cose che accadono* – anche a un altro livello, oltre che a quello delle nostre consuetudini e delle nostre spiegazioni.

A quale livello? A quello, paradossale per la fotografia, dell'invisibile, o meglio di ciò che non si vede, che non è dell'ordine del visibile, che trapela e si infiltra nelle brecce del visivo, nelle discrepanze, nelle incongruenze. Come il rabdomante, l'artista ha una sensibilità per i giacimenti sotterranei. Tra finzione e verità (brucia la casa o l'immagine della casa?), tra luogo comune e sorpresa (una donna barbuta), tra realtà e impossibilità fisica (non si può rovesciare la gravità) e infine, tout court, tra realtà e immagine (tutta una serie è composta di immagini trovate su riviste di vendita per corrispondenza) si fanno spazio un'energia e un mistero irrisolti. Scrive l'artista: "Contrariare le cose, sottoporle a sforzi inutili, gratuiti, incoerenti con i loro limiti ed i nostri, per distrarre le leggi universali, sovvertire, togliere il peso, perdere il senso, sottraendole alla forza del più forte, all'attrazione terrestre". Spranzi mette appunto in scena e fotografa questi accadimenti, minimi in verità, delle stranezze, dei piccoli incidenti. Niente di trascendentale, del resto, non un invisibile esoterico, bensì proprio quello fotografico: ciò che è accaduto prima dell'istante fissato o che può accadere dopo, "ciò che è stato e non è più, ciò che mai potrà essere e di cui solo si può immaginare".

In gioco è l'attenzione, ma anche la libertà dello sguardo dalle consuetudini, dalla disattenzione, dagli automatismi, da ogni via già tracciata. In una delle sue recenti mostre personali l'ha chiamato il "salvatico", legando insieme selvatico a salvezza. L'immagine conserva una strana indefinibilità, una irriducibilità, una selvatichezza, che può arrivare anche fin là dove alberga un poco di libertà.

Alessandra Spranzi

Spranzi är född 1962 i Milano och utnyttjar fotografin, ett sätt att återge verkligheten som är pålitligt i sitt sätt att dokumentera, för att erbjuda situationer som bryter mot den vanliga logiken och lockar betraktaren att fråga sig vad det är som händer, vad det betyder och vad det anspelar på. Två föremål som vanligtvis inte hör ihop, en motsägelsefull situation eller en gest utan någon uppenbar anledning räcker för att skapa en liten gåta i Magrittes anda som väckor frågor om skeendet, om meningen och om själva grundprincipen hos bilden. Inte genom att förstärka eller överdriva, utan tvärtom genom att följa det som tycks vara tingens normala tillstånd fångar Spranzi tingen och förser dem med en mystisk aspekt. Situationen, som snarare är metafysisk än surrealistisk, motsvarar ett frågetecken följt av ett utropstecken; det finns ingen lösning, inget exakt svar, utan en förflyttning och ett konstaterande. Sakerna sker – som i titeln på hennes huvudserie, *Cose che accadono* (Saker som sker) – även på en annan nivå än den där våra vanor och förklaringar finns.

På vilken nivå? Paradoxalt nog för fotografin handlar det om det osynligas nivå eller snarare nivån där det som man inte ser finns, det som inte tillhör det synliga, det som sipprar fram och tränger in i det synliga genom sprickorna, i avvikelserna och i motsägelserna. Konstnären har, likt en slagruteman, en känsla för det som vilar under ytan. En olöst energi och ett olöst mysterium breder ut sig mellan fiktion och verklighet (brinner huset eller bilden av huset?), mellan kliché och överraskning (en kvinna med skägg), mellan verklighet och fysisk omöjlighet (man kan inte vända på gravitationen) och slutligen, kort och gott, mellan verklighet och bild (en hel serie består av bilder från postorderkataloger). Konstnären skriver: "Att säga emot tingen, att utsätta dem för onödiga, omotiverade ansträngningar som varken går ihop med deras gränser eller våra egna för att störa de allmänna lagarna, omvälva, ta bort tyngden och förlora betydelsen genom att befria tingen från den starkaste kraften, från tyngdkraften." Spranzi iscensätter och fotograferar just dessa egentligen mycket små händelser, konstigheter och små olyckor. Inget transcendent för övrigt, inget osynligt esoteriskt, utan bara just det fotografiska: det som skedde precis före det fångade ögonblicket eller det som kan hända efter, "det som var men inte längre är, det som aldrig kommer att vara och som man bara kan föreställa sig".

Det är uppmärksamheten som står på spel, men även blicken som befrias från vanorna, från ouppmärksamheten, från det som går automatiskt och från alla redan utstakade vägar. I en av sina senaste personliga utställningar kallar hon det för "salvatico", en kombination av *selvatico* (vild) och *salvezza* (räddning). Bilden har något märkligt obestämbart, något orubbligt och vilt, som även kan nå dit där det finns lite frihet.

Rabdomante, 2008.
Illustrazione tratta da René Gilles, *La radiesthésie*, J. De Gigord Editeur, Paris.

Slagruta, 2008.
Illustration ur René Gilles, *La radiesthésie*, J. De Gigord Editeur, Paris.

Cose che accadono #11, 2005.
Fotografia a colori, edizione 1/5, formato variabile. Courtesy Galleria Nicoletta Rusconi, Milano.

Saker som inträffar #11, 2005.
Färgfotografi, upplaga 1/5, variabelt format. Ställs till förfogande av Galleria Nicoletta Rusconi, Milano.

Stanze #6, 2010.
Rum #6, 2010.

Tornando a casa #25, 1997.
På väg hem #25, 1997.

Stanze #2, 2010.
Rum #2, 2010.

Tornando a casa #50, 1997.
På väg hem #50, 1997.

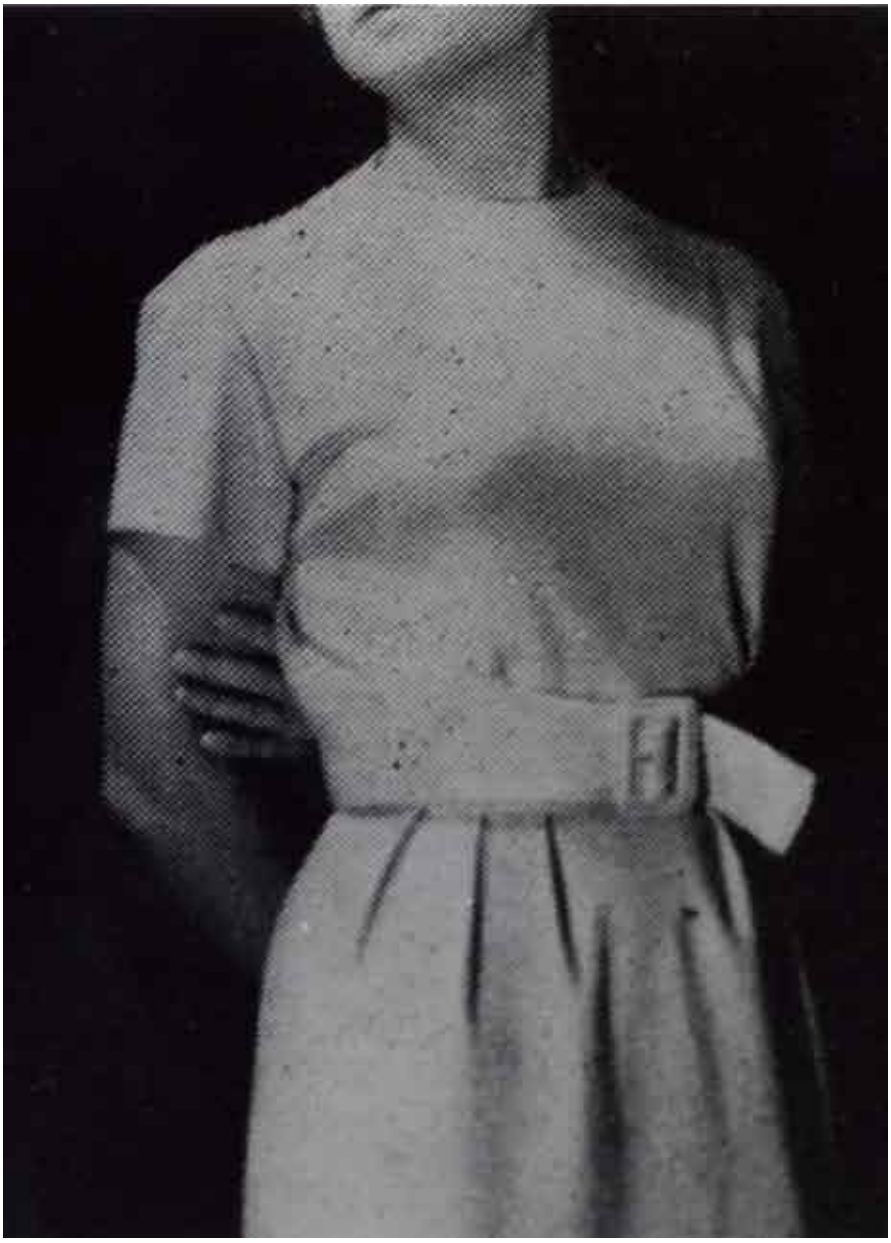
La donna barbuta #6, 2000.
Den skäggiga damen #6, 2000.

Il taglio dei capelli (Selvatico o colui che si salva), 2008.
Hårklippning (Vild, den som räddar sig själv), 2008.

Vendesi #266, 2011.
Till salu #266, 2011.

Cose che accadono #10, 2005.
Saker som inträffar #10, 2005.

Cose che accadono #59, 2005.
Saker som inträffar #59, 2005.



Torsione, 2011.
Vridning, 2011.

Fabio Sandri

Nato a Valdagno nel 1964, Sandri lavora da più di vent'anni con il cosiddetto "fotogramma", cioè senza macchina fotografica ma per contatto diretto dell'oggetto sulla carta fotosensibile, dunque non per scatto ma per impronta. Il fotogramma occupa una posizione tutta particolare nella storia della fotografia e dell'arte: legato alla sperimentazione e al surrealismo nell'ambito delle avanguardie, riporta ancor più indietro alle origini, ai "disegni fotogenici" di Fox Talbot e si inserisce oggi nel dibattito recente sullo statuto "indicale", invece che "iconico", della fotografia. Sandri si aggancia a questo carattere per rivendicarsi "scultore" piuttosto che fotografo, ovvero artista che modella la luce, crea dei dispositivi che le permettono di creare direttamente un'immagine.

Sandri ha realizzato le impronte delle stanze del suo atelier, della sua abitazione, delle gallerie dove ha esposto, intitolando evocativamente questa serie *Stanze*. Naturalmente in scala 1:1, quindi delle stesse dimensioni del reale, ne hanno anche la stessa forma. Poi, da orizzontali quali sono all'origine, essendo l'impronta del pavimento e degli oggetti – ed eventualmente delle persone – che vi sono sopra, vengono esposti verticalmente a parete con un effetto alquanto singolare e una presenza più scultorea che di immagine incorniciata.

Sandri può esporre direttamente la carta emulsionata, cioè il negativo, o la sua stampa in positivo. Nel primo caso, inoltre, il negativo può essere fissato, bloccato, oppure può anche rimanere attivo, non fissato, "vivo", nel senso che continua, per quanto impercettibilmente, a catturare la luce che gli si deposita sopra e con essa le immagini di ciò che lo tocca o passa davanti, e di fatto è in continua, "scultorea", trasformazione – anche noi spettatori ne siamo così catturati, inglobati nell'opera –, finché la luce, con il tempo, finisce con il cancellare tutte le immagini, riportandole a un uniforme monocromo dal caratteristico colore "incarnato".

Recentemente Sandri ha messo a punto un dispositivo per realizzare degli *Autoritratti*, ritratti cioè che si fanno da soli, anche se di volta in volta di persone diverse. Il dispositivo, disposto in un garage di quelli prefabbricati e trasportabili – mostruoso ma significativo sostituto della macchina fotografica –, consiste in una videocamera che riprende la persona e un proiettore che rimanda l'immagine sulla carta emulsionata. Per lasciare la propria impronta occorre un tempo lungo come quello delle origini del dagherrotipo: a tu per tu con la mostra immagine proiettata in tempo reale, assumiamo le posizioni che desideriamo fissare in un'esperienza di posa che sfiora la seduta analitica.

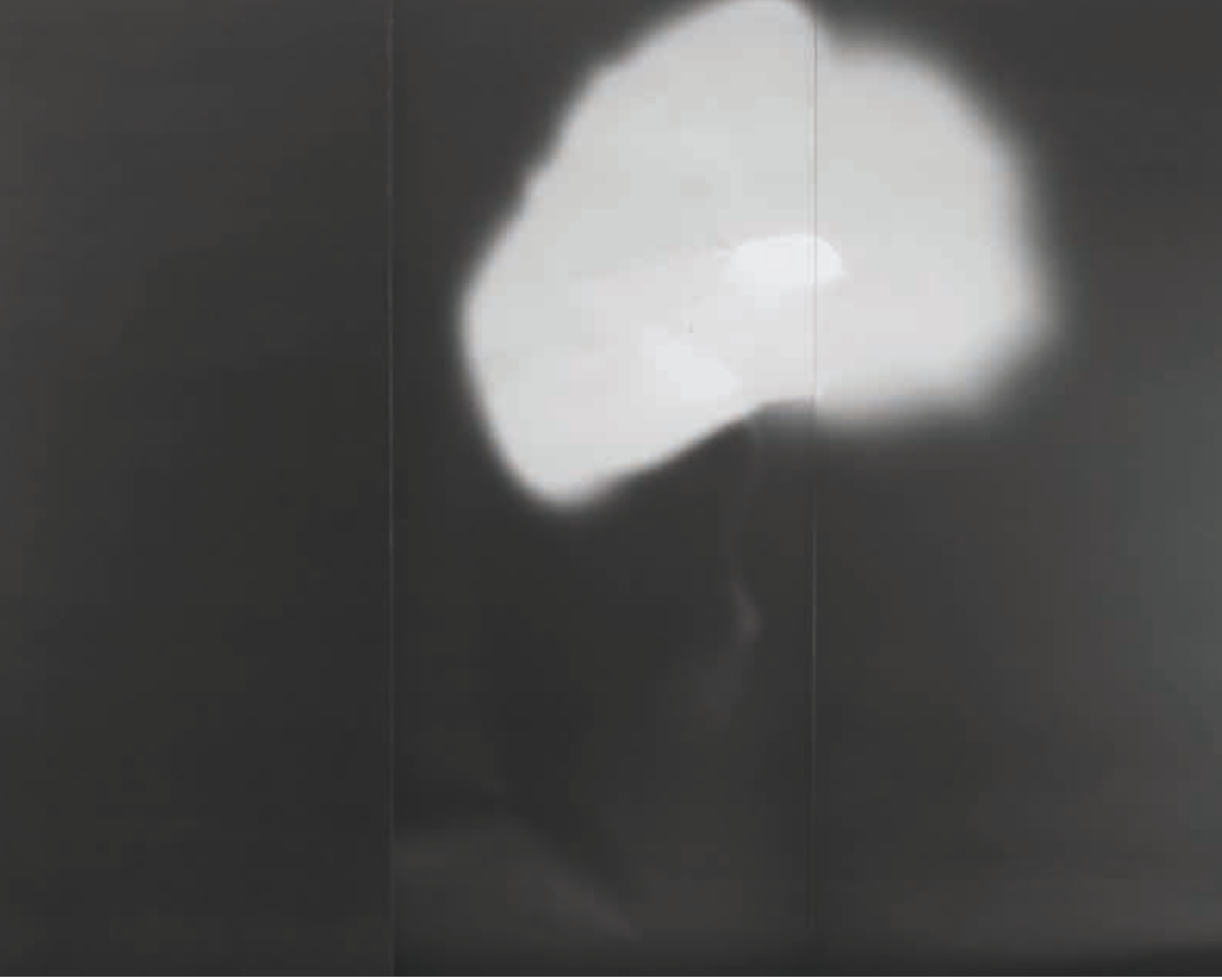
Fabio Sandri

Sandri, född 1964 i Valdagno, har arbetat i mer än tjugo år med det så kallade "fotogrammet", alltså inte med en kamera, utan genom direktkontakt mellan föremålet och det fotokänsliga pappret, med andra ord genom att göra avtryck istället för att trycka av. Fotogrammet har en alldeles särskild plats i fotografins och konstens historia. Det är knutet till experimenterandet och surrealismen inom avantgardet, men sträcker sig ännu längre bakåt i tiden till Fox Talbots "fotogeniska teckningar" och är nu aktuellt i debatten om huruvida ett fotografi kan betraktas som "index" istället för som "ikon". Sandri ansluter sig till denna grundprincip för att hävda sig som "skulptör" istället för som fotograf, det vill säga som en konstnär som formar ljuset och skapar verktyg för att kunna åstadkomma bilder direkt.

I en serie med den talande titeln *Stanze* (Rum) har Sandri gjort avtryck av rummen i sin ateljé, i sitt hem och i gallerierna där han har ställt ut. De är förstås i skala 1:1, det vill säga i naturlig storlek, och har även samma form som i verkligheten. Från att ursprungligen ha varit horisontella, eftersom det ju rör sig om avtrycken av golvet och föremålen – och eventuellt personerna – som befinner sig på det, visas de sedan vertikalt på väggen. Det ger en mycket egendomligt effekt och får dem att snarare framstå som skulpturer än inramade bilder.

Sandri kan antingen visa upp emulsionspappret direkt, det vill säga negativet, eller den positiva bilden. I det första fallet kan negativet fixeras, stoppas, men det kan även fortsätta att vara aktivt, inte fixerat utan "levande", eftersom det på ett nästan obemärkt sätt fortsätter att fånga ljuset som faller på det och därmed även bilden av det som vidrör det eller passerar framför. Det är en ständig "skulptural" förvandling – även vi betraktare fångas och blir en del av verket – som pågår ända tills ljuset med tiden helt har raderat alla bilderna, gjort dem jämnt enfärgade och gett dem den typiska "hudfärgen".

Sandri har nyligen gjort i ordning en apparat för att kunna skapa *självporträtt*, det vill säga porträtt som gör sig själva, även om de förställer olika personer varje gång. Apparaten står i ett prefabricerat och flyttbart garage – en enorm men betydelsefull ersättare till kameran – och består av en videokamera som filmar personen och en projektor som överför bilden till emulsionspappret. Att lämna sitt avtryck tar lång tid, precis som i början med dagerrotypin. På tu man hand med vår egen bild som projiceras i realtid kan vi inta de positioner som vi vill fånga i något som vagt påminner om ett besök på analyssoffan.



Io, 2003.
Fotogramma, 254 x 318 cm.

Jag, 2003.
Fotogram, 254 x 318 cm.

Stanza , 2004.
Fotogramma, 412 x 425 cm.

Rum , 2004.
Fotogram, 412 x 425 cm.

Appartamento, 2007.
Fotogramma, 620 x 1255 cm. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

Lägenhet, 2007.
Fotogram, 620 x 1255 cm. Ställs till förfogande av Galleria Artericambi, Verona.

Autoritratto di tempi lunghi 020, positivo, 2010.
Stampa a contatto, cm 147 x 127.

Långtidssjälvporträtt 020, positiv, 2010.
Kontakttryck, cm 147 x 127.

Autoritratto di tempi lunghi 022, positivo, 2010.
Stampa a contatto, 145 x 127 cm. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

Långtidssjälvporträtt 022, positiv, 2010.
Kontakttryck, 145 x 127 cm. Ställs till förfogande av Galleria Artericambi, Verona.

Autoritratto di tempi lunghi 044, positivo, 2010.
Stampa a contatto, 140 x 106 cm. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

Långtidssjälvporträtt 044, positiv, 2010.
Kontakttryck, 140 x 106 cm. Ställs till förfogande av Galleria Artericambi, Verona.

Armin Linke

Linke è nato a Milano nel 1966. Quando dice che ha scelto la fotografia come medium con l'idea, l'illusione o la speranza, di cambiare la realtà rappresentandola, gli si può credere, perché è veramente quanto riesce a fare. Ogni sua immagine arriva a mostrare ciò che rappresenta diversamente da come lo vediamo comunemente. Tutto ci appare in maniera sorprendente come qualcosa di mai visto. Tutto sembra notevole, mirabile, diverso da come l'avevamo visto o immaginato.

Due credo che siano le ragioni per cui Linke riesce a restituircele in questo modo. Una è che la sua attenzione non è per la cosa in sé, che sia un paesaggio, una grande costruzione dell'uomo, un'architettura, o anche un interno o una persona, ma per lo spazio inteso come luogo di interrelazione con l'uomo, dove gli uomini si situano, che è stato ed è modificato da loro e che determina il loro comportamento. L'ambito della sua ricerca è cioè quello di un'antropologia dello spazio umano.

Di questa parte del discorso Linke raggiunge l'acme del suo effetto quando scova luoghi o architetture dal difficile reperimento o accesso, quindi per la maggior parte di noi mai visti davvero – è del resto la *mission* classica del reporter –, ma ancor più quelli dove l'uomo ha realizzato o ancora sperimenta, con forme nuove di "artificialità", ambienti nuovi e futuribili.

La seconda ragione è legata a questo. Linke lavora come un archeologo del futuro, nel doppio senso dell'espressione: guarda il presente come fosse un archeologo venuto dal futuro, ma lo guarda anche come anticipazione, segno di un cambiamento in atto, suggerendoci di immaginare come sarà la vita dell'uomo in futuro. Per lui la fotografia non è registrazione del passato, cattura dell'istante che non tornerà più, documentazione di ciò che va scomparendo, ma occasione di vedere i segni di ciò che verrà, documento per coloro che lavorano per il futuro.

Per queste stesse ragioni Linke non ama presentare le proprie immagini classicamente e cerca sempre di inventare modi nuovi di esporle, per spostare l'attenzione in avanti e per rendere il pubblico partecipe, interattivo. Così la destinazione principale del suo lavoro è un archivio di tutte le immagini, ora che Internet lo permette più agevolmente, dunque sul suo sito, dove lo spettatore è invitato a scegliere da sé le immagini che preferisce, a studiarne da sé una sequenza significativa che diventi una pubblicazione unica decisa da lui. Il progetto si chiama *Book on demand*. Nella sua semplicità e chiarezza è un'idea che coniuga perfettamente la riproducibilità infinita con l'unicità, che realizza in un'infinita varietà il senso di un archivio, anch'esso non deposito della storia ma progetto della propria realtà. Un poco cambiandola, appunto, attraverso la fotografia.

Armin Linke

Linke är född 1966 i Milano. Man kan tro honom när han säger att han valde fotografin som medium med avsikten, illusionen eller förhoppningen att kunna förändra verkligheten genom att avbilda den för han lyckas verkligen göra det. Alla hans bilder visar det som avbildas på ett annat sätt än vi vanligtvis ser det på. Allt framstår på ett överraskande sätt som något som vi aldrig tidigare har sett. Allt verkar betydelsefullt, beundransvärt och annorlunda jämfört med hur vi tidigare har sett och föreställt oss det.

Jag tror att det finns två anledningar till att Linke lyckas avbilda sakerna på det här sättet. Den ena är att han inte riktar uppmärksamheten mot objektet i sig, oavsett om det rör sig om ett landskap, en stor mänsklig konstruktion, ett arkitektoniskt verk eller rent av en inomhusmiljö eller en person, utan mot utrymmet som en plats för relationer mellan människor och där människor placerar sig, en plats som har förändrats och förändras av dem och som avgör hur de beter sig. Hans forskningsområde är följaktligen det mänskliga utrymmets antropologi.

Effekten hos den här delen av resonemanget når sin kulmen när Linke snokar upp platser eller byggnader som är svåra att nå eller ta sig in i och som de flesta av oss därför aldrig har sett på riktigt – det är för övrigt reporterns klassiska *mission* – men i ännu större utsträckning platser där människan har skapat eller fortfarande experimenterar med nya former av "konstgjordhet", nya och genomförbara miljöer.

Den andra anledningen är kopplad till detta. Linke arbetar som en framtidsarkeolog i uttryckets dubbla bemärkelse. Han tittar på nutiden som om han var en arkeolog från framtiden, men han tittar även på den som en förutsägelse eller ett tecken på en pågående förändring och uppmanar oss att föreställa oss hur människans liv kommer att se ut i framtiden. För Linke handlar inte fotografering om att registrera det förflutna, att fånga ett ögonblick som aldrig kommer tillbaka eller att dokumentera det som håller på att försvinna, utan det är en möjlighet att se tecken på det som väntar, ett dokument för dem som arbetar för framtiden.

Av dessa anledningar tycker inte Linke om att visa upp sina bilder på det traditionella sättet, utan försöker alltid att hitta på nya sätt att presentera dem för att förflytta uppmärksamheten framåt och för att göra publiken delaktig i en interaktion. Nu när det tack vare Internet kan göras på ett bekvämt sätt samlas därför allt hans arbete huvudsakligen i ett bildarkiv på hans webbplats. Där kan betraktaren välja ut sina favoritbilder och studera en betydelsefull sekvens som blir till en unik publikation som betraktaren själv har valt. Projektet heter *Book on demand*. I all sin enkelhet och tydlighet är det en idé som på ett perfekt sätt förenar den oändliga upprepningsmöjligheten med det unika och ger upphov till ett oändligt antal varianter av meningen med ett arkiv, som i sig inte är något historiskt lager utan ett projekt om den egna verkligheten som kan förändras lite, just med hjälp av fotografin.

Wittgenstein House, *Wien*, *Austria*, 2000.
Wittgenstein House, *Wien*, *Österrike*, 2000.

Wittgenstein House, *Wien*, *Austria*, 2000.
Wittgenstein House, *Wien*, *Österrike*, 2000.

Landing-strip lights, Bergamo, Italy, 1998.
Landing-strip lights, Bergamo, Italien, 1998.

Landing-strip lights, Bergamo, Italy, 1998.
Landing-strip lights, Bergamo, Italien, 1998.

Museum of Zoology and Natural History La Specola, taxidermied animals, Firenze, Italy, 2008.
Zoologiska och Naturhistoriska Museiobservatoriet för uppstoppade djur, Florens, Italien, 2008.

Museum of Zoology and Natural History La Specola, Firenze, Italy, 2008.
Zoologiska och Naturhistoriska Museiobservatoriet, Florens, Italien, 2008.

Bild Zeitung signpost, *Berlin*, *Germany*, 2009.

Bild Zeitung signpost, Berlin, Germany, 2009.

Elisa Sighicelli

Nata a Torino nel 1968, Sighicelli costruisce dei lightbox alquanto particolari. L'artista interviene infatti sul retro del vetro per mascherare con del colore nero opaco alcune zone dell'immagine, che così non risultano retroilluminate, orientando invece la luce nelle parti che vuole sottolineare, il più delle volte coincidenti con le luci rappresentate nell'immagine. L'effetto che ne risulta è di grande efficacia, di luce "viva" e al tempo stesso misteriosa perché reale e finta insieme. All'inizio le immagini raffiguravano a loro volta situazioni, paesaggi o interni sospesi, onirici, atmosfere rade e soffuse, scene dove la mancanza di presenza umana e la messa a fuoco di singoli oggetti fa pensare che qualcosa sia appena avvenuto o stia per avvenire Poi altri soggetti e situazioni sono subentrati. Un'altra serie, per esempio, riprende dei dettagli di dipinti italiani del Medioevo e Rinascimento giocando, sempre attraverso le sottolineature luminose, tra realtà e rappresentazione.

Una serie recente privilegia le impalcature e i pannelli pubblicitari illuminati ma dal contenuto invisibile, o perché vuoti, o perché di profilo, o perché la luce li sbianca del tutto. Il gioco delle luci si fa dunque più duro, fino all'annullamento, alla cancellazione, allo svuotamento, mentre è l'intrico geometrico a prevalere in un caos allucinatorio che altrove diventa sempre più pura forma luminosa. La semplicità o la ripetizione delle forme le porta sempre più verso l'astrazione, come sottolineano anche i titoli – *Grid*, *Double Triangle*, *Empty Square* – mentre la luce si fa più forte e contrastata. Mentre le prime immagini coinvolgevano lo spettatore facendolo entrare nello spazio rappresentato, ora le porte si chiudono su un mondo autonomo che sta al di là della superficie che stiamo guardando. La luce non sembra più emanare dalle immagini ma implodere dentro la "scatola". In mezzo c'è stata tutta una serie di video dagli effetti ipnotici, tridimensionali e movimentati. Questi stessi caratteri sono ora anche nelle più recenti immagini dei lightbox. Le immagini si sono fatte più indecifrabili, più inestricabili, e spesso sembrano presentare degli ostacoli più che delle situazioni invitanti, quando non un vero e proprio accesso sbarrato, come in *Double Triangle*. L'immagine è un mondo a parte.

Elisa Sighicelli

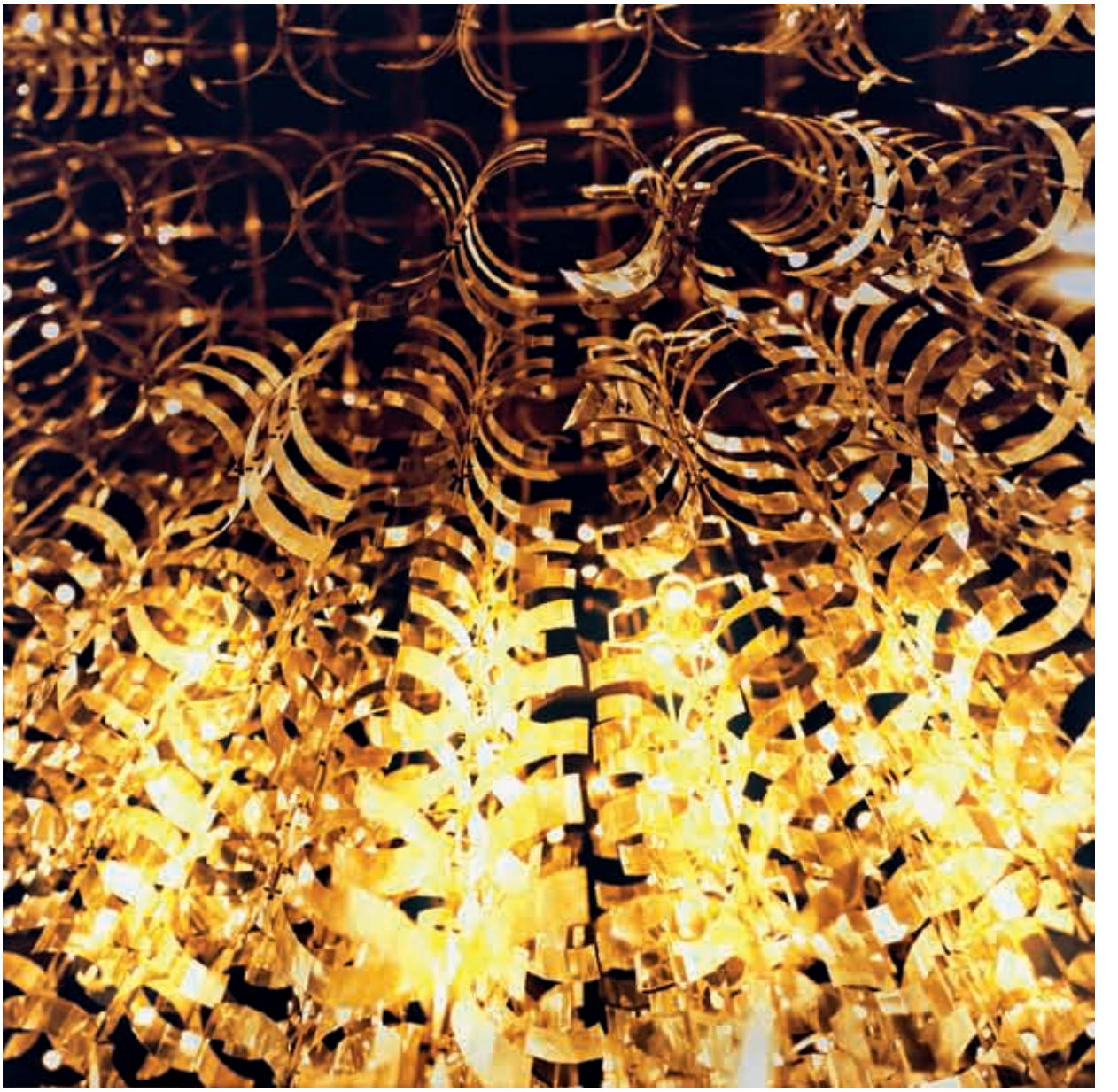
Sighicelli, född 1968 i Turin, skapar mycket speciella *lightboxes*. På baksidan av glaset täcker hon vissa delar av bilden med matt svart färg så att de inte blir belysta bakifrån och riktar istället ljuset mot de delar som hon vill framhäva och som i de flesta fallen sammanfaller med ljuspunkterna i bilden. Det ger ett mycket effektfullt resultat med ett "levande" ljus som samtidigt är mystiskt, eftersom det är både verkligt och konstgjort. I början föreställde bilderna i sin tur fångade drömlika situationer, landskap eller inomhusmiljöer, glesa atmosfärer med bleka färger, bilder där avsaknaden av människor och fokuseringen på enskilda föremål får en att tro att något just har hänt eller precis ska hända. Sedan kom även andra föremål och situationer. En annan serie föreställer till exempel detaljer från italienska medeltida målningar och renässansmålningar där Sighicelli leker mellan verklighet och avbildning, även här genom att framhäva med hjälp av ljus.

I en nyare serie lämnar hon plats för byggnadsställningar och upplysta reklamskyltar där dock innehållet inte syns, antingen för att de är tomma eller avbildas i profil eller för att ljuset gör dem helt vita. Leken med ljuset går följaktligen allt längre för att till slut ta bort, radera och tömma, samtidigt som det geometriska virrvarret blir dominerade i ett hallucinatoriskt kaos som allt mer blir till ren lysande form. Enkelheten eller upprepningen av former för henne allt närmare det abstrakta, vilket även titlarna *Grid*, *Double Triangle* och *Empty Square* understryker, samtidigt som ljuset blir starkare och ger skarpare kontraster. Medan de första bilderna lät oss kliva in i det avbildade rummet och gjorde betraktaren delaktig, stängs nu dörrarna om en självständig värld som ligger bortanför ytan som vi tittar på. Ljuset tycks inte längre stråla ut från bilderna, utan implodera inne i "lådan". Däremellan kom en hel serie med videofilmer med hypnotiska, tredimensionella effekter fulla av rörelse. Dessa drag återkommer nu i de senaste *lightbox*-bilderna. Nu har bilderna blivit svårare att tyda och reda ut, och ofta tycks de snarare föreställa hinder än inbjudande situationer, ibland rent av avspärrade ingångar som i *Double Triangle*. Bilden blir en separat värld.

Untitled (The Looking-Glass), 2009.
Utan namn (Det tittamde glaset), 2009.

Courtesy Gagosian Gallery, New York.
Ställs till förfogande av Gagosian Gallery, New York.

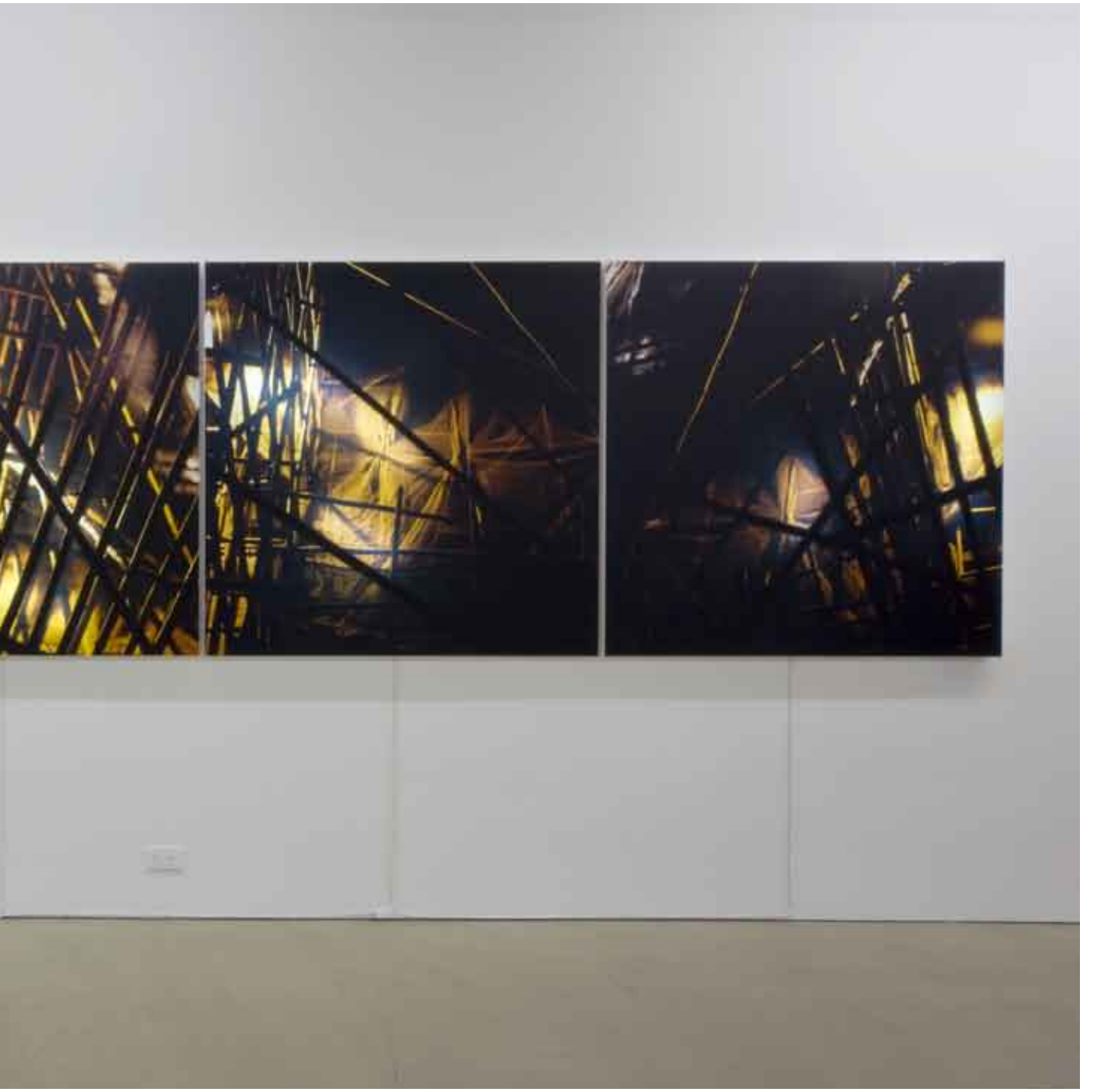
Untitled (Sphere), 2009.
Utan namn (Klot), 2009.

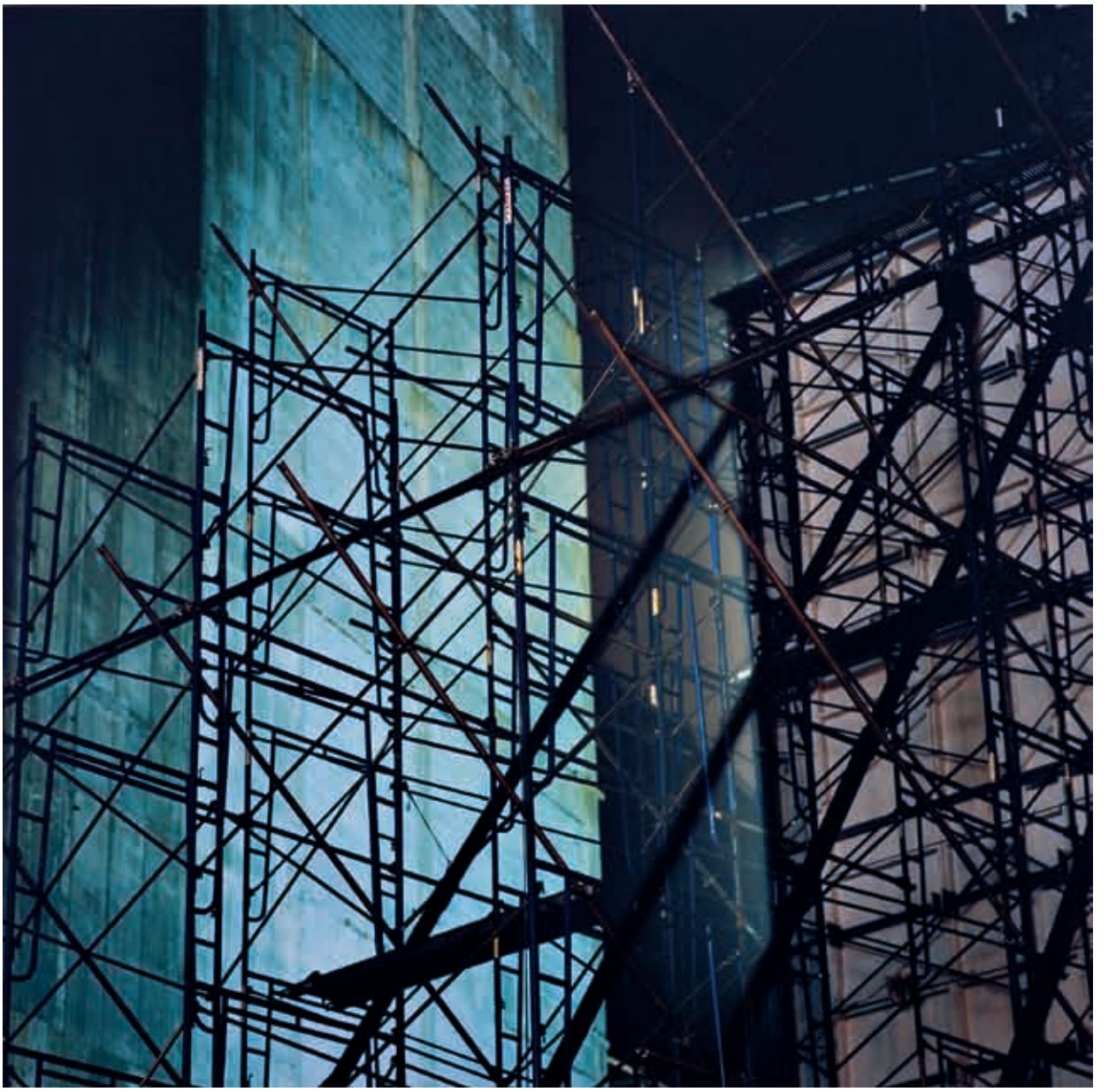


Untitled (Objectless Composition no. 4), 2009.
Utan namn (Komposition utan ting no. 4), 2009.

Untitled (Empty Square), 2009.
Utan namn (Tom kvadrat), 2009.

Untitled (Grid), 2009.
Utan namn (Rutnät), 2009.





Untitled (Future), 2010.
Utan namn (Framtifd), 2010.

Untitled (Double Triangle), 2009.
Utan namn(Dubbel triangel), 2009.

Giorgio Barrera

Barrera è nato a Cagliari nel 1969. Delle sue diverse serie di opere ne abbiamo scelte due particolarmente rappresentative del suo lavoro. Entrambe incentrate sullo sguardo, una verso l'interno e l'altra verso il paesaggio aperto.

La prima, intitolata *Attraverso la finestra*, simula uno sguardo curioso che guarda dentro la finestra di un dirimpettaio di casa. Una situazione in realtà che la maggior parte dei cittadini conosce bene e che un film come *La finestra sul cortile* di Hitchcock ha fatto entrare ormai nell'immaginario collettivo, ma che non ha certo esaurito la sua efficacia. La finestra è infatti la metafora principe dell'immagine dal Rinascimento in qua – noi guardiamo un'immagine come attraverso un finestra – per cui quello che vediamo è al di là del vetro, cioè di una superficie trasparente e invisibile che costituisce il piano di proiezione dell'immagine. Ciò che vediamo di là ci è inaccessibile, se non attraverso le fantasie o le analisi che vi costruiamo sopra. Così in particolare nello "spiare" dalla finestra: che cosa sta accadendo in quell'altra casa? Che significato ha? Barrera dunque mette in scena la posizione dello spettatore.

Ma l'inquadratura di Barrera ha due particolarità. La prima è che evidenzia anche la simmetria della situazione, anzi la specularità – "attraverso la finestra" significa sia attraverso la nostra da cui guardiamo sia attraverso quella che spiamo –, per cui in fondo noi, immaginando, proiettiamo le nostre aspettative e i nostri pensieri su ciò che vediamo. Monito per l'interprete, certo, ma anche enigma di ogni immagine.

La seconda è l'evidenziazione dello spazio che separa le due finestre, cioè lo sguardo dalla scena, spazio che prende tutta la sua forma, vuoto che si manifesta come il vero soggetto dell'immagine. Noi in effetti vediamo qui soprattutto questo spazio. È lo spazio della scena, la distanza, la dilatazione spaziale – ma anche temporale, a ben pensarci – del vetro "attraverso" cui guardiamo.

Tutto questo si manifesta ancora più efficacemente nella seconda serie. Essa riguarda i campi di battaglia delle guerre d'Indipendenza italiana come si presentano oggi. La scena ora è vuota, di là c'è solo il cosiddetto "paesaggio", ma grazie allo sguardo dell'artista, al suo progetto, al titolo dell'opera, esso si carica dei fantasmi della Storia, ora con S maiuscola. Noi guardiamo qualcosa che non c'è, ma ci sembra di vederne le tracce, ormai anch'esse scomparse in realtà, ma che a noi paiono ancora "nell'aria". Effettivamente sia il paesaggio che la storia – che l'immagine – sono una costruzione umana e un risultato di proiezioni. La fotografia di fatto è sempre questo, impronta di qualcosa che è passato e non c'è più, ma che ci viene restituita in qualche magico modo: un campo di battaglia.

Giorgio Barrera

Barrera är född 1969 i Cagliari. Bland hans olika serier har vi valt ut två som är särskilt representativa för hans arbete. Båda utgår från blicken, den ena är riktad inåt och den andra ut mot det öppna landskapet.

I den första, som heter *Attraverso la finestra* (Genom fönstret), simuleras en nyfiken blick som tittar in genom fönstret hos någon som bor i huset mittemot. Egentligen en situation som de flesta känner igen väl och som filmer som Hitchcocks *Fönstret åt gården* har gjort till en del av våra kollektiva föreställningar, men som ändå fortfarande är mycket effektfull. Fönstret är den viktigaste metaforen för bilden från renässansen och framåt; vi tittar på en bild så som vi tittar genom ett fönster. Därför befinner sig det som vi ser på andra sidan av rutan, en genomskinlig och osynlig yta som utgör det plan där bilden projiceras. Det som vi ser där kan vi inte nå, förutom i fantasin eller genom de analyser vi gör. Detta gäller i synnerhet när vi "spionerar" i fönstret: Vad händer i det andra huset? Vad betyder det? Barrera iscensätter följaktligen betraktarens position.

Barreras avbildningar har dock två egenheter. Den första är att han även framhäver symmetrin i situationen eller rättare sagt speglingen; "genom fönstret" betyder dels genom det egna fönstret som vi tittar ut genom och dels genom det där vi kikar in. Det innebär att vi egentligen, med hjälp av fantasin, projicerar våra förväntningar och tankar på det som vi ser. En varning för den som tolkar, men även en gåta i varje bild.

Den andra egenheten är att Battaglia framhäver utrymmet som skiljer de två fönstren åt, med andra ord utrymmet mellan blicken och scenen, ett utrymme som fyller ut sig själv, ett tomrum som framstår som bildens egentliga objekt. Det är framför allt detta utrymme som vi ser. Det är scenens utrymme, avståndet och sättet på vilket rutan som vi tittar "genom" utvidgas i rummet – och vid närmare eftertanke även i tiden.

Allt detta framträder ännu tydligare i den andra serien. Där avbildas slagfält från de italienska frihetskrigen så som de ser ut idag. Nu är scenen tom, där finns bara det så kallade "landskapet", men tack vare konstnärens blick, hans projekt och verkets titel fylls det av vålnader ut Historien, nu med stort H. Vi tittar på något som inte finns, men vi tycker oss se spåren av det, och även om dessa också har försvunnit förefaller de fortfarande finnas "i luften". Både landskapet och historien – och bilden – är ju egentligen mänskliga konstruktioner och ett resultat av våra projiceringar. Ett fotografi är alltid just det, ett avtryck av något som var och som inte finns kvar, men som vi får tillbaka på ett magiskt sätt: ett slagfält.

Campi di battaglia 1848-67.
Slagfält 1848-67.

Battaglia di Palestro, 31 maggio 1859 .
Le truppe piemontesi, inquadrate nell'armata alleata guidata da Napoleone III, occuparono i villaggi di Palestro e Vinzaglio. L'offensiva austriaca fu sbaragliata completamente dagli Zuavi francesi guidati da Vittorio Emanuele in persona. Moltissimi soldati austriaci annegarono nel cavo Sartirana nel corso della ritirata.

Slaget i Palestro, 31 maj 1859 .
De piemontesiska trupperna, som ingick i arméalliansen som leddes av Napoleon III, ockuperade städerna Palestro och Vinzaglio. Den österrikiska offensiven slogs ned helt och hållet av de franska zouaverna, hänförda av Viktor Emanuel i egen hög person. Många av de österrikiska soldaterna drunknade i Sartiranakanalen i samband med deras reträtt.

Stampa digitale su carta fotografica - dimensioni variabili.
Digitalt tryck på fotopapper, variabel storlek

Campi di battaglia 1848-67.
Slagfält 1848-67.

Battaglia della Sforzesca, 20-21 marzo 1849.
Alle 10 di sera Re Carlo Alberto volle uscire dal Palazzo del Marchese e pernottare tra i suoi soldati della Brigata «Savoia», dormendo sul nudo terreno, sopra due sacchi di tela, avviluppato in una coperta di lana, colla testa sullo zaino di un soldato. Abdicherà dopo il disastro che subirà a Novara il 23 marzo 1849.

Sforzescaslaget, 20-21 marzo 1849.
Klockan tio på kvällen gick Kung Carlo Alberto ut ur Palazzo Marchese för att tillbringa natten tillsammans med mannarna ur brigaden "Savoia". Han sov direkt på marken med två tygsäckar som underlag, en stor yllefilt och huvudet lutande mot en av soldaternas ryggsäckar. Efter katastrofen i Novara, 23 mars 1849, kommer denne att abdikera.

Stampa digitale su carta fotografica - dimensioni variabili.
Digitalt tryck på fotopapper, variabel storlek

Campi di battaglia 1848-67.
Slagfält 1848-67.

Battaglia di Solferino e San Martino, 24 giugno 1859 .
La Battaglia di Solferino venne combattuta fra l'esercito austriaco e quello franco-sardo e concluse la Seconda guerra di indipendenza. Insieme a quella di San Martino fu la più grande battaglia dopo quella di Lipsia del 1813, avendovi partecipato complessivamente più di 200.000 soldati.

Slagen vid Solferino och San Martino, 24 juni 1859.
Slaget vid Solferino utkämpades mellan den österrikiska armén och den fransk-sardinska och avslutade det Andra Självständighetskriget. Efter Slaget vid Leipzig var detta slag, tillsammans med Slaget vid San Martino, det näst största, där nästan 200 000 män krigade.

Stampa digitale su carta fotografica - dimensioni variabili.
Digitalt tryck på fotopapper, variabel storlek

Finestra #4 - "Attraverso la finestra", 2003. Stampa su carta pigmentata, 96 x 120 cm.
Fönster #4 - "Genom fönstret", 2003. Tryck på pigmentpapper, 96 x 120 cm.

Finestra #41 - "Attraverso la finestra", 2007. Stampa su carta pigmentata, 96 x 120 cm.
Fönster #41 - "Genom fönstret", 2007. Tryck på pigmentpapper, 96 x 120 cm.

Finestra #11a - "Attraverso la finestra", 2003. Stampa su carta pigmentata, 96 x 120 cm.
Fönster #11a - "Genom fönstret", 2003. Tryck på pigmentpapper, 96 x 120 cm.

Davide Bramante

Nato a Siracusa nel 1970, Bramante studia e si forma tra Torino, Bologna e Roma, poi ritorna nella città natale. Da diversi anni ha adottato la tecnica della sovrapposizione, uno degli espedienti più affascinanti della fotografia eppure così poco usata. Forse in essa spaventa ancora molto il caso, ma d'altro canto ciò che in essa sorprende è proprio la capacità di contrastarlo, di far emergere accostamenti, contrasti, corrispondenze.

L'abbiamo vista impiegata dalle avanguardie e poi molto di più nel cinema. In fotografia, cioè nell'immagine ferma, essa introduce il montaggio dentro la composizione, montaggio spaziale invece che temporale: i due – o più – scatti sono evidentemente realizzati in momenti diversi, ma ora li vediamo insieme, simultaneamente. Molti l'hanno usata come modo per sottolineare un'intimità, una *mise en abyme* dell'io, dell'introspezione e della memoria; Bramante invece è un estroverso, la usa per uscire, per andare in giro per il mondo. Allora ci mette dentro il viaggio, ci mette il cinema, e ancora: il *rave* – titolo di una sua serie – e la storia.

Il viaggio è la dimensione principale. È evidente che qui si sente la necessità dell'emigrato che si trasforma in piacere dell'esplorazione, che Bramante porta però fino all'estremo, forse al suo destino, quello del perdersi: "Il naufrago nella propria terra", scrive, "non chiede mai la strada a chi non sa perdersi". Altrettanto il cinema è la dimensione dell'immaginario che porta fuori dal tracciato quotidiano. In fondo tutte le sue fotografie sono i film dei suoi viaggi e tutto il reale nelle sue immagini diventa un manifesto cinematografico. E se allora si pensa, come viene spontaneo, ai décollagisti, a Mimmo Rotella in particolare, le immagini di Bramante si possono anche leggere al contrario, cioè come strappi nella pellicola senza spessore della realtà, come uno sbucciarne gli strati.

Il *rave* è la condizione dell'essere immersi, del lasciarsi andare, del sentirsi parte. È la posizione in cui Bramante mette noi nelle sue immagini, cioè all'interno, come circondati da ogni parte, avvolti dai luoghi che ci presenta. Così la storia, e la storia dell'arte, è il tempo e le immagini che ci stanno intorno, in cui siamo immersi, è la compresenza stratificata.

Infine la sovrapposizione, come ogni operazione che gioca con la casualità, rimanda inevitabilmente anche al sogno, all'allucinazione, alla discrasia visiva, al fuori registro tipografico. Più che un vedere doppio tuttavia, come si suol dire, qui essa rivendica quella che potremmo chiamare piuttosto una doppia visione, sia cioè il richiamo a guardare meglio, due volte, con attenzione, con ricerca, sia la capacità di vedere altro, diverso. Caratteri, evidentemente, che sono peculiari della fotografia stessa, sempre.

Davide Bramante

Bramante, född 1970 i Siracusa, studerade i Turin, Bologna och Rom för att sedan återvända till sin hemstad. Sedan flera år tillbaka använder han sig av en teknik där bilder läggs ovanpå varandra, en av fotografins mest fascinerande metoder som dock används mycket sällan. Kanske är det slumpen som fortfarande gör den skrämmande, men det hos den som överraskar är å andra sidan just möjligheten att sätta sig emot slumpen och åstadkomma kombinationer, kontraster och överensstämmelser.

Vi har sett tekniken tillämpas av avantgardet och sedan främst inom filmen. Inom fotografin, det vill säga den stillastående bilden, introducerar tekniken montaget inne i kompositionen, ett rumsligt montage istället för ett tidsmässigt. De två bilderna – eller ännu fler – har uppenbarligen tagits vid olika tillfällen, men nu ser vi dem tillsammans, samtidigt. Många har använt tekniken som ett sätt att understryka en intimitet, en *mise en abyme* av jaget, av självviakttagelsen och av minnet. Bramante är istället utåtriktad och använder tekniken för att ta sig ut och resa runt i världen. I den lägger han resan, filmen och dessutom *rave* – titeln på en av hans serier – och historien.

Resan är huvuddimensionen. Det är uppenbart att man här känner hur behovet hos den som emigrerar förvandlas till glädjen att upptäcka, som Bramante dock tar till dess extrem, kanske till dess öde, nämligen att tappa bort sig: "Den skeppsbrutna i sitt eget land", skriver han, "frågar aldrig någon som inte kan tappa bort sig om vägen." Liksom inom filmen är det den imaginära dimensionen som leder ut ur den utstakade vardagen. I grunden är alla hans fotografier filmer om hans resor och allt det verkliga i bilderna blir till en filmaffisch. Om man då tänker på *décollage*-konstnärerna, vilket sker helt spontant, och i synnerhet Mimmo Rotella kan man även läsa Bramantes bilder tvärtom, det vill säga som luckor i filmremsan utan djupet hos verkligheten, som att skala av dess lager.

Rave är det tillstånd då man är helt inne i något, släpper loss och känner sig som en del av något. Det är i den positionen Bramante placerar oss i sina bilder, det vill säga inne i dem, omringade, insvepta i platserna som han visar oss. Det gör att historien, och konsthistorien, blir tiden samtidigt som bilderna vi har omkring oss och som vi befinner oss inne i blir en samtidig närvaro i flera lager.

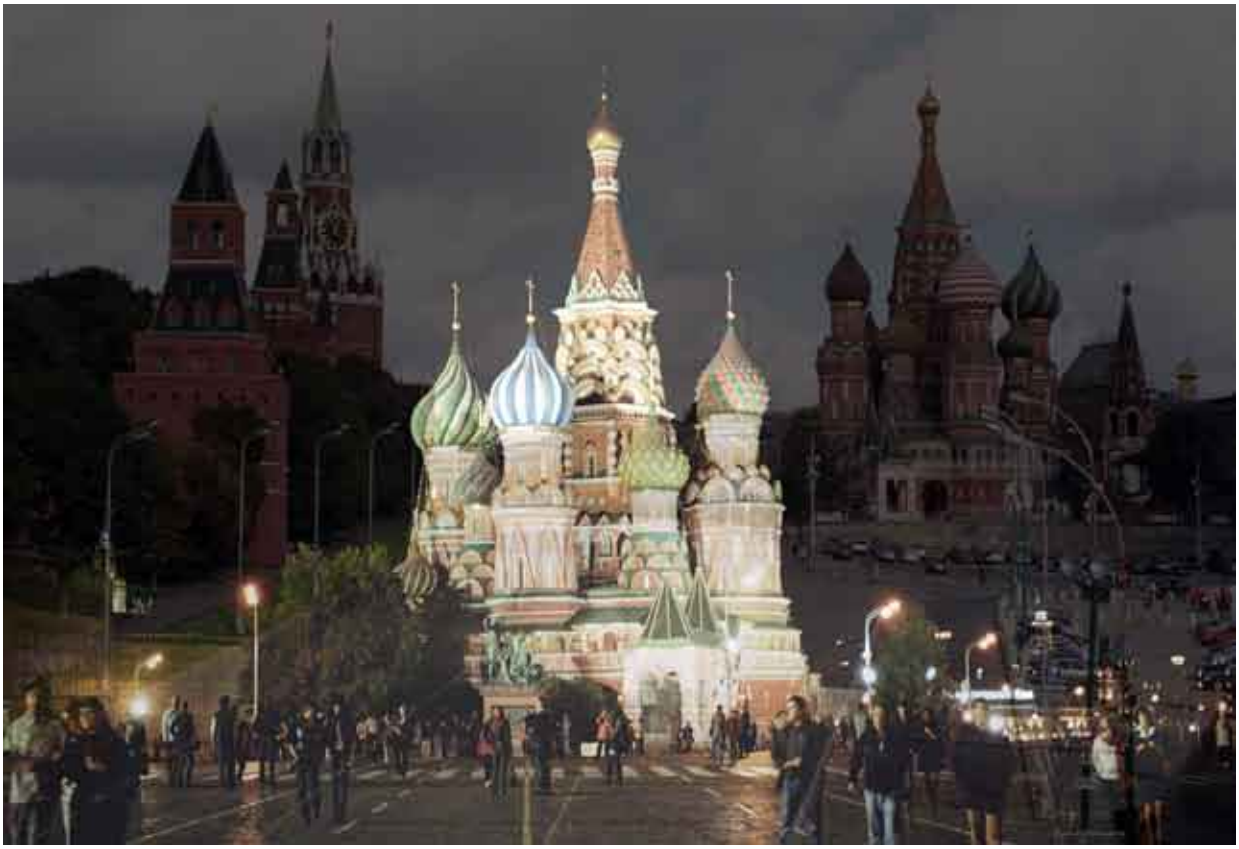
Tekniken att lägga bilder ovanpå varandra hänvisar i slutändan oundvikligen, som alltid när man leker med slumpen, även till drömmar, hallucinationer, synrubbningar och typografiska färgförskjutningar. Men istället för dubbelseende som man brukar tala om uppvisar tekniken här något som skulle kunna kallas dubbelt seende, dels en uppmaning att titta noggrannare, två gånger, att titta uppmärksamt och söka och dels förmågan att kunna se något annat, annorlunda. Egenskaper som uppenbarligen är karaktäristiska för själva fotografin, alltid.

"My own rave". Atene (Omonia Square), 2003.
Fotografia a colori non digitale realizzata con la tecnica delle doppie e più esposizioni in fase di ripresa.

"Min egen rave". Aten (Omoniatorget), 2003.
Icke-digitalt färgfotografi framställt med dubbla eller flertaliga exponeringar under tagningen.

"My own rave". Basilea (Basel binari + Maybelline), 2004.
"Min egen rave". Basel (Basel tågspår + Maybelline), 2004.

"My own rave". Firenze (Ratto delle Sabine + info tourist), 2004.
"Min egen rave ". Florens (Sabinskorna bortrövande + turistinfo), 2004.



"My own rave". Mosca (Il duomo e la piazza), 2010.
"Min egen rave". Moskva (Domkyrkan och torget), 2010.

"My own rave". Shanghai (Pannello), 2007.
"Min egen rave". Shanghai (Skylt), 2007.

"My own rave". New York (Time Square, Cher), 1998.
"Min egen rave". New York (Time Square, Cher), 1998.

Stefano Graziani

Nato a Bologna nel 1971, Graziani ha cominciato con un libro – i libri sono la destinazione ideale dei suoi progetti – intitolato *Tassonomie*, composto da fotografie scattate in giardini botanici e vetrine di musei naturali, tra animali impagliati e piante coltivate. Tutto è "finto", tutto è catalogato, certo, la natura stessa peraltro, ma nelle immagini vengono evidenziate soprattutto la grande molteplicità e le sorprese degli accostamenti, che bastano da soli a creare un mondo altro, un'altra natura, quella dell'arte. Che essa poi sia in realtà la forma stessa di quella che chiamiamo "natura", il suo senso, la sua peculiarità, è la scommessa che è in gioco.

A partire da qui Graziani raggruppa nei suoi progetti seguenti immagini diverse, dalla provenienza e dai contesti più disparati, il cui avvicinamento crea dei racconti tutti da ricostruire. Sono infatti racconti particolari, senza plot, senza vicende, tutti mentali invece, talvolta ispirati dalla lettura, anche questa immaginifica, di qualche libro. Sono, appunto, racconti di immagini, cioè come solo esse possono costruirne secondo un modo di "pensiero visivo", diverso da quello verbale, concettuale, o di altro medium.

Ora il più delle volte le immagini riguardano un unico oggetto per volta, spesso isolato su fondo bianco, oppure una superficie, un dettaglio, un paesaggio, che riempiono completamente l'immagine. La "tassonomia", cioè, è uscita dalla singola immagine e si è distesa nella sequenza, è diventata collezione, costellazione, come suggerisce un'immagine di cielo stellato. Allora le fotografie si possono anche ripetere, nello stesso libro o tra libri diversi; certi animali possono diventare dei personaggi e i collegamenti che scopriamo tra un'immagine e l'altra ci guidano per strade tutte visive. Ognuna aggiunge un tassello al racconto, ognuna modifica la direzione delle precedenti e ridisegna il senso dell'insieme. I libri che ne sono nati si intitolato *Under the Volcano and Other Stories*, *Isola* e altri.

Ma la singolarità sottolineata di ogni oggetto ci suggerisce che oltre alla molteplicità qui è in gioco anche la varietà. Cioè questi non solo sono oggetti tutti diversi, sono anche gli aspetti vari di una stessa cosa, come degli aggettivi di un unico sostantivo. Di che cosa? Oltre che del mondo, della realtà, naturalmente, anche della fotografia, per esempio, o dell'arte, o dell'artista.

Qui allora, nella sequenza preparata per questa occasione, oltre il pappagallo, le scintille, il ficus, il fossile, il cielo stellato, già presenti in altri progetti, si sono affacciati la maschera nella Nuova Guinea e il Santone del Borneo, che infondono all'insieme una direzione esoterica e spirituale, o che possiamo vedere, come dicevamo, come due nuovi aspetti della figura dell'artista: la maschera l'immagine dietro cui l'artista si manifesta, il santone che vive attraverso le immagini altre dimensioni.

Stefano Graziani

Graziani, född 1971 i Bologna, började med en bok – böcker är det idealiska målet för hans projekt – med titeln *Tassonomie* (Taxonomier) som består av fotografier tagna i botaniska trädgårdar och montrar på naturmuseer bland uppstoppade djur och odlade växter. Allt är "konstgjort" och katalogiserat, som naturen själv för övrigt, men på bilderna framhävs framför allt den stora mångfalden och överraskningen över hur föremålen är placerade i förhållande till varandra. Detta räcker för att skapa en annan värld, en annan natur, nämligen konstens. Om den sen egentligen är själva formen av det som vi kallar "natur", dess betydelse och egenart är det som ifrågasätts.

Med detta som utgångspunkt grupperar Graziani i sina följande projekt olika bilder med olika ursprung och ur alla möjliga sammanhang. Genom att sammanföra dem skapar han historier som helt måste återskapas. Och det är egendomliga historier, utan handling och utan händelser, istället helt skapade av fantasin och ibland inspirerade av någon bok vi har läst, vilket ju också väcker fantasin. Det är just bildberättelser, det vill säga sådana som endast bilder kan skapa med hjälp av en "synlig tanke" som skiljer sig från den verbala, den konceptuella och den hos andra medier.

I de flesta fallen förställer bilderna ett föremål i taget, ofta isolerat och mot en vit bakgrund, eller en yta, en detalj eller ett landskap som fyller hela bilden. "Taxonomin" har så att säga klivit ut ur den enskilda bilden och har lagt sig över en hel sekvens, den har blivit en samling eller konstellation, vilket antyds av en bild av stjärnhimlen. Då kan fotografierna även upprepas, antingen i samma bok eller i olika böcker. Vissa djur kan bli karaktärer och de kopplingar som vi finner mellan de olika bilderna leder oss längs rent visuella vägar. Var och en tillfogar ett stycke till berättelsen, var och en ändrar riktningen hos de föregående och målar upp en ny betydelse hos helheten. Böckerna som har fötts ur detta heter bland annat *Under the Volcano and Other Stories* och *Isola*.

Men den säregenhet som framhävs hos varje föremål antyder att det inte bara är mångfalden som står på spel, utan även variationen. Det är inte bara helt olika föremål, utan dessa utgör även olika aspekter av en enda sak, liksom flera olika adjektiv som beskriver ett enda substantiv. Av vad? Förutom av världen och verkligheten självklart även av exempelvis fotografin, konsten eller konstnären.

Förutom papegojan, gnistorna, fikusen, fossilet och stjärnhimlen, som även finns med i andra projekt, ingår även masken från Nya Guinea och den andlige ledaren från Borneo i sekvensen som har förberetts för detta tillfälle, vilket ger helheten en esoterisk och spirituell inriktning. Eller så kan vi som sagt se dem som två nya aspekter av konstnärsrollen: masken som den bild som konstnären visar sig bakom och den andlige ledaren som upplever andra dimensioner genom bilderna.

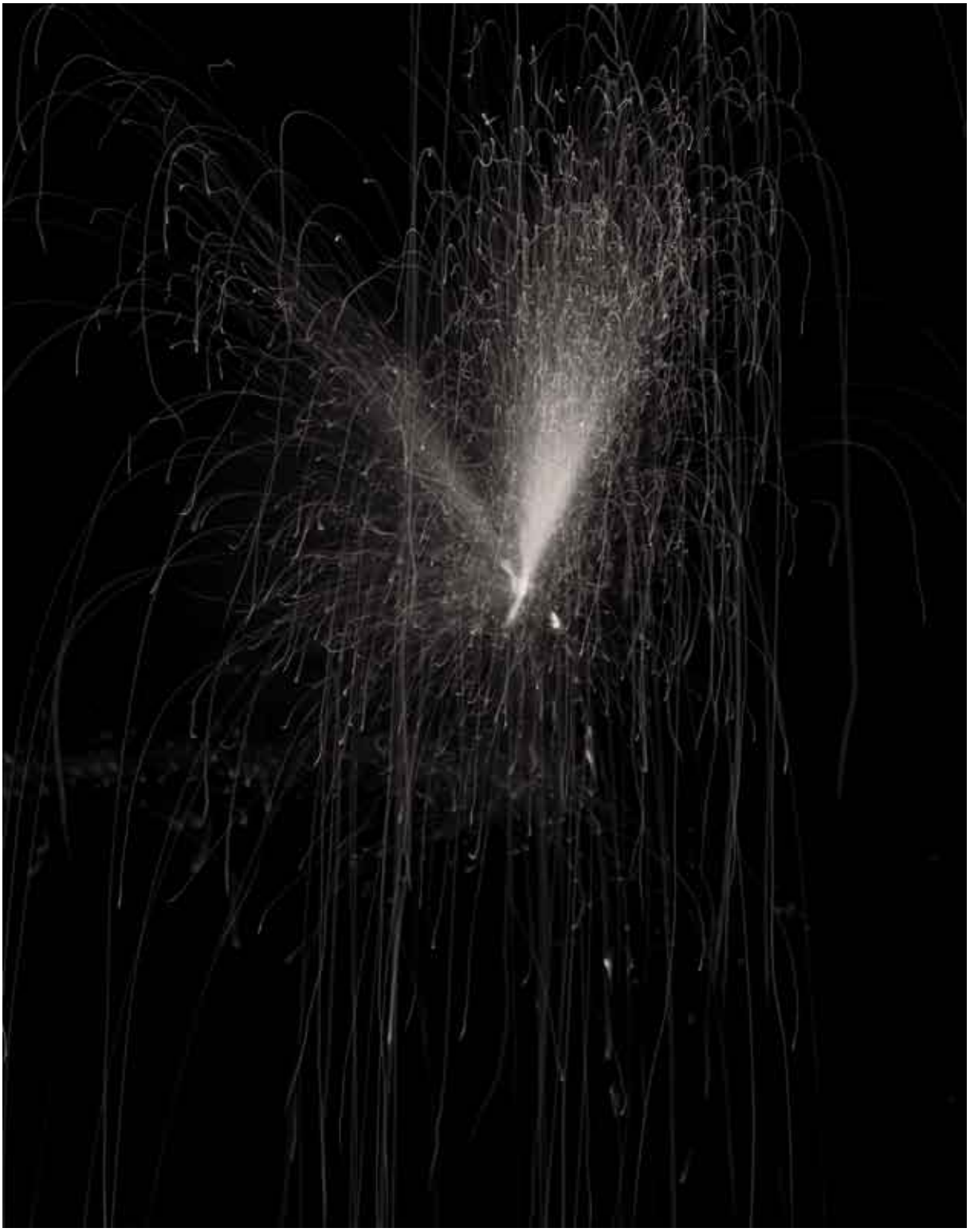
Maschera (Papua Nuova Guinea)
Scintille
Ficus

Fossile
Pappagallo
Santone (Borneo)
Cielo stellato

Mask (Papua Nya Guinea)
Gnistor
Fikuträd

Fossil
Papegoja
Medicinman (Borneo)
Stjärnhimmel

2009-2011. Inkjet print, dimensioni variabili. Courtesy Galleria Emilio Mazzoli, Modena.
2009-2011. Bläckstråletryck, variabel storlek. Ställs till förfogande av Galleria Emilio Mazzoli, Modena.



Simone Schiesari

Nato a Rovigo nel 1974, Schiesari fotografa volti. La prima serie mostra facce di soldati dai tratti gonfi e molli, evidentemente modellati a mano, anche se estremamente dettagliati. Il senso dell'operazione parte dunque da quello che è il tema cardine del postmoderno: realtà o finzione? Risposta: "perturbante", vero ed evidentemente finto insieme, inquietante doppio di un'umanità possibile. Sono dei soldatini di piombo, certo, ma, come suggerisce il titolo *Plumbei*. sono anche un'umanità plumbea, severa, imbronciata, scura, tetra. La varietà delle espressioni, all'interno di questa gamma, è il centro allarmante stesso dell'effetto conturbante della verosimiglianza. Sono poi, evidentemente, la metafora di un'umanità in guerra, in perenne conflitto, in oscura ostilità.

Il tema si arricchisce di un ulteriore aspetto quando, nella serie seguente, tolti i caschi ai soldatini, avvicinato ulteriormente il primo piano, i personaggi diventano dei "post mortem human surrogate", dei cloni, dei surrogati, dei sostituti. La dizione "post mortem" è centrale: siamo dopo la morte, nei vari sensi dell'espressione, di esseri che ci sostituiranno dopo la nostra morte, ma anche di esseri al di là dell'idea stessa di morte. Sono esseri "altri", siamo noi stessi "altri", noi già sostituti, già surrogati.

La versione meno fosca e anzi apparentemente felice del tema la dà la terza serie. Qui i volti sono di bei giovani dalle espressioni intense ma non scure, anzi a volte liete e ammiccanti. Finti anche questi, certo, stessa inquadratura ravvicinata, ma siamo passati dalla scultura alla pittura. Evidentemente volti tratti da quadri del Rinascimento italiano, sono ripuliti dalle craquelures, dalla materia pittorica, per diventare distesi e verosimili, giovani e piacenti. Ma, alla luce delle serie precedenti, siamo ancora nell'ambito dei surrogati? del dopo morte? L'effetto perturbante resta, anche se cambiato, più sottile, come di un'immagine riflessa in uno specchio.

Emerge inoltre ancora più forte che nelle serie precedenti la forza e il senso dello sguardo: tutti questi volti in effetti non fanno altro che guardarci, intensamente, fissamente. Ora, da dove ci guardano dunque? Non dalla lontananza dei tempi – come il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini –, non dal passato, ma dal futuro appunto, da un mondo che ancora non sappiamo immaginare, inquietante giovinezza che verrà dopo la morte.

Simone Schiesari

Schiesari, född 1974 i Rovigo, fotograferar ansikten. Den första serien föreställer soldatansikten med svullna, mjuka drag som tydligt har modellerats för hand, men som är extremt detaljerade. Syftet med detta kan härledas till det postmodernas huvudtema: verklighet eller fiktion? Svaret är att det "skapar oreda", verkligt tillsammans med uppenbart konstgjort, oroande dubbelgångare till en möjlig mänsklighet. Det är visserligen soldater av bly, men som titeln *Plumbei* (Av bly, blygråa, blytunga) antyder är det även en nedtyngd, sträng, surmulen, mörkt och dyster mänsklighet. Det är de olika uttrycken i detta spektrum som utgör den oroväckande kärnan av den eggande effekten hos trovärdigheten. Det är uppenbart att de utgör en metafor för en mänsklighet i krig, i ständig konflikt och med en mörk fientlighet.

Temat berikas med ytterligare en aspekt när soldaterna i den efterföljande serien har tagit av sig hjälmarna, när närbilderna kommer ännu närmare och figurerna blir till ett "post mortem human surrogate", kloner, surrogat eller substitut. Uttrycket "post mortem" är centralt. Vi befinner oss efter döden, i uttryckets alla meningar, av varelser som ska ersätta oss efter vår död, men även döden av varelser bortom själva idén om döden. Det är "andra" varelser, vi själva är "andra", vi som redan har blivit ersatta och redan är surrogat.

Den tredje serien erbjuder den minst dystra och till synes lyckliga versionen av temat. Här är det unga vackra ansikten med kraftfulla men inte mörka ansiktsuttryck, ibland rent av glada uttryck som visar samförstånd. Visserligen är även dessa konstgjorda och avbildas på nära håll, men vi har övergått från skulpturer till målningar. Det syns tydligt att det är ansikten från italienska renässansmålningar där krackeleringen och det måleriska har tagits bort för att göra ansiktena rofyllda och verklighetstrogna, unga och tilltalande. Men, mot bakgrund av de tidigare serierna, rör det sig fortfarande om surrogat? Om det som kommer efter döden? Den oroande effekten finns kvar, även om den har förändrats och blivit mer subtil, som hos en bild som reflekteras i en spegel.

Dessutom framträder blickens kraft och betydelse ännu tydligare än i de tidigare serierna. Alla dessa ansikten gör ju inget annat än att titta på oss med en intensiv och stirrande blick. Men varifrån tittar de på oss? Inte från någon avlägsen tid som Giulio Paolinis *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, inte heller från det förflutna, utan från framtiden, från en värld som vi ännu inte kan föreställa oss, en oroväckande ungdom som kommer efter döden.

Plumbei #1, 2006.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 61 x 50 cm.

Blyfärgade #1, 2006.
Gelatintryck, 61 x 50 cm.

Plumbei #8, 2006.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 61 x 50 cm.

Blyfärgade #8, 2006.
Gelatintryck, 61 x 50 cm.

PMHS (Post Mortem Human Surrogate) #1, 2008.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 20 x 16 cm.

PMHS (Post Mortem Human Surrogate) #1, 2008.
Gelatintryck, 20 x 16 cm.

PMHS (Post Mortem Human Surrogate) #8, 2008.
Stampa alla gelatina sali d'argento, 20 x 16 cm.

PMHS (Post Mortem Human Surrogate) #8, 2008.
Gelatintryck, 20 x 16 cm.

Ritratti di giovani uomini e giovani donne #1, 2009.
Inkjet print, 50 x 40 cm.

Porträtt av unga män och kvinnor #1, 2009.
Bläckstråletryck, 50 x 40 cm.

Ritratti di giovani uomini e giovani donne #15, 2009.
Inkjet print, 50 x 40 cm.

Porträtt av unga män och kvinnor #15, 2009.
Bläckstråletryck, 50 x 40 cm.

Moira Ricci

Nata a Orbetello nel 1977, Ricci ha lavorato negli ultimi anni su due serie in particolare. La prima, intitolata *20.12.53-10.08.04*, consiste nell'intrusione, tramite Photoshop, della propria immagine dentro l'album di famiglia della madre. In atteggiamento sempre affettuoso, Moira appare così accanto alla propria genitrice in un collasso temporale impossibile nel reale e così significativo in arte. Ripercorrendo tutta la vita della madre, lei ferma all'età di quando ha messo in atto l'operazione, l'artista si ritrova ad esserne anche più vecchia, rovesciando così la situazione reale: madre della propria madre, come in effetti qui metaforicamente è. In gioco è infatti una riflessione sulla maternità come origine, come creazione.

La manipolazione digitale permette oggi queste invenzioni al limite tra simbolico e immaginario. Pur essendo del tutto verosimili, le immagini contengono di fatto una situazione impossibile. Il rimando essendo evidentemente alla famosa fotografia della madre non mostrata del Roland Barthes de *La camera chiara*, qui è messo in discussione il valore documentario della fotografia, prova dell'avvenuto e certezza del passato, di cui l'album di famiglia è il topos più diffuso e condiviso. Di Barthes Ricci non perde l'affetto del rapporto materno, restituito qui con la delicatezza dello sguardo di lei in ogni immagine poeticamente fisso sulla madre. L'artista finisce così per essere colei che guarda, colei che attraverso il suo sguardo identifica la madre.

L'altra serie riguarda tre storie immaginarie, che tuttavia si raccontano – o raccontavano – come vere un po' in tutti i villaggi del mondo, di bambini mostruosi, mezzo animali, come la bambina cinghiale, quando non addirittura mezzo minerali, come il bambino sasso. Ricci ricostruisce una loro documentazione fotografica – di nuovo una sorta di loro album di famiglia – corredata di ritagli di giornali, registrazioni di racconti e altro. Anche qui è in questione il rapporto con il reale: in effetti le storie nascono sempre da spunti di fatti veramente accaduti, ma che il passaparola e le fantasie poi deformano fino all'inverosimile.

Sono storie inquietanti di malattie e di paure da cui emerge il lato "perturbante" – in senso propriamente freudiano: *unheimlich* – che nella prima serie era meno visibile ma altrettanto presente. Fantasmi, apparizioni, doppi attingono al fondo delle nostre credenze più radicate e del senso stesso dell'immagine come rappresentazione, questioni che sono a loro volta a monte di quelle attuali della manipolazione.

Moira Ricci

Ricci, född 1977 i Orbetello, har under de senaste åren huvudsakligen arbetat med två serier. I den första, *20.12.53-10.08.04*, har hon med hjälp av Photoshop infogat bilder av sig själv i sin mors familjealbum. Alltid med ett vänligt ansiktsuttryck syns Moira bredvid sin egen mor i en tidskollaps som är omöjlig i verkligheten men mycket betydelsefull inom konsten. Ricci går igenom hela moderns liv, men är själv alltid lika gammal som vid genomförandet och blir därför även äldre än modern. Hon vänder därmed på den verkliga situationen och blir sin egen mors mor, vilket hon ju här rent metaforsikt sett är. Det som ifrågasätts är just reflektionen kring moderskapet som ursprung och som skapelse.

Den digitala manipulationen möjliggör idag sådana påhitt på gränsen mellan symbolik och föreställning. Trots att bilderna ser helt verklighetstrogna ut innehåller de faktiskt en omöjlig situation. Med en uppenbar hänvisning till det berömda fotografiet av modern som inte visas i Roland Barthes *Det ljusa rummet* ifrågasätts här värdet av fotografiet som dokumentation, som bevis på det som har hänt och som säkerhet för det förflutna, där ju familjealbumet är den mest utbredda och vedertagna bilden. Ricci bevarar Barthes ömhet i förhållandet till modern som här återges med Riccis ömma blick som i samtliga bilder vilar på modern på ett känslofullt sätt. Det blir därför konstnären själv som tittar och med sin egen blick identifierar modern.

Den andra serien handlar om tre påhittade historier som dock berättas, eller berättades, som om de vore sanna lite varstans i världen. De handlar om monsterliknande barn, till hälften djur som vildsvinsflickan eller rent av till hälften mineraler som stenpojken. Ricci återskapar en fotografisk dokumentation av dem – återigen ett slags familjealbum – som dekoreras med tidningsurklipp, inspelningar av berättelser med mera. Även här ifrågasätts förhållandet till verkligheten. Historier föds ju alltid ur händelser som faktiskt har inträffat, men deformeras sedan av fantasin och av att berättas från generation till generation tills de blir osannolika.

Ur oroväckande historier om sjukdom och rädsla framträder den "obehagliga" sidan – i rent freudiansk mening: *unheimlich* – som i den första serien är mindre synlig men ändå lika närvarande. Spöken, uppenbarelser och dubbelgångare sträcker sig till botten av våra mest rotade övertygelser och av själva betydelsen av bilden som avbildning, frågor som i sin tur ligger till grund för de aktuella frågorna om manipulation.

1.

2.

3.

4.

1. *20.12.53-10.08.04 (Autoritratto).* 15 x 15,81 cm. **2.** *20.12.53-10.08.04 (Fidanzata).* 20 x 30 cm. **3.** *20.12.53-10.08.04 (Fratelli e cugina).* 13,37 x 20 cm. **4.** *20.12.53-10.08.04 (Gruppo di ragazze).* 20 x 20 cm. **5.** *20.12.53-10.08.04 (Passeggiata a casa di nonna).* 13 x 18 cm. **6.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma in macchina).* 15 x 23 cm. **7.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma alla finestra).* 12 x 18 cm. **8.** *20.12.53-10.08.04 (Zio Auro, zia Caludia e mamma).* 10, 78 x 15 cm.

1. *20.12.53-10.08.04 (Självporträtt).* 15 x 15,81 cm. **2.** *20.12.53-10.08.04 (Trolovade).* 20 x 30 cm. **3.** *20.12.53-10.08.04 (Bröder och kvinnlig kusin).* 13,37 x 20 cm. **4.** *20.12.53-10.08.04 (En grupp tjejer).* 20 x 20 cm. **5.** *20.12.53-10.08.04 (En promenad hos mormor).* 13 x 18 cm. **6.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma i bilen).* 15 x 23 cm. **7.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma i fönstret).* 12 x 18 cm. **8.** *20.12.53-10.08.04 (Morbror Auro, moster Claudia och mamma).* 10, 78 x 15 cm.

5.

6.

8.

7.

Serie *20.12.53-10.08.04*, 2004/...
Stampa lambda, alluminio. Courtesy Galleria La Veronica, Modica.
Lambdatryck, aluminium. Ställs till förfogande av Galleria La Veronica, Modica.

9.

11.

10.

12.

9. *20.12.53-10.08.04 (Mamma innaffiata).* 15 x 15,81 cm. **10.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma al mare).* 20 x 30 cm. **11.** *20.12.53-10.08.04 (Gemellini).* 13,37 x 20 cm. **12.** *20.12.53-10.08.04 (Sulla motoretta con un'amica).* 20 x 20 cm. **13.** *20.12.53-10.08.04 (Da nonna).* 13 x 18 cm. **14.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma, zia Maura e zia Claudia).* 15 x 23 cm. **15.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma con Donatella).* 12 x 18 cm.

9. *20.12.53-10.08.04 (Mamma vattnar blommorna).* 15 x 15,81 cm. **10.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma i havet).* 20 x 30 cm. **11.** *20.12.53-10.08.04 (Småtvillingarna).* 13,37 x 20 cm. **12.** *20.12.53-10.08.04 (På vespan med en väninna).* 20 x 20 cm. **13.** *20.12.53-10.08.04 (Hos mormor).* 13 x 18 cm. **14.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma, moster Maura och moster Claudia).* 15 x 23 cm. **15.** *20.12.53-10.08.04 (Mamma och Donatella).* 12 x 18 cm.

14.

13.

15.

Serie *20.12.53-10.08.04*, 2004/...
Stampa lambda, alluminio. Courtesy Galleria La Veronica, Modica.
Lambdatryck, aluminium. Ställs till förfogande av Galleria La Veronica, Modica.

16.

18.

17.

19.

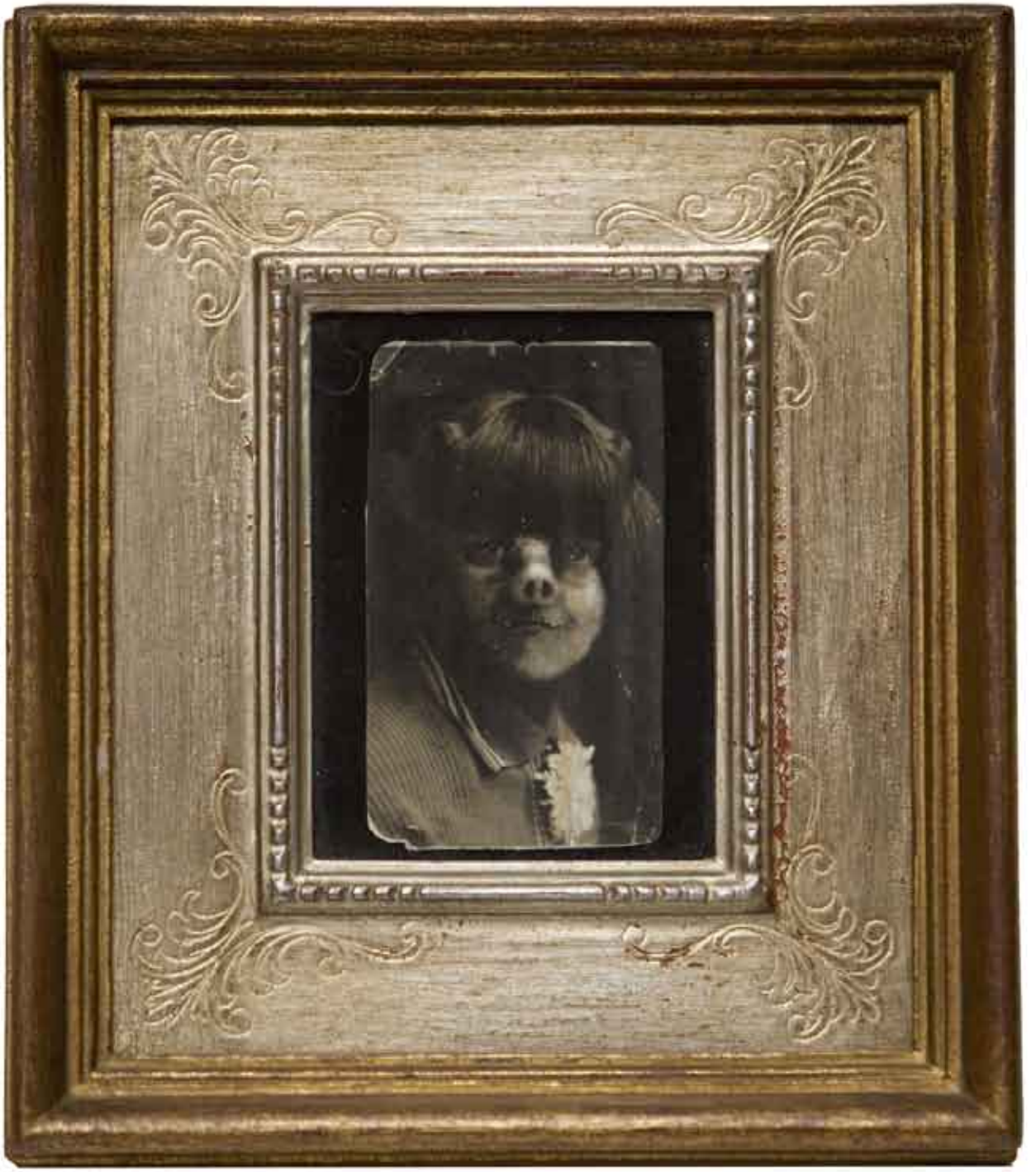
16. Bambina cinghiale appena nata con la madre nella loro casa; 2 maggio 1940 (data scritta dietro); cornice originale; foto proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana. **17.** Bambina cinghiale nella culla; data incerta; cornice originale; foto prestata da Elisa Santini. **18.** Bambina cinghiale; 1942; cornice originale; foto proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana. **19.** Negativo della foto fatta alla bambina cinghiale; 1942 (data scritta dietro la foto corrispondete); proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana. **20.** Bambina cinghiale; data incerta; cornice originale; foto prestata da Elisa Santini. **21.** Bambina cinghiale su un dondolo; data incerta; cornice originale; foto proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana.

16. Nyfödd vildsvinsflicka med sin mamma, hemma hos dem; 2 maj 1940 (datumet står på baksidan); originalram; fotot kommer från "La bottega del fotografo" i Magliano in Toscana. **17.** Vildsvinsflickan i vaggan, osäkert datum, originalram; fotot är utlånat av Elisa Santini. **18.** Vildsvinsflickan; 1942; originalram; fotot kommer från "La bottega del fotografo" i Magliano in Toscana. **19.** Negativ av fotot på vildsvinsflickan; 1942 (datumet återfinns på baksidan av motsvarande fotografi); kommer från "La bottega del fotografo" i Magliano in Toscana. **20.** Vildsvinsflicka, osäkert datum, originalram; fotot är utlånat av Elisa Santini. **21.** Vildsvinsflickan på en gunghäst; osäkert datum; originalram; fotot kommer från "La bottega del fotografo" i Magliano in Toscana.

20.

21.

Serie *Da buio a buio*, 2009.
Stampa fotografica tradizionale. Courtesy Galleria La Veronica, Modica.
Serien *Från mörkt till mörkt*, 2009.
Klassiskt fototryck. Ställd till förfogande av Galleria La Veronica, Modica.



22.

22. Bambina cinghiale adolescente; data incerta; cornice non originale; foto proveniente dal signor Renato Ruvidi.
23. Particolare dell'articolo sulla bambina cinghiale, "La Nazione - Cronaca di Grosseto", 3 maggio 1940.
24. "La Nazione - Cronaca di Grosseto", 3 maggio 1940.

22. Vildsvinsflicka i tonåren, osäkert datum, ej originalram, fotot utlånat av Renato Ruvidi.
23. Närbild på artikeln om vildsvinsflickan ur tidningen "La Nazione - Cronaca di Grosseto", 3 maj 1940.
24. Tidningen "La Nazione - Cronaca di Grosseto", 3 maj 1940.

BAMBINA O CINGHIALE

In un podere sito in località S. Andrea, nel comune di Marciano in Toscana una donna sana di anni 26, della quale non possiamo rivelare le generalità, ha dato alla luce uno strano essere dalle sembianze prevalentemente umane ma con spiccate caratteristiche suiformi.

Interrogato il Dottore non è riuscito a dare una spiegazione razionale del fenomeno ma ci ha brevemente descritto la creatura.

Nato da maiale, completamente ricoperta di pelo scuro — non piange come una normale bambina tuttal ma grugnisce come un piccolo di cinghiale.

La famiglia è tutt'ora scossa, non rilascia dichiarazioni, si è chiusa nel proprio dolore e tiene la piccola segregata in casa.

Corriere di Massa M

REDAZIONE: Via Roma (ex Via Emilia o M

AL R. GINNASIO

23.

CRONACA DI GROSSETO

CRONACA DI FIRENZE

24.

Serie *Da buio a buio*, 2009.
Stampa fotografica tradizionale. Courtesy Galleria La Veronica, Modica.
Serien *Från mörkt till mörkt*, 2009.
Klassiskt fototryck. Ställd till förfogande av Galleria La Veronica, Modica.

bianchicafecycles.com

Benvenuti

En snabb espresso innan mötet, lunch med kollegorna, shopping hos oss och i våra kvarter, eller ett glas vin och italienska delikatesser med dina vänner efter arbetsdagens slut. Vi erbjuder dessutom både take away och catering – så det finns många skäl till ett besök på Bianchi Café & Cycles - här är du alltid välkommen!

A presto!

Bianchi Café & Cycles är varken en cykelbutik eller ett Café. Det är både och – och i en ordning du bestämmer själv. Mer av det ena, mindre av det andra eller precis tvärt om. För oss är det viktiga mötet. Mötet mellan människor, cyklar, mat och dryck – för vi tycker att allt det där hänger ihop, på samma naturliga sätt som en nedförsbacke följer på en uppförsbacke.

Norrlandsgatan 20, Stockholm, 08-611 21 00

Öppettider Butik:
Mån-Fre 10-19
Lör 11-17
Sön 12-16
Öppettider Café:
Mån-Ons 07.30-19
Tor-Fre 07.30-21
Lör 11-21
Sön 11.30-17

SINCE 1885
EDOARDO BIANCHI
BIANCHI
Café & Cycles

Miljöbil
ecoDrive

ALLT VAR INTE BÄTTRE FÖRR.

15 hk & 130 gram/km

69 hk & 119 gram/km

FIAT, EUROPAS LÄGSTA MEDELVÄRDE AV CO_2-UTSLÄPP 4 ÅR I RAD*

Att utvinna mer kraft och samtidigt hålla nere förbrukning och utsläpp är en utmaning. Att Fiat kommit långt finns det flera bevis på. Till exempel är Fiat Automobiles det varumärke som för fjärde året i rad har registrerat de lägsta nivåerna CO_2-utsläpp bland fordon sålda i Europa under 2010.
Pris från 134 900 kr **

VÄLKOMMEN IN OCH PROVKÖR FIAT 500 CABRIOLET HOS DIN NÄRMASTE ÅTERFÖRSÄLJARE SOM DU HITTAR PÅ FIAT.SE

FIAT

fiat.se

* Undersökningen är gjord av JATO Dynamics, världens ledande konsult- och forskningsföretag i motorbranschen. För Fiat registrerades ett medelvärde på 123.1 g/km.
** Priset är baserat på Fiat 500 1.2 Pop. Miljöklass Euro 5, bränsleförbrukning l/100 km vid blandad körning 4,0 – 5,1 l/100 km. CO2-utsläpp 92-119 g/km. Bilarna på bilden kan vara extrautrustade. Lokala avvikelser kan förekomma.

Teaterweekend på Nobis Hotel

Med de första röda höstlöven kommer säsongspremiärerna på Stockholms scener. Monty Pythons kritikerrosade musikal SPAMALOT har premiär på Oscarsteatern i september, med bl.a. Henrik Dorsin, Henrik Hjelt och Johan Glans i rollerna. Den klassiska komedin Zpanska Flugan med Peter Dalle och Suzanne Reuter i huvudrollerna spelas på Chinateatern i höst. Två givna succéer och vi har biljetter!

Nobis Hotels teaterweekends inkluderar en övernattning i lyxigt Superiorrum med ½ flaska champagne, vår härliga frukostbuffé och teaterbiljetter. Zpanska Flugan paketpris 1990 kr/person, Spamalot paketpris 2190 kr/person – både fredagar och lördagar under perioden 30/9-10/12.

Nobis Hotel

A MEMBER OF DESIGN HOTELS™

Norrmalmstorg 2-4, Box 1616, SE-111 86 Stockholm
reservations@nobishotel.com, tel +46 (0) 8 614 10 00

A Costa Winter cruise ...simply 'fantastico'

EAST MEDITERRANEAN SEA

Immerse yourself in hundred years of history and culture of some of the Mediterranean's most fascinating places or just simply relax on the sun with **Costa Serena.**

11 night cruises departing from Savona from December 2011 to March 2012.

DUBAI AND EMIRATES

Catch the exotic Eastern promise of these Arabian Lands with the wonderful new flagship of the Costa Fleet: **Costa Favolosa**.

7 night cruise departing from Dubai every Friday from 16 December 2011 to 6 April 2012.

FAR EAST

Let us take you on a magical journey to a Far Eastern tropical paradise of breathtaking natural beauty, contrasting cultures and ancient dynasties on board of **Costa Classica.**

14 night cruise departing from Singapore the 9th or 23rd December 2011 and the 16th or 30th March 2012.

For reservation contact your travel agent or visit our web site: **www.costacruise.com.**

Terms and conditions available on **www.costacruise.com**

Costa
Cruising Italian Style

LESS MEETING MORE SHOPPING

You'll love the sophisticated designer lines. The confidence you'll feel sitting on it will be irresistible. The new fuel injected Vespa LX 125 is much more than a scooter. It's freedom modern style and was made to be paraded wherever it goes. Come and try one on at any Vespa showroom.

Vespa recommends eni agip brand products

Vespa LX 125

SPG

www.spgmotor.se

SPG IMPORT AB_Åkerivägen 6. Täby_Phone + 46 8 56256410_ Fax +46 8 56256429

ARMANDO TESTA
LAVAZZA
THE REAL
ITALIAN ESPRESSO
EXPERIENCE
LAVAZZA A MODO MIO.
SKAFFA DIG EN AUTENTISK ESPRESSOMASKIN.
AMODO
MIO
THE CHAMPIONSHIPS
WIMBLEDON
THE COFFEE OF WIMBLEDON
Ring 0774 - 441213
www.lavazzamodomio.com