



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali (EGArt)
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Sull'iperrealismo.

Attorno a pittura e fotografia negli anni Sessanta e Settanta.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Primo Correlatore

Ch.mo Prof. Pietro Jacopo Alessandro Conte

Seconda Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Terry Elisa Peterle

Matricola 812804

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

Introduzione	6
--------------	---

PRIMA PARTE

Capitolo 1. Iperrealismo e cultura visuale

1. Il dilemma dell'iperrealismo	11
1.1. Fenomenologia della percezione in relazione all'immagine	18
2. L'immagine-di. Fiktum, mimesis, rappresentazione	28
2.1. Stile, visione, sguardo	34
2.2. Il perturbante	38
3. I nuovi media	40
3.1. Il post-mediale e l'era della simulazione	43

Capitolo 2. Scenario storico: gli anni Sessanta e Settanta

2.1. L'estetica dell'eccesso: la pop art	50
2.2. Una tendenza minimalista	57
2.3. L'immagine esaltata. Iperrealismo e fotorealismo	67
3.1. L'iperrealismo nelle esposizioni	75

SECONDA PARTE

Capitolo 3. Gerhard Richter: tra pittura e fotografia

3.1. La svolta artistica e l'uso della fotografia in Richter	83
3.2. <i>Fotobilder</i> : il prelievo dal reale, la mimesi, lo sfuocato	92
3.3. Una chiave di lettura: le immagini della realtà di Richter	101

Capitolo 4. Vija Celmins: l'immagine con tocco umano

4.1. "Art is still and dead": re-interpretare la natura morta	111
4.2. Una presenza fisica oltre l'idea: linguaggio ed estetica nel monocromo	122
4.3. Distanza e intimità nei paesaggi di Celmins. Una possibile analisi	129

Capitolo 5. Chuck Close: la realtà monumentale

5.1. Una infedele mimesi del reale	138
5.2. L'iperrealismo in grande formato. Tecniche, bianconero e uso del colore	146
5.3. La galleria dei Uomini non Illustri di Close. Il ritratto e l'autoritratto	154

Conclusioni	165
-------------	-----

Elenco delle Illustrazioni	166
----------------------------	-----

Bibliografia	169
--------------	-----

Sitografia e Videografia	183
--------------------------	-----

Appendice 1. Nelle immagini di Richter, Celmins e Close	185
---	-----

Appendice 2. Intervista alla dott.ssa Brigitte Kölle	200
--	-----

A me e a mia madre

Ringraziamenti

Il tempo trascorso nella stesura di questa tesi è stato significativo e fruttuoso, esito di un argomento anzitutto desiderato e concordato con la relatrice professoressa Cristina Baldacci e il primo correlatore, il professore Pietro Conte. L'entusiasmo nato dalla frequenza dei loro corsi sono, a tutt'oggi, fonte di interesse da parte della scrivente. Per questo, oltre le indicazioni e i suggerimenti forniti, li ringrazio di cuore.

Benché fatto di alti e bassi, è stato un momento di importante crescita personale portato avanti con perseveranza nei confronti di una tematica di non facile trattazione.

Ringrazio, inoltre, la disponibilità e la pazienza degli incaricati delle Biblioteche di BAUM (in particolare la dott.ssa Romina Giolo), IUAV, Biennale ASAC, dell'Accademia delle Belle Arti, della Fondazione Cini e del Castello di Rivoli di Torino.

Un grazie alla dottoressa Brigitte Kölle che, generosamente mi ha concesso un'intervista della mostra da lei curata dal titolo *Vija Celmins | Gerhard Richter: Double Vision* in programma a maggio 2023 alla Kunsthalle di Amburgo.

Inoltre, vorrei rivolgere un sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno partecipato, per diversi motivi, al compimento di questi anni di studio, dimostrandomi amicizia e vicinanza, nei nomi di Tracy, Elisa, Alexandra, Sara, Stefania, Eliana, Umberto, Veronika, Annalisa, Eleonora, Valentina, Laura, Sara e alla redazione di The Mammoth's Reflex nei nomi di Silvia e Francesco. Un immenso grazie al Dottor Alberico Laviano che mi ha aiutato a proseguire nella vita all'insegna della serenità e della determinazione.

Un affettuoso e profondo ringraziamento va a mia madre Aida che mi ha supportato e anzitutto sopportato, permettendomi di studiare in anni non facili per entrambe, spronandomi a perseguire con forza il mio obiettivo di tesi. Un grazie anche alle mie nipoti Matilde e Margherita.

Introduzione

Questa tesi affronta la complessa questione dell'animato nell'inanimato nella rappresentazione artistica, ovvero quando crediamo di vedere una fotografia che poi scopriamo essere un dipinto. È il dilemma dell'iperrealismo, che andremo ad esplorare nel primo capitolo attraverso le basi dell'estetica della fenomenologia di Edmund Husserl, chiedendoci: la mimesi o realismo è ciò che si confonde con la realtà stessa? Se l'iperrealismo è un eccesso di mimesi, che cosa intendiamo per realismo? L'arte è imitazione del reale? Evocare l'iperrealismo significa spingersi sul terreno dell'eccesso di somiglianza con la realtà (Conte, 2014), sfidando l'inganno dei sensi. L'analisi si concentra sul processo sfuggevole processo che subisce la nostra coscienza, in relazione a strutture analoghe, quali la *Phantasie* (Fantasia) e il *Bewusstsein* (prendere coscienza). La percezione (*Wahrnehmung*), è una parvenza (*Schein*) o errore dei sensi e benché ci sembri nitida e distinta, l'individuo sente di essere circuito, poiché l'immagine ha la stessa forma della percezione. Daremo definizione di percezione *Gegenwärtigung* (presentazione) e coscienza d'immagine (*Bildbewusstsein*). Tra immagine e cosa, Husserl distingue i tre livelli *Bildding*, *Bildobjekt*, *Bildsujet*, tuttavia non esaustivi poiché con la compenetrazione (*Durchdringung*), l'oggetto iconico combacia con la cosa fisica. Il modo per identificare la cosa fisica, infatti, presuppone l'avvicinarsi all'opera che permette di distinguere la matericità con cui è stata realizzata, causando la perdita del senso dell'immagine. È il caso dell'illusione percepita da Husserl con la dama di cera, ravvisata, poi, come *Puppe* (manichino). Il contrasto (*Widerstreit*) è tale, invece, quando tra immagine e supporto c'è attrito tra ciò che è raffigurato sulla superficie e il fondale, qualità in mano all'artista. (Boehm, 1994).

Con filosofi e storici dell'arte, vedremo i concetti di mimesi (il calco imperfetto della realtà), rappresentazione (presenza di un'assenza, la presentificazione), cornice (distinzione tra realtà e mondo iconico). La trasparenza mimetica dell'iperrealismo, pertanto, è l'elemento che rompe la cornice: vuole dirci che non è nell'irreale ma è con noi, *Leibhaft*, vuole in tutti i

modi negare contrasto e cornice. La rappresentazione ci rammenta che siamo di fronte ad un'illusione, un'oscillazione tra sapere e percepire, fenomenologia dell'oggi nella realtà virtuale.

Ci chiederemo, dunque: da dove si inizia a guardare un'immagine? E dove si posa lo sguardo? Jakob von Uexküll (1933) delimitò il concetto di *Umwelt* (il mondo fenomenico o ambiente), l'*affordance* (invito all'uso) e il concetto di visione (la linea di campo di un individuo). Adolf von Hildebrandt formulò il *Nahbild* e il *Fernbild*, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin definirono la visione *tattile o aptica* e *ottica o pittorica*. Svetlana Alpers (1999), parlò di visione *narrativa* (o *Fiktum*) e *descrittiva* (o fotografica). Il sentimento, invece, di fronte ad un'opera iperrealista è il perturbante, il familiare che diventa estraneo, disorientante (Jentsch 1906), per Freud (1919) addirittura spaventoso. Se la cera mette in crisi la reattività umana, ricreando la vividezza della pelle umana, la pittura monumentale di Chuck Close fa emergere il sublime e la magnificenza umana poiché non trova una giusta mediazione percettiva. L'antitesi tra trasparenza e opacità (Pinotti, 2021), dal mito di Narciso alla realtà virtuale, cancella la distanza tra spettatore e immagine (Grau, 2011), oggi soprattutto grazie alla *computer graphics*. Se nel mondo dell'arte si è infranto il tabù della specificità mediale (Krauss, 2005), il *personal computer* ha ri-stravolto la nostra percezione, tanto che la condizione postmediale ha innescato l'era della simulazione e dello smartphone. Vi sono, infatti, immagini con manifestazioni esteriorizzate iperrealiste, che scardinano le proprietà dell'immagine, che minano la fenomenologia della percezione.

Nel secondo capitolo affronteremo l'iperrealismo come tendenza artistica tra gli anni Sessanta e Settanta. Con la pop art si legittimò l'uso di automatismi (serigrafia, fotografia e videotape) per le opere d'arte, il prelievo dal reale già di Duchamp e la serialità che creò l'effetto *unheimlich*. Turbare la percezione dello spettatore era l'obiettivo principale. Warhol e Oldenburg veicolarono l'esatta rappresentazione e l'annullamento della soggettività, rivalutando la mimesi. Il minimalismo fu una nuova astrazione, che (in generale) si limitò alla pura forma geometrica. Un riduzionismo

generato dalla trascendenza di precursori come Malevič, Rodchenko e Duchamp. Tra gli artisti minimalisti ricordiamo Donald Judd, le cui forme sono vicine alla teoria della *Gestalt*; Carl Andre che crea opere tattili e fisico-percettive. Agnes Martin che tende a dematerializzare e sublimare la pittura. Approcci che, di nuovo, tendono al perturbante, anche se in modo diverso. Gli intenti della pop e della minimal si avvicinano all'*iperrealismo*, termine coniato successivamente da Isy Brachot (1973). Gli artisti, mediante la fotografia realizzarono opere dall'incredibile realismo, con l'artificio del *trompe d'œil*, paradosso nella rappresentazione della mimesi, vicino all'identità. Se David Hockney è un pre-iperrealista, tra gli artisti pop, si possono citare Philip Pearlstein, Malcom Morley, oppure uno scultore come Duane Hanson. Definiremo il fotorealismo con L. K. Meisel che si occupò del fenomeno identificano Richard Estes e Ralph Goings. Citeremo le mostre più importanti organizzate in questo periodo e mappate da Udo Kultermann: "*The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*" (New Mexico, 1964), "*Twenty-two Realists*" (Whitney Museum, 1970), la Documenta 5, con il significativo titolo "*Befragung der Realität Bildwelten heute*" (1972).

La seconda parte della tesi presenterà tre casi studio di artisti degli anni Sessanta-Settanta la cui pittura può essere definita, con le dovute differenze e nella consapevolezza che ogni classificazione o attribuzione terminologica è arbitraria "iperrealista".

Il terzo capitolo sarà dunque dedicato a Gerhard Richter (Dresda, 1932) con un focus sui suoi *Fotobilder* (foto-pitture), in cui troviamo un'oscillazione continua tra pittura e fotografia. Richter utilizzò la fotografia per allinearsi alle correnti e pratiche artistiche contemporanee e, anzitutto, alla ricerca di una sua identità come artista negli anni del boom delle immagini. Trovò questa libertà con il trasferimento dalla DDR alla Germania Federale. I *Fotobilder* rappresentano, inoltre, l'insoddisfazione dell'artista verso la realtà e la percezione del mondo. La fotografia gli ha dato modo di rimanere il più oggettivo possibile in pittura.

Illustreremo la pratica e la derivazione dei *Fotobilder*, che guardano alla tradizione del fotomontaggio della Nuova Oggettività, della pop art (Warhol, Rauschenberg e Ruscha, in particolare) e offriremo una chiave di lettura di alcune opere: *Frau mit Schirm* (1964), *Onkel Rudi* (1965), *Tante Marianne* (1965) e *Herr Heyde* (1965), *Betty* (1977), *Lesende* (1994).

Il quarto capitolo sarà dedicato a Vija Celmins (Riga, 1938), si cui si approfondirà il lavoro in relazione a quello di Richter. L'intervista in Appendice 2 con la Dott.ssa Brigitte Kölle, curatrice della prossima mostra *Vija Celmins | Gerhard Richter: Double Vision* alla Kunsthalle di Amburgo, è stata fondamentale per confrontare l'opera dei due artisti. Parte dell'immaginario visivo di Celmins, deriva dall'essere stata rifugiata e dalla sua formazione. Dotata di un'acuta capacità di osservazione del contemporaneo Celmins ha un inconfondibile stile che ha costruito con meticolosità e pazienza, in un confronto continuo con esperienze a lei affini (come si vedrà, in particolare, quelle di Martin, Ryman, Marden, Plimack Mangold). Seppur il suo iperrealismo cominci come scultoreo, con l'opera *Comb* (1969-70), Celmins è soprattutto conosciuta per le sue opere pittoriche fotorealiste, raffiguranti nature morte e paesaggi anti-convenzionali, reinventati attraverso l'uso preliminare della fotografia. Rimase infatti sedotta dalle fotografie di *objet trouvés* in bianco e nero, specialmente dalle sfumature dei grigi, tanto da sviluppare una spiccata sensibilità tonale accentuata dall'aggiunta della grafite. Di Celmins si prenderanno in esame opere come *Moon Surface (Surveyor I, 1971-72)*, immagine dell'allunaggio lunare, in cui da *experience observer* da *cyborg*, propone una percezione; *Untitled (Regular Desert, 1973)* (*Big Sea #1, 1969*), che ripensano la tradizione delle vedute e dei paesaggi.

Il quinto e ultimo capitolo sarà dedicato a Chuck Close (1940-2021), il pittore americano "per eccellenza". Offriremo un breve tratto biografico per capire la sua formazione artistica e la crisi che lo porterà al passaggio dall'espressionismo astratto ad una rivalutazione del figurativo, nei suoi ritratti e autoritratti. Le sue "teste", come lui stesso ha definito i suoi ritratti, preferì sceglierle nella cerchia dei suoi amici mantenendo

l'anonimato dei soggetti e creando una sorta di galleria di uomini (non) illustri contemporanei. Verranno approfonditi il perché del grande formato e le particolari tecniche utilizzate da Close, nella trasposizione dell'immagine dalla fotografia alla pittura.

PRIMA PARTE

Capitolo 1. Iperrealismo e cultura visuale

1. Il dilemma dell'iperrealismo

Supponiamo di vedere l'opera iperrealista di Chuck Close, *Self-Portrait* pensando di essere di fronte a una fotografia e scoprire, in seguito, che si tratta di un dipinto. La nostra esperienza dell'immagine e la nostra attitudine nei suoi confronti subiscono una profonda trasformazione, [...]. Sarebbe come scoprire che una guardia al Museo delle cere è anch'essa una cera¹.

In questo preambolo di Kendall Walton, vi sono i protagonisti e l'idea di questo elaborato. Le tecniche da noi scelte per produrre immagini, ossia fotografia, pittura, disegno e per esigenze teoriche la cera, saranno l'essenza e la combinazione della nostra trattazione: l'iperrealismo. Il fenomeno che, nel nostro caso specifico, ci porta a percepire una fotografia scoprendo poi essere un dipinto.

Con l'arrivo della fotografia, l'occhio umano ha acquisito la straordinaria capacità di vedere il mondo su carta sotto una forma di immagini estremamente attendibili. Si considera, infatti, che la fotografia primeggi in modo particolare nella dimensione del *realismo*. Uno dei sostenitori di questa concezione fu il critico André Bazin, che delinea una genesi dell'immagine nel suo saggio *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945) e senza indugi afferma: “La fotografia, portando a compimento il barocco, ha liberato le arti plastiche dalla loro ossessione della rassomiglianza”². Prosegue, poi, dicendo che l'immagine fotografica è uguale all'oggetto fotografato “come un'impronta digitale”³. Il caso delle foto segnaletiche, è esemplare. Formulate in polizia dall'antropologo e capo del servizio di identificazione della Prefettura di polizia di Parigi Alphonse Bertillon (1853–1914), documentano il ritratto fotografico a mezzo busto del malfattore. È

¹ K. L. Walton, *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico* (1984), tr. it. di F. Parisi, in *Filosofia della fotografia* (2013), a cura di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina, 2021, pp. 309-347, qui pp. 321-322.

² A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), tr. it. di A. Aprà, in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 3-10, qui p. 6.

³ Ivi, p. 9.

indubbio che proprio queste vengano ammesse nei casi giudiziari come documenti di provata evidenza rispetto a disegni, dipinti o incisioni.

Le fotografie sono dotate di proprietà che altre tecniche riproduttive non posseggono e lo afferriamo supportando la tesi di Kendall, per cui le immagini sono *trasparenti*⁴: “Noi vediamo il mondo attraverso di esse”⁵. Ciò significa che la fotografia si dimostra essere una tecnica più credibile e versatile di altre permettendoci di vedere cose che a occhio nudo sono impercettibili, siano scenari lontani o dettagli straordinariamente vicini.

La fotografia, come vedremo più avanti, “è il risultato voluto di una ricerca millenaria che non ha ancora terminato il suo corso”⁶. Essa può essere considerata un’evoluzione, a partire dalle sue origini, “della ricerca postrinascimentale del realismo”⁷ trovando l’apice nella stampa delle immagini: la prospettiva ravvicinata e l’immediatezza della fotografia sono sue peculiarità ineguagliabili, permettendoci, inoltre, di ‘rivedere’ il nostro passato. Che poi anche con essa si possano costruire scenari e storie falsificate, distorcendo di fatto la realtà è ormai inopinabile, a partire dallo stesso Edward Steichen, per il quale il potere di restituirci una visione reale o distorta della realtà era in seno al fotografo. Questo sia con la camera oscura dell’analogico, che a tutt’oggi in modo del tutto sfrontato con la camera chiara e la tecnologia del digitale. La fotografia, dopo un secolo di pregiudizio, ad oggi dunque trova riscontro alle necessità documentali e “quella dello *story-telling*, contribuendo per entrambe le vie alla storia dell’arte ibridandosi, soprattutto, con il lascito della pittura e del disegno”⁸.

E’ chiaro che molti dettagli fotografici, se pensiamo al caso della finezza dello sfumato anziché alla gamma di luce, non siano così scontati da ottenere con la pittura o con il disegno. Anzi, per nulla. Del resto le fotografie sono ciò che i pittori hanno sempre bramato di ottenere nei propri quadri: il realismo. Un caso tra quelli noti nella storia dell’arte, furono le meravigliose vedute veneziane di Canaletto (1697-1768), che si aiutò

⁴ K. L. Walton, *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico*, cit., pp. 309-347.

⁵ Ivi, p. 316.

⁶ A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell’arte contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, p. 120.

⁷ K. L. Walton, *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico*, cit., p. 312.

⁸ A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit., p. 121.

utilizzando la camera oscura. È a quest'ultimo e tutti i pittori utilizzatori della camera oscura nel Diciottesimo secolo, che dobbiamo le basi dell'invenzione fotografica. L'esigenza fu quella di realizzare un'immagine con pretese tangibili alla vista. Ricalcare l'immagine paesaggistica con questo strumento era una necessità pittorica, volendo risolvere i problemi di prospettiva per renderli più fedeli possibili alla realtà. Un'esperienza che per Andrea Pinotti e Antonio Somaini in *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi* (2016) è una ricerca di “vicinanza per quanto lontana”⁹. Un altro caso autorevole è quello di Gustave Courbet (1819-1877), massimo esponente e animatore del *realismo francese*. Pittore anticonformista per eccellenza, scelse di non frequentare l'Accademia delle Belle Arti di Parigi, poiché le sue opere furono più volte rifiutate presso l'inflessibile giuria dei *Salon*. Sebbene non venga per nulla apprezzato nel suo *Pavillon du Réalisme*, - titolo provocatorio che adotta auto-organizzandosi una mostra in concomitanza dell'Esposizione Universale del 1855 -, con visione in anticipo sui tempi, conquisterà poi critica e pubblico, realizzando opere talmente realistiche, da entrare a pieno titolo nella storia dell'arte moderna. Con ostinazione, Courbet, propose una nuova visione, sempre più orientata a quella tattile.

Canaletto e Courbet sono per noi significativi poiché nell'arte moderna rappresentano un cambio visione, un rinvio sempre più al reale e fungono da transito alla tesi, che condividiamo, di Walter Benjamin per il quale “lo scenario percettivo della modernità a partire dal XIX secolo sembra procedere al contrario dall'ottico al tattile”¹⁰. A differenza di quanto teorizzato da Alois Riegl, uno dei maggiori esponenti della *Wienschule* e teorico del *Kunstwollen*¹¹ nel suo saggio *Stilfragen* (Problemi di stile, 1893) e Heinrich Wölfflin, profondo innovatore della storia dell'arte del Ventesimo secolo con la classificazione dei principi pittorici ottico e tattile, nel suo saggio *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Concetti

⁹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 86.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Concetto che significa *una volontà artistica o «l'Arte è volere»*, introdotto nella critica d'arte dallo storico tedesco Aloise Riegl.

fondamentali della storia dell'arte: il problema dell'evoluzione dello stile nell'arte moderna, 1915), Walter Benjamin formalizzò il transito dall'intensità *auratica*¹² ad uno *choc* dell'immagine. Nel suo celebre saggio *Piccola Storia della Fotografia* (1931), il filosofo teorizzò la figurazione sempre più ravvicinata allo spettatore, per effetto della spinta tecnologica dell'epoca che permise la diffusione della fotografia, affermando che vi fosse “l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine, o meglio nella copia”¹³.

La venuta dell'apparecchio fotografico ha permesso di concepire un nuovo prototipo di immagine e ha fatto scoprire un modo inedito di vedere (e di fare esperienza), tanto che Julius Von Schlosser nel suo saggio *Storia del ritratto in cera* (1911) annunciò, nientemeno, la morte dell'utilizzo della ceroplastica in ragione di questa nuova invenzione che catturava la realtà in meno tempo e a buon mercato. Ad ogni modo, fu Edmund Husserl, padre della fenomenologia, che pose le basi dei concetti di estetica sui cui reggeremo le nostre argomentazioni: nella fenomenologia della percezione, l'ambito che per Maurice Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione* (1945) “studia l'apparizione dell'essere alla coscienza, anziché presupporne la possibilità”¹⁴.

Dopo secoli, la ceroplastica, la pittura, il disegno e la fotografia sono ancora qui tra noi, più vivaci che mai e sulla questione iperrealismo danno un bel po' di filo da torcere. Questo per effetto, nuovamente, della tecnologia che procede sempre più speditamente. Così se Karl Blossfeldt nel 1928, con la tecnica costitutiva della fotografia, l'analogico, pubblica nel suo libro fotografico *Urformen der Kunst* (Archetipi dell'Arte), straordinarie immagini di piante stampate su carta con la visione di un mondo quotidiano, circospetto, dettagliato e anche qui con una finalità tattile, ora siamo oltre la soglia di ambienti virtuali che ci fanno ‘entrare nell'immagine’ rendendo difficile distinguere la realtà, scardinando e negando di fatto le proposizioni del concetto immagine.

¹² A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 86.

¹³ W. Benjamin, *Piccola Storia della Fotografia* (1931), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 225-244, qui p. 237.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione* (2003), tr. it. della I ed. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 106.

Se con la fotografia ci si priva della tridimensionalità, proprietà della ceroplastica, la bilancia pende sulla sua proprietà mimetica: il meccanismo travolgente dell'apparecchio fotografico, cattura quell'istante che spesso, collima con il *punctum*, “quella fatalità che, in essa, mi punge”¹⁵, di Roland Barthes in *La Camera Chiara* (1980) in cui delimitò l'aspetto emotivo, un punto di contatto irrazionale che colpisce lo spettatore dovuto ad un singolare dettaglio della fotografia.

La ceroplastica poi, un medium estremamente problematico, per Pietro Conte nel suo saggio *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo* (2014) “quando il realismo diventa iperrealismo, la somiglianza si fa identità”¹⁶. Dal momento che si possono creare raffigurazioni apparentemente e difficilmente riconoscibili dai soggetti effigiati esse sono “immagini che non rappresentano, bensì ri-presentano i loro modelli, trasformandosi da media simbolici in veri e propri sostituti”¹⁷, una contraddizione in quanto tale che restituisce il posto al duplicato e ad un inganno percettivo: l'illusione. D'altro canto anche Walton, stabilisce il seguente dubbio: “È la nostra esperienza di una fotografia *più prossima* all'illusione di realtà rispetto all'esperienza di un quadro, anche se non lo è così tanto da essere considerata un'illusione a tutti gli effetti? Forse”¹⁸.

Le fotografie, tuttavia, come le immagini “sembrano quello che sono”¹⁹ e delimitano il mondo iconico poiché confinate, nel concreto, in una cornice. La parete, il telaio di un quadro, il piedistallo di una statua o unità similari sono finestre. Fattori inequivocabili che ci fanno acquisire la consapevolezza del “avere un'immagine”²⁰ come disse Jean-Paul Sartre in *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1948). Problematizzare l'iperrealismo significa pertanto trovare la risposta a due domande, base nell'estetica. La mimesi o il realismo che andiamo indagando, è quella

¹⁵ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 28.

¹⁶ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸ K. L. Walton, *Immagine trasparenti: la natura del realismo fotografico*, cit., p. 314.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1948), tr. it. della IV ed. di E. Bottasso, Torino, Einaudi, 1969, p. 13.

che va a confondersi con la realtà stessa? Se per iperrealismo intendiamo un eccesso di mimesi, che cosa intendiamo per realismo o per mimesis?

Le risposte a queste due domande, si trovano in due ulteriori domande, complementari e inseparabili. La prima direzione, proveniente dall'estetica come *teoria della percezione*. Nel momento in cui vediamo un oggetto e nel contempo si attiva la nostra percezione, ci domanderemo: ma i nostri sensi ci restituiranno una copia più o meno fedele -, tuttavia una copia, una imitazione, una *mimesis* -, della realtà 'in carne e ossa'? Ovvero, i nostri sensi ci ingannano?

La seconda direzione, proveniente dall'estetica come *teoria dell'arte*. Dopo aver risposto alla prima domanda, ovvero una realtà che esiste in quanto tale, che non dipende dai nostri sensi ma che esiste per come è: gli oggetti specifici che conosciamo come opere d'arte, possono essere considerati come imitazione del reale?

Una ricerca di definizione, in quest'ultima direzione, di Arte fu attribuita dall'autorevole Leon Battista Alberti come imitazione del reale nel suo *De Pictura* del 1435. Sicché, se da una parte, un pittore non riesce a spingersi ad un realismo superiore rispetto al criterio fotografico, l'ostacolo è solamente tecnologico e quindi risolvibile con un miglioramento nella sua competenza e abilità nei dettagli pittorici dell'immagine. Dall'altra, le fotografie non sono forzatamente realistiche: sfocate o esposte male, le distorsioni prospettiche possono essere create artificialmente con scelte stilistiche e preferenze di contrasto. Con questo intendiamo che la mimesi ottenuta fotograficamente non sia, di norma, impraticabile al pittore e neanche che le fotografie ne siano meccanicamente dotate. Essenzialmente è più immediato da realizzare con la fotografia che con la pittura: una caratteristica che, in accordo con Kendall, la rende speciale.

Evocare l'iperrealismo, con la ceroplastica, significa spingersi "sullo scivoloso terreno della somiglianza, o più precisamente (e più pericolosamente) dell'eccesso di somiglianza"²¹ per comprendere come a volte i nostri sensi, si illudono e nel caso di una pittura o un disegno possano percepire una fotografia. Dunque, su ciò che la coscienza

²¹ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo* cit., p.9.

apprende e su ciò che invece è reale. Pertanto, se l'iperrealismo è l'eccesso di mimesi, quando "la meticolosa aderenza al modello e la potenza illusionistica"²² vengono proposte dalla capacità di un pittore o di un scultore nella sua produzione artistica, come si comportano i nostri sensi? E perché a volte ci ingannano?

Se per Walton: "Una fotografia è sempre una fotografia di qualcosa che esiste"²³, i dipinti, di contro, non è necessario che raffigurino cose realmente esistenti. Possono, senza dubbio, provenire dalla *Phantasie* (fantasia), termine che Husserl utilizzò in modo non univoco di atti differenti tra cui anche il "farsi l'immagine mentale di qualcosa."²⁴ Husserl, in *Fantasia e Immagine* (1904-05), affermò che: "La fantasia produttiva è fantasia che dà forma a piacerimento, quella che proprio l'artista deve in modo preminente esercitare"²⁵. Ovvero l'inventare. Tuttavia, anche l'idea di fantasia è da esaminare con cura. Può essere, infatti, una capacità essenziale ma che si basa su dati oggettivi, per creare scenari, visioni e modalità realistici in letteratura. Il significato di fantasia è quello che Husserl considera "al percepire e all'intuito porre-in-quanto-vero ciò che è passato e ciò che è futuro [...]". Egli chiarisce che, se la percezione ci crea la possibilità di toccare con mano una dimensione reale "in quanto presente e in quanto realtà", creando la possibilità di essere nella realtà, di contro, "alla fantasia, invece, manca la coscienza di realtà riferita al fantasticare"²⁶, in cui il fantasticare è finzione, è simulazione. Ciò che affiora, è la comunanza che troviamo tra fantasia - come quella rinviata all'arte-, "al caso dei ricordi e delle attese"²⁷. La modalità di rappresentare o l'apprensione, ovverosia la manifestazione o l'atto della raffigurazione dei fenomeni psichici.

Infine, circoscriviamo la ricerca di questo fenomeno all'interno della vasta disciplina della cultura visuale intesa nell'ambito degli studi di storia dell'arte "*delle immagini e*

²² Ivi, p. 11.

²³ K. L. Walton, *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico*, cit., p. 314.

²⁴ C. Cali, *Husserl e l'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint Supplementa, 2002, p. 97.

²⁵ E. Husserl, *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2017, p. 6.

²⁶ Ibidem.

²⁷ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 8.

dello sguardo”²⁸. Questo perché la produzione di un’infinità di immagini condivise nel web, l’entrata in scena della realtà virtuale con la simulazione di immagini sempre più iperrealistiche, provocano tuttora trasformazioni nella nostra percezione “capaci di ridefinire le coordinate del visibile e il rapporto tra immagini e parole, visione e lettura, esperienza visiva e sapere concettuale”²⁹. Il confine tra immagine e realtà, infatti, è parte integrante nella quotidiana esperienza umana, anzitutto da quando cinema e fotografia sono diventati i principali medium di impatto sulla cultura contemporanea, mutando continuamente la visione della realtà. È ciò che Benjamin formalizzò come *inconscio ottico*: “La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all’occhio”³⁰, ovvero lo spazio psichico che l’individuo possiede inconsciamente e in cui grazie al senso della vista, elabora e reagisce all’immaginario, alla pari dell’inconscio istintuale per la psicoanalisi.

Cercheremo, pertanto, di capire quali sono i processi che conducono all’inganno dei sensi del nostro sistema percettivo, nel terreno dei fenomeni per come si mostrano alla coscienza, con la fenomenologia dell’immagine.

1.1. Fenomenologia della percezione in relazione all’immagine

Ci inoltriamo, ora, nello sfuggibile processo che subisce la nostra coscienza, in relazione alle *ipotesi* della sua natura nei fenomeni che possiedono strutture analoghe. Quelle che sono al baricentro della coscienza d’immagine, che trovano una delimitazione complessa e orbitano attorno alla semantica della *Phantasie* (fantasia) in antitesi a ciò che abbiamo già introdotto: l’apprensione percettiva. Trattare tali concetti è necessario per determinare che cosa è l’immagine nel vasto campo della cultura visuale. Affronteremo qui, dunque, il noema tra coscienza percettiva e coscienza d’immagine, nell’orientamento del significato tedesco del *Bewusstsein*³¹ (prendere coscienza,

²⁸ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p.17.

²⁹ Ivi, p. 3.

³⁰ W. Benjamin, *Piccola Storia della Fotografia*, cit., p. 230.

³¹ J-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, cit., p. 13.

consapevolezza) in relazione con il pensiero di Husserl. Se egli sancì che “l’immagine non è un’illusione”³²³³, Sartre, dal canto suo, afferma che l’immagine “è una certa maniera dell’oggetto di presentarsi alla coscienza”³⁴, coscienza che viene intesa con ‘stato di coscienza’ il cui significato comporta funzionalità psichiche, in uno stato di inattività, di passività, non intese come atti convenzionalmente conosciuti.

La passività quella intenzionata di Husserl è la “passività dell’affezione”³⁵. Questa apparente inerzia dell’individuo è, in realtà, una condizione della sua coscienza in cui colto da una scena, essa viene avvertita ed è considerata innervata di attività. Infatti, Sartre afferma: “Quel che convenzionalmente si denomina ‘immagine’ si dà immediatamente come tale alla *riflessione*”³⁶. Con ciò non intendiamo apparizioni soprannaturali e indefinibili. Le coscienze di cui andiamo indagando noi, sono quelle che si presentano con segni e peculiarità precise che stabiliscono il verdetto: ‘Ho un’immagine’. Tale esperienza avviene per effetto del nostro campo percettivo. In esso ci muoviamo dentro un insieme di tasselli funzionali che compongono la sintesi³⁷ attiva della conoscenza dell’individuo, formata a sua volta da elementi attivi e passivi.

Eppure, prima di addentrarci in questa dimensione, è doveroso fermarci sul nostro atteggiamento naturale nei confronti del mondo che ci circonda, per poter arrivare a comprendere meglio la distinzione, in *primis*, tra immagine e realtà.

“Io ho coscienza di un mondo”³⁸ affermava Husserl. Con ciò intendeva che il mondo in cui viviamo lo troviamo istantaneamente davanti a noi. Ne facciamo esperienza. Un processo che dipende in forza dei nostri sensi. Le cose fisiche, infatti, “sono in una certa

³² E. Husserl, *Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein* (1912), in *Husserliana*, vol. 23, cit., pp. 486-494, qui p. 486.

³³ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo* cit., p. 15.

³⁴ J-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, cit., p. 18.

³⁵ F. Silvestri, *Sulla Costituzione nell’esperienza di alcune logiche del pensiero. In costante riferimento ad Esperienza e giudizio di Husserl*, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2012, p. 30.

³⁶ J-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, cit., p. 13.

³⁷ Nel linguaggio filosofico, la *sintesi* è ogni processo o atto conoscitivo, che, a partire da elementi semplici e parziali, giunge a una rappresentazione o a una conoscenza complessa e unitaria.

³⁸ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Torino, Giulio Einaudi editore, 1965, p. 61.

ripartizione spaziale *qui per me*, mi sono *alla mano* [*vorhanden*], in senso letterale e figurato”. Il mondo che esiste e che percepiamo, è un sapere che siamo consci di possedere. Tuttavia, è un apprensione che non ha nulla a che fare con l’apprensione dal campo delle scienze. È un sapere congenito, primordiale, un atto spontaneo della nostra attenzione e della nostra sopravvivenza. Gli oggetti si convertono in tali allorché li intuiamo chiaramente. Che ne siamo o meno consci, che decidiamo o meno di prenderli in considerazione, prosegue Husserl “avvertendoli affettivamente, rendendoli oggetto della volontà”, capiamo che gli *obiecta*³⁹ concreti sono qui per noi all’istante. Lo sono anche le creature animate e sebbene le tocchiamo con mano, non è necessario che esistano nel nostro campo percettivo. Un processo, questo, che accade ininterrottamente. Percepiamo la realtà precisamente come si rivela al nostro sguardo.

Di fatto, tutte le nostre “*spontanee attività di coscienza*”⁴⁰, definite da Husserl, che siano esse provenienti dalla coscienza teorizzante, originate dalle nostre attività emozionali o da atti intenzionali, esse sono comprese nel significato di *cogito*⁴¹. Merleau-Ponty parla di autocoscienza affermando che “non è concepibile che tale atto possa venire sollecitato o provocato da una cosa qualsiasi, ma occorre che esso sia *causa sui*”⁴². La *causa sui*, espressione di origine latina, in filosofia è la nozione di realtà assoluta, che proviene da null’altro se non da sé stesso.

Dunque, alla base dell’esperienza estetica di ogni individuo, ci sono i nostri cinque sensi che in concomitanza del processo psichico da essi elaborati in dati sensoriali significanti, ci permettono di prendere coscienza della realtà dall’ambiente esterno. Per Husserl “‘l’oggetto’ che vediamo e che tocchiamo è la sintesi passiva delle sintesi in campi sensoriali diversi”⁴³. Questo assunto di Husserl è utile per sgomberare il campo dall’uso che erroneamente facciamo di sensazione e percezione. La *sensazione* è il processo base

³⁹ Ibidem. Il concetto di *obiecta* o riferirsi ad un oggetto, significa strutturare dei contenuti sensibili in apparizioni, dovuta ad un’apprensione oggettivante dotata di carattere specifico.

⁴⁰ Ivi, p. 63.

⁴¹ Con *cogito* intendiamo l’espressione enunciata da Cartesio. Dal verbo latino *cogitare*, intendiamo pensare, meditare.

⁴² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, cit., p.480.

⁴³ F. Silvestri, *Sulla Costituzione nell’esperienza di alcune logiche del pensiero*, cit., p. 21.

non più scomponibile, rilevato dalla totalità dei nostri sensi corporei che divengono poi stimoli fisiologici, inviati al cervello sotto forma di segnali elettrici. La *percezione* è, invece, una procedura più complicata poiché alla fine di questa azione vi è un'attribuzione di significato ai dati sensoriali avvertiti. La funzione è quella di dover mediare tra il reale e la descrizione del mondo in cui viviamo, portandoci a inedite strutture conoscitive, originate da dati sensoriali o reali. La rappresentazione del mondo oggettivo è così, in fedele accordo a come lo percepiamo con i nostri sensi, anzitutto con la capacità sensoriale visiva poiché delegata alla esatta raffigurazione di ciò che ci sta dinnanzi. Dalla vista discende, infatti, “l'esatta *orthotes*⁴⁴ delle nostre esperienze”⁴⁵.

Husserl suddivise il campo percettivo in modo radicale delimitando i campi sensibili che lo compongono, come anzidetto immaginando dei tasselli di cui sono l'unica sintesi passiva del campo percettivo, in una condivisione funzionante per successione ove sono inclusi. Infatti, restano delimitati “in quanto campi sensoriali, eterogenei l'uno rispetto all'altro e omogenei al loro interno”⁴⁶. A secondo delle differenze e somiglianze tra i campi sensibili che delimitano i vari sensi, per Husserl, dalla sintesi passiva si origina il campo percettivo totale, definito come atto del percepire o *Wahrnehmung* (percezione).

Le percezioni, che costituiscono la nostra esperienza estetica e sono atti inconsapevoli, costruiscono “il mondo nel quale mi trovo e che è insieme il mio mondo circostante”⁴⁷ in cui esistiamo. Questo pone gli individui su livelli diversi poiché la tendenza è l'interpretazione delle risposte agli stimoli in modo dissimile. Tuttavia, per natura e da esseri dotati di ragione e sentimento, l'attitudine è decodificare la realtà in cui viviamo, per capirne il significato utile al nostro vivere: per poterci muovere, per prendere decisioni quotidiane delle nostre esistenze. Questo processo, che sia il risultato di un atto

⁴⁴ Quando parliamo di «*orthotes*» dell'esperienza, alludiamo alle analisi fenomenologiche di Heidegger (1966) e alla sua critica della storia della metafisica. In particolare Heidegger distingue “*orthotes*” dal concetto pre-socratico simile all'*Aletheia* (il non occultamento), descrivendolo come “la correttezza delle rappresentazioni e delle affermazioni”.

⁴⁵ F. Silvestri, *Sulla Costituzione nell'esperienza di alcune logiche del pensiero*, cit., p. 22.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Torino, Giulio Einaudi editore, 1965, p. 63.

di lucidità o meno a seconda delle capacità psichiche, della formazione culturale, dello sfondo socio-famigliare soggettivo per ognuno, è vitale poiché se così non fosse, non potremmo agire su ciò che definiamo realtà. Saremo in una aporia⁴⁸ costante o “in una doppia apprensione della medesima apprensione”⁴⁹, incerti e indecisi poiché non in grado di dare un significato alla tangibilità della vita.

Cosa può succedere, dunque, quando percependo un certo oggetto, i nostri sensi ci proiettano in una dimensione che non corrisponde alla realtà? Cosa succede “pensando di essere di fronte a una fotografia e scoprire, in seguito, che si tratta di un dipinto”⁵⁰?

Siamo davanti ad un'illusione: “Una parvenza (*Schein*) che s’inserisce nella serie delle apparizioni percettive ed ha un proprio luogo nel campo percettivo”⁵¹. L’esperienza è quella di “un errore dei sensi o della mente che falsa la realtà”⁵², l’istante in cui siamo convinti che la realtà di fronte ai nostri occhi sia in apparenza e senza alcun dubbio, nitida e distinguibile in quanto tale.

Se siamo vittime di un’illusione o meglio non appare ciò che sembra, di cosa stiamo parlando? “Finché dura l’illusione abbiamo quindi a che fare con una normale percezione, che in seguito si dimostra errata”⁵³ conferma Pietro Conte. Nel nostro caso, percepiamo una fotografia che una volta subito il ‘colpo’ -, come affermò Husserl -, risulta essere una pittura. Nell’intento di soddisfare la sua “*Schaulust*, una voglia irresistibile di vedere”⁵⁴, per la dama di cera presso il *Panoptikum* di Berlino -, storicamente era la fine dell’Ottocento -, Conte afferma che Husserl, in *Phantasie und Bildbewusstsein* (Fantasia e coscienza d’immagine, 1898-1925) espresse senza dubbio “che allucinazioni, illusioni e fenomeni onirici siano rappresentazioni percettive e non fantastiche”⁵⁵. Una enunciazione significativa, poiché la fenomenologia, come detto,

⁴⁸ E. Husserl, *Fantasia e immagine*, cit., p. 129.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ K. L. Walton, *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico*, cit., p. 321.

⁵¹ C. Cali, *Husserl e l’immagine*, cit., p. 110.

⁵² <https://www.treccani.it/enciclopedia/illusione/> [Ultimo accesso 3 maggio 2022].

⁵³ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 16.

⁵⁴ Ivi, p. 13.

⁵⁵ Ivi, p. 16.

non si riferisce ad apparizioni soprannaturali, ma è la prassi con cui la coscienza intenzionale assimila gli *obiecta*. La scienza di Husserl, dunque, è decisiva per illustrare che cosa accade nel transfer dalla percezione della dama alla cognizione di avere dinnanzi la “*Puppe* (la marionetta, il pupazzo, il manichino e la bambola)”⁵⁶. Come nel caso di Kendall: perché il percepire una fotografia se si rivela essere una pittura? Stiamo fantasticando?

E’ una differenza non di poco conto. Infatti, ci interessa capire qual’è la differenza intuitiva tra il primo ed il secondo atto. Capire cosa significa vedere gli *obiecta* in un’immagine o nella fantasia anziché distinguerli istantaneamente nella nostra percezione, è ciò che coglie il nostro elaborato. Cosa succederebbe, poi, alla nostra comprensione del mondo se poi ci trovassimo di fronte a qualcosa di talmente iperreale da non avere le capacità di fare una distinzione tra ciò che è reale o *Leibhaft* - “in carne e ossa”⁵⁷⁵⁸ - e ciò che invece sembra? Come capacitarsi del trapasso dall’inganno alla disillusione? E poi, presa coscienza di questo inganno, possiamo veramente sentirci sicuri che perso il potere del *trompe-l’œil*, scivoli via anche l’attrazione illusoria? Il pericolo, infatti, è che questo fenomeno possa creare confusione tra mondo oggettivo e “mondo della parvenza”⁵⁹⁶⁰, come affermò Eugen Fink che con questa accezione intendeva il rinvio all’immaginario nella dimensione artistica e non all’inganno della mente, ovverosia l’illusione o la chimera di Husserl, che fa sempre parte dei fenomeni percettivi.

Dinnanzi ad un’illusione, l’individuo è ancora passivo in questa fase introduttiva dell’esperienza e poiché esso è devoto alle esperienze che vive, “L’io è *colpito*”⁶¹ dai

⁵⁶ Ivi, p. 15.

⁵⁷ E. Husserl, *Lebendikeit und Angemessenheit in der Vergegenwärtigung; Leervergegenwärtigung. Innerers Bewusstsein, innere Reflexion. Prägnanter Begriff der Reproduktion* (1911-1912), in *Husserliana*, vol. 23, cit., pp. 301-312, qui p. 305.

⁵⁸ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 17.

⁵⁹ E. Fink, *Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell’irrealtà* (1930), tr. it. di N. Zippel, in E. Fink, *Studi di fenomenologia 1930-1939*, a cura di N. Zippel, Roma, Lithos, 2010, pp. 47-140.

⁶⁰ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 23.

⁶¹ In *Esperienza e Giudizio*, per “colpo”, Husserl intende il passaggio dalla pura passività delle sintesi all’attività vera e propria del soggetto.

rilievi che emergono dal suolo”⁶². È un’intuizione verso il concetto del *Widerstreit*⁶³ o contrasto, una delle proprietà di un’immagine. Se per Conte “l’illusione non è un’immagine”⁶⁴, la percezione di non capire che quella non è una foto ed invece è una pittura, significa rimanere sospesi nell’illusione. È l’illusione che ricorda quella vissuta da Husserl, rimasto per un attimo sospeso nel suo inganno di dama creduta per vera, realizzata però in ceroplastica, un materiale molto più subdolo rispetto ad un’immagine pittorica, poiché tridimensionale e che rinvia all’incarnato umano. Tuttavia, l’inganno, ha una durata a seconda della forza con cui si impone e dalla dissomiglianza dello sfondo, il che significa che non ne abbiamo immediata consapevolezza poiché non ci appare un contrasto significativo. Davanti a queste esperienze, paralizzanti, l’individuo si sente circuito ovvero “che si sia vittime di un’illusione non lo si capisce finché si è irretiti nell’illusione stessa”⁶⁵.

Come comprendere, allora, che stiamo intenzionando un’immagine? Quell’idea che veste i nostri occhi di un potere ammaliante, che oggi si presenta nello *cyberspace*⁶⁶ e che si è imposta (nuovamente) come un mutamento della coscienza iconica?

Fin qui, dunque, l’immagine ha la stessa forma della percezione. Husserl, d’altro canto, definisce *coscienza d’immagine* anche altre forme di apprensione (come i fantasmi). Egli afferma argutamente, che coscienza percettiva e coscienza di fantasia sono così simili tra loro che si è indotti “a pensare al rapporto tra originale e immagine”⁶⁷: le manifestazioni sono davvero identiche, sebbene da una parte vi è percezione e dall’altra *Phantasie* (fantasia). Dunque se Husserl sancisce il noema che *l’immagine non è un’illusione*, facciamo un passo avanti.

⁶² F. Silvestri, *Sulla Costituzione nell’esperienza di alcune logiche del pensiero*, cit., p. 30.

⁶³ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 18.

⁶⁴ Ivi, p. 16.

⁶⁵ Ivi, p. 30.

⁶⁶ Lo *cyberspace* è il luogo di relazione tra umani e macchine della cibernetica con il processo di *feedback*. Lo scrittore William Gibson è colui che per primo utilizzò questo termine nel suo romanzo *Neuromante* (1984).

⁶⁷ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 13.

Il filosofo nel cercare di distinguere delle differenze sostanziali tra le due apprensioni argomentate nelle sue *Lezioni del 1904-05*, volendo delimitare livelli diversi per individuare differenze sostanziali “di pienezza intuitiva (*Fülle*) e di vivacità (*Leibhaftigkeit*)”⁶⁸ al più tra percezione e al meno di *Phantasie* (fantasia), riconosce che sono “differenze causali e non fenomenologiche”⁶⁹. Del resto, aggiunge che: “L’oggettivazione non è qualcosa che possa venire sensatamente indicato come forte oppure debole”⁷⁰.

Tuttavia, la percezione come fino a qui argomentata per Husserl è la genesi, è l’esperienza che ci fa uscire dal labirinto concettuale: la *Gegenwärtigung* (presentazione), “della cosa in carne e ossa, effettivamente esistente di fronte ai nostri occhi”⁷¹ che collima con il nostro *belief* (credenza). È pur vero che nel termine tedesco percezione, *Wahrnehmung*, composto da vero e afferrare, si intende ‘prendere per vero’. I profili derivati, come ci semplificano Pinotti e Somaini, sono “ri-presentazioni o «presentificazioni» (*Vergegenwärtigungen*): la memoria mi ri-presenta un oggetto che è stato presente in passato; [...], l’illusione è una distorsione della percezione; l’allucinazione una patologica percezione priva di oggetto”⁷². Dunque nella percezione un *obiecta* appare e nell’apprensione è creduto reale, per cui si presenta in modo diretto. Tuttavia, anche nella figurazione di fantasia, l’oggetto si presenta e sebbene insorge naturalmente, egli non è l’*obiecta* rappresentato. Per Husserl, nella fantasia si attiva la visione di un oggetto rivelando un altro oggetto a esso analogo e attribuendolo come surrogato o sostituto. È qui che si risolve la differenza sostanziale. Infatti, affermò che “nella rappresentazione di fantasia troviamo una certa mediatezza del rappresentare che è assente nel caso della rappresentazione percettiva”⁷³: ecco stabilito il *Bildbewusstsein* (coscienza d’immagine). La cosa ci appare, ma esso non è il rappresentato, “bensì una sua immagine, un suo rappresentante o uno *Stellvertreter*”⁷⁴

⁶⁸ C. Calì, *Husserl e l’immagine*, cit., p. 98.

⁶⁹ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 17.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 51.

⁷² Ibidem.

⁷³ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 30.

⁷⁴ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 17.

(che prende il posto di). Aggiunge, poi, che “l’unica parola a disposizione qui è proprio ‘immagine’ [...]. Dirige lo sguardo verso l’immagine, ma, nell’immagine, vede la cosa, o, attraverso l’immagine, ne ha apprensione”⁷⁵. La presentificazione, altro non è che un modo di rendere presente (da un’immagine), o come meglio ci chiarisce lo storico dell’arte Gottfried Boehm nel suo celebre saggio *La Svolta Iconica* (2009): “Si deve ammettere che è la rappresentazione, e solo questa, a far apparire credibile la vitalità dell’assente”⁷⁶.

Per cui, quando l’oggetto appare così com’è, l’esperienza ci farà dire essere “un’apprensione percettiva (*Wahrnehmungsauffassung*)”⁷⁷. Nell’apprendere l’oggetto, in via mediata, in immagine o ‘che prende il posto di’, si ha “un’apprensione iconica (*Bildauffassung*)”⁷⁸. Pertanto, ora possiamo riconoscere le proprietà di un’immagine. Husserl fa un distinguo tra “immagine e cosa”⁷⁹, determinando i tre livelli essenziali per delimitare la coscienza d’immagine o *Bildauffassung*. Prima di tutto, vi è il *Bildding* o “la cosa fisica percepita”⁸⁰: è il supporto materiale del medium visivo utilizzato. E’ il caso della carta fotografica e l’inchiostro utilizzato per una fotografia, il marmo per una scultura, la tela per una pittura; è l’oggetto iconico in quanto cosa. In secondo luogo, vi è il *Bildobjekt* o l’oggetto iconico: è ciò che appare una volta organizzati i dati percettivi provenienti dal nostro senso della vista. E’ una fase pre-iconografica: è ciò che è raffigurato nel *Bildding*. L’ultima prerogativa essenziale è il cosiddetto *Bildsujet*, il soggetto rappresentato o “il referente esterno”⁸¹. Nel caso di una fotografia, il soggetto rappresentato inteso *Leibhaft* o in carne e ossa. Nel *Self-Portrait* di Chuck Close, il *Bildobjekt* è la tela, i mezzi e le tecniche utilizzati per l’opera; il *Bildding* è l’immagine rappresentata, l’autoritratto; il *Bildsujet*, è il soggetto Chuck Close, lui in carne e ossa.

⁷⁵ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 30.

⁷⁶ G. Boehm, *Rappresentazione-presentazione-presenza. Sulle tracce dell’homo pictor* (2001), in *La svolta iconica* (2009), a cura di M. G. Di Monte, M. Di Monte, Roma, Meltemi editore, 2009, pp. 89-103, qui p. 91.

⁷⁷ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 17.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 23.

⁸⁰ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell’iperrealismo*, cit., p. 18.

⁸¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 52.

Orbene, nel complesso processo della coscienza d'immagine, intravediamo un sopravvenire di due azioni tra loro difformi, poiché i dati sensoriali che colpiscono la retina vengono acquisiti da un lato con i paradigmi del *Bildding* (ciò che è raffigurato), dall'altro, invece, determinati dalle peculiarità del *Bildobjekt* (l'oggetto iconico). Proprio in relazione a queste tre proprietà, è necessario porre un chiarimento. Poiché l'immagine rappresentata, come sappiamo, può darsi con la percezione piuttosto che con l'apprensione iconica, vi può essere il contendersi di un medesimo livello sensoriale. Parliamo della *Durchdringung* (compenetrazione): l'oggetto iconico (*Bildobjekt*) combacia con la cosa fisica (*Bildding*). A questa compenetrazione, si deve accostare il *Widerstreit* (contrasto): è l'esito della modalità con cui intenzioniamo l'identico oggetto ed "è quello tra la totalità di una superficie chiaramente visibile e tutte le interazioni che essa include al suo interno"⁸²; vi è il contrasto tra immagine e supporto, ovverosia queste due proprietà si coprono (*sie verdecken sich*) l'un l'altra. Se per Husserl è *Widerstreit*, per Boehm è "differenza iconica. Questa designa una potenza insieme visiva e logica, che caratterizza la peculiarità dell'immagine"⁸³, l'attrito tra il raffigurato sulla superficie e il fondale della stessa, qualità in mano all'artista.

Le immagini, pertanto, sono oggetti a cui assegnare un senso: "le immagini "sono" in quanto immagini, nella loro più ampia variabilità storica, che esse "mostrano", ciò che esse "dicono" lo si deve dunque a un fondamentale contrasto visivo, che si può insieme definire il luogo d'origine di ogni senso figurativo"⁸⁴. Un'osservazione appassionante poiché conferma l'immagine in quanto tale, non in termini illusionistici ma in una doppia accezione: nel suo essere oggetto (tela, disegno, fotografia) e nel suo statuto finzionale. L'immagine, dunque, è tale se e solo se, vi è la compresenza del *Bildobjekt*, *Bildding*, *Bildsujet*. L'immagine è un oggetto che appare, che istintivamente apprendiamo attraverso un supporto fisico e che rinvia a qualcosa che è 'altro da se'. L'immagine è costituita dalla *mediatezza*, si dà sempre attraverso un medium. Ciò che le

⁸² G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), in *La svolta iconica* (2009), cit., pp. 37-67, qui p. 56.

⁸³ Ivi, p. 57.

⁸⁴ Ivi, p. 56.

manca, di contro, è l'immediatezza che invece l'oggetto percepito deve avere: manca il *Leibhaftig*, la caratteristica di darsi in carne e ossa, la modalità di autopresenza. L'immagine, infine, è principalmente una struttura di rinvio, rappresenta qualcos'altro e deve al contempo rispettare un livello di compenetrazione e di contrasto. Se vi fosse il caso che l'immagine non rinvii ad altro da sé attraverso un medium, orbene non è un'immagine.

2. L'immagine-di. *Fiktum*, mimesis, rappresentazione

Approdati ad una fenomenologia dell'immagine, grazie alla letteratura di Husserl essenziale nella nostra indagine sull'iperrealismo, procediamo oltre. Il nostro intento è comprendere come l'essere umano sia da sempre attratto dall'idea dell'animato nell'inanimato, in quella che andremo a definire *l'immagine-di*.

Come detto, l'immagine è una struttura di rinvio alla realtà il che presuppone che tra *Bildning*, *Bildobjekt* e *Bildsujet* vi debba essere un contrasto, anche minimo. L'immagine si deve cogliere senza esitazione. Ci chiediamo, dunque: quale è la differenza tra mondo dell'immagine e mondo della vita, o alla husserliana *Leibhaftig*?

Husserl parla del rapporto di contrasto che si realizza tra apprensione percettiva e un'altra apprensione "con medesima base sensoriale [...] e che è partecipe della forza delle intenzioni di credenza che si fondano reciprocamente"⁸⁵. Questa apprensione collaterale, via via che si impossessa del contenuto sensibile producendo una qualche manifestazione, l'illusione, "costituisce un mero *Fiktum*, un oggetto-parvenza, una mera «immagine» [...] anche dove non abbia luogo una rappresentanza-immagine"⁸⁶. Il primo significato di *Fiktum*⁸⁷, lo chiarisce etimologicamente Conte e si intende ciò che è stato plasmato, modellato, foggato e solo come significato conseguente, invenzione, finzione, simulazione. Con questo concetto oggettivamente l'immagine per essere tale deve identificarsi fin dal primo istante: perché vi sia immagine o *Bild* è certo necessario che vi sia finzione. Tuttavia, non è una condizione

⁸⁵ Ivi, p. 58.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 26.

sufficiente. *Fiktum* e *Bild* non sono, pertanto, termini che delimitano un'analogia e nell'uso, nemmeno intercambiabili. Cosa accade, quindi, se di fronte all'opera *Self-Portrait* di Close, questa ipotetica compenetrazione si dissolve fino a essere inavvertibile?

Siamo di conseguenza tornati alle nostre domande iniziali. Se, come detto fino ad ora, nella proprietà di un'immagine vi deve essere almeno un minimo contrasto percettibile tra i tre elementi individuati da Husserl la cosa fisica percepita, l'oggetto iconico e il soggetto rappresentato e se questo non succede, possiamo dire che: "l'immagine cede il posto all'illusione"⁸⁸. Siamo di fronte al nocciolo della questione: è la questione della doppia negazione. È evidente che davanti ad una statua di cera, realizzata a tre dimensioni, sia complesso attribuirle il paradigma di immagine. La nostra indagine su autori come Gerhard Richter, Vija Celmins e Chuck Close riguarderà il loro operato - in parte o del tutto - con l'iperrealismo pittorico, quel genere di pittura che rinuncia al rimando soggettivo della rappresentazione e simula la fotografia ad alta risoluzione. Ad ogni modo la nostra finalità non è quella di mettere sullo stesso piano l'illusione che ci può essere dinanzi ad una statua in cera, con sembianze molto vicino all'essere umano e con una opera pittorica che sembra una fotografia. Sono due medium diversi tra loro. Tuttavia, vi sono delle similitudini che si incontrano sullo stesso terreno e la fenomenologia di Husserl è necessaria poiché anche davanti ad una pittura iperrealista può crearsi il fenomeno di dissimulazione dell'immagine. Husserl, indubbiamente non era stato in grado di distinguerla la sua dama al *Panoptikum* di Berlino, che realizzata in cera gli aveva fatto percepire in toto la parvenza della carne umana. La questione è che tra *Bildding* e *Bildobjekt* (tra cosa fisica e oggetto iconico) può esserci disorientamento, infatti "la prima è talmente simile al secondo che tende a identificarsi con esso"⁸⁹. Ciò è emblematico poiché in sostanza non vi è quel *Widerstreit* tra il supporto materiale e l'oggetto iconico. C'è concomitanza. Non c'è più una cosa, un oggetto che ci fa apparire un'immagine. La dama vista da Husserl ha un'immediatezza prepotente, sembra più vera del vero. È la potenza mimetica. Si tratta della dissimulazione dell'immagine.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 27.

Dibattere di iperrealismo significa entrare anche nel campo dell'iper-mimesi. Dunque, cosa significa mimesi? Sia nella teoria della percezione che nella teoria dell'arte, per mimesi intendiamo un calco imperfetto della realtà. Più semplicemente, siamo consapevoli che esiste il reale, che esiste la realtà, che esiste il mondo, che esistono le cose. Questi fondamenti della nostra vita possiamo da una parte recepirli con i nostri sensi e d'altro canto riprodurli in un modo più o meno fedele. Il filosofo e semiologo Louis Marin, nel suo saggio *Mimesi e descrizione* (1988) offrì due deduzioni sul significato di mimesi⁹⁰. Nella sua prima accezione intese Platone per cui l'arte della pittura genera il doppio della cosa o meglio la cosa stessa. Perché imitare, diceva Platone, il quale considerava l'arte e le immagini, copie degradate di qualcosa che è già copia? Per il filosofo ateniese, tutta la realtà è imitazione di un mondo ideale che mai veramente si può considerare *Leibhaft*. Nella seconda accezione di mimesi, invece, Marin affermò che: "Forse essa non produce il doppio delle cose e il suo artefatto ne è solo l'immagine *più o meno* somigliante". È il rinvio o l'ideale frutto del lavoro d'artista. Realizzazione che avviene attraverso la *technè*, la scienza artistica, che è ingannevole poiché i nostri occhi si convincono di percepire nella pittura ciò che non esiste. Ed è quell'invisibile ed enigmatica seduzione che abbiamo nei confronti della pittura - e per tutte le arti figurative - che è la rappresentazione. Due proposizioni opposte eppure concomitanti: "Tra un'arte mimetica che *opera su* somiglianze e dissomiglianze attraverso le sue figure"⁹¹. Rappresentazione intesa non come inganno o illusione, bensì come l'immagine che supera i confini tra l'*imaginatio*⁹² e realtà: seduzione tutt'altro che ingenua.

Veniamo ora al significato di rappresentazione. Cogliamo l'immagine frontalmente al nostro sguardo e la sua presenza, o meglio, la sua visione è condizionata dal medium mediante la quale si mostra. Hans Belting in *Antropologia delle immagini* (2013) richiama a noi questo medium e afferma che "la pietra, il bronzo o la fotografia possiedono adesso l'unica presenza

⁹⁰ L. Marin, *Mimesi e descrizioni* (1988), tr. it R. Pellerey, a cura di L. Corrain, in *Della Rappresentazione* (1994), Roma, Meltemi editore, 2001, pp. 118-139, qui p. 121-122.

⁹¹ Ivi, p. 122.

⁹² Con *imaginatio*, Husserl identifica la rappresentazione per mezzo di un'immagine. È l'immagine che si manifesta come raffigurazione di un altro oggetto, a esso uguale oppure simile.

possibile, che difatti è l'assenza del vero oggetto"⁹³. Sembra una contraddizione, eppure le immagini “*sono o significano la presenza di un'assenza*”⁹⁴: è il potere dell'immagine. Questa significativa frase è la conferma che, in modo radicale, innata è in noi la capacità di riconoscere immagini e mezzi. Peraltro, Vilém Flusser in *Per una filosofia della fotografia* (2006) affermò che: “Le immagini sono mediazioni fra il mondo e l'uomo. L'uomo ‘ek-siste’, non ha cioè un accesso diretto al mondo, cosicché le immagini devono renderglielo rappresentabile”⁹⁵. Nuovamente la mediatezza, un istinto, dunque, a partire dall'*homo pictor* nelle caverne all'*homo del cyberspace*, in cui l'immagine ha rotto gli equilibri grazie all'immersività non più solo ideale del Narciso specchio di sé stesso, ma concreta.

Nel saggio *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1987), Marin volendo stabilire il termine ‘rappresentare’, intercettò il dizionario di Furetière del 1690, affermando che: “Rappresentare significa anzitutto sostituire qualcosa di presente a qualcosa di assente”⁹⁶. È la *presentificazione* di Eugen Fink. Se poi consideriamo i sinonimi in uso come mostrare, effigiare qualcosa di presente, possiamo determinare che è il gesto stesso di presentare che restituisce l'identità di ciò che è raffigurato, identificandolo. Per cui, se da un lato il procedimento di mimesi presentificato dall'assenza incarna il significato della raffigurazione, dall'altro lato la raffigurazione restituisce una scenografia in modalità di auto-presentazione che definisce un'identità. Orbene, per Marin “rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa”⁹⁷. Questo vale anche per fotografia, infatti per Husserl: “Una fotografia può però ricordare la persona in modo simile a quello in cui un segno ricorda ciò che è designato”⁹⁸. Da qualsiasi parte noi le osserviamo, le immagini, per Boehm non sono solo *fatti* ma soprattutto *atti* e il rappresentare, delinea: “oggetti produttori

⁹³ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma, Carocci editore, 2013, p. 15-16.

⁹⁴ Ivi, p. 16.

⁹⁵ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 5.

⁹⁶ L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1987), tr. it M. della Bernardina, in *Della Rappresentazione* (1994), cit., pp. 196-221, qui p. 196.

⁹⁷ Ivi, p. 197.

⁹⁸ E. Husserl, *Fantasia e Immagine*, cit., p. 63.

di senso”⁹⁹. Il senso, il valore simbolico della raffigurazione, risultato di mediazioni sensoriali e concettuali, dei discernimenti che giungono dalle nostre esperienze da spettatori che guardiamo e che ci riguardano, sono elementi astratti tra visibile e invisibile. Divengono icone e da osservatori favoriscono “una compresenza, un esserci [*Dabeisein*]”¹⁰⁰, in un senso passionale. Pertanto come si declinano gli elementi filosofici della rappresentazione?

Il filosofo Ortega y Gasset, fedele al pensiero di Husserl, nel suo saggio *Meditazioni sulla cornice* (1921) affermò: “I quadri vivono nelle cornici”¹⁰¹. Con questa meravigliosa frase, egli ci pone davanti al netto distinguo tra l’universo dell’immagine e il mondo reale, con la cornice, l’elemento principe e tangibile. Non più un’intuizione ma una certezza chiara che il nostro occhio vede potendo dire: ‘sì, è un’opera d’arte’. La cornice nella dimensione bidimensionale è appesa su di un muro, una demarcazione presente fin dall’antichità poiché raffigurate già in epoca di geroglifici. Tanto è vero che, rimanendo a casa nostra, pitture murarie ornate da cornici dipinte iperrealiste o con stile *trompe l’œil*, sono state ritrovate anche a Pompei ed Ercolano. Ortega y Gasset, dunque, con la questione della cornice nel suo saggio scritto in pieno fermento delle neo-avanguardie¹⁰², proseguì sostenendo che: “Dal reale all’irreale lo spirito fa un salto come dalla veglia al sonno. L’opera d’arte è un’isola immaginaria che fluttua, circondata da ogni parte dalla realtà”¹⁰³. Dunque, non solo il *Bildning* coincide con la presentificazione della raffigurazione *auratica*; oltre ciò la cornice è l’elemento palese che delimita la realtà con la coscienza d’immagine, un elemento fenomenologico cui y Gasset intese dire: ‘Da qui...a lì siamo nella realtà. Dentro ad essa siamo nell’immagine’. Non è più la passività di Husserl, ma è il “colpo” sostanziale, che corrisponde all’estasi spirituale in relazione al messaggio dell’opera d’arte. È un altro modo per definire il *Widerstreit*: il contrasto tra due delimitazioni, una opposta all’altra.

⁹⁹ G. Boehm, *Rappresentazione-presentazione-presenza. Sulle tracce dell’homo pictor* (2001), in *La svolta iconica* (2009), cit., pp. 89-103, qui p. 90.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice* (1921), tr. it. di C. Bo, in e a cura di M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 218-228, p. 222.

¹⁰² In questo periodo di fermento artistico, si verifica una vera e propria rivoluzione ontologica della cornice. L’artista decide di non utilizzarla più: l’opera diviene tale in quanto opera e non per per la figurazione della cornice che la delimita.

¹⁰³ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice*, cit., p. 225.

Leon Battista Alberti nel suo *De pictura* (1435), aveva lasciato ai posteri la genesi di una nozione ri-elaborata negli anni avvenire da una moltitudine di filosofi e storici dell'arte, definendo, invece, il concetto di finestra, ponendo le basi della storia dell'Arte. La docente filologa Elisa Bacchi ce ne restituisce la traduzione: "La finestra interessa allora principalmente in quanto limite e cornice che è commisurata alla capacità di abbracciare con un solo sguardo lo spazio pittorico, cioè la *historia*"¹⁰⁴. Alberti volle condurre l'occhio del pittore-osservatore e la sua percezione, a quello che lui identifica come il punto di fuga, che altro non è che un punto di vista, cui letteralmente appigliarsi. È la ricerca della tridimensionalità (in nuce sulla strada dell'immersività) ed è la prospettiva o un modo più veritiero di raffigurare la realtà.

Una breve divagazione storica, a noi utile poiché fu ripresa anche da Husserl e Fink. La metafora della finestra di Alberti, divenne per questi due filosofi moderni una ri-significazione dell'idea tra cornice e finestra, sancendo lo sfondo dell'irreale in cui la finestra risulta essere l'atto di coscienza d'immagine tra i due estremi, mondo reale e mondo irreale.

Conte, inoltre, citando Georg Simmel usa il concetto cardine "distanza"¹⁰⁵, che senza equivoci indica il termine soglia in cui l'immagine rappresenta il mondo irreale, luogo d'incontro tra lo spazio raffigurato e quello dell'osservatore, completamente diverso dall'ambito reale. La cornice costituisce, pertanto, quella molteplicità di dispositivi che ogni rappresentazione comporta per rendere piena la sua funzione rappresentativa. La cornice sottolinea, demarca un limite, traccia una soglia. La cornice nella pittura, il piedistallo in scultura, il museo da cornice istituzionale, lo schermo di un televisore o di un cinema, il palco di un teatro: la soglia di tutti questi elementi tangibili sono cornici che ci dicono 'fino a qui e non oltre. Siamo nell'irrealtà'. In altre parole, nella cornice

¹⁰⁴ E. Bacchi, *Strategie dello sguardo/strategie della parola: specchio, finestra e velo nel De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI Associazione degli Italianisti, (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi editore, 2021, pp.1-9, tr.: "Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur", qui p. 6.

¹⁰⁵ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 21.

siamo nel mondo della coscienza d'immagine e non nel mondo della percezione. La trasparenza mimetica dell'iperrealismo, pertanto, è l'elemento che rompe la cornice. L'iperrealismo vuole dirci che non è nella dimensione dell'irreale ma sta incarnando il reale, è con noi, *Leibhaft*: l'iperrealismo è quella concezione che cerca in tutte i modi di negare il contrasto, di conseguenza cerca di negare anche la cornice. È la seduzione del fuori cornice. Dopo tutte queste doverose precisazioni, dunque cosa succede quando cogliamo sul fatto la pittura di Chuck Close? E la statua di Husserl? Cosa succede quando cogliamo il *troemp d'oeil*?

È inevitabile che una volta compreso il gioco illusorio, vediamo la medesima persona. L'apprensione percettiva spinta momentaneamente dalla coscienza d'immagine, "ne subisce il ritorno e deve ricominciare la sua lotta per imporsi nuovamente"¹⁰⁶. La rappresentazione ci rammenta che siamo di fronte ad un'illusione. Se da un lato rispetto a Close, è una pittura (e non fotografia), dall'altra la dama è una figura di cera (e non carne). Siamo consci: ci vogliono pochi secondi per renderci conto del trabocchetto che l'immagine di Close anziché che la figura di cera ci ha prefigurato. È tuttavia, un tentativo vano. Husserl, infatti, ribadisce: "Non possiamo farci nulla: 'sappiamo' che si tratta di parvenza, e tuttavia vediamo un essere umano"¹⁰⁷. È un'oscillazione tra sapere e percepire, un dato fenomenologico essenziale nella nostra realtà contemporanea, quella virtuale.

2.1. Sguardo, stile, visione

Con lo *choc* di Benjamin, è stato determinato lo sguardo, un rapporto che si lega alla tecnologia funzionante, chiamando in causa il senso della vista. Ora, condividendo gli interrogativi che si pone Boehm, ci chiediamo: "In che modo l'occhio acquisisce le sue cognizioni? Come pensa?"¹⁰⁸. La vista di qualcosa, in tedesco, *Anblick*, non si riconduce

¹⁰⁶ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 31.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ G. Boehm, *Fra l'occhio e la mano. Le immagini come strumenti di conoscenza* (2001), in *La svolta iconica* (2009), cit., pp. 213-227, p. 217.

al semplice fatto di guardare per soddisfare il senso della vista ma unicamente il pensare con esso, “trovando corrispondenze visibili”¹⁰⁹.

Negli studi di cultura visuale il significato di un’immagine in generale non è ritenuto definitivo, bensì si “rinegozia”¹¹⁰ e si ‘contratta’¹¹¹ di volta in volta”¹¹², tra quattro principali elementi elaborati da Pinotti e Somaini: oggetto iconico, produttore dello stesso, tipo di spettatore e contesto culturale (individuale e sociale) nel quale esso viene fruito. Ciò è emblematico poiché succede che un’unica immagine possa produrre esperienze sensibili molto diverse, indubbiamente, condizionate dall’ambiente socio-culturale in cui è inserita e l’identità sociale, politica, affettiva e sessuale a cui direziona lo sguardo, continuamente mutuabile e riassettabile. Siamo, di fatto, tornati ai nostri discorsi sull’apprensione sensibile e sulla necessità di dare un significato alla realtà. Gli interrogativi che vanno ricercati all’interno di questa nozione sono quelli di Pinotti e Somaini: “Da dove si comincia a guardare un’immagine? E dove si va a posare in conclusione lo sguardo?”¹¹³.

Emblematico a tal proposito fu il saggio *Ambienti animali e ambienti umani* (1933) di uno dei più autorevoli biologi del ventesimo secolo e padre fondatore dell’etologia, Jakob von Uexküll. Delimitò la nozione di *Umwelt* (il mondo fenomenico o ambiente) volendo “mettere in crisi in modo definitivo un pregiudizio antropocentrico, l’idea che le varie specie animali, le meduse e i gatti, i lombrichi e i ricci, vivano in uno spazio senso-motorio identico al nostro”¹¹⁴. Mentre il filosofo Immanuel Kant parlava di mondo solo in relazione all’essere umano, Uexküll elaborò riflessioni rivoluzionarie sulla differente percezione degli animali, distinguendo la loro apprensione percettiva in

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Per il concetto di *negoziatura* si intende F. Casetti in *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 272-289.

¹¹¹ Per il concetto di *contratto civile* si intende A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.

¹¹² A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 122.

¹¹³ Ivi, p. 123.

¹¹⁴ J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934) tr. it. della II ed. (2010) di P. Manfredi a cura di M. Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 9.

tonalità emotive dagli oggetti e dallo spazio. Di fatto, il biologo anticipò il significato di *affordance*¹¹⁵. Egli scoprì che alcuni animali più di altri, come il cane, considerino degli oggetti che noi esseri umani riteniamo “utili” come ostacolo, poiché per loro non hanno senso “nell’invito all’uso”. In sostanza, il colore emotivo diventa più uniforme quanto più la percezione di uno specifico animale lo considera indifferente al proprio vivere.

Oltre ciò, Uexküll introdusse il concetto di linea d’orizzonte, che determinò il concetto di visione: essa è la linea di campo per una persona adulta corrispondente a circa sei-otto chilometri (divergenza diversa per i bambini). Dopo questa distanza l’essere umano non è più in grado di dire se è più vicino o più lontano, bensì egli lo percepisce come più grande o più piccolo. Uexküll spiega questo fenomeno fisiologico come il cristallino del nostro occhio e disse che “svolge la stessa funzione della lente di una macchina fotografica”¹¹⁶. L’occhio concentra sulla retina (a parimenti di una lastra fotosensibile) le cose che sono frontali all’obiettivo. Ciò che fa il cristallino dell’occhio è uguale poiché funzionante grazie all’elasticità dei propri muscoli, consentendo o meno un ingrandimento. Nel caso in cui i muscoli visivi fossero totalmente rilassati, l’occhio focalizza gli oggetti più distanti, “dai dieci metri di distanza fino all’infinito”¹¹⁷. Stabilire dove può cascare la linea d’orizzonte in un ambiente animale è per Uexküll complesso, poiché non è facile comprendere la percezione di ‘più grande e più vicino’ qualora un soggetto si avvicini all’animale che si sta studiando.

Adolf von Hildebrandt, massimo esponente della scultura tedesca del Novecento, formulò due visioni: il *Nahbild*, la “visione ravvicinata”¹¹⁸ riferita ad una immagine attigua e il *Fernbild*, una “visione a distanza”¹¹⁹ rapportato a un’immagine lontana. Riegl e Wölfflin utilizzarono queste due prospettive in momenti storici-artistici e culturali diversi. A partire da piante inscindibili dalla cultura egizia “due profili di fiori,

¹¹⁵ Con la nozione di *affordance*, che letteralmente in inglese significa “invito all’uso” si delimita la qualità fisica di un oggetto che esorta a un essere umano le azioni calzanti per manipolarlo.

¹¹⁶ J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, cit., p.70.

¹¹⁷ Ivi, p. 72.

¹¹⁸ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 83.

¹¹⁹ Ibidem.

di cui l'uno - con una raggiera marcata di petali triangolari - fu identificati con il loto e l'altro - a campana, senza cenno di petali - fu identificato con il papiro¹²⁰, Riegl ri-significa la visione ravvicinata di Hildebrandt nell'arte egiziana identificando la visione tattile, mentre per Wölfflin questa visione è tipica dell'arte rinascimentale. La visione *tattile o aptica* ha la tendenza ad essere basica, caratterizzata dal farsi riconoscere il più superficiale, il più schiacciata possibile. È un'arte che evita in tutti i modi gli scorci, gli effetti illuministici e illusionistici, il chiaroscuro. Nella visione tattile "l'immagine guida l'occhio nell'affidarsi alle linee e ai contorni"¹²¹ e man mano che l'occhio si avvicina, si raccolgono sempre più dettagli visivi. Dall'altro canto, la visione si fa *ottica* per Riegl nei ritratti dell'arte tardoromana e per Wölfflin nell'arte barocca. In questa visione, il nostro occhio è soggiogato dai chiaroscuri ed è attratto da un effetto illusionistico irresistibile. In poche parole 'l'occhio non fa la mano', ma si fida tuttavia dei giochi di luce, del chiaroscuro e "l'effetto 'impressionistico' che l'occhio può cogliere solo ponendosi a una distanza adeguata rispetto all'immagine stessa"¹²². Per dirla alla Riegl, tra l'arte egizia e quella tardoromana ci sono due *Kunstwollen* differenti. In tempi più recenti, la storica dell'arte Svetlana Alpers, allieva di Ernst Gombrich, pubblicò il suo volume "*Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*"(1999). Quest'opera, un'indagine di storia dell'arte nel Seicento, ha messo sulla bilancia nuovi punti di vista sulla teoria della visione. Alpers distinse da un lato, una *visione descrittiva* dalla tradizione pittorica nordica e dall'altra una *visione narrativa* dalla tradizione rinascimentale italiana della *historia*. Nella descrittiva non vi è un realismo illustrante azioni emblematiche, "bensì mira a una descrizione il più possibile minuziosa e dettagliata, quasi fotografica, del mondo visibile"¹²³, da pensare ad un'esecuzione proveniente dalla camera oscura. In questo senso, la prospettiva dell'osservatore è oscillante poiché è sia osservatore che soggetto indotto all'esperienza

¹²⁰ A. Riegl, *Problemi di Stile. Fondamentale di una storia dell'arte ornamentale* (1893), tr. it. di M. Pacor, prefazione di A. C. Quintavalle, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 57.

¹²¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 84.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ivi, p. 15.

visiva dell'opera (per cui sulla via dell'immersività), una visione diversa da quella narrativa ove gli artisti della pittura italiana mettevano "in scena eventi esemplari tratti dalla storia sacra o dalla mitologia classica"¹²⁴. La visione narrativa giunge dal *Del Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti. Egli considerò un'immagine la finestra nella raffigurazione di un universo visto da fuori, per cui gli elementi geometrici da lui messi in campo furono la base primaria dell'arte pittorica. La *historia* è uno di questi elementi perché comporta la localizzazione del soggetto nella raffigurazione che per Alberti è (essenzialmente) il racconto pittorico della simulazione (o il *fiktum*) dalla letteratura che rappresenta. E' la finestra sul mondo simulato o più poeticamente, retorico.

2.2. Il perturbante

L'inquietudine che proviamo di fronte ad un'opera iperrealista, che sia il *Self-Portrait* di Chuck Close anziché *Roy il Museum Guard* (1975), la guardia di cera di Duane Hanson al Nelson-Atkins Museum in Kansas City, è il perturbante. Un concetto quasi inspiegabile che, tuttavia, il padre della psicoanalisi Sigmund Freud nel suo *Il Perturbante* (1919) ha formulato riprendendolo da Ernst Jentsch, psichiatra tedesco suo contemporaneo, dal suo *Sulla psicologia del perturbante* (1906). Questo consistente saggio illustra la spiacevole e strana sensazione che si prova, in particolare modo per Jentsch, una volta frontali ad una statua di cera che lui riconosce con una "mancanza di orientamento"¹²⁵ o recentemente ri-definito come "spaesamento"¹²⁶. Davanti alla statua, Jentsch afferma "il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato"¹²⁷. Nella sua opera *Das Unheimliche* (1919) Freud afferma che: "Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare"¹²⁸.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 42.

¹²⁶ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.

¹²⁷ S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio I. Leonardo e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 267-285, qui p. 277.

¹²⁸ Ivi, p. 270.

All'atto pratico, il perturbante, dunque, è un qualcosa che generando familiarità, serenità, sicurezza subentra all'improvviso con un mutamento, diventando estraneo, per Freud spaventoso. Nel suo saggio, Freud, spiega che *unheimlich* (perturbante) è l'opposto di *heimlich*, termine originario da *Heim* (casa) e *heimisch* (patrio, nativo) che identifica "il familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare"¹²⁹. Tuttavia, questa relazione non è limitante: egli prosegue affermando che la novità può sembrarci, spesso al primo impatto, paurosa ed esitante. Oltre ciò Julius Von Schlosser -, che con Riegl fu esponente della Scuola viennese di storia dell'arte -, contemporaneamente alla pubblicazione di Freud, nel suo saggio affermò: "Che l'opera d'arte, e in particolare il ritratto, sia dotata di vita, è una delle convinzioni più primitive con cui gli spettatori ingenui cercano di raccapezzarsi di fronte alla creazione artistica"¹³⁰. Poche righe che comprendono l'assunto dell'opera. La cera, materiale che come abbiamo finora compreso ricrea la pelle umana, non solo è un materiale ideale all'arte del ritratto ma mette in crisi la reattività umana. Il dubbio che il soggetto rappresentato possa dare l'idea vivida e possa replicare la realtà, è ciò che suscita senza dubbio un sentimento di familiarità che dopo poco ci inquieta.

Ritornando a noi, sebbene il *Big Self-Portrait* di Close non sia una statua di cera, osservare il grande formato dal vivo senza dubbio suscita un certo grado di incertezza. Ernst Bloch autore del saggio *Ingrandimento e Rimpicciolimento spazio-temporale* (1964)¹³¹, ci viene in aiuto per risolvere i nostri dubbi. In questo suo testo, il filosofo, illustra il mutamento percettivo varato dalla fotografia. Egli mise sulla bilancia due eventi che, a partire dalla nascita della fotografia, è stata in grado di creare una dimensione perturbante e alienante nei confronti dell'essere umano e dall'altro che la conoscenza esperienziale del soggetto con i nuovi media dei primi del Novecento, sono riusciti ad esasperare la sua situazione paradossale in relazione alla sua complessa

¹²⁹ Ivi, p. 271.

¹³⁰ J. Von Schlosser, *Storia del ritratto in cera* (1911), a cura di P. Conte, introduzione di G. Didi-Huberman, postfazione di P. Conte, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 41.

¹³¹ E. Bloch, *Ingrandimento e rimpicciolimento spazio-temporale* (1964), tr. it. di F. Parisi, in *Filosofia della fotografia* (2013), cit., pp. 67-73.

esistenza. Afferma, infatti, che: “L’ingrandimento dello spazio, a differenza di quello del tempo, non produce fantasmagoriche elfiche, bensì [...] rende il noto spesso estraneo, spesso grottesco, non di rado perturbante”¹³². Di fronte all’estraniamento di una gigantografia pittorica che sembra una fotografia data dall’ingrandimento è, secondo Bloch, dovuto al fatto che è una modalità lontana “dall’essere-fuori di noi”¹³³: molti oggetti, infatti, non trovano una giusta mediazione percettiva nei nostri confronti. Essi superano prepotentemente l’estensione umana, manifestando al contempo il sublime, paragonato alla magnificenza umana.

3. I nuovi media

Walter Benjamin, uno dei più illuminati pensatori del Ventesimo secolo, nel suo rivoluzionario saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1939), restituisce la definizione dei nuovi media, una condizione che ha validità ciclica nella storia del mondo. Il prossimo passo è determinare il campo della realtà virtuale, risultato del progresso contemporaneo. Benjamin, codificando i media tra quelli innovativi degli anni Venti e Trenta, disse che le “condizioni naturali della visione e più in generale della percezione sensibile”¹³⁴ -, terminologia che riprende da saggi medievali e moderni di ottica -, insieme alle premesse tecniche e artefatte sono in grado di selezionare, elaborare, direzionare la luce restituendo la visione e l’apprensione percettiva in modo differente. Egli identificò che le evoluzioni tecnologiche della sua epoca (fotografia, cinema, radio e telefono), oltre che motivo di una importante crisi nell’ambito artistico grazie alla velocità di riproduzione dei mezzi rispetto ai decenni passati, rappresentavano i principali nuovi media mettendo in discussione di nuovo la percezione umana. Il vero choc della visione riconosciuto dal teorico superò decisamente i confini in ampiezza e variabilità dei cambiamenti apprensionali, includendo all’interno di questa semantica dalle forme espressive fino ad arrivare alle sostanze capaci di alterazioni.

¹³² Ivi, p. 71.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. X.

Gli argomenti fino ad ora affrontati, sono le fondamenta per comprendere l'avanzamento della frontiera dell'*image making*, gli attuali nuovi media connotati dagli ambienti immersivi virtuali. Questi luoghi artificiali sono il risultato dell'evoluzione informatica della *Computer Vision* che negli anni Settanta fu profondamente legata ai laboratori di ricerca nell'ambito dell'Intelligenza artificiale e della Robotica.

Il sogno dell'immersività è un'utopia della storia del mondo che proviene dai tempi mitici di Narciso, che si immerge letteralmente nella sua immagine, incapace di distinguere il *Leibhaft* della realtà, al punto di annegarci dentro. Narciso è il proto immersivo: la figura mitica dell'immersione, così tanto dibattuta in letteratura.

Nella contemporanea teoria dei media, Pinotti nel suo recente saggio *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale* (2021), riformula il mito nella "polarità fra il Narciso consapevole come antitesi tra effetto di *trasparenza* ed effetto di *opacità* del medium"¹³⁵. Oliver Grau, d'altro canto nel suo volume curato con Thomas Veigl *Imagery in the 21st Century* (2011), afferma che "virtual reality is essentially connected with immersion and tends to efface the distance between spectator and picture"¹³⁶. Di conseguenza, ripercorrere il mito dell'immersione significa portare alla luce, inevitabilmente, la tematica dello specchio e il suo simbolismo "adottato come formidabile strumento ausiliario dai pittori e poi diventato insieme oggetti e metafora delle successive tecniche di produzione dell'immagine, dalla fotografia al cinema alla realtà virtuale"¹³⁷. Paul-Michel Foucault, inoltre, nella conferenza tunisina *Des espaces autres* (marzo 1967) contrapponendo la consolazione e la chimera delle *utopie* "(lo spazio virtuale irreale in cui mi vedo laggiù, là dove non sono)" dalle inquietudini delle *eterotopie* "(un contro-spazio irreale che mi restituisce il luogo che realmente occupo nel mondo)", afferma che lo specchio sia "un'esperienza promiscua"¹³⁸ nei non-luoghi della

¹³⁵ A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 6.

¹³⁶ T. O. Roth e A. Deutsch, *Universal Synthesizer and Window: Cellular Automata as a New Kind of Cybernetic Image*, in *Imagery in the 21st Century*, edited by O. Grau with T. Veigl, Cambridge - London, The MIT Press, 2011, pp. 269-288, qui p. 281.

¹³⁷ A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, cit., p. 27.

¹³⁸ *Ibidem*

esistenza presente. Lo specchio di fatto crea due situazioni contemporanee: una riproduzione fedele del reale e un luogo deformante che altera, che è l'*unheimlich*.

Ma come non menzionare, ora, la sfida tra due pittori Zeusi e Parrasio?

La celebre pagina di *Storia Naturale* (77-78 d.C.) di Plinio il Vecchio raccontò di Parrasio che vince al duello artistico con Zeusi avendo prodotto un drappo con la tecnica del *trompe d'œil*, talmente realistico da ingannare lo stesso Zeusi, che fino a poco prima si era inorgogliito dagli uccelli svolazzanti sui suoi acini d'uva molto ben mimetizzati. Questo ulteriore mito prende in considerazione quella classe di oggetti che negano sé stessi, tanto che entrambi gli artisti si sono trovati nel tentativo di produrre un'immagine che voleva di fatto annullare il suo statuto: l'uva e il drappo in termini illusionistici o realistici. Il celebre racconto dall'antica storia di Zeusi e Parrasio con gli strumenti a disposizione tra il V e il IV secolo a.C. è un chiaro rimando alla pubblicità del televisore a Led Samsung serie 6 che rinvia indubbiamente allo scenario dell'uccello frodato dalle invitanti bacche rosse, volendo rappresentare allo spettatore la riproduzione digitale dell'immagine. È la storia del nostro tempo: ancora una volta il desiderio di immersione in una nuova realtà.

È dalle immagini digitali, infatti, con lo sviluppo della *Computer Graphics* che prende avvio la storia della realtà virtuale contemporanea. Siamo agli inizi degli anni Ottanta, Jaron Lanier e Thomas Ziermann sono i due ricercatori cardine della prima famosa casa di videogiochi Atari, che nel suo laboratorio predisposto mettono appunto la prima realtà virtuale per poi, fondare assieme la VPL Research che realizza tecnologie come il DataGlove, HDM, l'EyePhone. Nel campo artistico, negli anni Ottanta al *Siggraph* negli Stati Uniti o ad *Imagina* a Montecarlo, si ragionava sulla rivoluzione digitale già in auge negli anni Sessanta con la mostra *Cybernetic Serendipity* (Londra, 1968). Casi straordinari e precursori di messa in pratica della realtà virtuale, un mondo nuovo con condizioni 'quasi' uguali sollecitate dalla realtà *Leibhaft*, dentro il quale ricostruirla.

“Casco, guanti, tutti i dispositivi che da allora sono stati sperimentati, comprese le più innovative installazioni, non sono altro che un tentativo di entrare nell’immagine”¹³⁹.

Ma quali sono questi nuovi media a noi contemporanei? Quali sono le similarità e le differenze operative tra i nuovi media e quelli del passato identificati da Benjamin?

Lev Manovich, nel suo saggio *Il linguaggio dei nuovi media* (2001) classifica il linguaggio dei nuovi media rispondendo a questi interrogativi e “collocandoli entro la storia delle moderne culture visive e medialità”¹⁴⁰. In primis, concorre alla nascita di nuove forme culturali (videogiochi e mondi virtuali) e poi ridetermina quelle esistenti (fotografia e cinema). Non cataloga strettamente questi mondi, bensì afferma come Benjamin, il coinvolgimento della rivoluzione mediale nella nostra cultura “in ogni sua espressione, verso forme di produzione, distribuzione e comunicazione mediate dal computer”¹⁴¹. Era il 2001 e ad oggi questo sviluppo ha investito, nuovamente, tutte le fasi della comunicazione e anche tutte le tipologie dei media.

3.1. Il post-mediale l’era della simulazione

Nel suo saggio *L’arte nell’era postmediale. L’esempio di Marcel Broodthaers* (2005), Rosalind Krauss svolge un’approfondita indagine dell’artista belga Broodthaers proclamandolo uno degli artisti postmediali per eccellenza. Con questo termine l’autorevole storica e critica d’arte americana, fondatrice della rivista accademica *October* (MIT Press, 1976) intende una condizione artistica che avviene nella pratica tra gli anni Sessanta e Settanta con la sperimentazione, consistente “nell’infrangere la nozione di specificità mediale”¹⁴². Vi è l’abbandono dell’utilizzo di un solo medium a favore di una combinazione di media che costituiscono un nuovo tramite linguistico concettuale artistico. In un periodo in cui l’arte ha fatto i conti con la globalizzazione dell’immagine e il capitalismo, Broodthaers promuove il messaggio per cui il media

¹³⁹ Ivi, p. 22.

¹⁴⁰ L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2002, p. 25.

¹⁴¹ Ivi, p. 38.

¹⁴² R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale. L’esempio di Marcel Broodthaers*, tr. it. di B. Carneglia, Milano, Postmedia Book, 2005, p. 2.

specifico non definisce più l'opera d'arte. Il pittore e fotografo Ed Ruscha, poi, parlando del suo lavoro *Twentysix Gasoline Stations* (1962), considera “i media, di fatto, dei supporti del lavoro”¹⁴³: per l'artista il medium non coincide con la fisicità del supporto ma con un insieme di regole che “aprono la possibilità di una pratica artistica”¹⁴⁴. Una formalizzazione che il filosofo Marshall McLuhan, espose in due tesi nel suo significativo saggio *Understanding Media* (1964). Da un lato disse che “nessun medium esiste o ha significanza da solo” e dall'altro che “il contenuto di un medium è sempre un altro medium”¹⁴⁵. Questa condizione *postmediale* della Krauss è quella che nella cultura visuale viene identificata con intermedialità¹⁴⁶.

La condizione identificata da Krauss, non è stata riconosciuta solo nel campo dell'arte. Per l'esperto di semiotica dei media Ruggero Eugeni autore del volume *La condizione postmediale* (2015), la crisi evolutiva dei “nuovi” media di Benjamin, subirono ancora una volta la spinta tecnologica dalla metà degli anni Settanta del Novecento restituendo il *Personal Computer*. Questo sofisticato media è stato catalizzatore in diramazioni e applicazioni che ha travolto, ancora una volta, la nostra percezione. Se da una parte ha indebolito i confini dei dispositivi medialità già esistenti, dall'altro si è creata un'armonica integrazione con gli apparati sociali non medialità tra cui quelli di gioco, di combattimento, di viaggio, di controllo: apparati su cui si basa la società contemporanea. Il progresso scientifico-tecnologico dell'uomo, attraverso il computer, ha innescato quella branca che è stata definita l'era della simulazione e lo smartphone ne è un derivato. Ebbene, la novità del computer ha facilitato a livello esponenziale la produzione di immagini. La loro manifestazione iperreale si mostra exteriorizzata ed è proprio questo inedito modo di presentarsi che ha aperto i confini al loro potere. Se da un lato si discostano dal loro essere intermediale, dall'altro si presentano profondamente assimilabili nel modo di darsi degli oggetti di fantasia e nella ricettività dello spettatore,

¹⁴³ R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Mondadori, 2005, p. 40.

¹⁴⁴ Ivi, p. 43.

¹⁴⁵ M McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 29.

¹⁴⁶ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., pp. 158-160.

che da *observer* ora è divenuto *experience observer*. L'idea tradizionale di contemplare un'immagine da una certa distanza, aggiunto al modo in cui fino ad ora ci siamo posti davanti ad essa, si è sgretolata: siamo entrati nell'esperienza a 360° che ci avvolge e diventa ambiente.

Questa nuova modalità di concepire l'immagine è illustrata dallo scienziato Domenico Parisi nel suo saggio *Simulazioni. La realtà rifatta nel computer* (2001) nella simulazione, trovando in questo strumento un nuovo metodo di ricerca in cui, "il compito di derivare delle predizioni empiriche dalle teorie non è più svolto dallo scienziato ma è svolto dal computer"¹⁴⁷. Per cui, non volendo creare inopportuni equivoci, ad oggi la terminologia realtà virtuale richiama il poliedrico campo dei prodotti delle tecnologie di simulazione potendo usare l'espressione 'realtà simulata'.

Il computer ha prodotto i videogame, il sociologo Gianfranco Pecchinenda, infatti, nel suo saggio *Videogiochi e cultura della simulazione* (2003), approfondisce la diffusione dei videogiochi a partire dagli anni Ottanta, parlando di un mutamento della concezione del Sé. Egli riconosce la 'cultura della simulazione' utilizzando il termine *homo game*¹⁴⁸ nell'uomo occidentale contemporaneo, che si è visto mutare nelle sue peculiarità antropologiche per effetto della spinta di nuove tecnologie informatiche. Questo inedito essere umano è un ibrido che di fatto ha cambiato l'immagine di sé stesso, tanto che i videogiochi, includono, una componente chiamata *AI engine* o Intelligenza Artificiale che controllano la simulazione di ruolo dei personaggi.

Dunque, in un'epoca in cui il medium è contrapposto tra trasparenza e opacità, fino a spingersi alla quelle che lo storico dell'arte Krešimir Purgar nel suo saggio *The Meaning of Hyperrealism Today* (2018) definisce "percezione di immagini ipertrasparenti"¹⁴⁹, il *trompe d'œil* rappresenta quel confine che grazie alla "technology of experience"¹⁵⁰,

¹⁴⁷ Ivi, p. 37.

¹⁴⁸ G. Pecchinenda, *Videogiochi e cultura della simulazione. La nascita dell' 'homo game'*, Roma- Bari, Editori Laterza, 2010, p. XXIX.

¹⁴⁹ K. Purgar, *The Meaning of Hyperrealism Today. Reality, Iconic Difference, and Perception of Hyper-Transparent Images*, Zagreb, Jadranka Fatur and the Hyperreal (ed. by M. Munivrana); Museum of Contemporary Art, 2018, pp. 90-109.

¹⁵⁰ Ivi, p. 104.

oggi è presenza. Egli afferma che, se il compito dell'arte era di rendere presente, il livello sofisticato di realtà virtuale, cloni e robot umanoidi hanno elevato il livello di presenza “in far more sophisticated ways than that of the hand of even the most skilful artist”¹⁵¹. Egli, inoltre, rinvia al filosofo contemporaneo Lambert Wiesing, che nel suo *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (2005) afferma: “Un'immagine immersiva è proprio il tipo di immagine che fa credere allo spettatore che la cosa mostrata nell'immagine sia realmente presente”¹⁵². Lo stesso Purgar, definisce l'iperrealismo dell'era della simulazione uno stile artistico data dall'assenza di discontinuità rispetto alla realtà e citando Wiesing, si chiede: “What consequences does the reality of perception have for the observer?”¹⁵³

La questione si pone, dunque, dal punto di vista dello spettatore. La domanda inversa di Wiesing, come ci fa notare Purgar è molto significativa poiché per la prima volta le tecnologie contemporanee in ambienti virtuali, non si fondano più sulle apprensioni percettive individuali, ma all'opposto, creano l'assenza di possibilità di percezione individuale più ampia possibile. La scelta dello spettatore nell'apprendere virtualmente il significato dell'immagine è limitata nel tenere gli occhi aperti o chiusi. *L'observer*, dunque, non è più messo nella condizione di poter “negoziare” come davanti ad un'opera d'arte iperrealista, ma con addosso un head-set è messo nelle condizioni di restare in un ambiente immerso passivamente, rinunciando, secondo Purgar, a qualsiasi percezione facendo perdere il significato concettuale e metodologico della fenomenologia della percezione moderna.

Torniamo, quindi, agli inizi. Secondo Purgar l'effetto iperrealistico pone un paradosso. La superiore abilità pittorica rappresentata in un eccesso di mimesi, dovrebbe mettere lo spettatore nelle condizioni di riconoscere l'inganno apparente. Tra la pittura iperrealista

¹⁵¹ Ivi, pp. 101-102.

¹⁵² L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005, pp. 107-124, tr.: “unter einem immersiven Bild wird dabei genau di Art von Bildern verstanden, welche den Betrachter glauben lässt, dass die im Bild gezeigte Sache wirklich präsent ist”, qui p. 107. Traduzione di chi scrive.

¹⁵³ K. Purgar, *The Meaning of Hyperrealism Today*, cit., p. 104.

e la realtà virtuale generata dal computer vi è l'area di transito tra immagine e non immagine, realtà e finzione.¹⁵⁴ In questo senso, Purgar definisce le pratiche di dematerializzazione, virtualizzazione e in generale instabilità dell'immagine come “*pictorial appearing*” (apparizione pittorica), riducendo la rappresentazione ad un “*exotic relic of art*” (una reliquia esotica dell'arte).

Più di recente Andrea Pinotti, caposcuola del progetto Erc Advanced: *AN-ICON. An-Iconology. History, Theory and Practices of Environmental Images (2019-24)*¹⁵⁵ presso il Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” all'Università degli Studi di Milano assieme al suo team (tra cui Pietro Conte) ci restituisce le tre proprietà che determinano l'esperienza del virtuale o la scienza dell'«an-iconologia», la nuova condizione dell'immagine in cui nega sé stessa e dove il campo visivo viene soddisfatto a 360 gradi dall'immagine: *unframedness* (scorniciamento), *presentness* (presenza), *immediateness* (l'apparenza di immediatezza)¹⁵⁶. A tal proposito, Antonio Somaini in un recente articolo pubblicato sulla rivista omonima *An-Icon. Studies in Environmental Images (2022)* illustra la narrativa dei tre artisti ad oggi più interessanti nel panorama della cultura visiva contemporanea e pratiche artistiche che sono Trevor Paglen, Hito Steyerl e Grégory Chatonsky, parlando di “stati alterati della visione artificiale”¹⁵⁷. Identifica, infatti, tre fenomeni delle nuove tecnologie di visione artificiale sostenute dai processi di *machine learning* come il *Generative Adversarial Network* (GAN); l'analisi delle immagini che vengono caricate a trilioni e fagocitate da Internet, viste e analizzate dall'ingegneria della macchina visione; le immagini nuovissime che l'apprendimento può originare dal procedimento della macchina.

Non ci soffermeremo oltre. E' chiaro che l'inarrestabile sviluppo di tecnologie inedite o da queste processate, dal punto di vista fenomenologico creano problema. Nuovamente sull'eccesso di somiglianza. Un caso è quello dei *Deepfake*: una tecnica per la sintesi

¹⁵⁴ Ivi, p. 108-109.

¹⁵⁵ The An-Icon Project; <https://an-icon.unimi.it/about/> [Ultimo accesso 16 luglio].

¹⁵⁶ A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, cit., Prologo, pp. XI-XVIII.

¹⁵⁷ A. Somaini, *On the altered states of machine vision. Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky*, in *An-Icon. Studies in Environmental Images*, Vol I, No I (2022), pp. 91-111.

dell'immagine umana fondata sull'intelligenza artificiale sotto forma di video fasulli. In apparenza restituisce la parvenza di un'immagine estremamente realistica; nella realtà sono imitazioni e copie ricreate artificialmente in cui la percezione umana viene ri-messa alla prova. Tuttavia, grazie agli artisti Paglen, Steyerl e Chatonsky veri pionieri e militanti in questa branca dell'arte, vengono oggi rimesse in discussione la vita dell'essere umano integrato con le macchine, sollevando infine l'impatto che queste nuove modalità hanno sulla nostra visione e sul nostro sguardo in funzione della fenomenologia dell'immagine, quest'oggi nell'era dell'intelligenza artificiale.

Capitolo 2. Scenario storico-artistico: gli anni Sessanta e Settanta

i|per|re|a|li|s|mo

s. m. [comp. di iper- e realismo]

Verso la metà degli anni Sessanta si sviluppa negli Stati Uniti una tendenza artistica che, attraverso la sistematica mediazione della fotografia, realizza immagini di un verismo estremamente nitido e preciso.¹⁵⁸

La parola Iperrealismo nell'uso francese *Hyperréalisme* è stata coniata dal gallerista Isy Brachot nel titolo di mostra e catalogo *Hyperrealisme. Maîtres Américains et Européens*¹⁵⁹ che organizzò nella sua galleria a Bruxelles nel 1973, coinvolgendo i maggiori esponenti del movimento fotorealista americano ed europeo. Tra gli oltre quaranta artisti esposti vi furono Gerhard Richter e Chuck Close.

Il linguaggio dell'iperrealismo nella teoria dell'arte è fotografico, non solo per effetto dell'incredibile realismo ricercato ma anzitutto perché viene 'costruito' con la fotografia e mediante la pittura, il disegno e la scultura. Tra i termini utilizzati per questa corrente vi furono realismo radicale, realismo fotografico, *sharp-focus realism*. Per il critico Edward Lucie-Smith nel suo saggio *Super Realism* (1979), altro termine utilizzato a posteriori dal fenomeno, affermò che la svolta per questa corrente provenisse da due motivazioni. Da una parte il susseguirsi di mostre dedicate a partire dalla città di New York, poi negli Stati Uniti, proseguendo per l'Inghilterra, la Francia, la Germania, il Canada e l'Australia. Dall'altra, la fiorente letteratura riservata a questa tendenza. Per il critico: "Yet one thing is certain. *Super Realism*, in purely worldly terms, is the only innovative art style to have achieved a marked success in the late sixties and early seventies"¹⁶⁰.

¹⁵⁸ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 325.

¹⁵⁹ Galerie Isy Brachot, *Hyperrealisme. Maîtres Américains et Européens*, catalogo di mostra, Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 1973.

¹⁶⁰ E. Lucie Smith, *Super Realism*, New York, Phaidon Press Limited, 1979, p. 7.

Il nostro intento è di ricostruire il percorso storico-artistico che ha portato in particolare autori come Gerhard Richter, Vija Celmins e Chuck Close a scegliere il medium della pittura per realizzare immagini con l'artificio del *trompe d'œil*, che crea quel paradosso nella rappresentazione della mimesi. Lo scenario sarà quello a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, fulcro del vivace cambiamento del clima artistico del Ventesimo secolo. Da una parte vi è l'irruenza della pop art e dall'altra vi è un'attitudine operativa contraddistinta dall'inespressività e dalla freddezza emotiva delle ricerche minimaliste. Entrambe le correnti, oltre ad essersi imposte e distinte sullo scenario, hanno condizionato gli artisti iperrealisti che, dall'una e dall'altra parte, hanno assimilato le caratteristiche del loro momento contemporaneo per dare vita alla tendenza artistica iperrealista.

2.1. L'estetica dell'eccesso: la pop art

La pop art trovò enfasi negli Stati Uniti nel 1960 e unì un gruppo di pittori, tra cui molti provenienti dal *Nouveau Réalisme*, accomunati dalle immagini di massa. Il termine fu coniato da Lawrence Alloway, lo stesso critico d'arte che animò l'*Independent Group* (o arte popolare) che “inizia una riflessione estremamente originale sulla nascente società dei consumi, il nuovo paesaggio urbano, la meccanizzazione, la pubblicità”¹⁶¹, invitando gli artisti di questo primo gruppo a spingersi ad un'espressività dell'eccesso.

Numerevoli storici dell'arte presero atto che la pop art fu uno “spartiacque geografico oltre a una periodizzazione temporale: così hanno fatto la distinzione fra pop art americana e quella inglese”¹⁶². Essi, infatti, affermarono che la pop art fu un fenomeno formatosi prima di tutto in Inghilterra, con le mostre *Collages and Objects* (1954) e *Man, Machine & Motion* (1956) esposte a Londra all'*Institute of Contemporary Arts*. Tuttavia, fu il 3 dicembre del 1962 al MoMA di New York che la pop art troverà la sua

¹⁶¹ C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016, pp. 10-35, qui p. 15.

¹⁶² E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, tr. it. a cura di M. Buzzi e M. Straniero, Milano, Mondadori, 1976, p. 193.

consacrazione con un simposio moderato da Peter Selz¹⁶³ che presentò gli artisti di punta. Significativo è che gli artisti impegnati in questa corrente furono principalmente ispirati dalla tipica *american life* del tempo. Questa tendenza dipendeva dall'attitudine di ciascun artista e in un campo d'azione limitato, ognuno seguì la propria realizzazione personale. Mettere a confronto gli esponenti della pop tra cui Andy Warhol, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Jasper Johns e scultori come Claes Oldenburg, Marisol e Niki de Saint Phalle o artisti europei tra cui Sigmar Polke, Gerhard Richter e Konrad Lueg, significa trovare profonde differenze tra loro ma incontrare, tuttavia, le peculiarità del movimento.

Se mettiamo a confronto il caso di Dine, che disse che la pop era solo una faccia del suo lavoro e Warhol possiamo dire di essere di fronte a due abissi. Eppure il primo realizzava le sue opere con la tecnica del collage utilizzando oggetti comuni per esprimere ironicamente l'erotismo con cui la massa si faceva attrarre dal boom commerciale. Inoltre, l'impiego di oggetti del quotidiano furono per lui una via sperimentale e al contempo un linguaggio per dare uguale dignità artistica ad ogni individuo che viveva la propria esistenza.

È inevitabile non parlare di Andy Warhol, l'artista più celebre della pop art. D'altro canto per Lucie-Smith: "È una personalità di gran lunga più enigmatica e, secondo molti, un innovatore assai più importante"¹⁶⁴. Sebbene da bambino fosse spesso malato e provenisse da una famiglia molto povera, la madre lasciò sfogare le difficoltà del figlio nella creatività facendolo frequentare la *Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh*. Con le arti applicate divenne un illustratore commerciale o pubblicitario. Per guadagnarsi i primi soldi, infatti, curò allestimenti da vetrina, realizzò disegni per cataloghi di scarpe e biglietti augurali. Facile intuire che questi anni di esperienza nel settore commerciale, gli abbiano creato quell'attitudine "per l'arte totalmente priva di

¹⁶³ Pop Art Symposium - MOMA;
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3084/releases/MOMA_1962_0143_138.pdf [Ultimo accesso 25 luglio 2022].

¹⁶⁴ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 194.

“stile” o emozioni”¹⁶⁵. Dai disegni realizzati a mano delle prime *Campbell's Soup* alle figurazioni multiple realizzate meccanicamente, il passo fu breve e col senno di poi, anche logico. Questa pratica nel lavoro artistico è stato il motivo per allontanare qualsiasi significato soggettivo tanto che Warhol si convinse che l'arte dovesse avere la stessa indole di anonimato della vita, che egli percepì attorno a sé. La sua concezione è ben chiara in questa sua dichiarazione rilasciata a G.R Swenson su *Artnews* nel 1963, tanto citata quanto fraintesa: “La ragione per cui dipingo in questo modo è che voglio essere una macchina, e sento che qualsiasi cosa io faccia come una macchina è precisamente ciò che desidero fare”¹⁶⁶.

La meccanica seriale scelta da Warhol per le sue pitture risultato di un'operazione di serigrafia è utile per capire l'*unheimlich* dell'iperrealismo artistico. Sebbene divenne popolare con la pop art (evidenziando una ri-significazione), la serigrafia è una tecnica antica che giunge dalla stampa di tessuti in Cina. Con l'importazione, che storicamente si verificò in Occidente nel Diciannovesimo secolo, la prima macchina serigrafica automatica risale agli anni Venti. Gli anni Trenta del Novecento rappresentano senz'altro un'epoca in cui si produrranno lavori in campo artistico negli Stati Uniti. Una meccanica discretamente complessa, poiché composta da molti passaggi e Warhol in questo senso, già leader nel suo mestiere, delegò ad altri l'operatività dell'opera alla pari degli artigiani delle botteghe medievali. Egli fu 'ideatore' dell'opera ma l'esecuzione fu dei suoi assistenti, limitandosi ad apporre la firma. Questo gesto, dunque, ricalca un distacco dall'opera, per cui nuovamente la privazione della soggettività.

Nel caso di Marilyn Monroe nell'opera di *Shot Stage Blue Marilyn* (1964) fu previsto l'utilizzo di svariati telai per le diverse zone di colore. L'idea fu di trasformare una fotografia (ancora: l'utilizzo di un meccanismo), di un personaggio iconico, adorato pure stereotipato dal pubblico, la Monroe ritratta dal fotografo Gene Korman nel 1953 e

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ G.R. Swenson, *What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I*, in ARTnews, vol. 62, no. 7, November 1963; <https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop-183/> [Ultimo accesso 24 luglio 2022].

darle la parvenza figurativa di ‘bambola’. L’immaginario che i più ebbero di lei è, come affermò Claudio Marra: “Piuttosto il valore formale di icona precostituita che quella persona incarna”¹⁶⁷. Furono i dettagli sensuali a risaltare l’immagine, fonte d’attrazione dell’opera ma della stessa Monroe così amata dal pubblico, soprattutto da quello maschile. Questo gesto, il prendere una fotografia già emblematica, null’altro fu che il gesto fatto da Duchamp: il prelievo dal reale. Inoltre, i vari passaggi della ‘pittura serigrafica’ nel lungo meccanismo è lo stesso che si può paragonare ad una prolissa seduta di posa che esige il fotografo analogico (per motivi di ordine tecnico). Questo è lo stile di Warhol: trasformare una celebrità in un’opera d’arte, firmandola. Un modo di operare per cui Warhol è ben riconosciuto. Egli crea tutta una serie di personaggi famosi con la tecnica moltiplicativa della serigrafia: Marilyn Monroe ma anche Elizabeth Taylor, Jacqueline Kennedy, Elvis Prestley. La ripetizione Warhol rappresentò l’essere sopraffatti dalla quantità di merci che identificava l’uomo moderno, ma anche la quantità di immagini presenti nelle città contemporanee. Inoltre, un’altra serie di immagini dell’artista pop furono quelle degli incidenti, chiamata *Disaster* (1963): “Una serie di immagini serigrafate di terrificanti incidenti stradali, tumulti razziali ed esecuzioni sulla sedia elettrica”¹⁶⁸. La figurazione fastidiosa è filtrata e oscurata parzialmente da una mano di trasparente, rosa, malva o arancione. Dunque, se da una parte queste pitture sono denuncia di una ferita radicata risultato di un’emozione avversa, dall’altra nella morbosità Warhol ci vide del fascino. Come il caso degli incidenti: la ripetizione moltiplicativa, come fosse il film di una pellicola, virata in molti colori. Tutti avvenimenti, questi, radice dell’immaginario americano. Invece di utilizzare il bianconero, con l’impiego del colore come il rosa ed il giallo, Warhol rese estetico l’orrore. Una figurazione che Warhol predilesse facendosi ispirare dal periodo in cui Truman Capote produsse degli scritti impostati su storie torbide.

¹⁶⁷ C. Marra, *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012, p. 169.

¹⁶⁸ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall’espressionismo astratto all’iperrealismo*, cit., p. 199.

Vi è poi la celebre *Brillo Box* (1964). Non un detersivo, bensì delle spugnette che contenenti il sapone, grattano (la cosiddetta ‘spugnetta magica’), come quelle da utilizzare per strofinare le padelle. Sono opere iperrealistiche, sculture realizzate in compensato, una tipologia di legno economico. Esse vennero serigrafate ed esposte come installazione.

L’uso dell’immaginario pubblicitario e il fatto che Andy Warhol fosse di mestiere un creativo, pone delle considerazioni, che in generale valgono per la totalità degli artisti della pop. L’utilizzo del fittizio pubblicitario mirava a turbare la percezione dell’osservatore, a porlo davanti alla realtà dell’esistenza, racconto di quell’epoca contemporanea. Poi, Warhol non scelse le immagini di celebrità solo con finalità d’attrazione o per motivi economici verso il mondo delle aste artistiche. Nel 1964 la Monroe era deceduta, la Kennedy era vedova. Queste personalità, infatti, rappresentano persone che hanno avuto relazioni provocatorie con i fratelli Kennedy. Per cui non sono immagini solo seducenti ma altresì alienanti, perturbanti. La serialità, la ripetizione, i colori accesi e l’estraniamento: questi sentimenti all’epoca facevano rimanere fortemente spiazzati.

Warhol, possiamo dirlo, oltre che un perfido istigatore, fu un visionario, anticipatore di pratiche, sempre ‘sul pezzo’ della propria esistenza nella contemporaneità. La sua *Factory*, lo studio che fondò a New York tra il 1962 ed il 1968, divenne luogo di incontri e feste particolarmente trasgressive di artisti e -, novità in assoluto per un artista -, costruzione delle relazioni amicali con le celebrità dello *star system*. Lo studio fu curiosamente rivestito con della carta da parati argentata come fosse pellicola d’alluminio, un materiale che negli anni Sessanta venne molto utilizzato nella moda, nell’immaginario e nei film. Anche le dichiarazioni rilasciate da Warhol in *The Philosophy of Andy Warhol* (1975) sono provocatorie e ci trasmettono il senso del suo immaginario. Come nel seguente caso: “Puoi guardare la televisione e vedere la Coca-Cola e sai che il Presidente beve Coca-Cola, Liz Taylor beve Coca-Cola, e anche

tu puoi berla”.¹⁶⁹ Pertanto se da un lato impose la sua concezione artistica, dall’altra illustrò la democrazia dei consumi e il suo essere maligno.

Oltre alle opere serigrafiche e alle sculture iperrealistiche, Warhol fu anche coinvolto nella realizzazione di film. Ancora una volta la macchina, all’epoca il videotape, una pellicola dallo sviluppo costoso. Non fu banale: Warhol se lo poteva già permettere. È il caso del ritratto ripreso durante il sonno di John Giorno: cinque ore, compreso il cambio pellicola, in cui con la telecamera riprese il suo compagno di vita. È inedito, riprendere così a lungo un essere umano. È registrare lo scorrere del tempo.

Le opere scultoree della pop art furono quelle realizzate da Claes Oldenburg, che rappresenta il più significativo artista di oggetti pop. Artista che per un periodo praticò in modo tradizionale e noto anche come artista new dada, “the Store lanciò Oldenburg nella sua carriera di costruttore di oggetti”¹⁷⁰. Ispirato dalle vetrine e dagli insoliti oggetti che sbucavano sui lati delle superstrade americane, in questo negozio-studio realizzò i suoi oggetti “degli orrori” dipinti a mano, prodotti in via di decomposizione e liquefazione. Se i primi manufatti del 1961 furono eseguiti in stoffa e con imbottitura, in seguito presero vita oggetti fatti di vinile e *capok*. Gli oggetti evocavano forme chiaramente erotiche e solo in un secondo momento, divennero più gradite alla vista o ‘bellocci’, sempre più grandi ma rimanendo, tuttavia, ad un livello di percezione del falso. Dai primi oggetti alle sculture-monumenti all’aria aperta, l’intenzione dell’artista “tende a farci riesaminare il mondo che ci circonda”¹⁷¹.

Esaminando la panoramica generale, Grenier affermò: “La pop art è fondamentale l’espressione di un nuovo investimento della pittura da parte dell’immagine”¹⁷². Se i *nouveau réalist* e i dadaisti degli anni precedenti, utilizzarono le nuove tecniche artistiche conosciute con il collage, l’assemblage ed il ready-made, realizzando opere d’arte con oggetti prelevati dalla realtà, gli artisti della pop ritornano al quadro

¹⁶⁹ A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, tr. it. R. Ponte e F. Ferretti, Milano, Costa & Nolan, 1990, p. 87.

¹⁷⁰ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall’espressionismo astratto all’iperrealismo*, cit., p. 210.

¹⁷¹ Ivi, p. 216.

¹⁷² Catherine Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, cit., p. 25.

tradizionale (in formato paesaggio, ritratto o pittura di genere). Tuttavia, benché vi fu l'utilizzo di meccanismi automatici, di fatto gli artisti non si discosteranno dalla pittura. Ebbene, gli attributi che costituiscono i caratteri imprescindibili della pop art, sono confermati dalla storica dell'arte Catherine Grenier, ossia l'esatta rappresentazione e l'annullamento della soggettività¹⁷³. Due fattori significativi, poiché evocano le qualità stilistiche dell'iperrealismo, identificate fino ad ora. La critica d'arte americana Lucy Lippard fu una delle più scrupolose interpreti dell'avvenimento della pop art e affermò infatti che: "Più estroversa che introversa l'arte *pop* arriva al dunque istantaneamente"¹⁷⁴. Claudio Marra menziona Lippard nel suo saggio *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* (2012), ci chiede di puntare l'attenzione sul termine 'estroversione' affermando che la pratica artistica consisteva in una "tendenza a dirigere l'energia psichica verso gli oggetti del mondo esterno e a preferire i valori oggettivi a quelli soggettivi"¹⁷⁵. La predilezione dell'oggettività divenne, in un secondo momento, forza e radice del movimento che lo promosse con l'uso di processi meccanici - come visto con Warhol -, tra cui l'utilizzo della fotografia portando l'automatismo a essere riconosciuto e accettato dalla massa. La massima evidenza ci fu con *Wanted Men*, un'opera che fu commissionata a Warhol in occasione dell'esposizione mondiale di New York del 1964. Realizzò una mappatura serigrafica su grandi tavole quadrate a formare una scacchiera, tratta da foto segnaletiche di tredici ricercati dall'FBI. Questa opera pop, benché censurata poco prima dell'inaugurazione, rappresenta l'apice della poetica dell'automaticità. Il fine degli artisti della pop, come per la *Brillo Box* o le sculture mummificate di Oldenburg, fu la chiara idea di esporre queste opere 'meccaniche' in luoghi in cui strizzare l'occhio ai collezionisti. Questo atteggiamento non fu ben visto e gli stessi critici d'arte dibattevano se questa forma espressiva fosse o meno da considerare arte, visto che la pop art stava prepotentemente rivalutando la mimesi. Eccoci di nuovo: rappresentare esattamente il reale è arte?

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ C. Marra, *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, cit., p. 166.

¹⁷⁵ <https://www.treccani.it/enciclopedia/estroversione/>; [Ultimo accesso 24 luglio 2022].

Vediamoli dunque questi oggetti del reale riproposti come segni distintivi. Che fossero barattoli di minestra, bottiglie di Coca-Cola, pezzi di fumetto o icone pubblicitarie, per Marra: “L’artista taglia intenzionalmente tutti i possibili riferimenti di situazione, fa il vuoto attorno all’oggetto, come in un’ipotetica inquadratura fotografica”¹⁷⁶. È il concetto dell’isolamento, è l’estraniamento dal mondo pop inteso come isolamento dell’oggetto ‘pescato’ dal suo essere inevitabilmente immerso nella produzione seriale di massa, senza volerlo giudicare. Semplicemente l’oggetto in sé stesso. Ma noi ci chiediamo, è stato forse un incorniciare oggetto ed epoca artistica?

Produrre un’opera pop era una tendenza già facilmente realizzabile a mano come detto, tuttavia gli inizi degli anni Sessanta, come chiarisce Marra, sono gli anni in cui fotografia e pittura “cominciano realmente a intrecciarsi, rivoluzionando profondamente il complessivo scenario delle arti visive”¹⁷⁷. La fotografia concettuale, così, entrò ufficialmente nell’arte contemporanea dopo anni di velata discriminazione dalla pittura. La causa principale fu proprio il gesto meccanico dell’apparecchio fotografico a dispetto della manualità nella pratica pittorica. Secondo la tesi di Marra, l’estroversione della pop art fu il catalizzatore della diffusione di massa della fotografia legittimando l’uso del medium e della mimesi come stile artistico. Il tutto con la serialità e l’oggettivazione alla Warhol da una parte e l’ingigantimento delle opere di Claes Oldenburg, dall’altra. Peculiarità che si combinarono perfettamente nello stile della pop art ad un’ondata che scompaginò la cultura, che condizionò durevolmente la società e che diffuse quella che Claudio Marra definisce “fotograficità implicita”¹⁷⁸.

2.2. Una tendenza minimalista

La minimal art, insieme alla pop, è l’altra grande tendenza che diede una significativa svolta all’atmosfera artistica tra gli anni Sessanta-Settanta, un decennio di prevalente

¹⁷⁶ C. Marra, *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, cit., p. 167.

¹⁷⁷ Ivi, p. 164.

¹⁷⁸ C. Marra, *Fotografia come Arte*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016, pp. 249-273, qui p. 252.

espressività soggettiva portata in campo dall'*action painting* americano e dall'informale europeo. In questo senso, infatti, vi fu "l'interesse per la tela dipinta considerata come oggetto in un mondo di oggetti che contribuì ad avvicinare gradualmente, durante gli anni '60, la pittura alla scultura"¹⁷⁹, facendole diventare due campi d'operatività artistica commutabili. Un'arte a cui lo storico dell'arte James Meyer attribuì, nel suo volume *Minimalismo* (2005), l'essere un nuovo tipo di astrazione, embrione dell'arte concettuale, dell'arte povera e preludio della *land art*. Le opere minimaliste, non propongono un'ideale, se non il fatto di presentarsi concretamente e di esistere nel mondo reale. Inoltre, gli artisti della minimal rigettarono l'idea di presentarsi come un movimento omogeneo e addirittura di costituire un manifesto. Meyer, tuttavia, riconosce la filosofia estetica della minimal art affermando che: "Spesso collocate sui muri, negli angoli o direttamente sul pavimento, sono installazioni che mostrano la galleria come un luogo reale, rendendo il pubblico consapevole del suo movimento attraverso questo spazio"¹⁸⁰. È il caso di Donald Judd e Robert Morris, che ponevano le loro sculture sul muro o a terra, un modo che rivoluzionò profondamente il concetto di cornice da piedistallo poiché si intendeva compresa nell'opera, a differenza dell'arte classica o rinascimentale in cui il suo utilizzo era elemento distintivo.

Storicamente le prime esposizioni si verificarono tra il 1963 ed il 1966. Benché non fu mai attribuito un significato preciso, il minimalismo fu uno stile di avanguardia originato a New York e Los Angeles negli anni Sessanta e il critico Richard Wollheim nel 1965, in un suo articolo pubblicato in *Art Magazine* dal titolo *Minimal Art*, "usò per descrivere quel tipo di oggetto artistico contemporaneo che pareva fondare il proprio valore estetico su una paradossale mancanza di contenuto artistico"¹⁸¹. Egli alluse ai ready-made di Duchamp "facendo riferimento ai lavori costituiti da oggetti al limite indistinguibili dalla

¹⁷⁹ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 349.

¹⁸⁰ J. Meyer, *Minimalismo*, a cura di, tr. it. L. Santi, Londra-New York, Durante & Zoratti, 2005, p. 15.

¹⁸¹ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 377.

realtà quotidiana”¹⁸². Nel contempo, però il suo sguardo cadde su opere fredde e impersonali di Ad Reinhardt.

I critici, quasi subito, adottarono questa definizione che indicava qualcosa di essenziale, limitante alla pura forma geometrica, di una scultura “costituita da forme geometriche singole o ripetute”¹⁸³. Gli artisti storsero il naso di fronte ad una definizione così ‘riduttiva’, tuttavia, si impose nelle etichette utilizzate come *Cool Art*, *Specific Objects* o *Primary Structures*. Quest’ultima fu il titolo dell’esposizione avvenuta nella primavera del 1966 presso il *Jewish Museum* a New York (Titolo esteso: *Primary Structures. Younger American and British Sculptors*). L’esposizione ufficializzò la stagione del minimalismo e tuttavia, prima di questa mostra, sempre New York ospitò mostre minimaliste di sculture. Robert Morris e Donald Judd tennero delle personali nel 1962 alla Green Gallery e Dan Flavin nel 1964. Nel 1965 alla Tibor de Nagy Gallery venne esposta la personale di Carl Andre e la collettiva *Shape and Structure*. Nel 1966, poi, al Guggenheim Museum vi fu l’esposizione curata da Lawrence Alloway dal titolo *Systemic Painting*. Criticamente il termine includerebbe solo le esperienze artistiche americane, eppure per Meyer “in senso più generico, si definisce anche l’insieme delle ricerche europee riduzioniste e analitiche, autonome e originali”¹⁸⁴, in certi casi anticipatrici a quelle statunitensi, con Yves Klein e Piero Manzoni.

Dunque, di questo periodo storico ricordiamo: le pratiche performative degli anni Cinquanta; il 1959 la consacrazione del *happening* con Alan Kaprow; il movimento dei new dada del 1959-60; il 1960 il manifesto dei nuovi realismi; il simposio avvenuto al MoMA nel 1962 della pop art; l’arte povera e la *Process Art* che arrivò nel 1967. Un decennio, quello fine anni Sessanta-inizio Settanta che si combinò a varie correnti, sensazioni, stili di una nuova arte spesso anche in contrasto tra loro. Se da un lato gli artisti della minimal sono fra tutti Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin,

¹⁸² F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., pp. 71-95, qui p. 72.

¹⁸³ J. Meyer, *Minimalismo*, cit., p. 15.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Sol LeWitt che propongono lavori di scultura presentati come installazioni ambientali - costola della land art e arte ambientale -, dall'altro vi sono artisti pittori come Frank Stella, Robert Ryman, Agnes Martin e Brice Marden e Barnett Newman e Ad Reinhardt, tra i precursori. Nel panorama europeo, invece, vi furono il polacco Roman Opalka e per certi versi il tedesco Gerhard Richter che assunse una stilistica minimale. In Italia vi furono Piero Manzoni, Enrico Castellani, Francesco Lo Savio, Giorgio Griffa e con qualche specificità anche Giulio Paolini.

Argomentazioni sulla minimal art, tanto dibattuta, furono elaborate dalla storica dell'arte Barbara Rose, in un suo denso saggio dal titolo *ABC Art (1965)*¹⁸⁵, pubblicato in *Art in America*. Essa riconobbe agli inizi degli anni Sessanta una sensibilità comune nella danza sperimentale, nel cinema, nella scultura, nella pittura e nella letteratura, portando notevoli osservazioni sulla nuova tendenza artistica, che proponeva il gusto del freddo pronunciandosi sia sui quadri e oggetti realizzati da Andy Warhol nella pop art (che a suo parere non si differenziava molto nell'atteggiamento della minimal), che il lavori di Frank Stella e degli scultori minimalisti "come grosse cose vuote, impersonali e anonime, freddamente sterili, ripetitive, dove soggettività e tragicità sono azzerate per lasciare il posto alla mera dimensione fattuale"¹⁸⁶. Il riduzionismo, tuttavia, non arrivò all'improvviso: anche la Rose come Wollheim, menzionò fonti storiche-artistiche che condizionarono i minimalisti. Tra la trascendenza di Malevič la cui pittura aderisce a forme geometriche elementari in cui intese il quadrato nero come 'il grado zero' della pittura (*Quadrato nero su fondo bianco*, 1913-15 e *Quadrato bianco su fondo bianco*, 1917), l'avanguardismo di Rodčenko che dipinge con un solo colore il piano, senza alcuna forma, uno su tutti è il prelievo di Duchamp: l'invalidamento della qualità artistica dell'oggetto-scultura. Un processo che egli compì nel prendere direttamente dal reale 'la cosa' proclamandola opera, compiendo quello che definiamo *incorniciamento astratto*. Rose, oltre che dimostrare lo scardinamento dell'opera d'arte tradizionale,

¹⁸⁵ B. Rose, *ABC Art*, in "Art in America", ottobre-novembre 1965, Ripubblicato il 31 dicembre 2020; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/abc-art-barbara-rose-1234580665/> [Ultimo accesso 27 luglio].

¹⁸⁶ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 72.

affermò che gli artisti giovani degli anni Cinquanta e Sessanta, stavano andando contro il bersaglio dell'espressionismo astratto di Jackson Pollock.

L'altro caso è quello di Lucy Lippart che, in modo candidamente provocatorio nel suo volume *Six Years: Dematerialization of the Art Object* (1973), affermò che le opere d'arte non fossero più fatte di materia, ma pure forme. D'altra parte la pittura, le sculture readymade, l'oggetto incollato dai *nouveau realists* e new dada e come è noto nel contempo con la performance (l'atto artistico eseguito in un unico momento, che rimase sotto forma di documentazione fotografica), si presentavano in una forma diversa di arte rispetto al secolo successivo. Per Lippart "i nuovi dipinti monocromatici erano i più stretti equivalenti delle Strutture Primarie"¹⁸⁷ dato che gli artisti non propriamente definiti minimalisti tra cui Mangold, Marden, Ryman, Humphrey o il pittore-designer Mogensen "presentavano superfici ed effetti percettivi variabili, perché gli artisti esploravano diversi gradi di illusionismo"¹⁸⁸, presentandosi apertamente banali.

Tra gli artisti della minimal vi è Donald Judd, l'opposto di Warhol. Tuttavia, ebbero dei punti di contatto operativi e concettuali. Judd è per Francesco Poli "forse l'artista minimalista più freddo e rigoroso"¹⁸⁹. Le sue realizzazioni consistono in strutture tridimensionali geometriche primarie, pensate per uno spazio come moduli ripetitivi, in sequenze semplici o in successione geometrica. Le strutture di Judd non sono sculture e a differenza di una scultura classica, i suoi cubi non si possono mettere dovunque. Le sue installazioni hanno delle linee guida ben precise soprattutto valide nell'allestimento di una mostra e la struttura vive in un suo spazio (*Environment*) circostante deciso. A volte, infatti, ci si può camminare intorno. L'opera ha bisogno di spazio: per l'artista il vuoto, infatti, è significativo quanto il pieno. I materiali utilizzati, poi, sono freddi e tipici del settore industriale come l'uso dell'acciaio *Cor-Ten* ed elementi come l'ottone, l'alluminio, il ferro galvanizzato, la formica, il plexiglas, il compensato, il rame e

¹⁸⁷ J. Meyer, *Minimalismo*, cit., p. 30.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 80.

persino le fibre di amianto (oggi superate poiché tossiche). Le opere in metallo dell'artista sono caratterizzate “da superfici placcate, lucidate o anodizzate”¹⁹⁰.

Anche qui: l'artista si fa investire dall'idea, progetta l'opera ma non la costruisce, non la manipola di persona. È l'idea di forza dell'arte contemporanea: l'opera d'arte che viene ideata dall'ingegno dell'artista, ma che spesso delega la sua esecuzione, limitandosi ad autorizzare, firmare e certificare. La relazione che Judd - e gran parte degli artisti della minimal - instaurò con i fabbricatori delle sue opere (nel suo caso fu la Lippincott's, LLC in) fu, dunque, di rilevanza essenziale, poiché come afferma la storica dell'arte Diletta Borromeo: “Apparentemente solide e resistenti, le sculture in metallo sono in realtà molto delicate, poiché è estremamente difficile conservare l'immacolata omogeneità delle superfici”¹⁹¹ e il motivo sono gli agenti atmosferici, con la corrosione e l'ossidazione. Possiamo facilmente dedurre che il rapporto con i costruttori fu questione delicata, fatta di conoscenza reciproca, di sintonia comunicativa e precisione interpretativa. La combinazione di questi materiali, poi, va di pari passo alla specifica identità del lavoro dato che agli artisti della minimal interessava la pura percezione delle forme, autoreferenziali e rappresentanti un significato globale, senza gerarchie tra gli elementi.

Sebbene Judd fu una artista dalla formazione umanistica e artistica, filosofo e storico dell'arte, iniziò da pittore, rinunciandovi poiché “non ritiene possibile sfuggire all'illusionismo spaziale”¹⁹². Un'affermazione emblematica di Francesco Poli e ci chiediamo: la ripetitività geometrica proposta da Judd è una pratica che vuole innescare il perturbante? Certamente, come nella pop. L'inganno apprensionale, poi, è potenziato dall'uso dei materiali, benché per quanto i minimalisti non stabilirono un significato alla serialità razionale delle strutture realizzate e all'origine scientifica della ripetitività, molti critici hanno messo in relazione l'impatto visivo delle loro opere, con la teoria della

¹⁹⁰ D. Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci editore, 2014, pp. 185-208, qui p. 203.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 82.

Gestalt, che si focalizzò “sull’isolamento e la descrizione dei fenomeni percettivi distinti”¹⁹³.

Lo stesso Morris, propose una spiegazione alla minimal art, utilizzando “due modelli percettivi: la psicologia della *Gestalt* e la fenomenologia del filosofo Maurice Merleau-Ponty”¹⁹⁴. La teoria della *Gestalt*¹⁹⁵ è una branca della psicologia contemporanea nata in Germania nel secondo decennio del Novecento e i teorici Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, volevano addivenire i mattoncini basilari della percezione. Lo fecero prendendo alla lettera il sostantivo *Aesthetica*¹⁹⁶ (Estetica) coniato dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten nel suo volume *Estetica (Aesthetica, 1750)*: l’estetica come scienza della percezione. Il filosofo, in questo suo scritto, dimostra che il campo del sensibile è dotato di una propria razionalità e struttura. Non contano né la repressione né l’asservimento delle facoltà inferiori. Il sensibile, secondo il filosofo, non deve essere recluso, bensì indagato nelle sue potenzialità conoscitive.

L’idea che si potesse definire ‘scienza’ il campo del sensibile, “mirando alla enucleazione di regole universalmente valide per l’organizzazione dei dati ottici”¹⁹⁷ con casi apparentemente, volutamente semplici e culturalmente determinati, è ciò che dimostrarono i teorici della *Gestalt*, formulando corollari per determinare le leggi della percezione (della vicinanza, della somiglianza, del destino comune, della continuità di direzione, della chiusura e dell’esperienza passata). La percezione della forma della minimal sottende proprio a questi meccanismi ottici condizionanti.

¹⁹³ J. Meyer, *Minimalismo*, cit., p. 30.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Nel linguaggio scientifico significa *forma*, struttura, configurazione percettiva degli oggetti reali; <https://www.treccani.it/vocabolario/gestalt/> [Ultimo accesso 28 luglio 2022].

¹⁹⁶ Il termine "aesthetica" proviene dal greco antico *αἴσθησις* che significa “sensazione”, il cui verbo è declinato *αἰσθάνομαι*, che significa "percepire attraverso la mediazione del senso". Il motivo della formalizzazione di Baumgarten proviene dal fatto che questo termine non trova sostantivo nel greco antico. Egli lo definisce nel 1735 nel suo volume *“Discorsi sul poema”*. Fondò, così, una nuova disciplina filosofica.

¹⁹⁷ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 57.

Oltre ciò, Morris che costruì “pezzi di compensato grigi e cubi a specchio”¹⁹⁸, definì Merleau-Ponty come il filosofo della minimal, per spiegare la fenomenologia della sua scultura. Merleau-Ponty affermò, infatti, che l’esistenza umana poteva ritenersi tale per il suo costante interagire con l’ambiente o “l’essere-nel-mondo”¹⁹⁹: la conoscenza del mondo avviene solo attraverso la capacità tangibile e la l’apprensione percettiva. Tra gli altri anche Judd e Sol LeWitt, furono artisti minimali teorizzanti la propria scelta artistica in pensieri e concezioni.

Judd era un profondo conoscitore dell’arte contemporanea - lavorò come critico a partire dal 1959 - e forte della sua cultura artistica, questo suo pensiero rappresentò il suo manifesto artistico, già autore del saggio *Specific Objects* (1965). Attribuí alla minimal un livello ‘superiore’ nei confronti dello spettatore che non doveva interpretare una ‘rappresentazione’ ideale ma percepire la realtà concreta, in forte contrasto al critico d’arte Clement Greenberg sostenitore dell’arte modernista che nella sua recensione *Recentness of Sculpture* (1967), declassificò questa tendenza come arte “novità”, affermando che l’esperienza estetica davanti a opere minimaliste scaturiva una “one-time surprise”²⁰⁰, sculture che erano molto più vicine al campo del design rispetto ad un Pollock, le cui opere creavano una trascendenza meditativa più lunga e significativa.

Un altro importante riferimento della minimal art è Carl Andre. Realizzò dei moduli di forma spesso rettangolari messi a terra. Le prime opere furono di mattoncini refrattari, di utilizzo nelle costruzioni speciali per evitare gli incendi. La sua idea fu quella di costruire dei moduli elementari, all’inizio anche in legno, dalle forme pure. In Gran Bretagna, Andre divenne molto noto soprattutto per la scultura dal titolo *Equivalent VIII* (1966) o anche nota come “il mucchio di mattoni”. La Tate Gallery la comprò nel 1972 e fece molto scalpore. Lo scopo dello scultore fu quello di favorire la camminata su una

¹⁹⁸ J. Meyer, *Minimalismo*, cit., p. 74.

¹⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 30.

²⁰⁰ C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, a cura di J. O'Brian, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1995, pp. 250-256, qui p. 254.

forma minimale e di ‘sentire’ (cosa che accade veramente) una percezione diversa dal pavimento.

Realizzate di metallo e leggermente movibili, mettono lo spettatore nella posizione di sentire delle sensazioni. L’utilizzo dei mattoni refrattari, poi, essendo di colore chiaro, porosi, scabri, con la superficie o estremamente liscia o con irregolarità facevano in modo che queste scelte, per l’artista, funzionassero. A volte scelse di realizzarli a scacchiera, un rinvio ad un pavimento viennese dei primi del Novecento, oppure di una tubatura installata in modo irregolare, manomessa. Da un artista minimal ci si può aspettare, in questo caso, l’installazione posata dritta e, invece, Andre scelse di restituire altre forme. Ci interroghiamo, dunque: questo nuovo modo di ‘sentire’ l’arte, di camminare su un pavimento ingannevole, non è forse un modo per percepire un’esperienza immersiva?

L’altro versante della minimal art è la pittura. L’interessante caso di una pittrice donna è Agnes Martin. Benché le opere di Martin siano distinte da una meticolosa geometria essenziale, da una operatività puntuale e analitica “la pittura di Agnes Martin non ha la fredda e rigida impersonalità del minimalismo più tipico”²⁰¹. Le opere che realizzò agli inizi degli anni Sessanta furono tele quadrate monocrome dipinte di bianco, ove poi con la matita a mano libera, l’artista tracciò linee orizzontali o verticali, dei quadretti in definitiva, come se fosse una pagina nuova, l’inizio di tutto, su cui ancora scrivere qualcosa. Ciò che ne risultò è un’attenuazione della durezza quadrata e una dematerializzazione della tela, proponendo una delicatezza tonale e un’oscillazione visiva derivante dalle griglie non del tutto ineccepibili. L’artista iniziò la sua produzione di matrice minimalista, “raffinata ed eccentrica, eseguita con grafite, acquerelli e sfumature di inchiostro e acrilico”²⁰², raffigurante, all’opposto dell’estetica scultorea degli esponenti minimal “tele che esprimono un ordine del mondo trascendente”²⁰³. Un modo, il suo per restare allineata all’espressionismo astratto e l’andare controcorrente ai

²⁰¹ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 77.

²⁰² J. Meyer, *Minimalismo*, cit., p. 24.

²⁰³ *Ibidem*.

‘teorici’ come Judd, Morris o Sol LeWitt. Ribadiamo poi che, mentre la gran parte degli artisti minimal, così ermetici e filosofici, non intitolarono le opere (i “*Senza Titolo*”), la Martin, invece, intitolò le sue opere come *Night Sea* (1963) oppure *Morning* (1965).

Roman Opalka è, invece, un caso di tendenza riduttiva e analitica europea. L’artista a partire dal 1965, su superfici sempre di ugual misura, pose sulla tela il colore nero apponendo a scrittura a partire dall’alto a sinistra, numeri progressivi di colore bianco. Concluso un quadro, questa enumerazione continuava su una nuova tela. Fino ad oggi, infatti, questo processo non ha mai subito interruzioni, subendo solo una modesta variazione cromatica. Infatti, “il nero del fondo è diventato con il tempo sempre più grigio in modo tale che alla fine l’artista arriverà a dipingere le cifre bianche su bianco”²⁰⁴. Scomparso nel 2011, ciò che fece a fine di ogni seduta pittorica fu scattare una fotografia del proprio volto nella stessa posizione, mostrando un modo per costruire e analizzare il tempo della vita e dell’individuo. Una pratica che, come sappiamo, Warhol creò con il videotape (e Claude Monet con *Le Cattedrali di Rouen*, tra il 1892 ed il 1894).

In Italia, un caso emblematico di ‘nuova pittura’ minimalista fu Giorgio Griffa. Artista astratto, dalla seconda metà degli anni Sessanta elaborò una sensibilità riduttiva di ricerca pittorica, impiegando grezze, sospese al muro, svincolate e sprovviste di telaio in cui “la tela diventa campo di azione di una pratica del dipingere basata su procedure elementari”²⁰⁵. Egli tracciò, in alcuni casi, delle linee di colore con una tendenza da sinistra a destra, realizzando delle righe, delimitando la tela fino ad un certo punto. Le tele di Griffa non sono espressione di un gusto freddo, ma presentano una delicata sensibilità poetica e comunicano un senso di atemporalità, con sullo sfondo, a stento percepibile, l’apprensione meticolosa e autoreferenziale.

Benché la minimal sia stata una tendenza che portò alcuni artisti all’arte concettuale, le caratteristiche generali le possiamo così riepilogare. In primis, è un arte ridotta alle

²⁰⁴ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 91.

²⁰⁵ Ivi, p. 88.

espressioni essenziali con la riduzione al minimo come rimando alla prima forma. L'artista è indirizzato alla scienza, l'utilizzo di nuovi materiali per lasciarli come testimonianza. È un'arte impersonale poiché gli artisti delegano il manufatto a dei *factotum*. Inoltre, la caratteristica della freddezza, non solo come utilizzo di materiale ma anche come sensazione; il visitatore dovrà fare lo sforzo di comprendere cosa vede frontalmente. Come ultima peculiarità, l'essenzialità del linguaggio in strutture primarie: che sia scultura o pittura, il colore e le forme sono pure.

2.3. L'immagine esaltata. Iperrealismo e fotorealismo

L'iperrealismo artistico nacque a partire dalla metà degli anni Sessanta del Ventesimo secolo negli Stati Uniti, in antitesi all'astratto e celebrato -, come fu per la pop e per la minimal -, all'*Action Painting* e all'espressionismo astratto, che conquistarono collezionisti, mercanti e pubblico. L'iperrealismo, per contro, non si guadagnò la fiducia dei critici. Il motivo di questa diffidenza fu uno stereotipo che Lucie-Smith argomentò nel seguente modo: “A giudicare dalle apparenze, gli iperrealisti stavano tentando di riportare l'arte alla condizione in cui si trovava non solo prima dell'avvento del movimento moderno, ma addirittura prima del trionfo dell'impressionismo”²⁰⁶. Dunque, era come se gli artisti di questa corrente volessero dichiarare, senza tanti giri di parole, che l'unica estetica davvero adeguata di una nuova avanguardia era la pittura accademica del secolo Novecento. Una ideologia da *Salon* del Sedicesimo secolo, che si conformava ai gusti accademici e che salvaguardava ‘la grande pittura’. Tuttavia, Italo Mussa nel suo saggio *L'iperrealismo: il vero più vero del vero* (1974) propose un continuum delle opere iperrealiste nella linea del tempo della storia dell'arte recente, affermando che: “Sono senz'altro originali, ma con ciò che occultano (le matrici dei movimenti d'avanguardia) hanno invece numerosi punti di contatto”²⁰⁷.

²⁰⁶ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 455.

²⁰⁷ I. Mussa, *L'iperrealismo: il vero più vero del vero*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1974, p. 10.

In generale, ciò che intendiamo con iperrealismo è la riproduzione della realtà in maniera nitida, definita tra i vari termini anche *Sharp-Focus* (messa a fuoco nitida). Mussa, lo enuncia, inoltre, come “nel “veder chiaro”, in cui risiede anche il codice poetico”²⁰⁸ dell’opera d’arte, soprattutto in quelle scultoree, “per eccellenza il calco del vero”²⁰⁹. La caratteristica principe di questo orientamento è che gli artisti sfruttarono le fotografie ingrandite per le pitture o di calchi dal vivo per le sculture, per riprodurre quanti più particolari possibili, in una forma ossessiva. Una tendenza che iniziò a partire dai primi del Quattrocento, grazie anche all’uso di strumenti ottici come già accennato nei casi dei pittori di Canaletto e Courbet. Dopo la prima guerra mondiale, negli Stati Uniti vi furono due correnti da cui si può supporre una genesi dell’iperrealismo. Da un lato, il realismo americano con Edward Hopper le cui opere presentano oltre che un sentimento di inquietudine, lo studio di un’interessante ricerca pittorica. Dall’altro, la corrente del precisionismo, con opere che appaiono quasi fotorealistiche.

Il termine iperrealismo fu, tuttavia, considerato solo un decennio più tardi dal suo emergere, nel 1972 a Kassel durante l’edizione di Documenta 5, nella mostra *Begrabung der Realität-Bildwelten heute* (Indagine delle realtà-immagini del mondo oggi), “in anticipo sulle altre manifestazioni, ha registrato, sotto un comune denominatore, tutto ciò che è o può essere considerato iperrealismo”²¹⁰. Il linguaggio artistico, dalla prospettiva del pittore, è l’annullamento della pittura o della scultura dalla prospettiva dello scultore. Inoltre, come detto, la resa realistica dell’opera oscilla tra l’utilizzo della fotografia e l’abilità esecutiva dell’artista nella rappresentazione delle immagini reali. Per Meisel nel fotorealismo ciò ha significato “the return of craftsmanship and draftsmanship”²¹¹. Tuttavia, sebbene molti artisti frequentarono scuole d’arte nel mettere a punto il proprio stile, “there was no school teaching the techniques and methods that

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall’espressionismo astratto all’iperrealismo*, cit., p. 455.

²¹⁰ I. Mussa, *L’iperrealismo: il vero più vero del vero*, cit., p. 7.

²¹¹ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, foreword by G. Battcock, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1980, p. 22.

they were to require as mature Photo-realist painter”²¹². Potremmo, dunque, supporre che se Kandinskij e Klee demolirono l’icona esprimendo i legami della vita e sentimenti con forme, linee e colori svincolandosi da ogni rimando della realtà (o scardinandola dalla tradizione), l’iperrealista la rappresentò avvicinandosi il più possibile se non, come detto, all’identità, fedelmente e con tale precisione da renderla ingannevole. Per meglio comprendere la complessità e l’ampiezza di questo orientamento artistico, vediamo dei casi.

Il momento di transizione dalla pop ad un preambolo di iperrealismo, è intuibile nell’opera pittorica *Double Portrait of Ossie Clarke and Clelia Birtwhistle* (1970) del pittore inglese di stile naturalista David Hockney: un’opera brillante e che provoca certamente del disturbo percettivo. L’atmosfera dell’epoca, la *Swinging London*, è ben illustrata nell’opera benché rinvia alla ritrattistica di periodo edordiano. I caratteri basilari del clima londinese sono disposti nelle forme, nell’utilizzo vivido dei colori molto pop e specialmente nell’accentramento della luce. Questo clima rivelatosi una rivoluzione culturale in molti campi in Gran Bretagna e in particolare a Londra, ha fatto nascere, tra l’altro, la pop art tra la metà e la fine degli anni Sessanta. È l’avvicendamento di un’epoca che abbraccia i ‘nuovi’ criteri artistici, fin qui identificati.

L’arte di Hockney tocca argomenti provocatori e da lui privilegiati nel fermento dell’epoca, tra cui l’omosessualità e prevede l’utilizzo della tela per raccontare le proprie relazioni, amicali e sentimentali. Un caso è proprio la pittura realizzata con i due sposi Ossie Clarke e Clelia Birtwhistle, in ordine stilista e designer di tessuti, che sono ‘*Mr and Mrs Clark*’ coppia di amici di Hockney di cui fu testimone di nozze. Il pittore elaborò l’opera a partire dalla primavera del 1970 concludendola agli inizi dell’anno successivo, combinandola con varie modalità. In primis, Hockney si basò su fotografie scattate da lui nel 1969; poi, raffigurò conoscendo il loro stile di vita in concomitanza con il periodo storico; infine, produsse dei disegni per arrivare al dipinto conclusivo. Il quadro è ambientato nella loro stanza da letto nel loro appartamento a Notting Hill Gate,

²¹² Ibidem.

a ovest di Londra dove visse anche Hockney e altri amici del nucleo delle sue relazioni. I due protagonisti, a differenza della tradizione, che presuppone il guardarsi l'un l'altro sapendo di essere visti da un esterno osservatore come nel caso del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di Jan van Eyck, hanno invece, lo sguardo direzionato proprio verso l'artista e lo spettatore, posizionati ai limiti entrambi di una grande finestra spalancata al centro del quadro. Questo sguardo in prospettiva centrale è il 'terzo sguardo' che focalizza la relazione con lo spettatore esterno. La particolarità del quadro sta anche in questo: Hockney ha stravolto le convenzioni del ritratto matrimoniale, facendo sedere l'uomo e preferendo la donna in piedi. Hockney, come un fotografo alla ricerca dell'equilibrio tra luce con chiusura o apertura dell'ottica fotografica, realizzò lo studio della luce in combinazione tra quella diurna brillante e il chiaroscuro dell'interno costruendo l'opera in studio. Oltre ciò, la tela di dimensioni importanti fu un motivo in più per cui il pittore optò nel ricreare le condizioni di luce in un ambiente in cui i protagonisti furono chiamati a posare svariate volte.

Ciò che distingue gli artisti di questa 'fase' pre-iperrealista è che spesso essi non si riconobbero in un gruppo e non vollero ufficialmente far rientrare l'utilizzo della fotografia nell'elaborazione delle loro opere. In questo senso, un altro caso è Philip Pearlstein le cui opere spesso raffiguravano nudi, ritratti dal vero e realizzati con la luce artificiale. È pur vero che secondo Lucie-Smith: "L'unico cosa che potrebbe farci pensare che non si tratti di studi dal vero è il modo arbitrario con cui sono tagliati, proprio come un inesperto fotografo dilettante"²¹³. Inoltre, rispetto ai pittori dei secoli precedenti, la diversità si rispecchia nel non comporre in anticipo il quadro, bensì "iniziando da un dettaglio e procedendo da quello, fermandosi quando raggiunge il bordo della tela"²¹⁴. La scelta del taglio è, per Pearlstein, un modo per realizzare un disturbo percettivo nelle sue pitture pre-iperrealiste.

²¹³ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 458.

²¹⁴ *Ibidem*.

Tuttavia, “in genere, gli artisti iperrealisti, a differenza di quelli pop, non possono essere classificati per argomenti particolari. Tutti hanno solo delle predilezioni per questo o quel soggetto, ma non costituiscono una vera specialità”²¹⁵. L’origine della tendenza iperrealista pittorica si deve a Malcom Morley, artista inglese trasferitosi negli Stati Uniti. Se Roy Lichtenstein prelevava dal reale i fumetti e comics ingrandendoli e proiettandoli, riproducendo i *point Ben-Day* che metteva in risalto i *pixel*, - un processo che evidenziava il processo scadente della stampa a colori -, Morley decise di scardinare questa metodologia, realizzando a partire dalla metà degli anni Sessanta una serie di pitture che non volevano basarsi sulle immagini grezze dei *comics*, bensì provenivano da riproduzioni fotografiche documentarie in quadricromia di altissima qualità. Per capirci, sono quelle immagini che venivano appese negli uffici delle compagnie di navigazione o che illustravano i viaggi negli opuscoli turistici. La tecnica di Morley che riguarda il caso della sua opera *SS Amsterdam in front of Rotterdam* (1966), consisteva nel dividere la stampa originale in quadrati e tutti eccetto uno, venivano coperti nel mentre il pittore eseguiva la copia. Italo Mussa affermò che: “Solo quando il lavoro era concluso poteva vedere quanto si era avvicinato a ciò che aveva cercato di imitare. A rendere ancor più arbitrario il procedimento, a volte, l’immagine veniva ricopiata capovolta”²¹⁶.

L’aspirazione del vero artista iperrealista è arrivare “alla più completa neutralità”²¹⁷. È ciò che affermano nella teoretica quei pochi critici che si sono occupati di iperrealismo: l’attitudine al nichilismo o annullamento dell’immagine andava, secondo loro, oltre alla minimal art e il motivo fu l’utilizzo dell’apparecchio fotografico che rendeva l’artista assoggettato. Con questo, a differenza di alcuni critici, nella nostra visione gli artisti che stiamo considerando in questo movimento, sono stati condizionati dal movimento moderno dei decenni precedenti e quelli vicini che abbiamo identificato nella pop e nella minimal, sebbene non lo dichiarassero apertamente utilizzando questa *omissis* come alibi.

²¹⁵ I. Mussa, *L’iperrealismo: il vero più vero del vero*, cit., p. 13.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall’espressionismo astratto all’iperrealismo*, cit., p. 460.

L'artista tedesco Gerhard Richter è uno di quegli artisti che ha in parte hanno aderito al movimento iperrealista. Lo approfondiremo nel prossimo capitolo, tuttavia nella sua opera *Ema (Akt auf eine Treppe)* - Ema (Nudo su una scala, 1966) vi è una parodia dell'opera di Duchamp *Nudo che scende le scale* del 1912. L'inventore del ready-made, nella sua pittura, prese spunto dagli esperimenti di fotografia simultanea di Étienne-Jules Marey e Richter, con la sua opera, "ritraduce l'azione del soggetto in termini fotografici"²¹⁸, in ottica contemporanea.

Chuck Close, fu uno degli artisti iperrealisti più riconosciuti per i suoi enormi ritratti e autoritratti. È il risultato dell'attrazione che l'autore ebbe per l'apparecchio fotografico moderno. Questo nuovo progresso tecnologico come osservò Benjamin, aprì ancora più facilmente il varco alla massa: la macchina fotografica reflex. Uno strumento che all'epoca venne ritenuto colmo di opportunità e Close, infatti, realizzò i suoi grandissimi quadri con delle intenzioni iperrealiste ben precise. Tuttavia, approfondiremo questo artista in un capitolo a parte.

Nel movimento artistico iperrealista, in cui non si identifica una pratica o una modalità "ben precisa" ma vi sono peculiarità comuni, vi è una branca in cui la realizzazione da parte dei pittori (o disegnatori) di quadri realizzati su informazioni intercettate da una o più fotografie venne riconosciuta come realismo fotografico. Louis K. Meisel "who began working with this art in 1967 and coined the term in 1968"²¹⁹, conìò il termine *Photo-Realism*, divenendo pioniere di questa tendenza e dimostrandosi uno dei più importanti galleristi e mecenati, insieme a sua moglie Susan Pear Meisel. Furono promotori degli artisti nel loro *loft*, prima galleria aperta nel 1973 a New York sulla Prince Street & West Broadway portando l'attenzione delle opere a livello internazionale.

Meisel definì l'artista fotorealista "an artist who used a camera instead of a sketch pad, transferred images to the painting surface by means of a grid or projector, and had the

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, cit., p. 9.

technical ability to make a painting look photographic”²²⁰. Inoltre, formalizzò il metodo fotorealista a tutti gli effetti, definendo l’autentico artista di questo orientamento in cinque punti²²¹. Il primo: l’utilizzo dell’apparecchio fotografico e della fotografica per raccogliere informazioni. Il secondo: l’utilizzo di mezzi meccanici o semi-meccanici per trasferire le informazioni sulla tela. Il terzo: i foto-realisti devono possedere l’abilità tecnica per rendere fotografico il lavoro conclusivo. Il quarto: l’artista deve aver esposto lavori da foto-realista a partire dal 1972 per essere considerato un fotorealista importante. Il quinto: l’artista deve aver dedicato almeno cinque anni alla propria produzione, allo sviluppo e all’esposizione dei propri lavori foto-realisti.

Tra gli questi artisti identificati da Meisel, fondatore del fotorealismo internazionale, la cui opera è ritenuta formalmente tra le più complesse vi è lo statunitense Richard Estes. Il materiale da cui egli partì furono le diapositive a colori. Egli venne considerato da Lucie-Smith come “il poeta della città moderna e, in particolare, il poeta di New York”²²². Rimase affascinato dall’architettura fulgida delle vetrine della grande mela, dai loro riflessi che gli causarono una vera ossessione. I soggetti delle sue opere si rivelano, dunque, essere le strutture urbane; invece, la figura umana nelle sue raffigurazioni si intravede a malapena. Le immagini che Estes scelse per la riproduzione, in realtà, come fece Lichtenstein, videro numerose modifiche a quella di base originale. L’artista è come se si fosse specializzato nelle geometrie, che si rivelano complesse e su vari piani e si comprende lo studio approfondito che l’artista fece su pittori d’architettura del passato, come ad omaggio. Inoltre, Lucie-Smith affermò: “In ognuno delle sue composizioni si cela una organizzazione astratta di una complessità quasi pari a quella scoperta di Kandinskij”²²³.

Un altro significativo Foto-Realista fu Ralph Goings. Nacque in California e al pari di Estes per New York, è considerato il poeta urbano della California. Nella sua opera

²²⁰ Ivi, p. 12.

²²¹ Ivi, pp. 13-20.

²²² E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall’espressionismo astratto all’iperrealismo*, cit., p. 466.

²²³ Ivi, p. 470.

Paul's Corner (1970) si assiste ai suoi soggetti prediletti: le automobili, negozi i frivoli o ristoranti drive-in che tipicamente si trovano lungo le infinite autostrade della regione federale statunitense. Goings sicuramente propose un immaginario *american style*, già concezione della pop art americana e del fotografo, pittore Ed Ruscha autore nel 1962 della menzionata serie *Twentysix Gasoline Stations*.

Lo strumento dell'aerografo, come molti artisti della corrente, venne utilizzato anche da Goings: un meccanismo, come la serigrafia per Warhol, che restituì uniformità e razionalità. Dietro l'apparenza di soggetti poco importanti che ai più forniva le risposte di un movimento nichilista, tuttavia, Goings come i suoi colleghi in realtà cercò e scelse soggetti che si rivelarono tipici dell'epoca: un modo per manifestare il racconto di una società.

Mentre nella pittura iperrealista la rappresentazione a tre dimensioni, con la fotografia, venne affinata con la tecnica illusoria del *trompe l'œil*, la scultura iperrealista utilizzò alla pari lo stesso concetto dell'annullamento raffigurativa con la chiara parvenza di fare percepire allo spettatore l'identità al più vicino possibile di un essere umano, con il calco realizzato a cera, uno dei materiali che come illustrato crea più problema. A compiutezza dell'argomento, uno degli scultori del panorama americano che offrì opere iperrealiste particolarmente perturbanti, fu Duane Hanson. È chiaro che davanti ad un'opera fotorealista il disturbo che percepiamo è minore rispetto ad una scultura iperrealista, che dalla dama di Husserl, divenne fenomenologia della percezione. Le statue di cera hanno su di noi un effetto straniante, poiché la materia cera che si identifica nella carne umana, disorienta. Pietro Conte ne anticipa la reazione con *Man on Bench* (1977) affermando:

Potrà allora capitare di aggirarsi per i corridoi di una galleria d'arte e imbattersi in un anziano signore seduto su una panca vicino a una finestra, malinconicamente assorto in chissà quali pensieri. E ci vorrà forse un po' di tempo prima di ritrovarsi ancora un volta assaliti dal vecchio dubbio di Husserl: immagine o persona?²²⁴

²²⁴ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 95.

Hanson fu uno scultore iperrealista che utilizzò il suo medium per dare cronaca della società. L'artista ha fatto propria, perfezionandosi, "la tecnica del calco dal vivo usata da (George) Segal"²²⁵. Tuttavia a differenza delle sculture monocrome di chiara appartenenza pop di Segal, Hanson realizzò un'esatta imitazione (o simulacro), completa nella sua forma di tutti i dettagli e le rifiniture utili con capelli e ciglia autentiche, occhiali da vista (come per Roy, il guardiano del museo), abiti e scarpe. Tutto questo a renderlo in tutto e per tutto a una persona viva. In *Women with a shopping cart* (1969), Hanson rimanda la casalinga americana portata all'eccesso. Colori ed epoca pop sono intuibili nell'abbigliamento, nei prodotti del supermercato messi nel carrello, l'atteggiamento oscillatorio della signora tra la fatica nella capacità gestionale di essere massaia e il fatto di volersi 'mantenere femminile' come donna, tra la posa dei bigodini e il cliché della donna che indossa collana e gonna, difficile da mantenere. Le ceroplastiche di Hanson implicitamente significano "abitudini cui quotidianamente l'uomo è sottoposto"²²⁶, in un linguaggio che diventa disturbo percettivo e provocano nello spettatore, interrogativi su 'la nuda realtà'.

2.4. L'iperrealismo nelle esposizioni

Una raccolta alquanto completa sull'iperrealismo artistico è quella illustrata dallo storico dell'arte tedesco Udo Kultermann, tra i critici che si occupò di questo orientamento 'di nicchia' nell'ambito dell'arte contemporanea. Nel suo volume *Hyperréalisme* (1972) egli illustrò, confermando, la situazione che gli iperrealisti stavano ottenendo negli Stati Uniti, sulla scia dei movimenti che si erano presentati tra gli anni Sessanta-Settanta e che felicemente si imposero nelle aste d'arte.

Kultermann, nella sua pubblicazione, presentò gli artisti celebrati e le mostre da lui mappate fino a quell'epoca. Inoltre, egli illustrò una panoramica che va dalla situazione del 1972, al periodo d'oro che stava vivendo la fotografia, alle tecniche dei nuovi

²²⁵ E. Lucie-Smith, *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, cit., p. 478.

²²⁶ I. Mussa, *L'iperrealismo: il vero più vero del vero*, cit., p. 11.

movimenti fino al ritorno alle origini, dibattendo su cosa poteva significare il realismo del Ventesimo secolo con quello cominciato a partire dal Rinascimento. Il processo tecnico utilizzato per la creazione dell'opera d'arte è significativa e per Kultermann dipende dal soggetto che l'artista ha pensato di realizzare, poiché solo dopo è possibile capirne il significato, affermando che: "Il contenuto dell'opera è il tema riletto dai processi tecnici e solo una tecnica adeguata può ottenere l'effetto desiderato"²²⁷. L'interpretazione di un movimento e di opere diventa veicolo di rilettura postuma. Nell'arte contemporanea degli anni Sessanta-Settanta, i processi tecnici assunsero molteplici forme, come menzionò Mussa: "La stampa, a partire dal corpo umano, la ceroplastica, l'uso di materiali spinosi, materiali trasformabili, tutto è diventato possibile. Mentre poca importanza è data oggi ai materiali tradizionali come marmo, bronzo, legno e pietra, da sempre utilizzati"²²⁸.

L'analisi dello storico dell'arte va oltre a quell'opinione generalizzata che anche il collega Lucie-Smith aveva messo in luce sul perché l'iperrealismo aveva fatto storcere il naso non attirando le dovute attenzioni. Una questione che ribadirà poi anche Jean-Christophe Ammann, curatore del padiglione *Realismus* dello stesso anno nella Rassegna di *Documenta 5* a Kassel, del che cosa significasse questo tipo di arte. Egli si pose, similmente, le domande che i vari critici rivolgevano alla consacrata arte dell'iperrealismo. Ovverosia: "È un nuovo metodo accademico in cui si pone in primo piano la mitizzazione del mestiere? Sono gli artisti che credono che l'arte sia identica all'abilità?"²²⁹.

Kultermann, restituì un ulteriore punto di vista per motivare la vitalità di questo movimento, che appurò in zone geografiche in cui emergeva un elevato sviluppo scolastico, con ricchi scambi commerciali. Nel 1960 New York e la regione della

²²⁷ U. Kultermann, *Hyperréalisme*, Tübingen-Paris, Société Nille des Editions du Chêne, 1972, tr.: "Le contenu de l'œuvre, c'est le thème réalisé par des procédés techniques, et seule une technique appropriée permet d'obtenir l'effet désiré", p. 17. Traduzione di chi scrive.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Ausstellungskatalog, Kassel, Verlag Documenta, 1972, p. 15-1, tr.: "Handelt es sich um einen neuen Akademismus, bei dem die Mythifizierung des Handwerks im Vordergrund steht? Sind es Künstler, die meinen, daß Kunst mit Können identisch sei?". Traduzione di chi scrive.

California in un clima di completa libertà intellettuale furono pronte per questo. Il successo di movimenti e stili diversi, tra loro anche opposti, aveva fatto sì che si affermasse l'utilizzo di nuove tecniche artistiche legate anche al mondo edile e industriale, costituendo un nuovo decennio di puro fermento. Inoltre, l'iperrealismo si era inserito perfettamente nella realtà artistica circostante dopo pop e minimal: non fu, secondo Kultermann, una 'reazione' o un ritorno al passato. Si determinò piuttosto "uno stile anni Sessanta accanto ad altri stili anni Sessanta"²³⁰. Un movimento accanto agli altri, dunque e "non come una semplice successione di stili"²³¹ a detta di altri critici. Una visione, quella di Kultermann che condividiamo, costituitasi, forse, perché l'iperrealismo non fu un movimento e l'arte come mimesi è *unheimlich*, difficile da definire tale.

Tra le mostre d'esordio che Udo Kultermann segnalò nel territorio americano fu quella esposta nel 1964 presso l'Università del New Mexico ad Albuquerque dal titolo *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, omonimo titolo del catalogo (ampliato e rivisto nel 1972) a testimonianza della curatela dello storico dell'arte, fotografo e direttore museale Frank Van Deren Coke.

L'intenzione del curatore Van Deren Coke, allievo tra l'altro dei leggendari maestri della fotografia Edward Weston e Ansel Adams, fu quella di dimostrare come la fotografia dalla sua scoperta e a partire da Delacroix, mise a disposizione un inedito e ampio vocabolario linguistico a una delle arti maggiori, la pittura, affermando nella sua introduzione che: "The disparities between a photograph and a painting can illuminate the nature of the artist's modus operandi, thus shedding light on the creative process"²³². Infatti, da materiale d'archivio consultato²³³ presso il *Santa Barbara Museum of Art* che ospitò la mostra (itinerante) nel 1965, Van Deren Coke dispose l'allestimento di mostra

²³⁰ U. Kultermann, *Hyperréalisme*, cit., tr.: "mais bien plutôt d'un style 60 à côté des autres styles 60", p. 10. Traduzione di chi scrive.

²³¹ Ibidem. Tr.: "de manière erronée, qui continuent de considérer son développement comme une simple succession de styles". Traduzione di chi scrive.

²³² V. Deren Coke, *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 1.

²³³ *The Painter and the Photograph*, 2 giugno - 3 luglio 1965, SBMA Exhibition History List_ Feb2021, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, A1965.06a, pp. 1-84, qui p. 41. <https://www.sbma.net/about/archives>.

giustapponendo fonti fotografiche accanto ai dipinti originali dell'artista realizzati a cui si era ispirato nell'utilizzo della fotografia, mettendo in luce la selettività e la creatività dell'artista (SB News-Press 6.6.65 Harriette von Breton, catalogo)²³⁴.

Ma perché il curatore inizia proprio da Eugène Delacroix?

Van Deren Coke disse di Eugène Delacroix: "He was the first French painter of quality to espouse openly the idea that photographs were a proper aid for artists"²³⁵, non immaginando che la fotografia potesse sostituire la pittura ed elogiandone l'invenzione. È noto che l'artista francese realizzò le sue opere pittoriche sia dai dagherrotipi che da stampe su carta. L'analisi storica nel rarissimo volume *The Painter and The Photograph* è dettagliata. L'entusiasmo che Delacroix ebbe nei confronti della fotografia come strumento da lavoro, ci viene restituito dal curatore in una lettera inviata al pittore fiammingo e amico Dutilleux, datata 7 marzo 1854, che recita nel seguente modo: "How I regret that such a wonderful invention arrived so late, I mean as far as I am concerned! The possibility of studying such results would have had an influence on me which I can only imagine"²³⁶.

Ebbene, Aaron Scharf, che si fece ispirare da questa innovativa mostra di Van Deren Coke, a partire dall'impaginazione grafica, nel suo importante volume *Art and Photography* (1974) confermò l'idea di Deren Coke su Delacroix che "seeing in it something beneficial for art"²³⁷. Delacroix, affermò che se nelle capacità dell'artista vi era quello di saper studiare la luce, di saperla leggere con il senso della vista e interpretarla con il senso del tatto, comprendere la dinamica tonale delle sfumature anche tra le più tenui con la fotografia era un veicolo ideale per affinare i "secrets of nature" e "a perfect vehicle for this kind of training"²³⁸. Egli utilizzò, infatti, la

²³⁴ *The Painter and the Photograph*, 2 giugno - 3 luglio 1965, 1960s Final, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, pp. 1-48, qui p. 30. <https://www.sbma.net/about/archives>.

²³⁵ V. Deren Coke, *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, cit., p. 7-9.

²³⁶ Cfr. Ivi, p. 9.

²³⁷ A. Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth, Allen Lane The Penguin Press, 1974, p. 89.

²³⁸ *Ibidem*.

fotografia per realizzare il suo sensuale dipinto *Odalisque* del 1857²³⁹: l'immagine fu tratta da una fotografia di anonimo scattata nel 1855. Una testimonianza di questa metodologia fu un album di trentuno fotografie depositate presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, appartenente all'artista e che utilizzò per l'esecuzione delle sue opere.

L'esposizione *The Painter and The Photograph*, vide importanti prestiti internazionali tra cui il sogno del fotografo britannico Eadweard Muybridge di fare volare i suoi meravigliosi cavalli, di cui fu un forte appassionato. Van Deren Coke ce ne dà notizia nel suo capitolo *Stop-Action Photography*²⁴⁰, affermando che: "The first photograph in which the rapid movement of a horse seen in profile was frozen in mid-stride was taken by Eadweard Muybridge nel 1872"²⁴¹. Questa 'trovata' partì su richiesta dell'influente politico della California Leland Stanford. Quest'ultimo, volle trovare conferma ad una propria tesi in cui il cavallo, galoppando, teneva in un istante tutte le zampe sollevate da terra: un'incapacità che l'occhio umano non è in grado di percepire. Muybridge, alla ricerca di questo ideale, fu infatti l'iniziatore di quella che conosciamo come cronofotografia.

Tra le opere esposte di cui siamo a conoscenza con *The Painter and The Photograph*, vi fu anche il disegno di Pablo Picasso del ritratto di Pierre-Auguste Renoir (1919) per cui utilizzò una fotografia. Inoltre, artisti proposti in esposizione e analizzati dal curatore anche nel volume, vi furono Henri Matisse, Rico Lebrun, Salvador Dalí, Willem de Kooning e Robert Rauschenberg, oltre che Andy Warhol e il già citato Chuck Close, nella ritrattistica del Ventesimo secolo²⁴².

Il racconto di esposizione, tangibile solo nel raro catalogo, racconta da una parte la fotografia dal dagherrotipo e di come gli artisti selezionati, si dimostrarono sensibili all'utilizzo del mezzo anche come fattore concettuale a cui appoggiarsi. Dunque, una descrizione che fungeva da sfondo rivelatore a quello che divenne poi, dall'altra parte

²³⁹ V. Deren Coke, *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, cit., p. 10-11.

²⁴⁰ Ivi, pp. 153-178.

²⁴¹ Ivi, p. 155.

²⁴² Ivi, pp. 59-76.

l'utilizzo della fotografia dagli artisti del contemporaneo. Van Deren Coke dimostrò come un 'fare' nel Ventesimo secolo divenne un'operatività sfrontata, come dagli artisti della pop, rivelandosi anche dimensione per l'idea di pittura illusoria: l'imitazione della tonalità fotografica enfatizzata dalla pratica manuale.

Una seconda mostra grazie alle indagini di Kultermann, fu quella esposta nel 1970 presso il Whitney Museum of American Art di New York dal titolo *Twenty-two Realists*. James Monte, uno dei curatori, aprì il catalogo, affermando che: "The word realist has been appropriated from the veritable lexicon of adjectives used to describe a painting which employs a full pictorial illusionism to embody the artist's feeling"²⁴³. Gli artisti esposti nella mostra furono pittori, tutti realisti con il proprio stile. Tra questi vi furono i fotorealisti che abbiamo nominato tra cui John Clem Clarke, Richard Estes, Malcom Morley e non ultimo Chuck Close. Secondo la critica di Monte, l'attribuzione di questi autori fu quello: "To reinstate in their paintings a pictorial illusionism fully in keeping with the tradition of Western art which remained relatively unbroken from the High Renaissance to the advent of Impressionism in the 19th century"²⁴⁴. Tenuto conto dell'avvicendamento delle innovazioni artistiche che letteralmente ruppero con l'istituzionalizzazione della tradizione artistica, il problema più complesso che questi artisti si erano visti affrontare fu quello del 'recupero del passato'. Con questo, Monte, disse che (qui ancora definiti) i realisti, furono messi nella condizione di scegliere cosa cedere alla storia dell'arte pittorica e cosa invece introdurre come stimolo per innovare 'la grande pittura', per dimostrarsi all'altezza dell'arte contemporanea. Come sappiamo, gli artisti utilizzarono nuovi materiali e nuovi media costruendo inedite correnti a distanza di pochi anni e secondo Monte, vi furono domande cui questi artisti proponevano una replica al contemporaneo da progressisti. La prima: la grande pittura del passato poteva essere rianimata per costruire un nuovo senso nel contesto contemporaneo? La seconda: la grande ritrattistica poteva offrire qualcosa nell'attuale?

²⁴³ *22 Realists*, edited by J. Monte, Whitney Museum of American Art, New York, Georgian Press, 1970, p. 7.

²⁴⁴ Ivi, p. 8.

La terza: si poteva attribuire una qualche validità alla remota gerarchia che metteva i soggetti di genere in fondo ad una scala immaginaria e pone all'apice, invece, la pittura storica?

Il curatore per comprendere una risposta al ritorno pittorico “a mano” pre-impressionista, propose un filone di pensiero che condividiamo. Benché l'espressionismo astratto si era imposto nel panorama artistico, “there are a large number of artists who painted figures, landscapes and still lifes which [...] *allowed* traditional subject matter to co-exist within the picture as paint in and for itself”²⁴⁵. In sostanza, la pittura figurativa esisteva e resisteva, in via separata all'arte pittorica celebrata e il suo ritorno si registrò attraverso il realismo o l'illusionismo pittorico. Infatti, “thus the attempt to reinstate subject matter in a fullt illusionist way was defeated by a hesitancy to abandon the achievements of abstract art”²⁴⁶.

Sul versante europeo, è *Documenta 5* di Kassel, centro focalizzante dell'arte contemporanea del Secondo Dopoguerra, che celebrò nell'estate del 1972 l'iperrealismo. Harald Szeemann, il visionario storico e curatore d'arte svizzero, dopo la memorabile esposizione nella Kunsthalle di Berna della neo-avanguardia internazionale di *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head* (1969), venne nominato direttore della manifestazione, rivelandosi all'altezza ben oltre le aspettative, proponendo tutto ciò che poteva essere considerato iperrealismo in anticipo su altre rassegne. Infatti, la Biennale d'Arte di Venezia dello stesso anno alla sua trentaseiesima Rassegna, presentò come unico artista iperrealista Gerhard Richter. Jean-Christophe Ammann spiegò, nel suo testo critico a guida del padiglione curato, che benché il movimento iperrealista apparve verso la metà degli anni Sessanta, diventava significativo considerare questo stile visto lo scenario che nell'ultimo anno, il 1971, era mutato, poiché l'ottica della realtà era diventata una prassi evidente. Dunque, la proposta espositiva di artisti che si occuparono della Ottica della Realtà (*Realitätsoptik*) vide da

²⁴⁵ Ivi, p. 9.

²⁴⁶ Ibidem.

un lato i pittori realisti tra cui Jasper Johns, Gerhard Richter, Malcom Morley, Wayne Thiebaud. I Foto-Realisti Claudio Bravo, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Franz Gertsch, Ralph Goings.

John De Andre e Duane Hanson, tra gli scultori indubbiamente presenti scelti. Di questi due scultori, Ammann ne chiarisce la produzione. Mentre il primo 'si immagina' i propri soggetti, operando attraverso processi complessi con colate dirette sui modelli, Hanson è affascinato dalle situazioni più estreme della vita. Le tematiche da lui toccate sono infatti la guerra, la morte e la miseria. Sculture che, a differenza di De Andrea, provengono dalla fotografia da cui Hanson poi ne realizza a dettaglio una scultura tridimensionale.

SECONDA PARTE

Capitolo 3. Gerhard Richter: tra pittura e fotografia

3.1. La svolta artistica e l'uso della fotografia in Richter

Gerhard Richter (Dresda, 1932) è uno dei massimi artisti tedeschi contemporanei viventi che oggi, immaginando un continuum temporale, andrebbe decisamente inserito di spettanza in *The Painter and The Photograph* (1964). Utilizzò, infatti, la fotografia come mezzo per realizzare gran parte della sua opera definendo di fatto la metodologia per la sua ricerca artistica e proponendo, a nostro avviso, una nuova *grande pittura*. Una “azione pittorica”²⁴⁷ da visionario, che agli inizi degli anni Sessanta, allievo della *Staatliche Kunstakademie* di Düsseldorf, in ambito accademico era del tutto impensabile. Sebbene sia “*Atlas* lo strumento attraverso il quale interpretare tutta la produzione e il percorso ideativo di Richter - è infatti sia una presentazione di sé (*Selbstdarstellung*), sia una collezione di studi (*Studiensammlung*)”²⁴⁸ come afferma la storica dell’arte Cristina Baldacci in *Archivi Impossibili* (2003), della sua immensa produzione artistica, sono le pitture realizzate dalle fotografie e riprodotte ‘quasi’ mimeticamente che analizzeremo. Stiamo parlando dei *Fotobilder* (Foto-Pitture), vale a dire dipinti il cui risultato artistico, a nostro modo di vedere, è la circostanza dell’iperrealismo di Gerhard Richter. In effetti, i *48 ritratti* “dipinti in bianco e nero basati su fotografie”²⁴⁹, esposti alla 36° Biennale d’Arte di Venezia nel 1972, rappresentano il livello massimo di iperrealismo di Richter, unico artista rappresentativo di questa tendenza in laguna. La serie ritrae scrittori, poeti, musicisti, filosofi, scienziati e psicologi, in definitiva 48 personalità che avevano posto i mattoni della modernità alla fine del Diciannovesimo e inizi Ventesimo secolo. Questo particolare lavoro occupa un

²⁴⁷ D. Honisch, *A proposito di Gerhard Richter*, tr. it. di L. Coeta, in *Gerhard Richter: 11.6-1.10.1972*, 36. *Biennale di Venezia, Padiglione tedesco*, Essen, Dr. Cantz’sche Druckerei, 1972, pp. 3-12, qui p. 3.

²⁴⁸ C. Baldacci, *Archivi Impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Cremona, Johan & Levi, 2003, p. 109.

²⁴⁹ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., pp. 70-95, qui p. 95.

posto specifico nella sua opera pittorica, poiché fungono da appendice conclusiva dei primi *Fotobilder* e una fase di transizione “of great variety and discontinuity in Richter’s work”²⁵⁰ che lo condurrà anche sulla strada dell’astrazione. Un mausoleo di ritratti ben studiati nel loro allestimento, basato su fotografie ‘non trovate’ sui giornali bensì tratte da volumi enciclopedici, che al tempo si distinguevano da un inconfondibile stile. I *48 ritratti* si basano su alcune riflessioni importanti: il modo in cui le immagini vengono trattate dai *mass-media*, il coinvolgimento emotivo che i soggetti prescelti inevitabilmente determinano in Richter e soprattutto sul rapporto oscillante che ha con la fotografia, visto che questa serie diventa, in un secondo momento e nuovamente, fotografia. Quando affermiamo che per noi sono il livello del mimetismo di Richter, intendiamo dire che i *48 ritratti* si distinguono per “una sfocatura tutta particolare, invisibile.[...] La tecnica è quella solita dei *Fotobilder* ma i contorni sono più nitidi di quelli dei dipinti degli anni Sessanta”²⁵¹, come afferma il teorico della rappresentazione Emanuele Garbin nel suo saggio omaggio a Richter, *Il Bordo del Mondo* (2011).

Ebbene, nella sua introduzione di catalogo, il commissario del padiglione tedesco Dieter Honisch, illustra la pittura di Richter scegliendo un confronto di metodologia con i neorealisti. Egli afferma che mentre questi ultimi riducono il particolare fotografico a pittura, “Richter vuole produrre fotografie con i mezzi della pittura”²⁵². Intervistato da Rolf Schön, nello stesso anno, l’artista dichiara che: “Non mi interessa imitare una fotografia, io voglio fare una fotografia”²⁵³. Ed è in questo enunciato che si condensa la pratica artistica dei *Fotobilder* e per comprendere il motivo che spinse Richter alla loro realizzazione, faremo un passo indietro, poiché intendiamo individuare l’atteggiamento fotografico di Richter per comprendere la sua metodologia.

²⁵⁰ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, a cura di T. A. Neff, catalogo di mostra, New York, Thames and Hudson publishers, 1988, p. 74.

²⁵¹ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 42.

²⁵² D. Honisch, *A proposito di Gerhard Richter*, cit., p. 3.

²⁵³ R. Schön, *Intervista a Gerhard Richter*, *Deutsche Zeitung*, Stuttgart, 1972, tr. it. di L. Coeta, in *Gerhard Richter: 11.6-1.10.1972, 36. Biennale di Venezia, Padiglione tedesco*, cit., pp. 23-25, qui p. 23.

In una nota del 1964, riportata dal curatore Hans Ulrich Obrist in *La pratica quotidiana della pittura* (2003), una raccolta di materiale autobiografico in cui l'artista parla in prima persona, affermò che:

Dipingevo copiando le fotografie e cercando di riprodurle nel modo più fedele possibile. Evitavo i segni delle pennellate, cercando di essere leggerissimo. La sovrapposizione e la sfocatura sono elementi comparsi quasi per caso, ma hanno avuto un impatto decisivo per l'atmosfera dei dipinti.²⁵⁴

Richter è un pittore, pur tuttavia utilizzerà la fotografia sia per allinearsi al fiorenti panorama artistico degli anni Sessanta, sia per ricerca personale nella sua identità artistica. Una strategia, la sua, che lo porterà a essere celebrato nei palcoscenici museali di tutto il mondo, riuscendo a conquistare l'autonomia creativa che agli inizi gli era stata in parte negata. Ci focalizzeremo, dunque, su alcune essenziali tappe della sua formazione da artista, per includere questo artista nella tendenza generale iperrealista.

Anzitutto, come affermò lo storico dell'arte John J. Curley nel suo volume *A Conspiracy of Images* (2013): “Before his defection to Düsseldorf, West Germany, in 1961, Gerhard Richter appeared to be committed Socialist Realist wall painter in Dresden, East Germany”²⁵⁵. Infatti, a Dresda dopo un biennio passato nella sezione della ‘pittura libera’ per così dire, scelse il meno tassativo dipartimento di pittura murale, coordinato da Heinz Lohmar. È l'inizio del conflitto nel suo status di pittore ed un primo rifiuto verso l'obbedienza imposta dal regime. Lohmar, invero, fu un pittore e grafico tedesco associato alle correnti surrealiste degli anni Venti e Trenta, perseguitato dai nazisti per il suo tesseramento al partito comunista. Dopo la guerra continuò a essere un artista liberale e divenne parte del corpo docente dell'Accademia: Lohmar fu per Richter un ottimo mentore, poiché aggiornato sulla situazione artistica ‘occidentale’ e fu lui ad autorizzare al futuro artista, attraverso l'Accademia di Berlino, a viaggiare sia nella Germania Ovest che fuori dal Paese. Ciò accadde nel 1955 quando, per studiare il realismo dei murales *in*

²⁵⁴ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, a cura di H. U. Obrist, Milano, Postmedia Books, 2003, p. 17.

²⁵⁵ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, New Haven- London, Yale University Press, 2013, p. 83.

situ, “he made a short visit to Paris, his first stay in a city outside Germany”²⁵⁶. Nella capitale francese ebbe modo di visitare gallerie e musei, un’esperienza che gli fece acquisire una maggiore consapevolezza artistica. Fu con la visita a Kassel nel 1958, a *Documenta 2*, dove ci fu l’illuminazione: conobbe i maestri definiti moderni. Qui incontrò, infatti, la produzione artistica di Lucio Fontana e Jackson Pollock e intervistato da Benjamin Buchloh, dichiarerà: “Che sfrontatezza! Dei loro lavori fui affascinato e colpito. Potrei quasi dire che furono queste opere i reali motivi che mi spinsero a lasciare la DDR. Mi accorsi che qualcosa nella mia mentalità non andava”²⁵⁷. Da *Documenta 2* tornò a casa con moltissime fotografie da lui scattate necessarie per il suo studio autonomo oltre che per il confronto con i suoi pari. Richter, infatti, era del tutto a digiuno sulle pratiche artistiche del taglio della tela e soprattutto del *dripping*, un primo contatto verso l’arte astratta. In relazione a questo episodio, secondo il Paul Moorhouse curatore della mostra e catalogo di *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances* (Londra, 2009), “Abstract Expressionism and Art Informel were both represented in depth and, along with many artists of his generation, the impression made on Richter by Jackson Pollock’s radical visual language of gesture and dripped paint was profound”²⁵⁸. Tuttavia, prima dell’astratto, ci saranno i *Fotobilder*. Alla fotografia, infatti, l’artista tedesco affermò di essersi avvicinato da giovanissimo, imparando da un amico fotografo. Disse inoltre: “Per un certo periodo ho lavorato in un laboratorio fotografico e l’enorme quantità di immagini che passava quotidianamente attraverso l’acido per lo sviluppo deve aver causato in me una sorta di trauma permanente”²⁵⁹. Questo spiega che Richter ancora giovanissimo -, studente serale d’arte mentre era allievo di un istituto superiore di contabilità -, non solo disponeva di un apparecchio fotografico ma era anche

²⁵⁶ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, exhibition catalogue, London, National Portrait Gallery Publications, 2009, p. 31.

²⁵⁷ B. H. D. Buchloh, *Interview mit Gerhard Richter*, in *Gerhard Richter Band II* di B. H. D. Buchloh P. Gidal e B. Pelzer, Ostfildern-Ruit, Edition Hatje Cantz, 1993, pp. 81-96, tr.: “Die Unverschämtheit! Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen. Ich könnte fast sagen, daß diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen. Ich merkte, daß irgend etwas mit meiner Denkweise nicht stimmte.”, qui p. 81. Traduzione di chi scrive.

²⁵⁸ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, cit., p. 31.

²⁵⁹ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, a cura di H. U. Obrist, cit., p. 15.

in grado di sviluppare le immagini in camera oscura. Una possibilità d'uso che all'epoca non era per nulla scontata.

La maturazione alla genesi dei *Fotobilder*, mentre frequentava l'Accademia d'Arte di Dresda, fu anche attraverso una zia residente nella Germania Federale che gli inviò mensilmente libri, cataloghi e soprattutto i numeri della rivista fotografica Magnum, la prima agenzia fotografica al mondo fondata nel 1947 da un collettivo di fotografi professionisti tra cui Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

Fu proprio l'insoddisfazione artistica nella sua professione il motivo principe che lo portarono alla fuga, rafforzata dalla visita di *Documenta 2*, una scelta premeditata. L'attraversata suggella, infatti, la rottura definitiva dai primi lavori e nella sua biografia, come affermò Jürgen Harten nel suo saggio *Der romantische Wille zu Abstraktion* (1986): “Diventa la parabola della decisione paradossale di un artista che può diventare tale solo se rinuncia a voler fare arte, il che null'altro significa che volere fare la propria arte”²⁶⁰. Richter, consapevole o meno, va alla ricerca del *Kunstwollen* dell'epoca. Peraltro secondo Curley: “While official art in the GDR remained under the Communist Party's direction until the end of the Cold War in 1989, artistic parameters were especially dogmatic in the early 1950s”²⁶¹. Siamo nel contesto storico della Guerra Fredda, una lotta ideologica tra Unione Sovietica e Stati Uniti che iniziò poco dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e che si concluse con la caduta del muro di Berlino nel 1989. Era una faccenda che si spingeva molto oltre al controllo dei territori e della popolazione: “It was also a fight between two worldviews or ideologies”²⁶². In particolare, nella Germania dell'Est la vita di tutti i giorni veniva controllata dalla Stasi (la polizia segreta del Ministero della Sicurezza), un condizionamento che interessava tutti gli ambiti dell'esistenza, anche quello culturale. Il fatto che poi si fosse in procinto

²⁶⁰ J. Harten, *Der romantische Wille zu Abstraktion*, in *Gerhard Richter Bilder 1962-85*, Köln, DuMont Buchverlag, 1986, pp. 9-62, tr.: “wie die Parabel der später wiederholt paradoxen Entscheidung aus, daß man Künstler nur werden könne, wenn man darauf verzichtet, Kunst machen zu wollen, womit nichts anderes gemeint ist, als die eigene Kunst zu wollen”, qui p. 12. Traduzione di chi scrive.

²⁶¹ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 85.

²⁶² Ivi, p. 7.

di costruire concretamente un muro divisorio - avvenuto poco dopo il trasferimento di Richter, - rafforzava la rivalità tra due mentalità politiche e due fronti artistici contrapposti.

Curley, confrontando le visioni artistiche di Warhol e Richter, li proclama “each was a cultural cold warrior, creating by hand the respective visual cultures of capitalism and socialism”²⁶³. Se dalla parte ‘occidentale’ del mondo si stavano imponendo gli artisti del *nouveau réalism* e della pop art, il Partito Socialista Unitario di Germania (SED) prediligeva espressioni estetiche molto simili a quelle del *realismo socialista*, che reclamava un repertorio pittorico e scultoreo con particolare richiamo al neoclassicismo pre-fotografico e preindustriale. Sebbene, “little deviation was permitted and information about Modern art in general was not readily available, except for the expressionistically flavored Socialist Realism of the Italian painter Renato Guttuso and the work of Pablo Picasso”²⁶⁴ poiché del partito comunista, come afferma lo storico dell’arte Roald Nasgaard nel catalogo di mostra *Gerhard Richter Paintings* (1988), vi era, tuttavia, un accentramento viscerale sulle concezioni convenzionali e tradizionali delle Arti Superiori. Era il chiaro dissenso a qualsivoglia attività riproduttiva e tecnologica proveniente dall’industria culturale: una censura in piena regola verso fotografia e cinematografia. Tutto all’opposto della concezione visuale degli artisti della cultura avanguardista di inizio secolo con la corrente dadaista che, con le tecniche del collage e del fotomontaggio, intendevano (non dichiarandolo) “distruggere la competenza artistica elitaria e il modello di sublimazione alla base, nonché delle categorie classiche, promettendosi autonomia artistica”²⁶⁵. Dunque, se gli avanguardisti dettavano la loro strategia rompendo gli schemi con i principi dell’accademia, il realismo socialista

²⁶³ Ivi, p. 5.

²⁶⁴ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p. 34.

²⁶⁵ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, in *Gerhard Richter Band II*, cit., pp. 7-17, tr.: “die Vernichtung der elitären artistischen Kompetenz und des ihm zugrundeliegenden Sublimationsmodells sowie der klassischen Kategorien und der Autonomie-Versprechen gewesen”, qui p. 9. Traduzione di chi scrive.

considerava questa pratica una degenerazione sentendosi minacciata poiché, infine, poteva significare “la distruzione della memoria storica”²⁶⁶.

Benjamin Buchloh nel suo saggio *Die Malerei am Ende des Sujet* (1993) sentenziò che la versione tedesca del realismo socialista assorbito da Richter nell’Accademia d’arte di Dresda: “Non è esattamente conosciuta come una pratica stilistica che si è palesemente manifestata con la fotografia”²⁶⁷. Gli anni della sua formazione a Dresda sono dettati, al contrario, da impegnativi corsi di tecnica, iconografia e l’utilizzo di generi in differenti media, sempre condizionati da un’esigenza di regime. A tal proposito Richter racconta che: “Aesthetic was also a horrible subject, because there was this guy who tried to prove to us which paintings were Socialist art and were therefore good”²⁶⁸. Oltretutto, secondo un’imposizione stalinista, le scene richieste in pittura dovevano essere ad alta leggibilità per favorire la comunicazione (di propaganda) nei confronti di una popolazione spesso analfabeta e non solo intellettuale. Insomma, l’arte fruibile a tutti e soprattutto al servizio del potere. Un paradosso che divenne dibattito, se pensiamo che la fotografia all’avvio del secolo era considerata “l’inizio di una autentica cultura proletaria”²⁶⁹, proprio per la sua immediatezza e leggibilità.

A Richter, già prima di finire gli studi a Dresda, vennero commissionati dal regime delle pitture murali. Un caso è quello che l’artista completò nel 1958 presso la sede operativa del partito, in cui “it depicted a struggle between a mounted police force and social revolutionaries, the latter waving flags and throwing paving stones”²⁷⁰. Un’immagine coerente rispetto ai requisiti di regime. Nonostante, dunque, il percorso accademico avesse favorito le sue abilità ed il suo talento, chiamato ad un futuro di sicuro successo, i motivi di intolleranza verso la sua libera creatività dettata dalla censura sovietica,

²⁶⁶ Ibidem, tr.: “mit der Zerstörung von geschichtlichem Gedächtnis überhaupt”. Traduzione di chi scrive.

²⁶⁷ Ivi, tr.: “Sozialistischer Realismus, insbesondere in seiner deutsche Version, die Richter in seinen Jahren der Ausbildung and der Staatlichen Kunsthalle in Dresden vernnerlicht hatte, ist nicht gerade als eine Stilpraxis bekannt, die sich manifest mit der Photographie eingelassen hätte”, p. 8.

²⁶⁸ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 87.

²⁶⁹ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: “als Beginn einer wirklichen proletarischen Kultur anzusehen sei”, p. 9.

²⁷⁰ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 84.

crebbero. Nel 1972, a proposito di questo limite, affermò che “(Il realismo socialista) subordina l’arte a un’ideologia. [...]. Quando l’arte rappresenta se stessa, la società può utilizzarla, se invece serve a uno scopo, allora diventa grafica da propaganda”²⁷¹.

Una volta arrivato a Düsseldorf, infatti, abbandonò questo discorso pittorico “appropriandosi di mondi visivi del fotogiornalismo e della fotografia amatoriale”²⁷². In generale, questa conversione di Richter è spesso vista come un’interpretazione (erronea), di una nuova libertà acquisita a favore della cultura del consumismo e un suo desiderio di identificarsi con le avanzate pratiche artistiche delle neo-avanguardie. Lui lo afferma dicendo: “Quando andai a studiare a Götting a Düsseldorf nel 1961 (data in cui mi trasferii nella Germania Ovest) ero alquanto confuso e indeciso. Ciò che mi cambiò fu l’incontro con Fluxus e la pop art”²⁷³. Sebbene *Fluxus* non rese capitale Düsseldorf, divenne una delle principali correnti che catalizzò l’attenzione degli artisti divenendo un fenomeno anche in Germania oltre che internazionale. “È un modo di vita, non un concetto artistico”²⁷⁴, sentenziò Nam June Paik. Alle basi della tendenza, perché né gruppo e né movimento, vi sono il futurismo, il dada e Duchamp e soprattutto c’è John Cage, con “il concetto di indeterminatezza”²⁷⁵. L’artista americano elaborò la teoria del suono readymade veicolando strumenti musicali di rumori reali catturati e controllati, come studio sulla percezione nel coinvolgimento dello spettatore.

Non trascuriamo il fatto che quando nel 1962 Joseph Beuys, molto giovane, divenne docente nell’Accademia Düsseldorf: “It was (Beuys) who brought Fluxus to the academy, where he arranged for and participated in the two-day Festum, Fluxorum Fluxus”²⁷⁶, che in città ebbe luogo nel 1963 grazie alla conoscenza di George Maciunas,

²⁷¹ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., p. 47.

²⁷² B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: “die sich Bildwelten des Photojournalismus und der Amateurphotographie manifest aneignet”, p. 7. Traduzione di chi scrive.

²⁷³ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., p. 15.

²⁷⁴ D. Borromeo, *Happening e performance. Corpo e comportamento*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci Editore, 2014, pp. 165-183, qui p. 180.

²⁷⁵ Ivi, p. 181.

²⁷⁶ R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, New York, The Museum of Modern Art, 2002, p. 31.

protagonista principale della corrente. Richter dopo questo evento dichiarò: “I was freed by Fluxus”²⁷⁷. Se, dunque, fino a qui l’artista lavorò intensamente per essere all’altezza dei suoi predecessori accademici, dall’altro, frequentando assiduamente questo ‘nuovo mondo’, maturò l’idea che il repertorio artistico fino ad allora assimilato non rappresentava le pratiche artistiche che andavano delineandosi verso la seconda metà del Ventesimo secolo. La fiorente città di Düsseldorf, infatti, “had become a major European center of the avant-garde”²⁷⁸ che permetteva di lavorare, con alla guida artisti tedeschi e del panorama internazionale anche grazie al *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* (Circolo Artistico della Regione Renana Settentrionale-Vestfalia) ed alcuni autorevoli mediatori d’arte. Nello stesso anno, poi, con l’artista Konrad Lueg tornò a Parigi per fare visita alla galleria di Iris Clert, rappresentanti Yves Klein e altri artisti concettuali e in quella di Ileana Sonnenabend sede distaccata della galleria del marito Leo Castelli di New York, che rappresentavano la corrente new dada e la pop art. Vistosi accolti da quest’ultima si dichiararono “German pop artists”²⁷⁹.

Per lo storico dell’arte Nasgaard, la scoperta dell’autenticità che sta alla base della pratica dei *Fotobilder* fu la fuga dalle molteplici alternative che predominarono gli anni Sessanta indirizzandosi verso “the antiart stances of Fluxus activity or the artless subject matter and style of early Pop Art”²⁸⁰. I *Fotobilder* furono realizzati con una nuova gestualità pittorica e iconografica del pittore tedesco attraverso una riproduzione mimetica dell’immagine e all’opposto dell’idea generale, Buchloh affermò che questa pratica è mossa da un bisogno di elaborare l’esperienza della tradizione del realismo autoritario a cui, fino a quel punto, l’artista era stato sottomesso. Entrambe queste considerazioni, a nostro avviso, hanno motivo di essere legittime. Fu un processo ambivalente: Richter cercava, da un lato di emanciparsi, di rendersi indipendente dalla ideologia artistica della DDR, dall’altro di cercare la sua identità artistica. Da qui anche

²⁷⁷ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p. 34.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cit., p. 31.

²⁸⁰ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p. 40.

“la complicata relazione”²⁸¹ tra pittura e fotografia che lo accompagneranno lungo tutta la sua produzione artistica, alla ricerca di una figurazione realistica epurata dal dogmatismo interiorizzato che oscilla “fra un grottesco esorcismo ed il lutto reale”²⁸². Un lutto che si intende “nei confronti di un passato traumatico, personale e collettivo, che in Richter, così come in molti tedeschi della sua generazione, ha prodotto una tensione tra il desiderio di ricordare e la voglia di dimenticare”²⁸³.

3.2. Fotobilder: il prelievo dal reale, le mimesi, lo sfuocato

Delimitare le opere dei *Fotobilder*, significa trovare la chiave di lettura tra una genesi e una pratica artistica che per Richter diventa tendenza e a cui ciclicamente ritorna. Nell’analisi di Buchloh, l’origine dei *Fotobilder* “richiama brevemente e schematicamente le posizioni fondamentali della cultura fotografica dell’Avanguardia di Weimar”²⁸⁴, che furono incredibilmente persuasive, sia nell’ambito artistico poiché metteva in discussione le conoscenze artistiche apprese, che in quello politico per obiettare all’ordine sociale. Guardando al passato, gli artisti tedeschi del dopoguerra “in modo inconsapevole ereditarono”²⁸⁵ la cultura e il modello di tre diverse e tuttavia storicamente indipendenti posizioni. Prima di tutto, il fotomontaggio rappresentato dagli artisti della Repubblica di Weimar tra cui i tedeschi Raoul Hausmann (1886-1971) e Hannah Höch (1889-1978); poi l’archivio visivo della Nuova Oggettività con il celebre caso del fotografo August Sander (1876-1964), pesantemente pregiudicato dal regime nazista; infine, il paradigma del club dei fotografi operai “che hanno cercato di utilizzare la fotografia come strumento di espressione politica e auto-definizione”²⁸⁶.

²⁸¹ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: “die komplizierte Beziehung”, p. 7. Traduzione di chi scrive.

²⁸² Ivi, tr.: “zwischen einem grotesken Exorzismus und realer Trauerarbeit”, p. 8. Traduzione di chi scrive.

²⁸³ C. Baldacci, *Archivi Impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, cit., p. 113.

²⁸⁴ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: “müssen wir uns kurz und schematisch die grundlegenden Positionen der photographischen Kultur der Weimarer Avantgarde ins Gedächtnis zurückrufen”, p.9. Traduzione di chi scrive.

²⁸⁵ Ivi, tr.: “unfreiwillig zu beerben hatte”, p. 10. Traduzione di chi scrive.

²⁸⁶ Ivi, tr.: “fortgesetzt und die Entwicklung elementarer auktorialer Fertigkeiten, die [...], untrennbar mit den Funktionen der politischen Selbstdarstellung verbunden sind”, p. 11. Traduzione di chi scrive.

Con l'ascesa di Hitler, gran parte delle avanguardie storiche, da oppositori, scelsero la strada dell'esilio e un artista come Höch continuò a lavorare in una situazione di isolamento artistico, rivolgendosi ad un pubblico internazionale. È noto, poi, che nei confronti di correnti artistiche che andavano contro l'estetica nazista, si promosse una feroce campagna denigratoria. L'emblematica vessazione fu la mostra organizzata nel 1937 a Monaco dal titolo *Entartete Kunst*²⁸⁷ (Arte Degenerata), curata dall'artista nazista Adolf Ziegler che divenne itinerante, concomitante all'esposizione *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, che esaltava la giusta arte concepita dal regime. Con l'arte degenerata il chiaro fine fu di ridicolizzare le pratiche artistiche di autori non tollerati e tra essi vi fu anche Hausmann. Malgrado questa propaganda diffamatoria, queste prassi misero profonde radici nell'ambito artistico-culturale e furono capaci di condizionare la cultura del dopoguerra a livello mondiale. Pur tuttavia riconoscendo questa influenza storica, lo storico dell'arte dichiarò che "Richter abbia fortemente negato assicurando qualsiasi disconoscenza dalla storia delle pratiche fotografiche dell'avanguardia di Weimar"²⁸⁸, affermando all'opposto di essere rimasto affascinato dagli artisti appartenenti alle correnti della neo-avanguardia celebrati a Parigi e New York, che utilizzarono a loro volta collage e montaggio con il prelievo duchampiano degli oggetti dal mondo reale. Nel 1972, però, l'artista dichiara che il realismo storico, quello menzionato da Buchloh, era stato certamente un punto di riferimento "come ce ne sono altri nella storia dell'arte. Lo stesso vale per gli altri movimenti artistici. Serve a mostrare che il passato non è lontano o risolto, ma continua ad appartenerci fino a quando non riusciamo a dimenticarlo"²⁸⁹.

Buchloh, poi, attribuì i *Fotobilder* in un momento storico in cui molteplici furono le pratiche fotografiche degli anni Sessanta, da Rauschenberg a Ruscha, reperibili in

²⁸⁷ B. H. D. Buchloh, *The Dialectics of Design and Destruction: The "Degenerate Art" Exhibition (1937) and the "Exhibition internationale du Surréalisme" (1938)*, in *October*, Fall 2014, Vol. 150, *Artists Design Exhibitions: A Special Issue*, pp. 49-62.

²⁸⁸ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: "Richter hat nachdrücklich jede Kenntnis der Geschichte der photographischen Praktiken der Weimarer Avantgarde verneint", p. 12. Traduzione di chi scrive.

²⁸⁹ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., p. 49.

contesti culturali molto diversi tra loro, “in cui le questioni della serialità e della sequenza vennero nuovamente messe in discussione e dove si è cercato di superare ancora una volta la dialettica del montaggio e dell’immagine singola”²⁹⁰. Siamo in un periodo in cui si diffondono le pratiche fotografiche di massa, con il caso degli apparecchi Kodak o quello della catalogazione con metodica ad archivio in cui gli autori spesso non curarono la qualità delle immagini. Tra essi si distinse Edward Ruscha e il suo obiettivo fu l’utilizzo del valore d’uso della fotografia, piuttosto che la sua estetica. All’opposto di questa ricerca è importante ricordare l’ascesa della riscoperta della Nuova Oggettività per conto di Bernd e Hilla Becher. Il talento dei due coniugi fu quello di registrare le atmosfere industriali tedesche definite come “sculture anonime”²⁹¹, diventando profeti in questo, prima della loro sparizione definitiva. Essi rafforzarono l’aspetto enciclopedico e archivistico della pratica fotografica anzitutto con una loro distinta qualità fotografica. Dunque se da un lato vi fu l’ordine razionale e la coerenza delle serie dei Becher, realizzate con le migliori intenzioni qualitative, dall’altro ci fu Gerhard Richter che stava rivalutando le decadute tracce della tradizione del montaggio, preambolo dell’*Atlas*, con l’utilizzo di fotografie amatoriali e illustrate. Una pratica che si evolve poi, a partire dal 1966, con fotografie scattate dallo stesso autore. Tuttavia, il fascino che accomuna i Becher e Richter è questa apparente atmosfera di anonimato, sebbene con due vedute diverse: i primi ‘raccolgono’ una documentazione territoriale architettonica di un momento storico diffondendo un immaginario scultoreo, mentre Richter non si concentra né su una tematica unica né tantomeno vuole sublimare un circostanza.

Il lavoro dell’artista tedesco, dunque, si inserisce in questa situazione evolutiva e trovare una risposta inequivocabile nei *Fotobilder*, è alquanto difficile “poiché la pittura di

²⁹⁰ B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: “setzen sich nun erneut mit diesen Fragen der Serialität und der Sequenz auseinander, versuchen die Dialektik von Montage und Einzelbild erneut zu überwinden”, p. 13. Traduzione di chi scrive.

²⁹¹ W. Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 260.

Richter è una costante intersezione tra l'insediarsi della pittura e della fotografia"²⁹². Per Buchloh, infatti, nell'elaborazione del suo archivio anonimo che sarà la sua ricerca più lunga, l'*Atlas*, non vi è una riscoperta dell'artigianalità fotografica della nuova oggettività e oltre ciò la sua pratica pittorica dei *Fotobilder* è un metodo del tutto inedito del fotografo, sebbene si possano leggere gli estremi della modernità, dell'astrazione e del realismo socialista. Egli spiegò la genesi del prelievo di immagini fotografiche con l'esecuzione della sua prima foto-pittura, in una nota del 1964, affermando: "Un giorno mi capitò tra le mani una foto di Brigitte Bardot e decisi di dipingerla in grigio. Non ne potevo più di quella pittura e dipingere da una foto in quel momento mi sembrò la cosa più idiota e anti-artistica che si potesse fare"²⁹³.

L'opera citata dall'artista non esiste più. Le parole scandite in questa affermazione, tuttavia, sono la testimonianza decisiva di come la casualità di un'immagine ready-made e la sua riproduzione siano "almost an act of desperation"²⁹⁴. Moorhouse, oltre a questa osservazione, aggiunse che sebbene non vi fosse un'iniziale premeditazione, non c'è dubbio che Richter "abbia riconosciuto che portare la fotografia all'interno della pittura lo indirizzò dentro le questioni che stava affrontando. A questo proposito, l'idea che l'uso della fotografia fosse anti-artistica è fondamentale"²⁹⁵.

Il prelievo di fotografie come ready-made divenne per Richter 'gesto' a partire dal 1962 quando "cominciò a collezionare fotografie in maniera casuale accumulandole in semplici scatole di cartone"²⁹⁶. Un atto che agli inizi fu inconsapevole e da dilettante, ma che col tempo divenne sistematico e "finì per formare una raccolta organica, un vero e proprio atlante", noto come *Atlas*. È importante puntualizzare, poi, che Richter delle immagini che raccolse da giornali nella Germania Ovest come *Stern*, *Quick* e *Neue Illustrierte*, osservò caratteristiche che rimandavano alla pittura del realismo socialista.

²⁹² B. H. D. Buchloh, *Die Malerei am Ende des Sujet*, cit., tr.: "weil er seine malerische Arbeit immer am Schnittpunkt von Malerei und Photographie ansiedelt", p. 14. Traduzione di chi scrive.

²⁹³ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., pp. 15-16.

²⁹⁴ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, cit., p. 39.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, in "Leitmotiv", 4, 2004, pp. 207-225, qui p. 207; <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv040413.pdf> [Ultimo accesso 18 novembre 2022].

Questo spiega che per l'artista "experience in both Germanys allowed him to recognize the encoded similarities of Socialist Realism and Western picture magazines, although they were products of different political systems"²⁹⁷. Il motivo principale che lo portò ad accumulare immagini e fotografie trovate "sembra motivata da una necessità pratica: raccogliere modelli iconografici per la pittura"²⁹⁸. Il prelievo delle fotografie ri-presentate in pittura era al centro della questione della fenomenologia della percezione dell'artista, poste dai filosofi Immanuel Kant e il suo epigono Arthur Schopenhauer, che Paul Moorhouse chiarisce in questo modo: "Represented to us in the form of mental images derived from the senses, the actual nature of the external world - the 'noumenal' to use Schopenhauer's phrase - remains forever unknowable and mysterious"²⁹⁹.

È questo il concetto tangente al pensiero filosofico e all'arte di Richter: il coesistere della realtà con la pratica artistica. Egli fu, infatti, uno di quegli artisti che più di altri si sentiva continuamente inappagato dalla polarizzazione tra il mondo così com'è e il modo in cui i nostri sensi (gli occhi soprattutto), lo percepiscono. Ritorniamo, così al centro dei nostri argomenti legati all'iperrealismo, ovvero alla apparenza delle cose e come sono fattivamente. In un decennio, poi, in cui l'arte imponeva un ordine alla percezione della realtà, in cui la fotografia stava decisamente conquistando spazio nel panorama visivo nel concettuale mettendo nuovamente in crisi la 'superiore' manualità della pittura, Richter che ama e rispetta profondamente la pittura, si appropria della fotografia per continuare ad esistere da pittore.

Il sentimento che pervade Richter nel realizzare un'immagine da una fotografia e volerla riprodurre quasi esattamente dal fotogramma è rimanere oggettivo. Non vuole farsi coinvolgere dalle emozioni, infatti: "la fotografia non aveva né stile né composizione, né giudizio valutativo, mi liberava all'esperienza personale, insomma non aveva niente, era pura immagine"³⁰⁰. È la questione che da sempre si discute, percezione e immagine, a

²⁹⁷ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 108.

²⁹⁸ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p.207.

²⁹⁹ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, cit., p. 33.

³⁰⁰ R. Schön, *Intervista a Gerhard Richter*, cit., p. 23.

cui lui affida il seguente pensiero: “non diffido della realtà della quale non so proprio niente, ma dell’immagine della realtà che ci trasmettono i nostri sensi e che quindi è incompleta, limitata”³⁰¹. Da individui, secondo lui, non volendoci rassegnare al dubbio dell’immagine, andiamo alla ricerca della verità in molteplici modi. La sua è con la pittura. Tuttavia, vi è da dire che dalla scoperta della sua pittura ‘anti-artistica’ per un certo periodo, un grado di soggettività rimane tale. Sebbene avesse compreso con una semplice intuizione l’utilizzo della fotografia, nei primi *Fotobilder* si comprende che vi è ancora un grado di moderata soggettività poiché annullare la personalità dell’artista tedesco, come naturale che sia, non poteva realizzarsi a partire dal primo quadro. È, tuttavia, una fase di ricerca e sperimentazione con le correnti artistiche incrociate nelle sue esperienze, come l’opera *Senza titolo* (1962). Attraverso una lettera indirizzata ad Helmut ed Erica Heinze, fece sapere la tecnica usata: ritagliò l’immagine fotografia da un giornale illustrato; la dissolse con una soluzione chimica; la strisciò e la spalmò sulla tela. In sostanza, usando il solvente, dalla fotografia fu chiaramente rilasciato l’inchiostro secco della pagina e Richter invertì il tutto offuscando la maggior parte delle fotografie con pennellate pittoriche. I primissimi *Fotobilder* realizzati tra 1962 ed il 1963, infatti, rivelano l’utilizzo di vari metodi di esecuzione, in cui manipola le opere “their images disturbed by looking streaked, partially erased, or slightly out-of-focus”³⁰². Tra esse vi è *Tisch* (1962), in cui con la raffigurazione di un tavolo bianco, vi è un tentativo di negazione con uno straccio sul dipinto ancora umido e la scelta del colore nero e grigio. Una gestualità che diventa novità nell’opera, attribuendo “a decisive shift in Richter’s practice”³⁰³, un’importanza che viene riconosciuta dall’artista stesso che la inserisce come prima opera nel suo *Catalogo Ragionato*. La chiave di lettura di questa opera è combattuta e nella visione generale vi è una variazione della pittura dell’artista tedesco, in cui da una parte “citing that it stages the incompatibility of abstraction and figuration

³⁰¹ Ivi, p. 24.

³⁰² R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p. 40.

³⁰³ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 113.

in the same space, or at least places them in tension”³⁰⁴. Secondo la chiave di lettura dello storico dell’arte Curley, invece, *Tisch* va oltre alla guerra fredda o alla catechesi degli stili fino ad allora assorbita di una Germania divisa. L’opera è l’espressione di un’estetica tra due poli, quello tra socialismo e capitalismo, che suggerisce una cifra stilistica di contrasto e dissenso. È come se volesse raffigurare un cedimento tra stili artistici e nemici della guerra fredda, attraverso un confine labile tra la negazione con una pennellata gestuale e la ideazione di una nuova forma raffigurativa, tra immagine e rappresentazione.

I *Fotobilder*, come tendenza sono “undoubtedly constitute a kind of local German version of Pop Art insofar as they embrace, even celebrate, the commonplace”³⁰⁵. Del resto, sappiamo che Richter in questa sua pratica si definì pop-artista. Ebbene, se nella pop art inglese e americana, il soggetto era celebrato dal pubblico e veniva raffigurato con “a certain glamour and brazenness”³⁰⁶, i soggetti raffigurati nei *Fotobilder* furono per lo più prelevati da un immaginario di ordinarietà. I luoghi di vacanza, i ritratti e le semplici scene di vita erano l’immaginario visivo che le famiglie tedesche conservavano tra le mura domestiche e questo fare, è pur sempre significativo poiché rappresenta quanto la fotografia avesse guadagnato terreno tra la gente comune. Diventò un mezzo di consumo di massa e Richter, fece emergere anche questo, affermando che: “Sono rimasto sorpreso dalla fotografia che noi tutti utilizziamo quotidianamente in numero incredibile”³⁰⁷.

La fase generale dei primi *Fotobilder* fu tra il 1962 ed il 1966. In questi anni l’artista si concentrò unicamente su pitture provenienti da immagini provenienti dai media e da fotografie derivanti dal suo archivio di famiglia. Rispetto alla sua ritrattistica, accanto a molte persone comuni, ci sono alcune celebrità che raramente prese in considerazione eppure nell’atto di riprodurle, egli riportava la loro identità all’attenzione dell’ordinario.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p.40.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ R. Schön, *Intervista a Gerhard Richter*, cit., p. 23.

La loro raffigurazione risultava complessa e spesso irriconoscibile. Tra queste ricordiamo Hitler - uno dei *Fotobilder* che Richter decise di distruggere -, il Presidente Johnson, la first lady Jacqueline Kennedy e una nota cantante francese Colette Deréal.

È la sfocatura, come anticipato, la caratteristica principe che contraddistingue i *Fotobilder*, poiché “di quello che fotografa e dipinge Richter preserva di solito l’interezza, salvo poi disfarne i contorni e le forme”³⁰⁸. Il limite sulla percezione, è come detto la relazione tra pittura e fotografia che l’artista costruisce e poiché l’esecuzione deve essere il più oggettivo possibile, rende quello che in pittura è lo sfumato, in fotografia sfocato fotografico. Tuttavia, se in un certo senso, la parte mimetica eseguita con il pennello fa le veci della macchina fotografica, un gesto oggettivo, lo sfumato rende pittorica/sfocata la scena “liberates the image, inspiring the viewer’s imagination”³⁰⁹ ed essendo pur parte della soggettività artistica dell’autore, ci chiediamo: perché Richter, invece di riprodurre mimeticamente la fotografia prescelta realizzandola in una pittura totalmente iperrealista, differenzia l’opera con lo sfocato fotografico?

Dietro a questa scelta vi sono due simbolismi. Da un lato, con la figurazione sfocata vi è già l’idea dell’astrazione, infatti egli disse che “la fotografia possiede una propria astrazione che non è facile da intravedere”³¹⁰; dall’altro, con la mimesi, vi è una motivazione concettuale. L’artista, infatti, si allinea all’idea che alle immagini non bisogna mai veramente credere: sia nella pittura che nella fotografia. Sentenziò che: “Un’immagine si presenta come non gestibile, non logica, senza significato. Dimostra l’infinita combinazione delle possibilità e toglie le certezze [...]. Ci mostra tutti i suoi significati possibili, la sua ripetibilità”³¹¹. Se, poi, le immagini sono rimando della realtà e in particolare modo nella fotografia i referenti sono nel reale, per la questione dell’inaffidabilità della percezione, è bene rimanere critici verso ciò che vediamo. Il dubbio è necessario.

³⁰⁸ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 29.

³⁰⁹ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 191.

³¹⁰ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., p. 22.

³¹¹ Ivi, p. 25.

La sfocatura, poi, acquisisce ancora più significato se contestualizziamo questo gesto nel periodo storico in cui realizzò i *Fotobilder*. Per John J. Curley ci propone una lettura che condividiamo, affermando che la sfocatura di Richter “as a formal element partially erases a “finished” painting, inscribing on canvas an anxiety about photography’s mutability³¹². Declinando ulteriormente questo pensiero, possiamo dire che questa fragilità visiva amplifica la chiave di lettura, inscrivendo un significato molto profondo e strettamente legato all’immaginazione (o alla fantasia), non come detrattiva “ma piuttosto rende e conserva l’estraneità e l’originaria insignificanza dell’oggetto rappresentato”³¹³. Un’idea che diventerà ancora più viva nell’astrattismo dell’artista tedesco.

Ma come esegue nel concreto del suo lavoro questo sfumato/sfocato fotografico?

Prima di tutto realizza alla maniera classica il dipinto - un olio su tela, strato per strato; poi con una tecnica del tutto manuale e con la superficie ancora umida, ‘passa’ una spatola sulla pittura, andando a creare l’effetto sfumato/sfocato fotografico, ‘che stende’ il colore. Procedimento che userà, alla pari, anche nella pittura astratta. La striatura di questa procedura, effettivamente, è molto ben visibile nelle finestre di quinta e nelle facce del dipinto dal titolo *Krankenschwestern* (Infermiere, 1965) (Fig. 1)³¹⁴ oppure nell’opera *Familie nach Altem Meister* (Famiglia secondo un Grande Maestro, 1965), entrambe pitture di immagini di gruppo.

Orbene, come abbiamo visto, affrontando il significato di iperrealismo nel primo capitolo, il concetto di credere ciecamente all’immagine che si pone davanti al nostro sguardo, fa acqua da tutte le parti. È pur vero che le immagini fotografiche sono utilizzate come documento, prove d’oggetti di veridicità. Pur tuttavia, è noto che sia essa venga eseguita in una modalità statica o in movimento, sia essa venga manipolata in camera oscura (analogica) o in camera chiara (digitale), nell’atto in cui la stessa immagine viene presa in considerazione attraverso un media artistico, come dunque fece

³¹² J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 192.

³¹³ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 37.

³¹⁴ V. Appendice 1. Fig.1.

Richter con i suoi *Fotobilder*, piuttosto che veicolato con un media della comunicazione, la fotografia in sé lascia sempre dei dubbi. Per l'artista, nella fotografia, inoltre, “alongside its clarity, also possessed a certain oburacy that had to be accounted for”³¹⁵. È vero, l'immagine ferma un momento o il *punctum* di Roland Barthes in *La Camera Chiara* (1980), “questo sarà e questo è stato”³¹⁶ e ciò che di fatto “punge” è che “dandomi il passato assoluto della posa (ariosto), la fotografia mi dice la morte al futuro”³¹⁷. Eppure, a seconda dei punti di vista che rimangono sempre soggettivi, è pur sempre la rilevazione di un evento che può darci molteplici letture di interpretazioni.

3.3. Una chiave di lettura: le immagini della realtà di Richter

Definire Gerhard Richter pittore iperrealista alla pari degli artisti di questo genere è erroneo. Tuttavia, la produzione dei *Fotobilder* con questa tendenza è comunicante ed è noto che nel 1972 *Documenta 5* riconobbe un decennio in cui molto artisti nel mondo si distinguevano nella strada del *Fotografischen Realismus*³¹⁸ o realismo fotografico e dall'iperrealismo pittorico e scultoreo.

Le pratiche artistiche dei pittori iperrealisti piuttosto che quella dei foto-realisti si inseriscono nella tematica più ampia di questo nostro studio, e si allinea al pensiero della storica dell'arte Silvia Bordini: “La fotografia è al servizio della pittura, ma anche elemento determinante di un confronto di natura concettuale tra fotografia e pittura”³¹⁹. Tra esse identifichiamo la ottima manualità necessaria per la riproduzione mimetica e nella loro ideologia una chiave di lettura sulla realtà: la traduzione della fenomenologia della percezione su tela, non del tutto lontana tra loro. Pur tuttavia, Koch, Lang e Antoine nella monografia su *Gerhard Richter* (1995) ci dicono che “the troubling aspect of Richter's paintings comes from the fact that, beyond the successful “simulation”, one

³¹⁵ R. Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings*, cit., p. 47.

³¹⁶ R. Barthes, *La Camera chiara*, cit., p. 96.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, cit., p. 15-1.

³¹⁹ S. Bordini, *Le nuove tecnologie*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali procedimenti, sperimentazioni*, cit., pp. 225-253, qui p. 251.

discovers visual anomalies that can only belong to photography”³²⁰. È evidente che la sfocatura non è paragonabile alla deformazione pittorica della iper-realtà, anzi sono due metodiche tra loro paradossali ma è significativo coglierne, brevemente, alcune differenze.

Con la sfocatura i soggetti di Richter nei *Fotobilder* sono limitatamente riconoscibili, sono un'apparizione che spesso non coincide con una illusione ma “abituata lo sguardo all'indifferenza, induce una sorta di agnosia visiva artificiale”³²¹, un fenomeno passeggero sebbene conviva con la vista per un lasso di tempo anche quando la scena si presenta per intero. Con questa metodica siamo costretti ad avvicinarci al quadro per ‘guardarlo meglio’ - un approccio consueto in altre correnti di Richter -, al contrario le opere pittoriche degli iperrealisti sono talmente identificabili che per non farci sopraffare è bene contemplarle da lontano. I nostri occhi, infatti, le percepiscono deformanti per un altrettanto lasso di tempo.

Vi è, poi, il tempo necessario alla realizzazione del quadro. Gli artisti iperrealisti volendo rafforzare la loro idea di ‘andare oltre la realtà’ investivano lunghi mesi nella realizzazione delle loro opere, perché oggettivamente non era possibile realizzarli in poco tempo e questa fatica si attraversava con il grande formato. La grande opera veste la funzione di costruire l'atmosfera iper-reale, c'è una sorta di obbligo fisico alla lontananza, sebbene siamo in grado di capire immediatamente la scena riprodotta pur con una distorsione visiva. La sfocatura di Richter, poi, coincide con la preferenza fin dal principio di raccontare le sue scene con la scala di grigi, per rafforzare ancora di più la sua idea di luogo comune e di annacquamento. Il pittore tedesco, a differenza degli iperrealisti, ci impegna “allo sforzo di rieducazione dello sguardo”³²², soprattutto nei primi *Fotobilder* poiché “la tecnica meccanica [...] è prima di tutto una risposta al bisogno di ridurre l'invadenza di un soggetto ipertrofico e della sua storia

³²⁰ *Gerhard Richter*, a cura di G. Koch, L. Lang, J. P. Antoine, Paris, Dis Voir Édition, 1995, p. 35.

³²¹ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 35.

³²² *Ivi*, p. 31.

individuale”³²³: il nostro occhio deve sforzarsi, perché le informazioni sono fuggevoli. Non ha la pazienza, come afferma nel 1993 al curatore Hans Ulrich Obrist, di lavorare in grande formato e per lungo tempo su un'unica opera, come gli iperrealisti affermando che: “Volevo evitare tutto ciò diminuendo i valori di produzione. L'intenzione di mostrare una fotografia è evidente, ma non una foto laboriosamente copiata e duplicata. [...] I quadri somigliano sostanzialmente alle foto, senza sembrarne delle copie”³²⁴. L'artista tedesco compie il passaggio ‘inverso’ degli iperrealisti: intenzionalmente cercò di rendere il più anonimo e indifferente possibile l'immagine, ‘tirando’ con la spatola o sovra-pitturando con lo straccio come su *Tisch* (Tavolo, 1962). Egli non voleva virare ad un mimetismo assoluto, brillante o sgargiante, neanche con il bianconero, come fecero gli iperrealisti e tantomeno proporre una pittura il più possibile identitaria o neutrale. La scala dei grigi, inoltre, è filo conduttore nel caso dei *Vorhangbilder* (Tende), che iniziano a vedersi a partire dal 1964. L'artista tedesco, in questi *Fotobilder* “marca lo straordinario confine tra due realtà: l'universo dell'artista e il mondo oggettivo”³²⁵. La tenda allude chiaramente alla finestra, alla cornice, tema di cui siamo occupati nel primo capitolo, in cui indirettamente l'artista tedesco vuole rimandare alla sua sfida di concetto di immagine e di apparenza, al suo essere parziale. L'uso del grigio e anche un certo livello di rappresentazione illusionistica, qui in particolare, tendono a smaterializzare l'oggetto comune e a vanificare la sua presenza. L'effetto ottico, poi, depotenzia l'effetto visivo, quasi vuole negarlo, mentre all'opposto i pittori iperrealisti si schierano per il colore per accentuare ancora di più i dettagli, vogliono ampliare la realtà. Intervistato da Peter Sager nel 1972, rilascia la sua idea precisa sull'utilizzo del grigio affermando che: “Ho un rapporto particolare con il grigio. Per me era assenza di colore, perdita di opinione, negazione. Era anche il mezzo per manifestare il mio rapporto particolare con la realtà apparente”³²⁶.

³²³ Ibidem.

³²⁴ H. U. Obrist, *Interviste. Volume I*, a cura di T. Boutoux, Milano, Edizioni Charta, 2003, pp. 799-800.

³²⁵ G. Richter, *Frühe Bilder*, a cura di Ch. Schreier, Bonn, Hirmer, 2017, tr.: “markiert er die Grenze, die zwei außerbildliche Realitäten trennt - die Welt des Künstlers und die Objektwelt”, p. 7.

³²⁶ G. Richter, *La pratica quotidiana della pittura*, cit., p. 49.

In sostanza, è un grigio che vuole creare incertezza nell'osservatore, non profondità, piuttosto la volontà è quella di trattenere lo sguardo, fare in modo che l'osservatore scrutando con attenzione, identifichi lo scenario e lo renda 'visivo' alla sua percezione.

Vi è poi la questione della prospettiva. Si potrebbe dire che poiché un'immagine fotografica funziona esattamente con le sue regole, la visione nei *Fotobilder* opera "sviluppando lentamente e successivamente diversi spazi parziali, tante proiezioni possibili di una scena di cui si è dimenticata la vera forma"³²⁷. È l'antesignano del recente *time-lapse*³²⁸, ma tutto in un quadro. È uno sguardo con nuovi requisiti: è vedere un'immagine nell'immagine come può essere un "paesaggio dentro un paesaggio"³²⁹. È come dire che lo sguardo dell'osservatore potrebbe facilmente coincidere con quello dell'artista.

Con queste premesse e senza volere essere esaustivi, vogliamo proporre una chiave di lettura di alcuni altri *Fotobilder* per consolidare i motivi della nostra analisi su Gerhard Richter dentro la tendenza artistica degli iperrealisti. Un caso celebre e significativo è il quadro dal titolo *Frau mit Schirm* (1964) (Fig. 2)³³⁰, dei primi *Fotobilder*. L'immagine proviene da una foto di giornale, tra le più viste. Il soggetto è Jacqueline Kennedy che in origine visse la situazione che la segnò per sempre, è in lacrime alle esequie del marito ucciso a Dallas nel 1963. Il titolo preannuncia un'allegoria paradossale: *Donna con ombrello* non dice nulla sull'identità del soggetto non riconoscibile neanche dai tratti. La posa della figura senza ombre è insignificante ed il suo dolore è raffigurato in un ghigno indecifrabile, come a volere 'immaginare' il suo sentire. Non sappiamo in realtà cosa si nasconda dietro a quella mano che ferma un'espressione poiché la sfocatura rende l'immagine incomprensibile. Inoltre, confonde la fisicità e l'identità della donna. In sostanza, "the point of Richter's depiction seems to be that photographs can

³²⁷ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 71.

³²⁸ In fotografia e cinematografia il *time-lapse* è una tecnica di ripresa di registrazione a intervalli di tempo regolari e discontinui di immagini, in seguito montate in modo continuo, con un effetto di movimento più veloce del tempo. Si utilizza per documentare eventi in modalità di filmato accelerato.

³²⁹ Ivi, p. 69

³³⁰ V. Appendice 1. Fig. 2.

dissemble”³³¹. Questo *Fotobild* disturba la visione, è *unheimlich* e dalla ridondanza di una delle donne più celebri e fotografate in quel momento storico, Richter la riduce semplicemente ad una donna comune ed “è questa incertezza a essere veramente corrosiva e a proiettarsi immediatamente nel mondo delle immagini note, rivelandone la profonda estraneità”³³².

Andy Warhol, nello stesso anno, similmente realizzò la sua opera ripetitiva *Thirty-Five Jackies (Multiplied Jackies)*: sono trentaquattro tele disposte in una griglia, ognuna con lo stesso ritratto serigrafato di una Kennedy riprodotta da una fotografia estratta dallo stesso periodo di pena. Warhol ritagliò unicamente il viso della ormai vedova, ostruendo la raffigurazione meccanica dalla tecnica grezza. Dalla posa dei capelli lucidi a un'espressione quasi accennata, il tutto si riduce ad una macchia pittorica deformata. Entrambi gli artisti, infine, “depict and erase her”³³³.

Dalla tavola 85 dell’Atlante che proviene dall’archivio fotografico di famiglia, il celebre ritratto *Onkel Rudi* (Lo zio Rudi, 1965). Il *Fotobild* rappresenta uno dei due fratelli della madre, vestito con la divisa della Wehrmacht, caduto in guerra nel 1944. La posa rigida e il convincente sorriso dritto in macchina, assieme alla ormai conosciuta sfocatura creano, senza dubbio, nell’osservatore un senso di profonda angoscia e di sgomento. Ebbene, da un lato *Onkel Rudi*, è per i tedeschi, un’immagine immediatamente riconoscibile e dopo la guerra ciò che venne subito alla mente è la frase del tipo: “The nazi in the family”³³⁴; dall’altro è un affetto diretto della madre. Eppure quello stesso sorriso beffardo potrebbe essere accostato all’angelo del male, il dott. Mengele in mezzo a Richard Baer e Rudolf Hoess, che nulla fa intravedere della sua efferatezza se non grazie alla storia. È una raffigurazione contraddittoria, poiché rivela al contempo una situazione dell’intimo di Richter che accomunava molti altri tedeschi e rimanda a tutto quell’immaginario dell’Olocausto nazista che in un’unica immagine, senza dubbio rende

³³¹ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 4.

³³² E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 40.

³³³ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 4.

³³⁴ R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cit., p. 40.

l'atmosfera perturbante. "As such, the portrait exposes the role of subjective judgement, and its potential for distortion, in the way that appearances are interpreted"³³⁵. Un'immagine che venne realizzata agli inizi degli anni Sessanta che emblematicamente sono gli anni di cattura ed esecuzione di Adolf Eichmann (1962), uno dei maggiori responsabili logistici dello sterminio ebraico, in concomitanza con una delle prime storiche sentenze nello stesso anno di alcune guardie di Auschwitz nella Repubblica Federale di Germania. In questa serie di immagini Richter si appropriò di un pezzo di storia "between personal experience and public reality, between a painful guilt-laden past and a present predicated on selective memory"³³⁶, includendo anche *Tante Marianne* (Zia Marianne, 1965) (Fig. 3)³³⁷ e *Herr Heyde* (Il Sig. Heyde, 1965) (Fig. 4)³³⁸. La prima, una zia assassinata negli stessi anni della guerra per conto del programma di eutanasia conosciuto come *Aktion T4* affetta da disabilità mentali e il secondo un *Fotobild* che illustra l'arresto nel 1959 dello psichiatra, tra gli organizzatori di questo barbaro sistema di pulizia razziale.

La disposizione oggettiva del mondo attraverso l'*Atlas* "con un corpus di più di 5.000 immagini disposte su un numero di tavole che ad oggi ha raggiunto il numero di quasi 700 esemplari"³³⁹ e la ri-appropriazione della pittura con la fotografia dimostra la profondità concettuale, conoscitiva e rappresentativa dell'artista. Come osserva la docente Cristina Baldacci:

La sua rilettura in chiave contemporanea dei generi, stili e dei linguaggi della storia dell'arte - caratteristica che le immagini e i progetti in *Atlas*, e la loro suddivisione, mostrando ampiamente - è piuttosto una profonda, e per certi versi anche molto sofferta, indagine concettuale sul ruolo, sul valore e le possibilità della pittura in un mondo dove la fotografia e tecniche sempre più sofisticate di creazione e riproduzione di immagini dominano ormai la rappresentazione³⁴⁰.

³³⁵ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, cit., p. 88.

³³⁶ R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cit., p. 41.

³³⁷ V. Appendice 1. Fig. 3.

³³⁸ V. Appendice 1. Fig. 4

³³⁹ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 207.

³⁴⁰ C. Baldacci, *Archivi Impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, cit., p. 110.

Questa significativa osservazione è l'incarnazione delle opere di Richter. Le sezioni rappresentanti *Wolken* (Nuvole) e *Landschaften* (Paesaggi), tra cui l'opera *Landschaft mit Wolken* (1989) (Fig. 5)³⁴¹ della fine degli anni Sessanta, inizi anni Settanta rimandano a molti stili pittorici, tra cui quello del romanticismo. Lo sfumato fotografico di Richter poco prima di queste opere, da un certo momento in poi, variò notevolmente. Anche se durante l'Accademia di Dresda, dovette allinearsi alle richieste del partito comunista, Robert Storr ci fa sapere che: "Richter had steeped himself in the old and modern masters - Albrecht Dürer, Diego Velázquez, Rembrandt van Rijn, the Impressionist and Lovis Corinth"³⁴². Uno dei grandi maestri riconoscibili, nel caso del murales dal titolo *Lebensfreude* (La gioia della vita, 1956), è Botticelli con un chiaro rimando alla Primavera (1482 ca.). Tuttavia a causa della censura imposta a suo tempo dalla *Entartete Kunst* degli impressionisti, gli espressionisti dei *die Brücke* e altre correnti più moderne, non furono accessibili per l'artista e dalla sua biografia emerge che "Richter's pantheon at the time included Velázquez, Édouard Manet, Caspar David Friedrich and Max Beckmann"³⁴³. Dunque, le vedute possono essere una rielaborazione dello studio del paesaggio di molti celebri maestri: da Leonardo Da Vinci; alle atmosfere del pittore tedesco Caspar David Friedrich esponente dei paesaggi simbolici tedeschi caratterizzati dagli effetti di luce romantici e di intensità religiosa; e ancora ai paesaggisti della scuola di Barbizon dell'Ottocento con Jean-Baptiste Camille Corot. Lo studio delle nuvole rivela l'emergere di un inedito studio dell'intenso lirismo pittorico di John Constable o ancora prima, dai cieli dipinti di Correggio da Parma³⁴⁴.

A conclusione di questa nostra indagine, un'ulteriore analisi delle opere pittoriche di *Betty* (1977) (Fig. 6)³⁴⁵ e *Lesende* (1994) (Fig. 7)³⁴⁶, due *Fotobilder* realizzati in una seconda e nuova fase di questa produzione artistica. Anzitutto, l'artista ri-presenta

³⁴¹ V. Appendice 1. Fig. 5.

³⁴² R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cit., p. 21.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Cfr. E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 57.

³⁴⁵ V. Appendice 1. Fig. 6.

³⁴⁶ V. Appendice 1. Fig. 7.

immagini pittoriche che sono fotografie da lui stesso scattate, queste nel suo nucleo familiare, una metodica iniziata già dal 1966 con l'opera *Emma (Akt auf einer Treppe)*; inoltre, vi è un considerevole uso del colore. Il significato di questa scelta, è per Moorhouse “whereas previously his use of monochrome had invested the resulting images with a certain austerity, colour now introduced the illusion of living warmth”³⁴⁷. A differenza della prima fase dei *Fotobilder* un primo approccio concettuale, per Moorhouse, è chiaro che questa ritrattistica fa emergere “an increasing willingness to explore a range of different means of representation”³⁴⁸. Dimostrano a parimenti, un entusiasmo pittorico e una ricerca di interrogativi legati alla fenomenologia della percezione inediti, in relazione forse anche alla maturità esistenziale raggiunta e all'analisi di nuovi artisti del panorama artistico. A differenza dello sfumato dei primi *Fotobilder* dovuti ad una spatola, in queste opere il flou è realizzato con un tratto più dolce, il che rende il soggetto più nitido e definito.

Il meraviglioso ritratto di sua figlia *Betty* (1977) è un'opera molto realistica, l'occhio guarda dritto all'obiettivo o allo spettatore. La profondità del suo sguardo è tale per effetto della maggior chiarezza dell'immagine, il che origina un'empatia emozionale in chi la guarda per nulla paragonabile ai primi *Fotobilder*. A noi sembra rivelare meno incertezza anche nei sentimenti dell'artista, che con questa opera esprime la bellezza dell'età di sua figlia e nel contempo, rivela un'intensità di affezione da genitore. Tuttavia, la non completa nitidezza mette ancora una volta la distanza tra soggetto e spettatore ed è ancora una volta lo stile dell'indifferenza cifra stilistica dei *Fotobilder*. *Betty*, infine, può esteticamente rimandare al realismo fotografico e allo studio del colore dell'americano Edward Hopper.

Die Lesende (1994) è Sabine Moritz, compagna pittrice diventata sposa nel 1995, ri-presentata in pittura, dopo averla fotografata nell'azione della lettura. I bordi vellutati e brillanti dai profili appena sfuocati, delineano il rimando alla pittura “forse più

³⁴⁷ P. Moorhouse, *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, cit., p. 119.

³⁴⁸ *Ibidem*.

descrittiva della storia dell'arte europea, e cioè con la pittura olandese del Seicento³⁴⁹, come afferma il docente Emanuele Garbin. È lo stesso artista che ammise di aver studiato il caso delle figure femminili di Jan Vermeer e di avere utilizzato entrambi tecniche molto simili, l'uso di congegni di proiezione, spiega quanto intensamente Richter studiasse l'arte del passato, dimostrando assoluto rispetto nei confronti dei grandi maestri. Ebbene, questo quadro, in particolare, fu anche oggetto di studio per i suoi *Vorhangbilder*, poiché Curley affermò che due quadri “returned from the Soviet Union (after looting) with great fanfare in 1956: Raphael's *Sistine Madonna* and Vermeer's *Girl Reading a Letter by an Open Window*”³⁵⁰. Probabile che lo avesse visto. Poi, Robert Storr ci rivela che: “Although frustrated in the past by his inability to paint like Vermeer (to the point of mutilating his own pictures), the fact of the matter is that in this instance Richter came astonishing close to that model”³⁵¹.

Analogie e differenze tra *Lesende* e la cifra stilistica di Vermeer, ci permettono di catturare meglio il significato dei *Fotobilder*. In primis, Richter riprende dettagli specifici che si possono osservare in molti quadri del pittore olandese, ri-traducendoli in chiave contemporanea. La donna al centro è sovraesposta e tale luce da un lato illumina collo, capelli e le mani e dall'altra, rende evanescente quei dettagli che Vermeer, invece, pur con uno stile pittorico restituisce precisi e brillanti: la collana di perle e gli orecchini. La resa è tipica dello stile pittorico dell'artista olandese, che fa emergere con peculiare tecnica i dettagli fulgidi dei metalli. Luci ed ombre dei vari elementi, dai tendaggi, alle coperte, alla frutta poggiata sul letto, alla finestra, ai dettagli dell'abbigliamento ben studiati e rifiniti, sostengono la scena descrivendo tra l'altro la storia della moda e l'arredo di un periodo storico ben preciso, rendendo armonico il tutto. Al contrario, il soggetto femminile di Richter è tenue; i pochi dettagli che possiamo intravedere, termine appropriato qui, nel quadro sono visivamente intangibili soprattutto dove poggia il raggio di luce, fatta eccezione per qualche elemento a cui l'occhio si aggrappa per

³⁴⁹ E. Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, cit., p. 30.

³⁵⁰ J. J. Curley, *A Conspiracy of Images*, cit., p. 198.

³⁵¹ R. Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cit., p. 80.

inquadrare la veduta. Pur tuttavia, a differenza della donna di Vermeer, lo sguardo scorre e non viene pungolato da elementi aggiuntivi a cui prestare particolare attenzione. È un'opera costruita sull'a-temporalità: non si comprende la fascia oraria o l'epoca storica a cui appartiene questo quadro. A conclusione di questo confronto, pur con l'utilizzo della stessa tecnica dello sfumato, Richter e Vermeer, presentano due prospettive di immagini e percezioni della realtà, differenti. Ciò che di fatto contraddistingue, ognuno a modo proprio, l'intendere della propria arte.

Capitolo 4. Vija Celmins: l'immagine con tocco umano

4.1. “Art is still and dead”³⁵²: re-interpretare la natura morta e il paesaggio

Vija Celmins (Riga, 1938) è l'artista femminile a cui rendiamo tributo in questa parte di studio. I propositi di questa scelta sono, anzitutto, il volere offrire un punto di vista altresì femminile attorno alla corrente dell'iperrealismo che, certamente, ha dato ampia riconoscenza ad artisti uomini. Inoltre, il caso della Celmins è singolare: la sua opera artistica, rappresenta quel livello in più di mimetismo artistico che, rispetto ai *Fotobilder*, si protende alle tematiche della fenomenologia della percezione che stanno alla base di questa tendenza. L'analisi di questo caso è, inoltre, proficuo per comprendere similitudini e differenze con il tedesco Gerhard Richter e con il pittore americano Chuck Close, poi. Con quest'ultimo Celmins, infatti, ebbe una lunga e gratificante amicizia, testimoniata tra l'altro dall'intervista che Close fece a Celmins nel 1992³⁵³, che evocheremo.

Sebbene in generale l'artista venga spesso compresa tra i foto-realisti, “she never copies anything, she rather re-describing what she sees, pushing the material and asking a lot of it”³⁵⁴. Il foto-realismo, nel suo caso, lo utilizzeremo solo per convenzione per quel ciclo di opere realizzate soprattutto a disegno sul principio del realismo fotografico, non intendendo, tuttavia, una riproduzione letterale.

Le sue nature morte fotorealistiche o iperrealistiche (se sculture) non dipendono da quell'immaginario merceologico da cui molti artisti della sua generazione, a partire da Warhol, si fecero ispirare. Gli oggetti e i paesaggi proposti da Celmins giungono da immaginari che descrivono, altresì, la transizione a due periodi artistici ed esistenziali. Se da un lato, vi è la visuale domestica e certe vedute provenienti dal suo atelier di

³⁵² Cfr. L. Relyea, *Earth to Vija Celmins*, in *Artforum*, Vol. 32, no. 2, October 1993, p. 55; <https://www.artforum.com/print/199308/earth-to-vija-celmins-33810>. [Ultimo accesso 16 dicembre 2022].

³⁵³ C. Close, *Vija Celmins interviewed by Chuck Close*, in *Vija Celmins*, edited by W. S. Bartman, New York, A.R.T. Press, 1992.

³⁵⁴ *Exhibition talk: Vija Celmins and Robert Storr*, in *Vienna Secession*, 17 November 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo&t=126s>; min. 2:00-2:07. [Ultimo accesso 16 dicembre 2022].

Venice Boulevard di Los Angeles, dall'altra vi è la pratica visiva di “Celmins who systematically rescued photographs of World War Two from books and magazines and copied them in paint and graphite with meticulous precision”³⁵⁵.

La luce e il paesaggio marino in affaccio all'Oceano Pacifico delle opere di Celmins, per la storica dell'arte Cécile Whiting nel suo saggio *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s* (2006): “Recall a century-old tradition of photographic representation of the landscape”³⁵⁶. Una proposta visiva che, negli anni Cinquanta, in fotografia, fu dei grandi maestri quali Ansel Adams e Edward Weston che “reinvented the nineteenth-century practice of western landscape photography” idealizzando luoghi e paesaggi magistrali tra cui la Valle della Morte e la Sierra Nevada della regione della California, come territorio a sé stante. Questo revival visivo fu un chiaro rimando agli Impressionisti della California, emigranti europei dei primi del 1900, riconosciuti nella *Rocky Mountain School* che: “Heralded the geographic wonder of the west - cataclysmic waterfalls, majestic mountains, and dramatic sunsets”³⁵⁷. A ritroso, dunque, anche il quadro pittorico di Celmins è un rimando al paesaggio visivo della West Coast: una *palette* di grigi che viene determinata dalla scelta di soggetti più o meno esposti alla scala cromatica, di colori forti e saturi a volte contrapposti come in *Burning Man* (1966) o la scultura *House #1* (1965).

Se in un primo momento, si potrebbe pensare di essere in un mondo a sé stante, la storica dell'arte moderna Linda Nochlin, tuttavia, aprì un faro nel suo saggio *Women, Art, and Power and Other Essays* (1988), dichiarando che: “For the woman realist, like the woman artist in general, the sense of the creative self *as* a woman may play a greater or a lesser role in the formulation of pictorial imagery”³⁵⁸, determinando il fenomeno “conscious feminine identification” che diventa principio nel lavoro delle donne. In

³⁵⁵ C. Whiting, *California War Babies: Picturing World War Two in the 1960s*, in *Art Journal*, Vo. 69, No. 3, Fall 2010, pp. 40-61, qui p. 54.

³⁵⁶ C. Whiting, *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2006, p. 21.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ L. Nochlin, *Women, Art, and Power. And Other Essay*, London, Thames and Hudson, 1988, p. 87.

questo senso, nell'iconografia che le artiste costruiscono sulla loro superficie pittorica, entrano in gioco in modo diretto le condizioni della realtà che provengono dall'emotività, dalla politica e infine dalla "their private realms of imagination as well"³⁵⁹.

Le opere di natura morta del ciclo iniziale di repertorio sono il ritratto di una macchina da scrivere, un porta candela di metallo o una lampada elettrica a doppia testa di cui la nota *Lamp #1* (1964) e nella visione di James Lingwood, curatore delle prime personali dell'artista in Europa: "They were still too conventional, the artificiality of arrangement blurring her now found empiricism"³⁶⁰. Un effetto diverso, infatti, fu rappresentato nella scultura ed è iperrealista dal titolo *Comb* (1969-70) (Fig.8)³⁶¹, realizzata in lacca e resina epossidica su legno. Un pettine ad altezza uomo, che rimanda all'opera del pittore surrealista René Magritte dal titolo *Personal Values* (1952) e che illustra il concetto di natura morta o *still life* di Celmins che "concern to make something new with something old".

Lingwood, inoltre, spiega le modalità con cui Celmins intendeva raffigurare il suo *still life*. In primis, gli oggetti venivano selezionati e rappresentati "in the space of the picture, irradiating aloneness"³⁶². Poi, la grandezza dell'opera pittorica veniva, spesso, decisa a seconda della dimensione del soggetto ovvero a misura naturale. Come terza modalità, gli oggetti ritratti dovevano essere tutti oggetti in uso, sia funzionali che decorativi. Le opere, infatti, che rappresentano questo tipo di natura morta "are not only picture of facts but depictions of needs - heat, light, food, sound. Subdued in tone, they have a brooding, uncomfortable presence"³⁶³.

Il foto-realismo della Celmins è interessante, poiché, nella raffigurazione proposta vi sono delle comunanze, che per la storica dell'arte Nancy Princenthal sono "closer to the

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ J. Lingwood, *Pictures of facts: Vija Celmins's work from the 60s*, in *Vija Celmins: works 1964-96*, London, Institute of Contemporary Arts, 1996, pp. 22-43, qui p. 23.

³⁶¹ V. Appendice I. Fig. 8.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ivi, p. 24.

perceptually-based Minimalism of Agnes Martin, with which her work is often compared³⁶⁴; oppure secondo la visione di Carter Ratcliff “in some respects to monochrome painters like Robert Ryman and, especially, Brice Marden”³⁶⁵. Accanto a questi pittori e tendenze, aggiungiamo noi, un attiguità ad una “really pictorial phenomenologists”³⁶⁶ di una serie di artisti tra cui Sylvia Plimack Mangold. È vero, altresì, che dalle dichiarazioni di Celmins, ella trasse molta ispirazione dallo scrittore Alain Robbe-Grillet, esponente della corrente letteraria *nouveau roman* (nuovo romanzo), che omaggiò con la sua scultura iperrealista *Pink Earl Eraser* (1966-67) e anzitutto dalle nature morte divenute celebri oltre oceano dell'autorevole pittore (ed incisore) italiano Giorgio Morandi, esponente del movimento metafisico “che rappresenta il più importante contributo italiano alle ricerche artistiche europee degli anni dieci-venti del Ventesimo Secolo”³⁶⁷. Un periodo, quello degli anni Sessanta, che aveva già visto una riattivazione inedita della natura morta fino ad allora intesa. Non a caso, la celebre *Flag* di Jasper Johns, realizzata a sua volta con una tecnica antica, l'encausto, è del 1955.

Più che capire il suo approccio artistico a partire dalla biografia, che pur riporteremo, ciò che esamineremo sono le peculiarità concettuali che diventano visive. Riscrivere la realtà e farla diventare cifra stilistica, per Celmins significa studiare e osservare molto dai grandi maestri del passato ma anche dal suo contemporaneo e, inoltre, essere connessa con la materia realizzata per i suoi disegni o le sue pitture, imprescindibile per capire la sua pratica artistica.

Indubbiamente, le opere della produzione fotorealistica si identificano in un mimetismo chirurgico che provoca l'*unheimlich*, definito “enigmatic elusiveness”³⁶⁸ da Lynne Cooke nella sua recensione dal titolo *Vija Celmins. Philadelphia and Seattle* (1993)

³⁶⁴ N. Princenthal, *Vija Celmins: material fictions*, in *The Parkett Series with Contemporary Artists*, Zürich, n. 44/1995, pp. 25-29, qui p. 26.

³⁶⁵ C. Ratcliff, *Vija Celmins: an Art of Reclamation*, in *The Print Collector's Newsletter*, New York, Vol. XIV no. 6, January-February, 1984, pp. 193-195, qui p. 193.

³⁶⁶ L. Nochlin, *Women, Art, and Power. And Other Essay*, cit., p. 94.

³⁶⁷ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento*, cit., p. 378.

³⁶⁸ L. Cooke, *Vija Celmins. Philadelphia and Seattle*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1080, p. 238.

quando Celmins, in una serie di esposizioni nel Nord America nel 1993, conquista in modo tardivo l'attenzione pubblica avanzando nel panorama artistico internazionale. Infatti, pur rimanendo “over thirty years after her debut exhibition in Los Angeles, there is no one single painting , drawing or sculpture by Celmins in a museum collection in Europe”³⁶⁹. Le immagini di cui stiamo parlando sono prodotte con varie tecniche e raffigurano paesaggi e fenomeni naturali che, all'occhio dello spettatore, sembrano facilmente accessibili. Una sorta di evoluzione dalla prima fase di natura morta, poiché se nei quasi vent'anni di residenza a Los Angeles ella raffigurò anche i soggetti del quotidiano, in una fase ancora di orientamento artistico, la stabilità pittorica intesa a partire dall'ottimizzazione della tecnica mimetica è, forse, spiegabile con il cambio di residenza che la portano a vivere e lavorare a New York dal 1981. Un mutamento che avviene dagli anni Settanta in cui i soggetti cambiano in vedute e nella transizione, diventano repertorio di riferimento. Deserti, immensi oceani, paesaggi lunari, notti stellate, galassie sono la volta e il basamento degli eventi che condizionano la vita dell'uomo. Ininterrottamente.

L'artista giustificò la metodologia dell'accurato mimetismo affermando, da un lato, che: “I am only interested in controlling the space in front of me”³⁷⁰ e dall'altro la costruzione di un suo equilibrio personale che fosse “an intimacy with the work itself”³⁷¹. Due affermazioni che, pertanto, descrivono i tratti di una personalità di Celmins che “as an artist who has chosen her own path and insists upon keeping her own tempo”³⁷². Un'esistenza artistica scandita, infatti, anche da momenti di stallo e periodi di improduttività, indice questi di conclusione di un lavoro piuttosto che l'attesa di una nuova progettualità, ma in generale, Celmins non è una artista prolifica. Il pittore e critico americano Stephen Westfall, in un suo saggio pubblicato su *Art in America*

³⁶⁹ *Vija Celmins: works 1964-96*, London, Institute of Contemporary Arts, 1996, p. 9.

³⁷⁰ Cfr. N. Princenthal, *Vija Celmins: material fictions*, cit., p. 26.

³⁷¹ Cfr. B. Fery, *Exercises in Abstraction*, in *Vija Celmins: To Fix the Image in Memory*, edited by G. Garrels, New Haven-London, San Francisco Museum of Modern Art and Yale University Press, 2018, pp. 195-201, qui p. 195.

³⁷² B. Turnbull, *Foreword*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, Los Angeles, Fellows of Contemporary Art, 1979, pp. 13-18, qui p. 13.

(2018) definì questo modo di lavorare appartenente allo *Slow Painter*³⁷³, ovvero a quel pittore che palesemente ossequia il tempo da un lato come suo socio alleato nel processo di distribuzione della vernice sulla superficie e dall'altra parte come arbitro di stile, includendo in questa spiegazione tra gli artisti selezionati, la pittura di Vija Celmins. Westfall affermò che i pittori a cui assegna questa operatività “all are preoccupied with setting the stage for time unfolding slowly in the viewer's perception. Their work takes time to make and time it takes conditions how we view it”³⁷⁴. Un'esecuzione che sottintende un modo di vivere l'arte senza tempo, fatto di concentrazione oltre che di un personale temperamento di meditazione e calma, che “imbeds a premonition”³⁷⁵ di un qualcosa che si rivela essere virtualmente immenso, tenuto in una riserva creativa e che si manifesta lentamente.

In questo suo trascorrere, l'artista utilizzò con grande disinvoltura una varietà di media artistici che vanno dalla scultura alla pittura, dal disegno alla fotografia, una leale interpretazione del pensiero come “the artist as builder”³⁷⁶ anche nell'azione concreta da artigiana avendo generato stampe prodotte con le tecniche antiche, tra cui litografia e serigrafia, una rivalutazione, come è noto, rivisitata dalla pop art. Ciò significa che Celmins fu un'artista molto attenta anche alle pratiche tecnologiche che l'arte contemporanea riportava in auge (le tecniche antiche) o andava innovando (come la fotografia) e con loro, per Susan Larson autrice del saggio *Vija Celmins* per la mostra itinerante nel Nord America *Vija Celmins. a Survey Exhibition* nel 1980 affermò che “she has created a quiet space where tension and serenity achieve a carefully fashioned accommodation with each other”³⁷⁷. Una differenza importante se commisuriamo questo modo di intendere con le opere artistiche degli autori riconosciuti della corrente

³⁷³ S. Westfall, *Slow Painting. The deliberate pace at which a painting demands to be viewed is key to its contemporary relevance*, in *Art in America*, February 2018, pp. 62-69, qui p. 62.

³⁷⁴ Ivi, p. 62-64.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ S. Rippner, *The Prints of Vija Celmins*, New York-New Haven, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2002, p. 9.

³⁷⁷ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, Los Angeles, Fellows of Contemporary Art, 1979, pp. 19-33, qui p. 19.

iperrealista, che spesso “esaltarono con fredda precisione l’immagine in quanto rappresentazione ottica, riflessione speculare della realtà”³⁷⁸, facendo trasparire sentimenti di apprensione piuttosto che quelli dell’indifferenza, come visto nel caso nei *Fotobilder* di Richter. E che tale sono, a ben vedere, anche per Celmins nella prima parte di produzione sul caso delle pitture della guerra.

Brevemente, nel ritratto biografico dell’artista lettone-americana vi è della similitudine con quello di Gerhard Richter. Anzitutto per l’epoca storica avversa. L’intera famiglia Celmins “fled in advance of the Soviet re-invasion in 1944 and settled with other Latvian before migrating to the US in 1948”³⁷⁹. Dunque, l’artista fu costretta a lasciare la sua terra d’origine in tenera età vivendo situazioni di paura e terrore e solo una volta arrivata negli Stati Uniti, a dieci anni affermò: “I realized living in fear wasn’t normal”³⁸⁰. Qui frequentò corsi d’arte dall’adolescenza avendo modo di viaggiare nel Nord America, potendo ampliare i propri orizzonti artistici. Non è corretto identificare le sue opere solo con l’esperienza della guerra, poiché le situazioni culturali del suo rappresentare, furono innumerevoli. Possiamo, tuttavia, ipotizzare che il trasferimento e i vari viaggi che ebbe modo di fare furono determinanti e un’esigenza naturale per approfondire la carriera artistica. Infatti, la storica dell’arte Lane Relyea nel suo saggio *Vija Celmins’ Twilight Zone. Survey* (2004) afferma che: “The displacement was a pervasive condition of the world art into which Celmins emerged, and her art is a exemplary in its response to that historical condition as anybody’s”³⁸¹. Le situazioni che visse e le profonde amicizie che coltivò, in questi spostamenti, furono emblematiche e utili per acquisire quella libertà fondamentale per imporsi ed identificarsi nel contesto visivo del tempo del suo avvenire.

L’interesse verso l’arte fu più una necessità che un amore a prima vista. A dieci anni non parlando la lingua inglese, trovò consolazione nel disegno. In questo periodo di

³⁷⁸ M. Cognati, F. Poli, *Dizionario dell’arte del Novecento*, cit., p. 324.

³⁷⁹ L. Relyea, *Vija Celmins’ Twilight Zone. Survey*, in Vija Celmins, London, Phaidon Press Limited, 2004, pp. 44-99, qui p. 51.

³⁸⁰ C. Close, *Vija Celmins interviewed by Chuck Close*, cit., p. 20.

³⁸¹ L. Relyea, *Vija Celmins’ Twilight Zone. Survey*, cit., p. 54.

scolarizzazione pre-adolescenziale, studiò i grandi maestri dell'arte moderna da Cézanne a Matisse, da Van Gogh a Picasso. Incoraggiata dai propri insegnanti a proseguire su questa strada, a sedici anni venne ammessa alla *John Heron Art Institute* di Indianapolis, città in cui la famiglia si insediò, arrivati dalla rotta Europea, dopo una breve fermata a New York.

Come è noto, a causa dei drammatici eventi che imperversarono nel Vecchio Continente, allo scoppiare la Seconda Guerra Mondiale moltissimi artisti europei trovarono asilo negli Stati Uniti trovando le condizioni per affermarsi. New York, infatti, divenne la 'nuova' Parigi, emergendo come centro nevralgico dell'arte contemporanea mondiale. Celmins, infatti, fece frequenti escursioni nella città dove ebbe la possibilità di approfondire i movimenti artistici contemporanei degli anni Cinquanta, incontrando tra l'altro l'espressionismo astratto dell'olandese William De Kooning. Le prime opere dell'artista lettone durante il liceo artistico furono, di fatto, pitture di espressionismo astratto, prima corrente di costituzione americana. Una corrente che, tuttavia, non proseguì a lungo preferendo altre strade artistiche "more distanced in time and place but closer in sensibility"³⁸². Una serie di quadri di questa corrente che furono da lei realizzate nel 1964, per come l'espressionismo astratto è definito, furono considerate atipiche e non allineate alle aspettative, tanto che non fu inclusa tra i dodici artisti rappresentanti l'arte astratta di quell'epoca nella speciale pubblicazione edita da *Art in America* degli anni Ottanta, tra cui spiccò il suo amico Brice Marden.

Agli inizi degli anni Sessanta venne introdotta alla stampa e conobbe l'arte contemporanea soprattutto dai giornali d'arte specializzati. Celmins vinse, nel 1961 una importante borsa di studio estiva alla Yale University, luogo in cui strinse relazioni importanti tra cui quella con artisti come Chuck Close e Brice Marden, guardando la loro operatività. Durante questo studio estivo, guardava da vicino la qualità delle opere dello spagnolo Velazquez che prediligeva per il realismo e la calibrazione della scala di neri e grigi. Successivamente, si spostò a Los Angeles dove conseguì nel 1965 un

³⁸² J. Lingwood, *Pictures of facts: Vija Celmins's work from the 60s*, cit., p. 23.

Master of Fine Art alla University of California. Da quell'anno e per alcuni successivi, divenne insegnante d'arte in questo stesso ateneo.

Celmins faceva parte di un gruppo di artisti, tra cui vi fu Malcolm Marley, “whose work never benefited from being swept up in and magnified by the arguments of modernism, neo-avant-gardism or postmodernism”³⁸³. Ed è una dichiarazione già sufficiente per motivare il perché l'arte di Celmins non fosse accolta fin da subito nella ricezione: il 1966 che segna la prima personale dell'artista, secondo i critici dell'epoca “modernism was galloping off in full retreat”³⁸⁴. Gli anni di formazione trascorsi a Los Angeles non furono, poi, favorevoli per concorrere nel campo dell'arte soprattutto nel proposito di uno stile identificativo. Lo storico dell'arte Peter Plagens definì il termine estetico *L.A. Look*³⁸⁵ riferendosi ai primi anni Sessanta che ingloba la libertà di una moltitudine di pratiche che non permettono di categorizzare degli stili univoci, sebbene vi fu una corrente dei paesaggisti della West Coast, come detto. Celmins intervistata da Robert Storr lo confermò: “I went to California were there were no painters at all. There were a lot of directions going on, from the light to kind of fetish things, objects things made of plastic”³⁸⁶. È noto, inoltre, come Los Angeles non fu una città al centro dell'interesse artistico internazionale degli anni Sessanta come lo era, invece, New York. Oltremodo, un altro tra i fattori più significativi, “she bore the taint of being a women artist”: Celmins non era meritevole di essere considerata una personalità artistica decisiva al dibattito pubblico o all'evoluzione artistico-culturale perché donna relegata ad una artisticità più delicata ed intima. È una mentalità, questa, di radice millenaria che dimostra l'incapacità e il non essere stati pronti ad accogliere l'universo femminile nel campo artistico. Un retaggio culturale che va inserito e contestualizzato anche negli anni Sessanta, quando l'esplicitazione delle proteste *gender* delle *Guerrilla Girls* erano

³⁸³ L. Relyea, *Vija Celmins' Twilight Zone. Survey*, cit., p. 55.

³⁸⁴ Ivi, p. 54.

³⁸⁵ Espressione generica che riguarda il lavoro di un gruppo di artisti californiani [...] attivi dalla seconda metà degli anni Sessanta. Le loro opere di stile minimalista, eseguite in fibra di vetro o resine sintetiche, si presentano levigate, fredde, plastificate, con colori artificiali scintillanti.

³⁸⁶ *Exhibition talk: Vija Celmins and Robert Storr*, in Vienna Secession, 17 November 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo&t=126s>; min. 8:50-9:40. [Ultimo accesso 01 gennaio 2023].

ancora lontane. Il focus di questo gruppo anonimo di donne, infatti, che sorse solo nel 1985, mascherate da gorilla fu quello di “sottolineare come le donne avessero una partecipazione marginale alle mostre, alle aste, alle collezioni, rendendo noti questi dati attraverso grandi poster e altre modalità fortemente comunicative”³⁸⁷. Per cui l’ascesa di artisti maschili era tale per motivi non certamente legati all’essere solo allineati alla loro capacità artistica. Dopodiché, il fatto di essere rimasta fuori dalle sedi internazionali è “attributable to the intense yet reticent character of her art”³⁸⁸ e l’essere una personalità non propensa al centro dell’attenzione, più decretata ad un isolamento personale, le hanno fatto guadagnare la qualifica “as a private, inward-turned expression of timeless feminine sensibility”³⁸⁹. Pur tuttavia, a nostro modo di vedere i soggetti delle sue opere che gravitano attorno al conflitto tra cui le armi, gli aerei incendiati, i veicoli difensivi dotati di proiettili, case e persone in fiamme, dai titoli tra l’altro *Pistol* (1964), *T.V.* (1964), *Burning Plane* (1965), *Explosion at Sea* (1966) (Fig. 9)³⁹⁰ presentati da inventario a catalogo, non danno quell’impressione di arte timida o delicata, anzi, sono immagini valide e significative in ogni situazione belligerante. L’artista lettone partecipò, infatti, attivamente insieme ad altre personalità del panorama artistico della metà degli anni Sessanta a manifestazioni anti-conflitto di protesta della guerra del Vietnam (1955-1975). Inoltre, questo è il periodo in cui vi fu un rinnovato interesse al buio del nazismo riportato all’attenzione dai media con l’arresto del nazista chiave Adolf Eichmann. Celmins, con queste opere, disse a Close che voleva mostrare il suo sentirsi intimamente impazzire per la distruzione e la morte che il suo Paese d’adozione stava causando altrove, avendo provato lo stato da rifugiata. Sentimenti che, senz’altro, per Celmins significarono rivivere le angosce della sua infanzia. Una ‘sentenza artistica’, questa, che dimostra la sua ferma opposizione al conflitto e un rigetto velato alle politiche interventiste degli Stati Uniti, quindi nuovamente un coinvolgimento emotivo e

³⁸⁷ A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit., p. 105.

³⁸⁸ L. Cooke, *Vija Celmins. Philadelphia and Seattle*, qui p. 238.

³⁸⁹ L. Relyea, *Vija Celmins’ Twilight Zone. Survey*, cit., p. 55.

³⁹⁰ V. Appendice 1. Fig. 9.

culturale in età adulta, di cui Whiting parlò nel suo articolo dal titolo *California War Babies: Picturing World War Two in the 1960s*, includendo Celmins tra gli artisti.

Orbene, se il ritratto biografico è sempre funzionale per circoscrivere le scelte di un artista, è il risultato dell'influsso visivo che rende attrattive le motivazioni che sottendono alla produzione di uno stile.

La linea stilistica che caratterizza l'operatività dell'autrice è il titolo di questo paragrafo che risponde, invero, ad una sua affermazione del 1978 che sentenzia: "Art is still and dead"³⁹¹. Una dichiarazione di cui Lane Relyea propone un'interpretazione che condividiamo: la Celmins vuole far emergere, nel contempo, un'oscillazione tra un'arte in attesa di tornare alla vita, seguita subito dopo dall'abbandono figurativo di un battito di vita. È il respiro di un ricordo, di una sensazione, di una esistenza rappresentata e la possibilità che dentro un quadro vi può esserci un'animazione percettiva, con il *trompe-l'œil*. I nostri sensi immediati, il guardare e l'intuire, sono la via d'accesso alla comprensione di ciò che succede esattamente nel caso di *Ocean Surface* su litografia (1992) che trovano il senso a questa affermazione: la vita e la morte di una onda, un movimento scientifico e perpetuo nel contempo, che nel cullarsi, vive e muore in un istante. È il presente che si trasforma immediatamente in passato, cavalcato da un futuro a portata di mano: la meraviglia di un evento che a prescindere da qualsiasi calamità, succede all'infinito. Le onde, il deserto, i paesaggi lunari e le volte stellate non sono il reale soggetto di Celmins ma un tramite che secondo Carter Ratcliff: "She appears to care deeply about these things, for they lead her beyond visibility to questions of the mind's dealings with the world"³⁹². Il motivo dietro a questa accuratezza che simula la precisione della fotografia è la profonda sensibilità ed empatia che l'artista investe sulle domande esistenziali che si pone. Le immagini della Celmins simulano l'essenza della vita nel tempo, che si inseriscono in un contesto di soggetti raffigurati, non convenzionali. È l'universo. È una gradazione al sublime, soglia dell'irreale.

³⁹¹ Cfr. Ivi, p. 60.

³⁹² C. Ratcliff, *Vija Celmins: an Art of Reclamation*, cit., p. 194.

4.2. Una presenza fisica oltre l'idea: linguaggio ed estetica nel monocromo

La cadenza dell'immaginario di Vija Celmins è, come per ogni artista, una rielaborazione del linguaggio estetico del passato e del contemporaneo, che viene privilegiato per attitudine o per soggezione, come nel caso di Richter ebbe per Vermeer. Proponiamo di seguito un'analisi a confronto con degli artisti su cui richiamare un possibile sviluppo della produzione artistica di Celmins. Questo non significa che possa essersi accostata con intenzione, tuttavia, il suo approccio accomuna le caratteristiche che troviamo nell'opera artistica di queste personalità a lei contemporanee. Da un lato, è l'insieme di tendenze che coesistevano in quello stesso periodo e dall'altro ci interessano poiché per noi questi artisti, come Celmins, hanno una visione anti-conformista rispetto all'offerta artistica proposta, nella rappresentazione della realtà e cosa non meno importante, nell'iconografia.

La tonalità dei soggetti di Celmins che viene proposta con una atmosfera di calma serena, indubbiamente rimandano ad “una particolare sensibilità cromatica”³⁹³ di un artista minimalista già incontrata, Agnes Martin. Lei, a differenza di alcuni suoi colleghi uomini minimalisti, si è distinta per una pittura monocroma e sottrattiva. Più che una rappresentazione, davanti alle sue pitture degli anni Sessanta vi è una celebrazione della traccia, tanto che Martin “worked with the grid unceasingly over the course of three decades”³⁹⁴, una realizzazione che per il gallerista Arne Glimcher “were non-referential and self-descriptive”³⁹⁵. Stiamo parlando, del concetto dell'uso della griglia, questa forma moderna ri-apparsa nel cubismo, affermazione di indipendenza nel campo dell'arte e molto in quella moderna, che si oppone al reale, alla natura e che esplora il campo della percezione. Per l'illustre storica dell'arte Rosalind Krauss nel suo autorevole saggio *Grids* (1979), la griglia è dotata di un “potere mitico che consiste nel

³⁹³ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 78.

³⁹⁴ R. Krauss, *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure*, in *Studies in the History of Art*, 1995, Vol. 48, *Symposium Papers XXVIII: Piero della Francesca and His Legacy*, Washington, National Gallery of Art, 1995, pp. 302-312, qui p. 307.

³⁹⁵ A. Glimcher, *Agnes Martin. Paintings, Writings, Remembrances*, London-New York, Phaidon Press Limited, 2021, p. 11.

convincerci che siamo sul terreno del materialismo (o talvolta della scienza, o della logica), mentre ci fa contemporaneamente entrare nel campo della fede (o dell'illusione, o della finzione)³⁹⁶. Per Krauss, questa struttura ambivalente e che “suscita interpretazioni varie e discordanti”³⁹⁷, nella storia dell'arte, verte a due significati che riferito all'indagine su Vija Celmins ci è utile per spiegare l'illusione ottica che prevale dalle sue opere. Innanzitutto, la griglia istituisce le condizioni oggettive della tela, “mainly by redoubling its infrastructural weave”³⁹⁸; la seconda, è che l'utilizzo della griglia permette quella dissolvenza utile nel creare la sensazione di foschia, “di silenzio”³⁹⁹ una proprietà che trascina la percezione verso l'infinito e rende l'opera d'arte sublime.

Una ricerca artistica, quella del vuoto, già di tendenza tra molti artisti del contemporaneo del Novecento che, come afferma Angela Vettese nel suo saggio *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea* (2010), è: “Nell'esprimere la tentazione di ridurre l'opera a un quasi-zero”⁴⁰⁰. Esecutore pioniere nella storia dell'arte, come già illustrato, è stato Kazimir Malevič che nel 1918 realizzò all'interno del movimento d'avanguardia russo, il suprematismo, un monocromo quasi completamente bianco (*Quadrato Bianco su sfondo Bianco*), in cui due quadrati di due simili sfumature di bianco sono intercettati asimmetricamente, ove “la griglia è una scala che conduce all'Universale”⁴⁰¹. Nel 1951 arrivarono i *White Paintings* o monocromi bianchi di Rauschenberg che a sua volta era coinvolto nella cultura orientale zen, dato che prima di essere artista fu maestro di Judo e, tra l'altro, su questa disciplina fu autore di un libro.

Martin come Celmins d'altro canto, prima di approdare a questo tipo di pitture si dedicarono agli acquerelli e ai paesaggi figurativi, che necessitano inevitabilmente tratti e manualità delicate, per arrivare ai dipinti ad olio di stile surrealista fino di grande formato. Opere che vengono inserite nella tendenza minimalista poiché esposte assieme

³⁹⁶ R. Krauss, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi Editore, 2007, p. 16.

³⁹⁷ Ivi, p. 25.

³⁹⁸ R. Krauss, *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure*, cit., p. 307.

³⁹⁹ R. Krauss, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, cit., p. 173.

⁴⁰⁰ A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, p. 10.

⁴⁰¹ R. Krauss, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, cit., p. 15.

ad artisti definiti come tali. Studiosa di Taoismo e delle pratiche Zen fin dagli anni Quaranta, “Agnes Martin considered herself an expressionist and her painting the abstract expression of positive inner state of existence”⁴⁰².

Ampliando l’orizzonte di analisi, Carter Ratcliff codifica il fotorealismo di Celmins, a sua volta, al minimalista suo coetaneo Robert Ryman che per Francesco Poli: “Ha portato alle estreme conseguenze, sul piano sensibilità fisica e su quello concettuale, il processo di riduzione del minimale del fare pittura”⁴⁰³. La peculiarità di Ryman è che lui rappresentò la pittura. Nella sua opera *Senza Titolo* (1959), vi è una base preparatoria volutamente lasciata visibile e poi la superficie granulosa con il colore unico, minimale. Benché il debutto per Ryman dell’uso del bianco è del 1959, la prima personale avvenne quasi una decade dopo: nel 1967 alla Bianchini Gallery di New York. In questo inizio, presentò una decina di opere tutte quadrate e di egual misura, consistenti in pennellate bianche su lastre di acciaio appese al muro. Al contrario di Martin, Rauschenberg o Malevič, il bianco non era indicatore di spiritualità o di “postmodern exhaustion”⁴⁰⁴ come afferma Vittorio Colaizzi nel suo saggio “*How It Works*”: *Stroke, Music, and Minimalism in Robert Ryman's Early Paintings* (2007), ma la preferenza di questo colore fu per essere colore ‘non interventista’, considerato neutrale, in grado di far emergere tutte le peculiarità della pittura. Inoltre, il bianco colpisce volutamente la percezione dell’osservatore proiettandolo nella tridimensionalità. Per rafforzare questa sua intenzione, utilizzò altri sostegni tra cui lastre metalliche, fogli di carta, lino non intelaiato, mettendo in luce il supporto con il colore, lasciando un poco i bordi non dipinti.

L’idea del bianco e il tipo di supporto furono lo studio che Ryman ha del realismo. Riferendosi a questo concetto, egli non concepiva la superficie come una finestra unicamente contemplativa o finzionale ma per l’artista “is instead continuous with

⁴⁰² A. Glimcher, *Agnes Martin. Paintings, Writings, Remembrances*, cit., p. 11.

⁴⁰³ F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, cit., p. 78.

⁴⁰⁴ V. Colaizzi, *How It works. Stroke, Music, and Minimalism in Robert Ryman's Early Paintings*, in *American Art*, Vol. 21, n. 1, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, Spring 2007, pp. 28-49, qui p. 29.

experiential space”, affermando che il suo spazio “is real, the surface is real and there is an intercation between the painting and the wall plane”⁴⁰⁵ e in questo intese anche il continuum intorno al dipinto. Ryman, in relazione ai suoi colleghi artisti più concreti nelle innovazioni stilistiche come Judd e Stella, è spesso visto come un “maverick with a tangential relationship to mainstream developments in modern art”⁴⁰⁶. Nessuna formazione pittorica prima, ma un vero *outsider* uno spirito libero nell’improvvisazione, da musicista Jazz, che per l’esattezza è la sua provenienza. Nel 1971 rilasciò un’intervista in cui affermò: “The way I work the painting is either finished or it’s destroyed. It’s a one-time thing”⁴⁰⁷, come fosse, infine una performance.

Altro artista avvincente in questa ricerca di rimandi, è Brice Marden che Vija Celmins conobbe nel 1961 alla Yale Summer School e con cui da allora strinse una importante amicizia. Per cui, in questo caso, non ci sono dubbi che abbiano interagito vicendevolmente nei confronti della loro arte.

“Di carattere minimalista”⁴⁰⁸, ciò che più emerge dalla pittura di questo artista è l’uso della luce e tal proposito nel 1980 affermò: “Color is a way of arriving at light. The illusion of light is one of the things that a painter works with, I mean, that’s how you get an image. Without light there is no visible image”⁴⁰⁹. Un’affermazione logica. Ebbene Marden imparò a elaborare la luce più dai grandi maestri del passato, soprattutto dagli impressionisti e dal pittore spagnolo del Cinquecento, Francisco de Zurbarán, un vero esperto di grigi. Le opere degli anni Sessanta-Settanta di Marden rimandano, per lo storico dell’arte Richard Schiff, ad un’atmosfera romantica ma intesa in un senso più emotivo che artistico-formale, condizionato da eventi personali che lo hanno spinto anche a questo tipo di studio. Superficie e luce, le due condizioni per Marden essenziali per realizzare le sue opere. La superficie, inoltre, è il luogo dove Marden esprime sé

⁴⁰⁵ V. Colaizzi, *How It works. Stroke, Music, and Minimalism in Robert Ryman’s Early Paintings*, cit., p. 29.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 31.

⁴⁰⁸ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell’arte del Novecento*, cit., p. 390.

⁴⁰⁹ G. Garrels, *Beholding Light and Experience: The Art of Brice Marden*, in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, edited by D. Frankel, The Museum of Modern Art, New York, 2006, pp. 10-27, qui cfr. Ivi, p. 11-12.

stesso che per Gary Garrels nel suo saggio *Beholding Light and Experience: The Art of Brice Marden* (2006) sono: “Color, surface, gesture, and mark transform the plane; edges and internal divisions are its armature; and the result is an image, albeit and abstract one”⁴¹⁰.

L’approdo all’astrattismo, dopo un percorso-artistico formativo figurativo, arrivò scoprendo anch’egli William de Kooning e Franz Kline, utilizzando a sua volta la struttura a griglia e traendo profonda ispirazione dall’utilizzo della scala di grigi dal lavoro di Jasper Johns, quando vide la sua retrospettiva nel 1964 presso il *Jewish Museum* di New York. Il condizionamento al caso di Johns, è da ricondurre alla considerazione che Marden esprimeva nei confronti dell’indefinibile con la pittura e la raffigurazione della realtà che, in relazione al nostro studio, ci interessa capire poiché così difficilmente codificabili in rapporto a quelle comprensibili di Celmins. Egli dichiarò che: “The painting is based on reality, a reality. And the painting itself becomes an addition to the reality, if it’s a successful painting”⁴¹¹. Ciò che, infine, è importante dire in relazione al nostro studio su Celmins, è che la cifra stilistica di Marden fu quella di convogliare l’osservatore in un’esperienza percettiva che lo portava dentro il quadro, in modo interattivo, emotiva e spirituale, tra due fondamentali moderniste della tradizione pittorica: la gestualità dell’espressionismo astratto e il riportare tutto all’essenza che lo definisce di fatto un artista minimalista.

Estremamente vicina al mimetismo della Celmins che la storica dell’arte Linda Nochlin ha definito “really pictorial phenomenologists”⁴¹², è il caso interessante di Sylvia Plimack Mangold. La cosa che incuriosisce, se mettiamo in relazione il suo lavoro con quello di Vija Celmins, è proprio la scelta dei soggetti che sono atipici, associati ad un’iconografia della mancanza di potere femminile con l’esecuzione di un immaginario da “rapier-sharp realist”⁴¹³.

⁴¹⁰ Ivi, p. 12.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² L. Nochlin, *Women, Art, and Power. And Other Essay*, London, Thames and Hudson, 1988, p. 94.

⁴¹³ Ivi, p. 97.

In effetti, “she has devoted herself to exhaustive probing of the phenomenology of the floor”⁴¹⁴. Fino alla metà degli anni Settanta, il soggetto rappresentato da Mangold sono gli interni domestici in un modo estremamente realistico, che va ben oltre alla fotografia poiché come nel caso della sua opera *Floor with Laundry No. 3* (1971), l’utilizzo dello spazio è acuito da una profonda prospettiva che fa percepire all’osservatore una spazialità in scala molto più ampia di quella che sembra essere. Questo tipo di raffigurazione, eseguito in acrilico e matita su tela, fa emergere un paesaggio perturbante elaborazione di un emotività disfunzionale che viene rapportata alla profondità di campo, cuore dell’emotività dell’artista. Una proscrizione rafforzata, anche qui, dalle fughe che veicolano delle griglie disegnate appositamente per esprimere un sentimento o un’esistenza quotidiana di disagio. Questo confinamento femminile di Mangold, fatto di pavimenti, vestiti da buttare in lavatrice, cose da riordinare, infine oggetti alienanti avversi, lei li trasforma in soggetti che descrivono la sua vita, in soggetti a vantaggio della sua arte. Ovverosia in “an imagery horizonless and claustrophobic, but concrete, present, unchallengeable in its verisimilitude”⁴¹⁵, nella visione della storica dell’arte Cindy Nemser autrice del saggio dal titolo *The Closeup Vision* (1975) e aggiungiamo noi, ipnotico. In effetti, la particolarità dell’iconografia dei pavimenti che potrebbe essere di per sé insignificante, rappresenta “the confined and myopic world of the housewife engaged in the endless, nonproductive toil of cleaning”⁴¹⁶. In un’intervista del 2017, Mangold dichiarò che l’effetto tridimensionalità era voluto poiché si stava misurando con stati d’animo difficili da misurare, affermando inoltre che: “I had a lot of stuff running through my head. I was in conflict”⁴¹⁷. Un effetto ottico che Lisa Lyons

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ C. J. Seifert, *Images of Domestic Madness in the Art and Poetry of American Women*, in *Women’s Art Journal*, Vol. 1, No. 2, pp. 1-6, Autumn, 1980 - Winter, 1981, qui cfr. p. 3.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ E. Hodermarsky, M. Theodore, *Inches and Fields: A conversation with Sylvia Plimack Mangold*, in *Yale University Art Gallery Bulletin, Recent Acquisitions* (2017), pp. 24-33, qui p. 27.

definisce un “tromp l’esprit-fooling the mind”⁴¹⁸ poiché nei soggetti, vi era il peso psicologico dei ruoli che ricopriva.

Nell’opera *Study for Opposite Corner* (1973), lo specchio verticale riflette il vuoto e il contenuto della stanza, che raffigurano muro, battiscopa e pavimento che può essere interpretato come sintomo di isolamento, privazione di identità e morte della casalinga. L’ansia di un peggioramento di questa situazione che altresì nell’anno precedente, sembra essere ancora sull’orlo dell’esistenza, nell’opera realizzata dal titolo *Absent Image* (1972). Nello specchio si riflette una stanza adiacente con gli stessi elementi e con l’angolo di una finestra accennato. Quest’ultima illustrazione, forse, può essere vista come il sentirsi ancora esistere come individuo, meno in difficoltà e “in order to render the scene, the artist must have stood at a point directly in front of and some five feet away from the mirror, but curiously, she is not reflected in it”⁴¹⁹.

In ultimo, non possiamo esimerci da menzionare il pittore metafisico italiano Giorgio Morandi che spesso Celmins cita nelle sue interviste come punto di riferimento. Per lo psicoterapeuta Massimo Recalcati nel suo saggio *L’immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto* (2010): “Morandi consacra la propria opera al silenzio delle cose: le bottiglie, i fiori, gli oggetti antiquati che dispone sui suoi piani, le strade polverose della campagna di Grizzana”⁴²⁰. È una vera e propria sublimazione della quiete all’infinito, consolidata dalla ripetizione nell’insieme della sua opera in una prolifica carriera da pittore, che non distingue un particolare capolavoro. Tuttavia, secondo il pittore Gabriel Laderman: “All of his works have equal potential to become masterpieces of pictorial structure and sensibility”⁴²¹. La serialità non era solo nella scelta pittorica, altresì nel gesto concreto allestitivo nell’uso degli stessi identici oggetti, le caraffe, le bottiglie e i tavoli, che aprivano o meno alle possibilità pittoriche di Morandi a seconda di cosa

⁴¹⁸ L. Lyons, *Sylvia Plimack Mangold*, in *Eight Artists: The Elusive Image* (1979), in *Design Quarterly*, No. 111/112, Walker Art Center, 1979, pp. 34-39, qui p. 38.

⁴¹⁹ Ivi, p. 36.

⁴²⁰ M. Recalcati, *L’immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, in *PsicoArt* 1 n.0-2010, p. 1-17, qui p. 5.

⁴²¹ G. Laderman, *Giorgio Morandi*, in *Art Journal*, Summer, Vol. 42, No. 2, Words and Wordworks, 1982, pp. 155-156, qui p. 155.

volesse imprimere nella pittura. Oggetti che non rimandano a qualche preciso ideale, ma stanno ad indicare un segno che sembra una disgiunzione dell'uso e rimandano ad una rappresentazione ancestrale, quasi sul filo dell'astrazione ma volendo rimanere sul visibile.

Recalcati osserva la pittura di Morandi in due tempi. In primis, Morandi seleziona la bottiglia dal suo ambiente domestico in cui di fatto trova il senso dell'utilizzo, in una banalizzazione quotidiana; "in un secondo tempo egli ci riconsegna un'immagine-segno, una raffigurazione della bottiglia come pura sagoma formale sganciata da ogni referente oggettuale"⁴²²: una trasfigurazione. Medesima cosa succedeva per le vedute che più che una ripetizione, continua indagine sullo stesso luogo volendole portare ad un livello trascendentale e iconico. Una pratica che non intende annullare la raffigurazione, dato che si orienta per una pittura sottrattiva e a colore, ma piuttosto è "un dedicarsi perduto"⁴²³, in modo viscerale. La stessa Vija Celmins, comprende questo modo di operare e nelle sue volte celesti o nelle onde dei suoi mari, lo ripropone a suo modo trasfigurando i soggetti nella modalità dell'artista italiano, con il realismo fotografico.

4.3. Distanza e intimità nei paesaggi di Celmins. Una possibile analisi

"The dense, acutely articulated space of her drawings"⁴²⁴ che distingue il mimetismo chirurgico dell'arte di Celmins, discende altresì dalla significativa accelerazione tecnologica che si verificò negli anni Sessanta nell'ingegneria aerospaziale. Un'innovazione che entrò anche nel campo artistico. Come è noto, "photographs came to play a pivotal role as a documentation of happenings, performances and conceptual art, and even formalist painters drew from the medium of photography"⁴²⁵ e i soggetti scelti da Celmins, eterei, come quelli di Morandi la mettono davanti a delle criticità. Relyea afferma che "the artist's painting of isolated items found in her studio [...], reveal

⁴²² M. Recalcati, *L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, cit., p. 7.

⁴²³ Ivi, p. 6.

⁴²⁴ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 19.

⁴²⁵ L. Relyea, *Vija Celmins' Twilight Zone. Survey*, cit., p. 68.

a noticeable degree of indecision”⁴²⁶ ed è anche questo un motivo per cui trova praticità nell’uso della ripresa fotografica, poiché agli inizi è determinante come aiuto all’estetica dei suoi manufatti. In seguito, Celmins, come Richter iniziò a lavorare su foto ritrovate ricavando i suoi soggetti, da quelli belligeranti ai suoi inconsueti paesaggi. Un rapporto, quello con la fotografia, che l’artista affermò essere problematico poiché, riportare su una superficie la fotografia per Celmins significava “‘re-inventing’ the photograph”⁴²⁷. Nell’intervista con Chuck Close del 1992, dichiarò: “The photo is an alternative subject, another layer that creates distance. And distance creates an opportunity to view the work more slowly, and explore your relationship to it. I treat the photograph as an object, an object to scan”⁴²⁸. Disse, inoltre, che dei soggetti ciò che la affascinava di questi ritagli, furono la scala di grigi che esplorò privilegiando l’uso della matita a grafite, composta da una grana che variava dall’intransigente precisione calibrata del 8H alla leggerezza del calibro 3B. L’artista capì ben presto che questo materiale, attraverso la scala di grigi, si prestava alla costruzione illusoria dell’immagine, poiché le qualità materiche erano “soft and luminous yet also crisp and incisive”⁴²⁹.

Se l’obiettivo di Celmins era re-inventare la fotografia, l’apprensione principale per l’artista fu capire come unire il rimettere in scena un’immagine realistica e l’utilizzo di nuovi prodotti necessari per pitturare o disegnare, poiché il fattore matericità era basilare. Questo perché Celmins, come tutti gli artisti multimediali, è “intense involved with the process of making, and her habit of stripping things away, she has never left the photograph behind”⁴³⁰. Susan Larsen, nel catalogo di mostra *Vija Celmins. A Survey Exhibition* (1979), affermò che: “She is aware that the surface emulsion of the photograph does not share the tactile, physical qualities of paint or graphite and has qualities of its own”⁴³¹. Dunque, viaggiare all’unisono tra realismo fotografico ed

⁴²⁶ Ivi, p. 67.

⁴²⁷ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 25.

⁴²⁸ V. Celmins, *Interview with Chuck Close (extracts, 1991)*, in *Vija Celmins*, cit., pp. 116-144, qui pp. 125-126.

⁴²⁹ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 26.

⁴³⁰ J. Lingwood, *Pictures of facts: Vija Celmins’s work from the 60s*, cit., p. 25.

⁴³¹ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 25.

elevata capacità manuale con l'intento di fare emergere un'immagine oltre la fotografia e renderla sublime, fu caratterizzato dalla complessità della sperimentazione.

È la superficie, l'incognita maggiore: "Space exists on a sliding scale which must be apprehended and measured with the body as well as the mind"⁴³². La questione sarà, tuttavia, risolta con la fotografia, dato che "precisely as it replaces and becomes the object that she renders. Or rather, the photograph offers itself as at once object and field"⁴³³. Del resto, la proprietà della fotografia è quello di sospendere un pezzo di realtà nel tempo e nel caso di Celmins fu il congelare, contemporaneamente, sia l'oggetto scelto che la superficie su cui è associato.

Questa nuova combinazione artistica, fotografia-disegno/pittura, inizia ad essere visibile nel caso di due opere dal titolo, rispettivamente, *Gun with Hand #1* (1964) (Fig. 10)⁴³⁴ e *Six Barrel* (ora distrutta). L'immagine proviene da una fotografia che Celmins scattò ad un amico che si mise nella posizione di sparare. La prima di queste due, è l'istante dello sparo e "in the photograph the gun never goes off; the smoke pouring from the barrel has been added by the artist after the fact"⁴³⁵. L'analisi di questa opera, non sta nello sparo di una pallottola in sé, ma nell'evento che crea l'esplosione dalla stessa fotografia, ovvero la retorica dello sparo di un'immagine. In essa, infatti, vi è una combinazione di azioni che accompagnano la metafora pistola-apparecchio fotografico: la mira di un soggetto, lo scatto dell'otturatore, il settaggio di un'esposizione e la deflagrazione con un *flash*. È stato a partire da questo scatto che "the work of the Surrealists, especially Magritte, began to have added meaning for her"⁴³⁶.

I paesaggi di Celmins degli anni Sessanta-Settanta, da un lato, provengono dalle fotografie che lei stessa scattò dell'oceano pacifico e come afferma la storica dell'arte Cécile Whiting nel suo saggio *It's Only a Paper Moon. The Cyborg Eye of Vija Celmins* (2009): "Derived from photographs she took during walks through the deserts in

⁴³² Ivi, p. 19.

⁴³³ L. Relyea, *Vija Celmins' Twilight Zone. Survey*, cit., p. 68.

⁴³⁴ V. Appendice I. Fig. 10.

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ S. C. Larsen, *Vija Celmins, in Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 22.

Arizona, California and New Mexico”⁴³⁷, dall’altro sono la rivisitazione delle fotografie che provengono dalla corsa spaziale tra Russia e Usa. Di questa ultima opzione sono le serie lunari prodotte tutte tra il 1969 ed il 1972, come nel caso di *Moon Surface (Luna 9) #1* (1969), *Untitled (Double Moon Surface, 1969)*, *Moon Surface (Surveyor I, 1971-72)* un’esecuzione che va storicamente contestualizzata.

La stessa Celmins, dopo essere stata illuminata dalla scala di grigi dei ritagli di immagini trovate, disse: “Then I started to do these moon drawings from photographs taken by a machine that had recorded the range of greys on the moon and had transmitted them back”⁴³⁸. Qui l’artista, parla di immagini lunari pubblicate su alcune riviste di quell’epoca e che giungevano dal satellite del lancio lunare russo *Luna 9* datato il 31 gennaio 1966, la cui matericità e densità la affascinarono a tal punto da realizzare vari disegni.

Questo suo fare produssero in lei due cose: rispetto alla figurazione tendente all’umanizzante, lei “strived to forge an amalgam of human eye and mechanized vision in the extraterrestrial realm”⁴³⁹; rivalutò, inoltre, il suo formato di lavoro in modo radicale. Sul lavoro di scenario lunare, infatti, sovrappose i ritagli fotografici l’uno sull’altro costruendo sul piccolo, le promettenti condizioni di un formato più grande (circa 35*40cm). Una pratica artistica, intermedia, che determinerà le opere dalla fine degli anni Sessanta in poi, dato che “she introduced important shifts of visual focus as the resolution of sharpness of her own image changed with its reduction and expansion”⁴⁴⁰.

La comprensione di queste opere sarà più chiara ampliando il momento storico. Il progresso tecnologico delle straordinarie imprese spaziali, negli Stati Uniti, si concentravano nella California del Sud, a Pasadena, dove nelle vicinanze della sua residenza era situato il *NASA JPL (National Aeronautics and Space Administration Jet*

⁴³⁷ C. Whiting, “It’s Only a Paper Moon”. *The Cyborg Eye of Vija Celmins*, in *American Art*, Vol. 23, No. 1, Spring 2009, pp. 36-55, qui p. 37.

⁴³⁸ V. Celmins, *Interview with Chuck Close (extracts)*, cit., p. 126.

⁴³⁹ C. Whiting, “It’s Only a Paper Moon”. *The Cyborg Eye of Vija Celmins*, p. 38.

⁴⁴⁰ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 27.

Propulsion Laboratory) che riuscì nell'atterraggio lunare con il satellite *Surveyor I* quattro mesi dopo a quello russo, ovvero il 30 maggio 1966. Poi, questi sono gli anni della consacrazione e della fotografia nel panorama artistico, in cui si crea una certa dualità tra “fotografi puri e artisti che cominciano ora a lavorare all'interno di un'unica prospettiva poetica”⁴⁴¹, altresì come risposta ai dettami della pittura modernista tra cui l'espressionismo astratto. Inoltre, negli Stati Uniti molti artisti vennero sopraffatti dall'entusiasmo, alcuni chiamati su commissione nel Programma *NASA Art* (1962) che avrebbe visto esposto le opere artistiche delle scoperte spaziali, secondo una loro interpretazione, presso la *National Gallery of Art* a Washington.

Il caso dei paesaggi lunari di Celmins, nonostante lei non fosse mai stata selezionata a questo programma, è significativo poiché l'artista comprese le ambizioni del progetto. In queste serie, l'artista lettone rappresenta al meglio il progetto scientifico e artistico dell'ente spaziale, ponendo l'accento sulla nuova relazione nella storia dell'umanità: l'accoppiata uomo-macchina. I dettagli di questo mutamento epocale, come ci fa notare Whiting, sono ben visibili nell'opera *Moon Surface (Surveyor I)* (Fig. 11)⁴⁴² in cui l'artista inserì i segni elettronici trasmessi dalla navicella spaziale, verticali, che ricoprono tutta l'immagine, come una griglia. L'artista, secondo Whiting: “Rather than effacing these signs, which would have been an easy enough human task during the transcription into drawing, Celmins carefully preserved them”⁴⁴³. Un'espressività in cui Celmins si interpone come macchina, poiché la raffigurazione combina assieme il paesaggio lunare e le tracce umane dei tecnici, “that made the lunar surface visible to the human observer”⁴⁴⁴. Pertanto, a nostro avviso Celmins fu una antesignana del *Deep Fake*. L'artista è come se si assimilasse ad un *cyborg*⁴⁴⁵, immaginando ciò che poteva

⁴⁴¹ C. Marra, *Fotografia come Arte*, in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., pp. 248-273, qui p. 256.

⁴⁴² V. Appendice 1. Figura 11.

⁴⁴³ C. Whiting, “*It's Only a Paper Moon*”. *The Cyborg Eye of Vija Celmins*, p. 42.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 41.

⁴⁴⁵ D. J. Haraway, *Manifesto cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 52.

Un *cyborg* è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione.

aver percepito se fosse atterrata sulla luna, usando la medesima tecnica artistica delle sue esplorazioni desertiche o oceaniche.

La sensazione di entrare in uno spazio iperreale e il fenomeno oscillatorio, ci viene molto ben illustrata dalla Whiting che nel 1973 visita la personale di Celmins al *Whitney Museum of American Art* a New York. Dal vivo, se viste in lontananza sembrano fotografie e si “reveal their status as drawing”⁴⁴⁶ tanto più ci si avvicini. La capacità dell’artista di riprodurre in disegno dalla fotografia originaria ogni singolo *pixel* è così straordinaria che l’effetto creato con la matita o la grafite, nella contemplazione da lontano non ne permettono più la percezione all’occhio umano tanto che “they disappear into the creators and mountain peaks they delineate”⁴⁴⁷. Un fenomeno che dalla pratica di Celmins, è fortificato dalla misura del dettaglio, dalla scala di grigi e dalle ombre, facendo emergere sia la luce radente che una peculiare tridimensionalità. La presenza umana, nuovamente, nell’opera *Moon Surface (Luna 9) #1* (1969) a parità dei segni elettronici in *Surveyor I*, è molto ben visibile dal rettangolo bianco riprodotto e leggermente scomposto al centro dell’immagine: è la raffigurazione della fotografia (più piccola) fonte dell’opera. Oltre ciò, anche qui include dei segni perpendicolari testimonianza di segnali temporanei dovuti alle interruzioni dalle trasmissioni catturate. In questo senso, sia il riquadro che determina la provenienza della fotografia stampata che i tratti raffiguranti gli estratti dalla trasmissione, indicano la parte ‘automatica’ da *cyborg*, ma in fondo ci vuole anche dire che “we are not looking at the moon so much as at a collection of smaller transmitted images of the moon”. Questo significa, da artista, aver intercettato la tecnologia all’avanguardia che benché fosse avanzata e al contempo inaccessibile, era di quell’epoca.

L’oscillazione e il perturbante non solo danno l’idea di una possibile senso della visione di una macchina attraverso un individuo ma per Whiting si legano in una relazione particolare, di dualità. Il mimetismo che determina una sensazione straniante, è

⁴⁴⁶ C. Whiting, “It’s Only a Paper Moon”. *The Cyborg Eye of Vija Celmins*, p. 37.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 47.

l'assegnare a prescindere, un senso di umanità o "the sense of touch"⁴⁴⁸ alla macchina. Questa associazione è altresì dimostrata dalla combinazione tra utilizzo della fotografia che Celmins fa delineando il lato macchina e l'artigianalità rappresentata sia dalla mano dell'artista che dalla sua filosofia. Su una dimensione concettuale questo paradosso, nell'elaborazione figurativa di Celmins, trova il giusto equilibrio, immaginando una griglia, nelle considerazioni anticipate dalla Krauss, costituendo da un lato la distanza o automatismo e dall'altra l'intimità, vicinanza o elevazione spirituale.

Degli anni Settanta, poi, sono le immagini provenienti dal deserto del Mojave e la *Death Valley*, un luogo vicino a lei, a nord-est di Los Angeles in cui effettua, camminando, delle riprese fotografiche con l'apparecchio orientato solo verso il basso. Nelle opere fotorealistiche *Untitled (Regular Desert, 1973)* (Fig. 12)⁴⁴⁹ o *Untitled (Large Desert, 1974-75)* si distinguono la grana da più fine (e chiara) a leggermente più ruvida (e scura) dell'area desertica, le pietre e la luce accecante combinano la sua ormai ben roduta capacità di controllo della grafite e della sua manualità artistica ad ogni passo, con un automatismo fotografico che qui sembra integrato con l'infinito della natura. Da uno straordinario macrocosmo, l'artista condivide con lo spettatore la propria esperienza riuscendo a proporre una porzione d'ambiente ristretto che fanno emergere un paesaggio scevro di luoghi di ristoro, rendendo la visione contemplativa più sconvolgente, forse più allo sfiorare la terra lunare che quella del pianeta Terra. Un'illustrazione che "stone by stone, mark by mark, reveals the dense interior of the drawings"⁴⁵⁰, una modalità quella del disegno a grafite, che rivelano per la storica dell'arte Relyea una concezione "approximates most closely to the artist's mind"⁴⁵¹, vicina all'astrazione e al senza tempo.

L'oscillazione tra vicinanza e distanza e l'illusione della profondità sono tali anche nel fotorealismo dell'oceano, serie realizzate anch'esse a partire dalla fine degli anni

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ V. Appendice 1. Figura 12.

⁴⁵⁰ S. C. Larsen, *Vija Celmins*, in *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, cit., p. 31.

⁴⁵¹ L. Relyea, *Vija Celmins' Twilight Zone. Survey*, cit., p. 85.

Sessanta-Settanta, poi, insieme alle galassie, realizzate anche nei decenni successivi. Per Susan Larson in queste serie vi è un'affinità con la gestualità di Pollock: un'artisticità cadenzata dalla consapevolezza e dalla serenità di volersi concentrare sul suo oceano, in modo artigianale e ipnotico, tra manualità e occhio. James Lingwood, poi, affermò: "It is as if she is holding in balance Greenberg's secular theology of surface with the classical belief in illusion", che da un punto di vista di Celmins significò l'opera vista sia come oggetto che con la sublimazione ad un qualcosa di altro ovvero "the work and the image unfolding together"⁴⁵². Nel caso di *Untitled (Big Sea #1, 1969)* (Fig. 13)⁴⁵³, l'artista sembra ritrarre il mare in un momento intermedio tra la sostanziale calma e l'agitazione estrema, "kept in motion by the sheer weight of all its fluidity"⁴⁵⁴, una scelta estetica che elaborò dopo averlo frequentato, osservato, studiato, fotografato innumerevoli volte all'imbrunire a *Venice Pier*, il molo vicino al suo studio. In relazione a questa particolare serie, tra il 1969 ed il 1970, l'artista sperimentò un momento di studio rispetto al taglio d'immagine, riducendolo. Celmins allineò l'orizzonte dell'oceano al livello ottico di chi guarda, rendendo il paesaggio marino panoramico, con delle variazioni. In un primo momento, tra il 1972-73 vi è una serie di piccole immagini dell'oceano, disposte in serie moltiplicativa a griglia poiché unite tra loro da una linea perpendicolare, che vanno da sinistra a destra dalla gradazione più chiara a quella più scura. Il titolo di questa serie è costruita con una codificazione pratica: l'indicazione del numero moltiplicativo del numero di immagini, disposte per gradazione. È il caso di *Ocean: 7 Steps #1 (1972-73)* in cui vi sono sette immagini con il medesimo numero di gradazioni. Poi, vi è nel 1973, la costruzione dello stesso oceano in modalità panoramica ma ora continuativa, ovvero senza segni divisivi moltiplicativi, costruita in un unico blocco panoramico come la serie precedente, sempre con la gradazione da meno a più grigio. Le immagini di questa serie prendono il titolo di *Long Ocean* con numerazione, come il caso di *Long Ocean #3 (1973)*. Questo studio dell'Oceano è peculiare e vi sono, secondo le dichiarazioni

⁴⁵² Cit. J. Lingwood, *Pictures of facts: Vija Celmins's work from the 60s*, cit., p. 26.

⁴⁵³ V. Appendice I. Fig. 13.

⁴⁵⁴ C. Ratcliff, *Vija Celmins: an Art of Reclamation*, cit., p. 193.

dell'artista, due motivazioni che in parte abbiamo già accennato. Da un lato la sperimentazione della grafite, un prodotto inedito per l'artista e dall'altro l'entusiasmo e il profondo coinvolgimento che ebbe con la matericità, una sintonia che privilegia in un formato panoramico più conforme con il livello dell'occhio di uno spettatore, per comprenderne e trasmetterne le potenzialità. Questo approfondimento cromatico con la grafite la porteranno, dagli anni Settanta in poi a ampliare il suo raggio artistico del paesaggio, divenendo molto più astratti e più immensi. I lavori più recenti, infatti, variano dall'oceano, ai deserti, ai cieli stellati e alle galassie silenziose e non ultimo le ragnatele.

Capitolo 5. Chuck Close: la realtà monumentale

5.1. Una infedele mimesi del reale

Chuck Close (1940-2021) è un caso di preminenza. È il pittore iperrealista considerato uno degli esponenti di questa tendenza pittorica che insieme a Malcom Morley e Richard Estes “realizzarono immagini della scena americana e ritratti di grande formato con una pittura di estrema precisione ottica”⁴⁵⁵. Ispirati fin dall’inizio dal dibattito del filosofo Kendall Walton sul realismo fotografico, che chiama in causa proprio l’opera *Big Self-Portrait* (1967-68) (Fig. 14)⁴⁵⁶ di Close, illustreremo in questo ultimo capitolo il livello di iperrealismo supremo o volendo avanzare una definizione con l’aiuto di Alpers, di *iperrealismo descrittivo*, proposto dall’artista americano nel pieno degli anni Sessanta, inizi anni Settanta. L’esperienza che lo spettatore prova nel contemplare le opere di volti umani che si distinguono in monumentali e senza dubbio perturbanti, si focalizzano entro le tematiche considerate.

Tuttavia, l’iperrealismo artistico ricordiamo essere un orientamento visto le contraddizioni messe in luce dal critico Louis K. Meisel che affermò “with the notable exception of Goings, McLean, and Bechtle, none of the Photo-Realist artist had even heard of the others during the years”⁴⁵⁷ e nella celebre mostra *Twent-two Realists* (1970) ove si iniziò ad utilizzare il termine *Photo-Realism*: “Although about one-third of the artists exhibited were Photo-Realists, they were not specifically listed as such, and the word went undefined”⁴⁵⁸. Infine, benché le opere di Close di quegli anni, vengano generalmente definite foto-realiste anche perché esposte insieme ad artisti di simile calibro, egli non concordò mai su questo, anzi fu “a term he dislikes”⁴⁵⁹.

L’esperienza degli anni Cinquanta di Andy Warhol fu, nella storia dell’arte contemporanea, una folgorazione e un nuovo capitolo. Se Duchamp introdusse l’oggetto

⁴⁵⁵ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell’arte del Novecento*, cit., p. 39.

⁴⁵⁶ V. Appendice I. Fig. 14.

⁴⁵⁷ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, cit., p. 12.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ C. Finch, *Chuck Close: Life*, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2010, p. 8.

quotidiano, opera d'arte, l'innovazione dell'immagine con tecniche impersonali dei ritratti anonimi nettamente disturbanti di Warhol, rigettarono la nobile questione dell'individualità, che fu dell'autorevole storico dell'arte Jacob Burckhardt (1818-1897), consegnando un esito de-personalizzante. Esteticamente, poi, queste immagini non possiamo dire fossero realizzate 'a regola d'arte': erano poco leggibili, un po' raffazzonate a seguito della foto riproduzione tipografica eseguita forse in modo disattento, come se "paradossalmente, c'è in Warhol il rifiuto della perfezione dell'immagine"⁴⁶⁰. La serialità e la ridondanza sia nel processo che nella composizione, con la fotografia e l'utilizzo della serigrafia per Van Deren Coke, pensiero che condividiamo: "Traps the viewer into a heightened experience as the dotted screen representation of a photograph is transformed into an icon"⁴⁶¹. Il messaggio che l'artista veicolò nelle sue opere con l'esecuzione meccanica e le tecniche di riproduzioni di massa, fu il ruolo che la tecnologia e il suo continuo progresso ebbe nella vita della collettività, oltre che la capacità di questi automatismi di veicolare delle prospettive ideologiche con una significativa immediatezza. Il fatto che Warhol avesse legittimato l'utilizzo di un meccanismo antico come la serigrafia nel mondo dell'arte, poi, dopo l'oggetto del quotidiano imposto da Duchamp, fu come un autorizzazione negli anni Sessanta ad un utilizzo pratico e concettuale nell'arte. La storica dell'arte Francesca Gallo nel suo saggio *Temi e tecniche della società dei consumi* (2014) afferma: "La generalizzata adozione della fotografia, negli anni Sessanta, come mezzo e come fine dell'opera d'arte risponde alla fascinazione per la visione monoculare della macchina, contrapposta a quella dell'occhio"⁴⁶²: come sappiamo i pittori iperrealisti si muovono a partire da fotografie spesso scattate da loro.

Tuttavia, nella produzione artistica il fattore fotografia "is just one element in Close's entire system"⁴⁶³. Infatti, la pratica di trasferimento della riproduzione fotografica su tela

⁴⁶⁰ F. Gallo, *Temi e tecniche della società dei consumi*, in *Arte Contemporanea e tecniche*, a cura di S. Bordini, Roma, 2014, pp. 145-163, qui p. 157.

⁴⁶¹ Deren Coke, *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, cit., p. 73.

⁴⁶² Ivi, p. 158.

⁴⁶³ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, cit., p. 110.

presupponeva per l'artista l'utilizzo della griglia, struttura che Krauss stabilì essere uno spartiacque tra il mondo materiale e quello ancestrale. Per gli autori come Morley, Ott e Eddy l'utilizzo della griglia fu un supporto solamente pratico per la traduzione sulla tela, "for Close it was the basic foundation for all system to come"⁴⁶⁴. Vi è, poi, il caso della tecnica manuale utilizzata e del prodotto artistico, che sebbene continua ad esserci un prevalere di pittura ad olio, nel caso di Close si veicolò con l'utilizzo di colori acrilici su tela. Inoltre, l'artista americano a differenza dei suoi colleghi paesaggisti, fin dal principio e in tutta la sua carriera artistica si orientò sul ritratto e l'autoritratto, in una infedele mimesi del reale, disorientando la percezione dell'osservatore. Per Italo Musso l'opera "John (acrilico, tre colori su tela, cm. 254x228,5) del 1971-72 di Chuck Close è dipinto in primissimo piano, quasi fuori dalla tela (date le sue gigantesche dimensioni) e sembra intento a interrogarsi nel vuoto"⁴⁶⁵. Una pratica artistica, questa, che metteva in luce le infinite potenzialità della pittura che come per la fotografia, ciclicamente, sembra vi sia una campana a lutto.

Il critico Meisel, che ambì a catalogare gli artisti foto-realisti secondo i suoi cinque criteri piuttosto scientifici, nel suo volume *Super-Realism* (1980) non poté negare l'inserimento tra gli artisti selezionati l'acclamato autore americano. Infatti, rispetto alle peculiarità poc'anzi citate, l'artista americano era "the paradox of this movement"⁴⁶⁶, poiché a detta del critico d'arte: "He and his work do meet at the points of my definition, but his interests, concerns, and self-imposed challenges are from a different part of the galaxy"⁴⁶⁷. Il caso di Close è interessante, che a differenza degli altri foto-realisti formalizzati da Meisel, anch'egli fu un artista multimediale poiché tra l'altro una volta in grado di gestire alla perfezione la tecnica in uso al momento, per lui fu tempo di deviare. Un caso, infatti, fu l'uso dell'incisione con acquatinta su carte come nell'autoritratto *Self-Portrait/White Ink* (1978) (Fig. 15)⁴⁶⁸ sempre in grande formato, a

⁴⁶⁴ Ivi, p. 111.

⁴⁶⁵ I. Musso, *L'iperrealismo: il più vero del vero*, cit., p. 13.

⁴⁶⁶ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, cit., p. 109.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ V. Appendice 1. Fig. 15.

partire dalle seconde metà degli anni Settanta. Una pratica anch'essa, impegnativa in termini di tempo, che lo coinvolse e di cui affermò in fase di stampa: "Printing is sort of an intimate medium even when it is big. People will stand close to prints than they do to paintings. I don't know why. even a big image, people tend to go up close"⁴⁶⁹. Per cui come disse il curatore Leon Shulman per la mostra *Three Realists: Close, Estes, Raffael* (1974) presso Il *Worcester Art Museum*, spesso lo spettatore "have no conception of the involvement in the creating of a work of art and often what they see is quite different from the artists' concerns"⁴⁷⁰. Pertanto, è necessario immergersi nel contesto formativo, storico e anzitutto personale di Chuck Close per comprendere perché davanti ad una pittura degli anni Sessanta, spinta al livello di identità bidimensionale in rapporto ad una scultura iperrealista di Hanson, si crea un senso di instabilità percettiva.

Udo Kultermann in *Hyperréalisme* (1972) affermò: "L'uomo dell'iperrealismo è l'uomo vero, reale, precisamente noto, unico. È comprensibile che, in questa prospettiva, la maggior parte dei giovani artisti abbiano rappresentato quasi esclusivamente le persone della loro cerchia"⁴⁷¹. I soggetti di Close, che provenivano dal suo ambiente sociale erano per lo più famigliari, amici e conoscenti. A tal proposito disse: "Dipingo i miei amici perché rispondono bene. [...] La gente è importante agli occhi degli altri, così essa è importante per me"⁴⁷². Oltre che sé stesso, naturalmente: è questa una delle peculiarità delle sue opere, poiché l'autoritratto verrà riproposto nel corso degli anni con metodiche diverse, in una progressione tecnologica artistica e in un atto del tempo trascorso. Dal suo primo autoritratto, la pratica artistica di Close fu una continua e ininterrotta sperimentazione, divenuta di successo, nella ricerca del dettaglio della forma umana dipendente dall'utilizzo della tecnica e come affermò Robert Storr nel suo saggio *Angles*

⁴⁶⁹ M. Schapiro, *Changing variables: Chuck Close and his prints*, in *The Print Collector's Newsletter*, Art in Print Review, Vol. 9, No. 3, July-August 1978, pp. 69-72, qui p. 70.

⁴⁷⁰ L. Shulman, *Three Realists: Close, Estes, Raffael*, Worcester, Worcester Art Museum, 1974, pp. 1-5, qui p. 1.

⁴⁷¹ U. Kultermann, *Hyperréalisme*, cit., tr.: "L'homme de l'hyperréalisme est l'homme vrai, réel, connu avec exactitude, unique. On comprend que, dans cette perspective, la plupart des jeunes artistes aient représenté presque exclusivement les gens qu'ils connaissent", p. 15.

⁴⁷² I. Musso, *L'iperrealismo: il più vero del vero*, cit., p. 50.

of Refraction (1998): “His is a demonstration of control, without which the results, [...] would be valueless in terms of his primary concern, the anatomy of pictures”⁴⁷³.

I “Close’s over-life-size heads”⁴⁷⁴ pittorici, avevano tempi di esecuzione non indifferenti: una singola opera richiedeva dai due ai quattro mesi e la loro realizzazione fu da lui stabilito a priori in due formati, di un tipo per il bianconero e di un altro tipo per il colore. La passione per la pittura e il notevole livello di capacità manuale delle sue opere trovano origine fin dalla sua infanzia. Infatti, da un lato “by the time he was five years old he knew that he wanted to be an artist, and specifically a painter”⁴⁷⁵, ereditando, oltre a ciò, la manualità bricolage e tutto fare del padre e dall’altro, la scelta in grande formato, giunse dalla presenza intuita in un secondo momento, visto l’epoca storica, di una condizione neurologica chiamata Prosopagnosia, “a condition that makes it difficult to recognize faces”⁴⁷⁶.

Chuck Close, anzitutto, va detto è un riconosciuto artista americano e come dice Christopher Finch, autore della biografia *Chuck Close: Life* (2010) è come intendere un Vermeer per gli olandesi e Cézanne per i francesi oltre che “is a self-made New Yorker [...], representative of an entire culture”⁴⁷⁷. Il neurochirurgo Micheal Salcman che analizza Close nel suo saggio “*Phil*” (1969) by Chuck Close (Fig. 16)⁴⁷⁸ è “a member of the most distinguished graduate class in the history of any American art school”⁴⁷⁹. La formazione artistica iniziò con le scuole superiori nel 1958 presso l’*Everett Junior College* a Washington, un liceo modesto che tuttavia offrì una ottima sezione artistica, sulla scia della tradizione del Bauhaus. Un luogo in cui Close si sentì a suo agio e dove ebbe modo di germogliare, questo anche grazie alla passione di alcuni docenti d’arte tra

⁴⁷³ R. Storr, *Angles of Refraction*, New York, The Museum of Modern Art, Vol. 1, No. 1 (Mar. - Apr., 1998), pp. 31-33, qui p. 32.

⁴⁷⁴ E. Lucie-Smith, *Super-Realism*, cit., p. 12.

⁴⁷⁵ C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 38.

⁴⁷⁶ I. Musso, L’iperrealismo: il più vero del vero, cit., p. 35.

⁴⁷⁷ C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 20.

⁴⁷⁸ V. Appendice 1. Fig. 16.

⁴⁷⁹ M. Salcman, “*Phil*” (1969) by Chuck Close, in *Neurosurgery*, Vol. 70, N. 6, June 2012, pp. 1323-1333, qui p. 1330.

cui Russel Day, che lo invitò a studiare l'arte contemporanea di quegli anni dai volumi disponibili nella scuola, "which included publications provided by the Museum of Modern Art in New York"⁴⁸⁰, oltre che dalla rivista d'arte *It Is*, fotografia della scena artistica newyorkese. Oltre a Pollock, si innamorò in particolare modo alla pittura di Willem de Kooning, che tra i nomi di questa corrente, "was the only one who did not abandon imagery entirely. [...] De Kooning would become Chuck's artistic father figure"⁴⁸¹. Dopo il liceo, fu la volta della *University of Washington* nella città di Seattle e qui il Dipartimento d'Arte nominò Close, nel 1961, come unico studente matricola meritevole alla frequenza della prestigiosa *Yale Summer School of Music and Art* in Norfolk, Connecticut riservandogli una borsa di studio. Nelle otto settimane ci fu "the opportunity for Chuck to study with artists of nation and international stature who until then had been just names in book and magazines"⁴⁸². L'esperienza fu fondamentale poiché gli aprì gli orizzonti tra visite a luoghi museali come tra l'altro al *Museum of Modern Art* (MoMA) dove oltre ad una mostra temporanea sul futurismo, visitò la collezione permanente andando in perlustrazione del modernismo, al di là dell'espressionismo astratto con maestri come Picasso, Matisse, Mondrian, Giacometti, Pollock e de Kooning. Il museo, poi, aveva già fatto acquisti tra gli artisti emergenti che si fecero ben notare negli anni Cinquanta come Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Come anticipato nel capitolo quattro, durante queste settimane passate a New York, la concorrenza tra colleghi di corso fu importante e costruì un legame d'amicizia tra l'altro con l'artista Vija Celmins proveniente dall'università di Indianapolis e Brice Marden dall'Università di Boston. Finita la *Masterclass*, tornò a Seattle per la conclusione del percorso ed è di questo stesso anno la compiutezza dell'opera espressionista, una chiara ispirazione alla *Flag* di Johns e alla invasione statunitense di Cuba, dal titolo *Betsy Ross Revisited* (1961). Un'opera che vinse il bando di partecipazione e un premio in denaro

⁴⁸⁰ Ivi, p. 74.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Ivi, p. 93.

per una mostra presso il *Seattle Art Museum* ma che fu al centro delle polemiche nel clima conservatore della città, tanto da essere censurata.

Dopo Seattle fu pronto a tornare nella città di New York per concludere la specializzazione universitaria e nel 1964 ottenne il Master (MFA) in pittura presso la *Yale School of Art and Architecture*, affermando che questo biennio fu il miglior programma formativo utile per la sua carriera da pittore. Inoltre, di questi anni e da questo ateneo, uscirono artisti che sono quelli della generazione d'oro per l'arte contemporanea poiché oltre all'espressionismo astratto furono al centro della tendenza minimalista, iperrealista, landart e ambientale. Tra i suoi colleghi di studi citiamo Alex Katz di stile pop e Philip Pearlstein, incontrato nel capitolo due e che farà parte del fotorealismo. Entrambi, a modo loro “anticipated aspects of Chuck Close’s mature work”⁴⁸³ e tuttavia, in questo biennio non mutò molto il suo stile artistico, concentrandosi su grandi tele “in a latter-day Abstract expressionist idiom”⁴⁸⁴ condizionato dalla cifra alla de Kooning. Tuttavia, è di questi anni la frequenza del corso di incisione tenuto da Egbert Haverkamp-Begemann’s che invitò gli studenti a praticare la manualità di questa tecnica antica per “fasi” facendoli studiare le immagini dei maestri Rembrandt e Piranesi: questo certamente condizionò la visione dei lavori maturi di Close. Prima di ottenere il MFA vinse una borsa di studio per l'Europa con base a Vienna presso la *Akademie der Bildenden Künste*, ove studiò gli artisti Klimt e Schiele, entrando in contatto con le collezioni del *Kunsthistorisches Museum* e dell'*Albertina*. Tuttavia, da Vienna organizzò le sue spedizioni in altre città europee con la *Fellow Yale Alumni* in cui approfondì la sua cultura storica-artistica. Fu un anno travolgente e in cui acquisì una importante consapevolezza: “he knew now he could not just continue doing de Kooning knockoffs. He had to find something on his own, though he had no idea that might turn out to be”⁴⁸⁵. Se fino a quel momento fu un espressionista astratto, tornato negli Stati Uniti, al finire della specializzazione entrò crisi non solo perché fu intimidito

⁴⁸³ Ivi, p. 106.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 108.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 119.

da futuro pittore professionista a New York, ma anzitutto il fatto di avere avuto l'occasione di contemplare i grandi maestri nei centri museali d'Europa, "had caused Chuck to reconsider figuration from many different points of view". Nel ripudiare tutto ciò che aveva studiato e praticato artisticamente fino a quel momento, a partire dalla metà degli anni Sessanta, "Close reached a personal turning point in his work and, therefore, in his life"⁴⁸⁶. Lo affermò anche lui in un'intervista a cura di Linda Chase e Ted Mc Burnett in cui affermò: "ero veramente disgustato della pittura che avevo fatto in precedenza e anche dalla mia educazione. [...] Fu così che smisi di dipingere per lasciar trascorrere un intervallo chiarificatore"⁴⁸⁷. Introdusse la figurazione nella sua pittura "unadulterated by gesture or modernist distortion. One way to achieve this was to incorporate photography into his imagery"⁴⁸⁸. Il risultato gli piacque e fu questo lo spartiacque tra l'abbandonare la condizione da ottimo studente ad un nuovo modo di intendere l'arte. Annullò l'utilizzo del colore e si dedicò alla raffigurazione in bianconero partendo dalla fotografia, scegliendo di utilizzare pochi colori della tavola pittorica e continuando nella raffigurazione a grandezza monumentale, elemento che mantiene dall'espressionismo astratto, benché fosse partito da un dipinto di nudo di 'piccolo' formato che lui disse essere di ventidue piedi di lunghezza (all'incirca 6 metri). In particolare, l'attenzione di Close fu centrata alla visione della macchina fotografica, speculare a quella umana e nelle sue opere di fine anni Sessanta come il già citato *Big Self-Portrait* (1968) ma anche *Richard* (1969) ciò che fece fu "translate photographic data into information given"⁴⁸⁹, dando sembianze vivide ai suoi soggetti con le sue capacità artistiche manuali e l'utilizzo del materiale artistico a disposizione, come l'acrilico. Questi sono gli anni del progresso tecnologico della macchina fotografica, per cui l'evoluzione al sofisticato digitale aprì innumerevoli possibilità benché con i suoi

⁴⁸⁶ L. K. Meisel, *Photo-Realism*, cit., p. 109.

⁴⁸⁷ L. Chase e T. Mc Burnett, Chuck Close, in *L'iperrealismo: il più vero del vero*, cit., p. 50.

⁴⁸⁸ C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 120.

⁴⁸⁹ V. Deren Coke, *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, cit., p. 75.

limiti, cui Close rimase affascinato, illustrando i suoi soggetti *pixe*⁴⁹⁰ per *pixel*, toccando il quesito della percezione visiva e vista l'entità di un nuovo linguaggio (quello digitale), la visione artificiale, studiando e gestendo in particolare l'effetto luce. Una pratica iterativa che si combinò perfettamente con alcuni disturbi neurologici di cui fin dalla crescita soffrì, tra cui la già menzionata prosopagnosia, che ebbe un importante impatto nella sua vita tanto che paragonò questo disagio ad un disturbo di cecità, vivendolo come situazione da incubo.

5.2. L'iperrealismo in grande formato. Tecniche, bianconero e uso del colore

Anzitutto Chuck Close non sentendosi appartenere al movimento foto-realista, non ne riconobbe l'identificazione. Giustificò questa sua scelta di pittura iperrealista affermando che: "I miei quadri sono il risultato di una certa autoimposta restrizione che intendo applicare solo a me stesso. Dipingere una figura, un'immagine, è semplicemente un'alternativa vitale"⁴⁹¹.

L'immagine in grandissimo formato della figura umana tratte dalle fotografie di Close, come a ragione affermò il biografo Finch, tende ad una resa molto più vicina all'identità della figurazione umana di quanto si possa osservare da un quadro di grandezze normali, portando la visione verso l'astrazione. Questo fenomeno accade poiché il senso della vista caratterizzata dalla visione binoculare, anche ad una distanza normale, non è in grado di avere una completa visuale dell'opera visto che d'istinto risulta esserci una visione analitica, pezzi di elementi che poi si uniscono in relazione tra loro, come potrebbe succedere davanti alla gigantografia di *Big Nude* (1968). L'analogia che fece Close, dalla prospettiva dello spettatore, è il modo in cui i Lillipuziani scrutarono Gulliver. Infatti, l'opera del nudo, una delle prime pitture dopo aver abbandonato la

⁴⁹⁰ Il termine *pixel* è un neologismo che si utilizza nella tecnologia del computer e indica la forma più piccola, elementare di un'immagine digitalizzata. La parola è una combinazione dei termini inglesi *picture* (immagine) ed *element* (elemento).

⁴⁹¹ L. Chase e T. Mc Burnett, *Chuck Close*, in *L'iperrealismo: il più vero del vero*, cit., 49.

gestualità dell'espressionismo astratto, per Finch: "Is not a painting of a reclining nude but rather a painting of a *photographic likeness* of a reclining nude"⁴⁹².

Le pitture dell'artista americano, invece, sono una modulazione di visione fotografica o monoculare ossia "with how the camera sees"⁴⁹³, esplicitando la genesi di questa sua scelta alla storica dell'arte Cindy Nemser in un'intervista ad *Artforum* (1970). La proposta artistica di Close è come si presenta: non è né una riproduzione letterale di fotografie in pittura, né a detta sua un volere rendere iconiche le sue teste, come fu per Warhol. A differenza di quest'ultimo, disse di aver scelto la cerchia di amici poiché immaginandoli esposti, i ritratti rimanevano anonimi. Inoltre, lo spettatore di Close, nella contemplazione fa l'esatta esperienza di ciò che volle intendere nella sua pratica raffigurativa ossia l'immagine non visibile tutta in una volta. Con un evento illuminante a cui fece particolare attenzione, egli scoprì focalizzando gli occhi su una natura morta, che la visione periferica risulta sempre offuscata. Lo possiamo provare anche noi, osservando con la nostra vista su un'immagine quanto più essa è di grandi dimensioni: la 'coda dell'occhio' non è parte nitida della nostra vista, vi è un effetto flou. Questo significa evocare la questione della messa a fuoco, di cui lui rimase affascinato. Il campo visivo dell'apparecchio fotografico ci restituisce, con l'impostazione a stop più aperti, un'immagine quasi totalmente nitida, cosa che i nostri occhi non ci permettono e sta proprio qui la questione cruciale di Close. L'apparecchio fotografico, per Close ha un comportamento oggettivo: considerando il viso, non è in grado di prendere decisioni gerarchiche tra i vari connotati. La camera non è dotata di questa consapevolezza e prendendo atto di questa manipolazione, una volta stampata la fotografia, essa detiene tutte le informazioni utili da cui trarre gli elementi sfocati e nitidi. Per questa ricerca visiva la macchina fotografica fungeva da 'assistente' a Close ed egli stesso chiarì le condizioni, affermando: "I want to deal with the image it has recorded which is black and white, two-dimensional, and loaded with surface detail"⁴⁹⁴.

⁴⁹² C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 143.

⁴⁹³ E. Lucie Smith, *Super Realism*, cit., p. 12.

⁴⁹⁴ C. Nemser, *An Interview with Chuck Close*, in *Artforum*, Vol. 8, No. 5, January 1970, pp. 51-55, qui p. 51.

I passaggi cardini, nella realizzazione dei suoi quadri pittorici dalla metà degli anni Sessanta a metà degli anni Settanta portarono l'artista americano a distinguersi con queste modalità nel panorama internazionale e benché sperimentò altre tecniche, rimasero tali procedendo in un'evoluzione che ha reso riconoscibile stile.

Le fotografie scattate da Close, provenienti dalla sua cerchia di amici vennero riprese con dei criteri che idealmente prestabiliti divennero concreti. Essi prendevano posto in una posa esatta e valevole per tutti i soggetti, impostata in questo modo: frontale; con un'espressione il più indifferente possibile; i bordi studiati come una cornice predeterminati a destra, a sinistra, in alto e il fondo delimitato dalla clavicola del soggetto; con poca profondità di campo impostata utilizzando un obiettivo grandangolare che con un'apertura massima di stop dello stesso tende ad una importante distorsione dei dettagli del volto umano; un'illuminazione di lato, sempre uguale e non di tipo teatrale. L'immagine fotografica veniva stampata con una misura corrispondente a quella imperiale da otto-per-dieci pollici (equivalente all'incirca 20*25cm), un formato da cui Close riusciva a trarre le informazioni utili al suo progetto pittorico. Dopo l'imprimatura a gesso della tela pittorica, realizzata con dimensioni secondo l'unità di misura imperiale sette-per-nove piedi (equivalente all'incirca a 2,10*2,70m), che lui considerò il formato standard ottimale, il trasferimento sulla tela dell'immagine fotografica, avveniva attraverso la struttura a griglia. Solitamente, poi, l'esecuzione della pittura procedeva con l'aerografo in un'area di suo interesse che stabiliva il punto di messa a fuoco più netta, che corrisponde a quella che stabiliamo scattando una fotografia. Abbozzava il grigio per capire come migliorare la messa a fuoco e scuriva gradualmente per ottenere il risultato cercato. Egli affermò che lo spray dell'aerografo fu un vantaggio poiché gli permetteva di scurire con precisione, a piccoli passi e questa tecnica si prestava alla transizione graduale dei valori dal più offuscato chiaro al più scuro netto, come la duttilità materica a disposizione di uno scultore. Inoltre, per Shulman: "In addition to the

air-brush spraying technique, Close also scratches through the black and grey colors revealing the white gesso unpainting”⁴⁹⁵.

Per produrre la resa fotografica dell’immagine pittorica iperrealista, comprese che non poté procedere a pennellate come nella pittura accademica, il che significò per lui l’abbandono della pittura che fino a quel tempo faceva parte della sua concezione artistica. L’istruzione artistica assimilata, tuttavia, lo aiutarono a procedere con quella che lui definì a Nemser come “*mark-making technique* which would make painting information stack up with photographic information”, ri-proponendo un linguaggio artistico a parimerito del *dripping* di Pollock, ovvero la pittura realizzata con la tecnica dei segni, a tratti. Meisel in questo senso affermò che: “Chuck Close has chosen or invented numerous way to make the marks called art”⁴⁹⁶ e con questo intendeva dire l’utilizzo di una variabilità di strumenti. Tra essi vi furono quelli che l’artista definì subdoli, di certo e per nulla concepibili dai rigidi tradizionalisti, come rasoi e trapani elettrici, avendo già detto dell’aerografo. Vi furono anche penne (anche stilografica), timbri, pennelli, pastelli, gessi o persino con la punta delle proprie dita per ottimizzare i connotati visivi. Oltre a questi strumenti, Close virò la sua metodica con l’uso di tecniche tra le quali utilizzo della mezzotinta, la litografia, il mosaico (in anni recenti) e cromia in cui si riconobbero il bianconero, il pastello, la pittura ad olio e l’acquerello, con un oscillazione “with three colors or with three thousand colors”⁴⁹⁷. In queste pitture iperrealiste predilesse caricando il meno possibile di materia il quadro facendo delle scelte razionali, pur sperimentali, per il risultato cercato. Disse a Nemser: “I don’t use white paint as it tends to build up and become chalky and opaque. In fact, in a nine-by-seven foot picture, I only use a couple of tablespoons of black paint to cover the entire canvas”⁴⁹⁸. Inoltre, i primi ritratti e autoritratti furono in bianconero, poiché preferì eliminare il colore dato che non volle essere associato all’arte accademica

⁴⁹⁵ L. Shulman, *Three Realists: Close, Estes, Raffael*, cit., p. 2.

⁴⁹⁶ E. Lucie Smith, *Super Realism*, cit., p. 112.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ C. Nemser, *An Interview with Chuck Close*, cit., p. 53.

europea, benché queste fotografie sarebbero diventate poi dipinti a colori in futuro, desiderando allinearsi al linguaggio artistico contemporaneo. Un artista iperattivo e molto produttivo, tanto che fino al 1979, vista la dimensione e l'impegno richiesto, fu in grado di eseguire almeno un centinaio di opere.

Rimase ispirato dai "Ad Reinhardt's monochrome canvases of the fifties and early sixties, and the early sixties work of Frank Stella"⁴⁹⁹. In particolare, Reinhardt realizzò pitture coerenti con il processo di riduzione del quadro sfidando il limite del visibile e della percezione, come negli *Abstract Painting* (1960-66) che consistono in una non figurazione nero-su-nero, che per Finch "presented an archetypal instance of art that could not be photographed or reproduced satisfactorily"⁵⁰⁰, che per lui significò l'affermazione del potenziale della pittura e al contempo il profondo interesse nei confronti della paesaggistica riduttiva cinese e giapponese, oltre che la passione verso l'ascetica dello Zen Buddismo.

Frank Stella, invece, si impose fin da subito come grande artista sulle scene del contemporaneo poco dopo la sua laurea e sul finire degli anni Cinquanta del Novecento, presso il Museum of Modern Art di New York "a group of his so-called pinstripe painting was exhibited"⁵⁰¹. Sono i quadri della serie dei *Black Paintings* (1958-60) con cui Stella volle imporsi allo spettatore con opere dall'impatto immediato, dipinte in smalto nero e barrate con sottili strisce di tela grezza regolari, senza un rinvio ad altro se non all'impertinenza della simmetria e della piattezza. Una modalità che per Finch, tuttavia rinvia, a Piet Mondrian con le sue forme su tela, simmetriche e piatte. Davanti alle opere di Stella degli inizi anni Sessanta, Close ebbe una folgorazione, affermando infatti: "I was affronted by it, much in the way I'd benn affronted by my first Pollock"⁵⁰². È chiaro che una figura di nudo non permise a Close di comportarsi similmente nella stessa maniera dei pittori poc'anzi menzionati: il corpo umano è storia

⁴⁹⁹ C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 158.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 159.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² Cfr. C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 160.

ben diversa dalla geometria e dalla spazialità. L'artista americano intuì che forse solo sperimentando le teste, che ricordano le foto segnaletiche di Bertillon ma che lui a fine carriera preferì chiamare "heads"⁵⁰³ (teste), potevano affrontare la sfida della razionalità. Infatti, Finch affermò che: "The distribution of eyes, nose, mouth, ears, and so on - provides a fixed set of references that cannot be altered and that therefore constitute a kind of grid"⁵⁰⁴. Lo studio delle teste, inoltre, permetteva nella pratica e nella concezione di questa tipologia di progetto, di ingrandire l'enfasi della grandezza della tela.

Leon Shulman nel suo saggio critico del 1974, nell'uso della griglia che era ben visibile in *Big Self-Portrait* (1968), analizzò la pratica di Close in uno studio minuzioso topografico anticipando un "idea of cartography or map-making"⁵⁰⁵, uno studio scientifico del volto umano che poi è anche il modo in cui lo spettatore affronta la contemplazione: l'esplorazione dei dettagli dell'opera da vicino e facendone l'esperienza dell'*unheimlich* da lontano. È questo il perturbante di Close dei suoi volti: l'aver reso questi ritratti distinguibili dove i connotati del volto tendono ad una dimensione esagerata furono mediati con un obiettivo grandangolare. Lucie-Smith chiarì molto bene questa posizione illustrando ciò che succede quando l'occhio si focalizza sul naso che restituisce l'effetto di un naso esagerato affermando che: "The zone in which focus is sharp may in these circumstances be only a few inches in depth - that is, less than the total depth of the head itself, or even of the mask. Thus, if the tip of the nose is in focus, the eyes will already be starting to blur"⁵⁰⁶. Questo effetto non è compensabile dall'automatismo della macchina fotografica, data la flessibilità dell'occhio umano. Tuttavia, l'effetto distorsivo dell'artista americano fu una scelta che da un lato semplifica indubbiamente allo spettatore il rinvio al materiale utilizzato, la stampa di un volto fotografato e dall'altro, benché il pregiudizio sulla assenza di stile sulla pittura iperrealista fosse forte, Close determinò *lo stile* che Lucie-Smith parifica al manierismo. Il critico

⁵⁰³ Ivi, p. 11.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ L. Shulman, *Three Realists: Close, Estes, Raffael*, cit., p. 2.

⁵⁰⁶ E. Lucie Smith, *Super Realism*, cit., p. 12.

d'arte, suggerisce, infatti, una splendida similitudine, al contempo estetica e concettuale, alla tradizione artistica americana del tardo diciottesimo secolo, dei fratelli Peale e in particolare di Raphaelle (1774-1827), riconosciuto come il più apprezzato pittore di nature morte e uno dei migliori in assoluto del Diciannovesimo secolo degli Stati Uniti. La bellezza delle opere di Raphaelle Peale erano illuminate da una luce teatrale, caravaggesca, e benché gran parte dei quadri ritraggono cesti di frutta, l'opera che forse rappresenta l'illusione in stile *tromp d'œil* e il concetto che sottende all'iperrealismo è intitolata *Venus rising from the Sea - A deception* (1822), in cui dietro una stola bianca vi si cela una figura umana, farsi il bagno. Il rinvio all'interpretazione del quadro di bagnante. Il confronto con questa opera è per Lucie-Smith importante nei confronti del Super Realismo (come lo definì lui), affermando che: "This tour *de force* has something of Super Realism's inherent awkwardness, its preference for the facts themselves, rather than what imagination makes of them"⁵⁰⁷.

Chuck Close in varie interviste raccontò come partì per questa sua avventura fotografica per poi tradurla in pittura iperrealista. La sua prima testa fu il ritratto di sé stesso, il *Big Self-Portrait* eseguito tra il 1967-68. Ha spesso detto che, nel primo momento in cui iniziò la serie di cui ci siamo occupati fino ad ora, non ebbe altro soggetto disponibile se non sé stesso. La macchina fotografica che si fece prestare quel giorno era fornita di rullino bianconero e di cavo per l'autoscatto. Il primo fermo immagine di prova documentava un Close che, essendo coinvolto con l'idea del nudo, si spogliò fino alla vita "and thought of the head as a detail of a nude rather than as an independent subject"⁵⁰⁸. L'essere da solo in questa costruzione d'immagine, senza alcun aiuto, lo costrinse a impostare i valori di stop e tempi della macchina al meglio, utilizzando un muro a disposizione e costruendo un righello fatto di cartone per misurare la prossimità tra la lente con muro e la lente con viso per creare una profondità di campo di tipo superficiale, poco profonda. La posa di scatto avvenne con lo sfondo di un muro diverso da quello precedente, intonacato in modo

⁵⁰⁷ Ivi, p. 13.

⁵⁰⁸ C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 163.

neutrale quanto l'illuminazione. Scelse un angolo basso in modo che la macchina fotografica fosse direzionata verso il naso. Oltre alla foto del muro a mattoni, le prove di autoscatto eseguiti furono undici. La realizzazione del suo primo autoritratto, fu tratto dall'utilizzo di due maquettes⁵⁰⁹ (Fig. 17)⁵¹⁰ da parte dell'artista, ognuna di esse un ingrandimento riquadrato consistente in una griglia di 546 quadrati e la misura di un riquadro più piccolo della misura è di 18*13 pollici circa. Le altre immagini scattate, circa la grandezza doppia di quelle precedente, vennero messe insieme da quattro diverse stampe poiché l'artista non ebbe a disposizione un ingranditore che sarebbe stato sufficiente a crearne una della misura a lui ideale. La stampa delle due *maquette* avvenne, rispettivamente, sottoesposta e sovraesposta ovvero una eseguita lievemente più contrastata (più scura), e l'altra più leggermente illuminata (più chiara). Questo per una questione pratica: con l'immagine più scura aveva maggiore lettura dei dettagli più chiari e viceversa, con quella più chiara ebbe una lettura più chiara dei dettagli più scuri.

Benché Close affermò la ricerca razionale nei confronti di questi quadri, volendo renderli il più oggettivi possibile, osservando il suo *Big Self-Portrait* bisogna ammettere che l'espressione dell'artista non è per nulla indifferente, anzi è spavalda. Un'immagine che contiene tutta l'idea del concetto di autoritratto che da un lato è quella di Narciso e dall'altro quella di auto-promozione. È l'espressione di un giovane con uno sguardo di sfida, quasi di minaccia, che esibisce un atteggiamento anticonformista e un certo menefreghismo: barba incolta, capelli spettinati, sigaretta tra le labbra e un certo grado di trascuratezza. È parte di una narrazione autobiografica ripresa in uno specifico momento della sua vita, il 1967. Nel 1980 presso il Walker Art Center in Minneapolis, Chuck Close stesso spiegò l'idea della sua persona in questo autoritratto. Voleva che lo spettatore lo

⁵⁰⁹ Per maquette si intende bozza. Se per lo scultore è in formato ridotto della scultura finale. Nel caso di queste opere di Chuck Close ci si riferisce alle fotografie utilizzate come fonte per le pitture, oggi in mano ai collezionisti.

⁵¹⁰ V. Appendice 1. Fig. 17.

percepisse esattamente come l'artista si immaginò, affermando: “‘Hey, notice my painting, notice me.’ ... I think I was trying to find out who I was an artist”⁵¹¹.

Questo significava prendere le distanze dalle “erratic anthology of styles and techniques”⁵¹² che fu implicata ancora in *Big Nude*, un'opera che lo rese insoddisfatto poiché ancora legato al virtuosismo accademico, quindi per lui soggettivo. L'evoluzione al *Big Self-Portrait*, come intuibile, provenne dalla lezione del *Big Nude*, sebbene sia un'opera di tutto rispetto si rivelò l'anticamera della sua cifra stilistica e sulle metodiche preferite. L'insieme di questo procedimento fatto di posa studiata, costruzione della griglia, traslazione in pittura compreso in materiale e tempistiche era l'idea artistica e la sfida di fondo di Chuck Close: combinare il processo artistico di un'idea assieme alla concezione di rappresentazione a cui aveva deciso di dedicarsi realizzando opere in bianconero come *Nancy* (1968), *Frank* (1969), *Richard* (1969), *Phil* (1969), *Joe* (1969) (Fig. 18)⁵¹³, *Bob* (1969-70) (Fig. 19)⁵¹⁴, *Keith* (1971) e a colori fra cui *Leslie* (1973), *Kent* (1970-71), *John* (1971-72), *Susan* (1971) (Fig. 20)⁵¹⁵, *Linda* (1975-76) (Fig. 21)⁵¹⁶.

Con il *Big Self-Portrait*, l'adozione di una reale procedura lavorativa benché ostica e iterativa, il produrre lo rese appagato poiché riconobbe uno stile, quello suo.

5.3. La galleria dei Uomini non Illustri di Close. Il ritratto e l'autoritratto

I ritratti e gli autoritratti monumentali (Fig. 23)⁵¹⁷, estremamente realistici di Close sono un caso molto interessante poiché è quel genere di soggetto che, dagli albori dell'arte contemporanea tra la scintilla del ready-made di Duchamp, l'utilizzo di tecniche nuove e la riscoperta di quelle antiche, la legittimazione dell'automatismo e l'utilizzo inedito di materiali, benché l'immaginario di massa e le nuove correnti artistiche, rimase vivo. Ciò

⁵¹¹ Chuck Close Discusses Big Self-Portrait (1967-68)

<https://walkerart.org/magazine/chuck-close-discusses-big-self-portrait-1967>. [Ultimo accesso 28 gennaio 2023].

⁵¹² Cfr. C. Finch, *Chuck Close: Life*, cit., p. 165.

⁵¹³ V. Appendice 1. Fig. 18.

⁵¹⁴ V. Appendice 1. Fig. 19.

⁵¹⁵ V. Appendice 1. Fig. 20.

⁵¹⁶ V. Appendice 1. Fig. 21.

⁵¹⁷ V. Appendice 1. Fig. 23.

che fece Close fu sperimentare un processo tra fotografia e pittura e percorrere una strada coerente alla propria ricerca, riuscendoci con successo e soddisfazione. Prima la figura umana intera, poi si orientò sulle facce intuendo una certa proprietà oggettiva nei connotati umani, che divennero ingegno della sua idea di arte nel contesto contemporaneo. Impostò un suo metodo iterativo rendendo celebri le sue teste e in lui non si scalfì il desiderio di sperimentare e proporre con nuove tecniche i suoi ritratti e autoritratti, nonostante le sue complicazioni di salute.

Questi visi enormi, con espressioni indifferenti, determinati da una posa e di un illuminazione predeterminata, rimandano ad una storia dell'iconografia⁵¹⁸ del ritratto e dell'autoritratto che Close, nella sua formazione accademica conobbe, poiché in esso vi sono rinvii importanti ad artisti importanti quali Rembrandt, Caravaggio, Giotto, Vermeer, Goya. Inoltre, Close affermò che il suo obiettivo non fu quello di rivolgersi al mercato delle aste, bensì puntava l'espone in enti pubblici importanti e questo dettaglio è importante poiché a nostro avviso i ritratti, gli autoritratti appesi in luoghi artistici centrali sono una rielaborazione affascinante che rinvia all'idea dei Uomini Illustri di Paolo Giovio, seguito da Cosimo I de' Medici (1519-1574). Non sappiamo per certo se Close ebbe modo di visitare gli Uffizi, eppure ipotizziamo questa possibilità per le numerose affinità. Per questa ragione, affronteremo un breve excursus storico di questi due generi per giustificare la scelta dell'artista americano e dimostrare che gli strumenti intellettuali accademici della ritrattistica a sua disposizione, furono base di un nuovo ragionamento artistico e di ri-significazione del volto umano. Benché Close preferì gli anonimi volti della cerchia dei suoi amici perché a detta sua sarebbero rimasti sconosciuti, una volta esposti restituì ritratti in serie rendendoli uomini comuni eppure illustri, in chiave contemporanea (Fig. 24)⁵¹⁹.

⁵¹⁸ Nella storia dell'Arte, l'*iconografia* è quel campo che si occupa di *cosa* (narrazione del soggetto) viene rappresentato in un dipinto o in una scultura, prima di comprendere il *come* (il linguaggio artistico dell'epoca di riferimento) l'artista abbia raffigurato il soggetto.

⁵¹⁹ V. Appendice 1. Fig. 24.

Inneggiate i propri paladini, per la storia dell'arte medievale Maria Monica Donato nel suo saggio *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi* (1984): "È uno dei modi più diretti a disposizione di qualsiasi cultura per dichiarare sé stessa"⁵²⁰. Una frase emblematica poiché, la celebrazione degli uomini con il ritratto e poi il giungere dell'autoritratto, sono il racconto di un periodo storico, di consuetudini, di uno status sociale, di aspettative e ambizioni iscritti, per una certa ragione, in uno spazio pittorico. Infatti, lo storico dell'arte ed esperto di ritratto Enrico Castelnuovo elaborò un'ottima definizione di questo genere, raffigurazione di un individuo: "Caratterizzato mediante una precisa notazione fisionomica o mediante elementi simbolici che permettano di identificarne la personalità attraverso richiami alla funzione svolta o al ruolo sociale o, addirittura, attraverso il nome che l'accompagna"⁵²¹. Orbene, i ritratti iperrealisti e contemporanei di Close sono compresi in queste righe.

Benché non vi siano fonti esatte, nella storia del mondo, l'origine del ritratto trovò spazio nell'arte egiziana con tipologie facciali fisse e idealizzate. La storica dell'arte Alessandra Buccheri nel suo saggio *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico* (2010), reperisce in epoca greca e romana in testi antichi come *Naturalis Historia* (I sec. d.C.) dell'erudito romano Plinio il Vecchio, affermando che: "Il ritratto era una forma d'arte con le sue funzioni specifiche: [...] commemorativa, celebrativa e didattica"⁵²², avendo egli indagato sulle origini più lontane delle arti figurative, con i miti, i quali furono menzionati anche dal rinascimentale Leon Battista Alberti che identificò un *revival* dell'antico. Questo fenomeno, tuttavia, iniziò già due secoli prima delle ricerche di Alberti. Benché Conte afferma che: "La fabbricazione e dell'animazione di piccole figure in cera rientra tra i *topoi* classici dei racconti egizi"⁵²³, è del periodo romano l'omaggio celebrativo dei defunti, per ricordarne le fattezze: nei tempi funerari divenne

⁵²⁰ M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi* (1984), in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo II. I Generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, pp. 95-152, qui p. 98.

⁵²¹ E. Castelnuovo, *Ritratto*, in *Enciclopedia Europea*, IX, Milano, 1979, pp. 772-779, qui p. 772.

⁵²² A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, in "L'arte e il visuale", *Enciclopedia della cultura italiana*, vol. X, Torino, UTET, 2010, pp.337-374, qui p. 337.

⁵²³ P. Conte, *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, cit., p. 100.

consuetudine realizzare maschere di cera. Un utilizzo che nel Medioevo si interruppe, per ritornare in auge alla fine del Duecento e nel Trecento in cui statue di ceroplastica divennero “a grandezza naturale, della persona interessata, dipinte a olio e vestite di tutto punto”⁵²⁴. Uno degli studiosi che indagò “mettendo in relazione la nascita della ritrattistica rinascimentale fortemente individualizzata con le effigi votive in cera che avevano affollato le chiese fiorentine dal XIII fino a tutto il XVII secolo”⁵²⁵, padre dell’iconologia ed esperto di Rinascimento, fu tra l’altro Aby Warburg con il suo saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* (1902), riportando all’attenzione la figura umana e l’*effigies* delle pratiche religiose. Lo rievcherà Julius von Schlosser, pochi anni dopo, con il suo celebre saggio *Storia del ritratto in cera* (1911). Tuttavia, l’origine di precise linee tematiche del ritratto, giunte dalle biografie, è da ritrovare nella letteratura cortese cavalleresca, che nei secoli XI e XII con la tematica dei *neuf preux* (nove prodi) e *neuf preuses* (nove eroine) si consolidò in un genere e si diffuse in tutta Europa. A partire dal “fortunatissimo romanzo lorenese, *Les Voeux du Paon* di Jacques du Longuyon del 1312”⁵²⁶, come affermò una delle massime esperte di arte medievale Maria Monica Donato nel suo saggio *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi* (1984), fu estratta la serie dei Prodi che divenne un modello diviso in tre triadi di pagani (Ettore, Alessandro Magno, Cesare), giudei (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo) e cristiani (Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione). Il genere fu accreditato nella poesia, nel romanzo, nel teatro, nella cronaca e nelle biografie: l’eroismo dei personaggi venne coniugato con l’immagine dei Prodi tramite un’iconografia di antica derivazione che nel secolo XVI si diffuse largamente in buona parte d’Europa, per mezzo di un linguaggio visivo semplice e decodificabile. La rappresentazione avveniva per figure intere caratterizzate, contornate da architetture (le

⁵²⁴ A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, cit., p. 355.

⁵²⁵ P. Conte, *Simile o equivalente? Sul ‘realismo’ della ritrattistica votiva*, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 177-182, qui p. 177.

⁵²⁶ M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi* (1984), p. 109.

cornici) - finte o concrete -, distinguibili oltre che per i *tituli* spesso presenti, “anche per «armi parlanti» proprie a ciascuno”⁵²⁷ disegnate su scudi e stendardi.

Un caso di stile fedelmente francese è in Piemonte presso il Castello La Manta di Saluzzo, ove fu realizzato un ciclo di affreschi eseguiti tra il 1420 ed il 1430, proveniente dal manoscritto miniato del 1394 del marchese Tommaso III, reggente del Marchesato di Saluzzo, intitolato “*Chevalier errant*”⁵²⁸. Mentre in Francia questo genere letterario rimase invariato, nelle corti italiane e germaniche i Prodi e gli Uomini Illustri si combinarono in un ulteriore genere figurativo. La serie dei *neuf preux* fu affrescata, tra il 1400 ed il 1413, a Castel Roncolo presso Bolzano, nella Casa d’Estate. L’edificio fu decorato da rappresentazioni che, accanto al genere dei nove prodi, raffigurava cavalieri, spadaccini, giganti e nani per complessivamente “trentatré mitologie tedesche”⁵²⁹. In Italia, “le triadi famose degli Uomini Illustri di Andrea del Castagno a Legnaia a Firenze”⁵³⁰ furono affrescate tra il 1448 e il 1451. L’articolazione triadica comprende una rappresentazione in cui trovarono spazio sia i “fantastici preux gotici che gli statuari viri fiorentini”⁵³¹. Un caso celebre di rappresentazione in effigie in combinazione tra indagine letteraria e figurativa è al Palazzo Liviano di Padova, nella Sala dei Giganti, che giunge dall’opera storico-biografica *De viris illustribus* (1337) di Francesco Petrarca, composta da 36 biografie di uomini illustri, un omaggio alla lunga e benevola amicizia del letterato con il dedicatario Francesco I da Carrara detto *il Vecchio*, signore di Padova dal 1350 al 1388, che divenne traccia e modello per la raffigurazione della serie di ritratti di Uomini Illustri presso il Liviano. La successione figurativa da Romolo fino a Traiano venne collocata sui due lati lunghi della sala, mentre sui due lati corti trovò spazio una serie di sei celebri uomini di lettere patavini. Gli affreschi che non vennero progettati prima dello stabilirsi del Petrarca a Padova nel 1368 “sembrano

⁵²⁷ Ivi, p. 111.

⁵²⁸ W. Prinz, *Geschichte der Sammlung*, Band I. Gebr. Mann Verlag in Berlin, Berlino, 1971, p. 17.

⁵²⁹ Tr.: “aus der deutschen Sage auf nicht weniger als dreiunddreißig gestalten erweitert”. Ibidem. Traduzione di chi scrive.

⁵³⁰ M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi* (1984), cit., p. 98.

⁵³¹ Ibidem.

completi [...], all'inizio del 1379"⁵³² e fu probabilmente al termine dei lavori nella galleria degli eroi che furono effigiati anche il grande umanista ed il suo allievo, artefici del programma figurativo. Di questo ciclo, andato perduto in seguito a un incendio quasi interamente nel 1500, è rimasto integro il ritratto del poeta Petrarca.

Il *De viris illustribus* di Petrarca è un caso celebre, in grado di convalidare la rilevanza che la raccolta di biografie in territori di lingua italiana, nel secolo XVI, aveva raggiunto. "Il Quattrocento e il Cinquecento sono i secoli in cui il ritratto si sviluppa e matura verso una concezione vicina a quella moderna"⁵³³ e pur individuato come genere, venne considerato ancora inferiore alla "pittura di storia"⁵³⁴. La prossimità, se non l'estensione di questo genere, con gli Uomini Illustri o *Serie Gioviana* allestita attualmente presso il corridoio degli Uffizi e registrata nell'antico patrimonio della collezione medicea, è storicamente indiscutibile. A partire dal 1552, Cosimo I de' Medici commissionò al pittore Cristofano dell'Altissimo, allievo del Bronzino, la riproduzione su tela della collezione dei ritratti di Paolo Giovio (1483-1552), esposta al *Musaeum* a Borgovico sul lago di Como che il pittore raggiunse per ottemperare all'incarico. Fu lo stesso Giovio, celebre vescovo cattolico, medico, filosofo e anzitutto biografo, a suggerire al Duca di riprodurre questa raccolta con un'epistola inviata gli il 18 gennaio 1549⁵³⁵.

Il caso di Paolo Giovio, ai fini della storia dell'iconografia del ritratto, appare significativo non solo perché espose e collezionò una serie di ritratti di uomini onorevoli, con l'ambizione "di rendere la *vera effigies* dei protagonisti in una rappresentazione a mezzo busto"⁵³⁶, ma anche per l'aggiunta di didascalie biografiche

⁵³² Ivi, p. 105.

⁵³³ A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, cit. 338.

⁵³⁴ Per *pittura di storia*, Buccheri chiarisce essere "quelle rappresentazioni in cui il messaggio veicolato è dotato di una complessità narrativa capace di trascendere la mera materialità della rappresentazione (episodi della storia antica, dei testi sacri, scene simboliche o mitologiche)". Cfr. *Ibidem*.

⁵³⁵ F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri, da Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, *Atti delle giornate di studio*, Pisa, Scuola Normale Superiore 30 settembre - 1 ottobre 2004, pp. 77-146, qui pp. 115-116.

⁵³⁶ A. M. Procajlo, *Leopoldo De' Medici e la sua ricerca sistematica del "Ritratti fatto di sua propria mano"*, in *Imagines*, n. 4, maggio 2020, pp. 134-151, p. 137.

conosciute come *Elogia*: le stesse che Close aggiunge ai suoi ritratti, ponendovi i nomi dei soggetti. Lo storico dell'arte Wolfram Prinz nel suo saggio *Geschichte der Sammlung* (1971) notificò che: “Da voci di inventario sparse e altri messaggi isolati”⁵³⁷, i ritratti di Leonardo, Michelangelo, Dürer e Tiziano sono stati attribuiti al ceppo più vecchio della collezione d'Arte dei Medici, quello di Cosimo I che da autorevole Duca ritenne, con stima, di emulare Giovio.

Questo discorrere è utile non solo per motivare il ritratto come accostamento tra letteratura ed iconografia, a partire dai *neuf preux*, all'interno di un genere o di un gusto, ma anche per la variante degli Uomini Illustri, venendo infine a costituire il successo del ritratto nel secolo XVI. A partire da questo secolo, si riconobbe una transizione tra la differenza terminologica della parola 'ritratto': solo nel primo decennio del Seicento, dopo tre secoli di pratica, si identificò “l'immagine dell'uomo fatta a sua somiglianza”⁵³⁸. Prima di quel tempo, il termine 'ritrarre' era riferito “all'atto di copiare qualcosa tratto per tratto, diversamente dal termine 'imitare' legato invece all'idea di dare l'immagine di qualcosa”⁵³⁹.

L'autorevole storico dell'arte Jakob Burckhardt ne *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), cercò di contestualizzare l'effetto psicologico dell'individualismo, per spiegare anche la diffusione del ritratto nel Rinascimento come uno *svolgimento dell'individualità*⁵⁴⁰. Una concezione di Burckhardt, in cui si propongono motivazioni individualistiche per “l'esistenza di «sale degli uomini famosi», dedicate alla celebrazione dei successi di personalità fuori dal comune”⁵⁴¹, che ci induce a richiamare alla memoria i ritratti della raccolta di Giovio. Per lo storico Peter Burke nel suo saggio *Il Rinascimento Europeo. Centri e Periferie* (1999), invece, al centro di questa idea di autenticità individuale vi è, tra l'altro, la richiesta sempre più forte di realismo: mentre i committenti chiedevano con

⁵³⁷ W. Prinz, *Geschichte der Sammlung*, cit., tr.: “aus spärliche Inventareintragen und sonstigen vereinzelt Nachrichten rekonstruieren”, p. 28. Traduzione di chi scrive.

⁵³⁸ A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, cit. 338.

⁵³⁹ Ibidem.

⁵⁴⁰ J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), tr. it. della V ed. riveduta e corretta, a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni Editore, 1955, pp. 144-186.

⁵⁴¹ P. Burke, *Il Rinascimento Europeo. Centri e Periferie*, Roma-Bari, Laterza Editori, 1999, p. 302.

zelo ritratti somiglianti, tanto che “Margherita d’Austria chiese a Jan Vermeyen di Augusta (Beverwijk - Olanda, 1500 circa - Bruxelles, 1559)⁵⁴² di preparare un ritratto di Carlo V ‘più somigliante possibile’⁵⁴³ o ritratti “dal naturale”⁵⁴⁴. Vi furono poi “i poeti che esaltavano più di ogni altra la qualità illusionistica dei ritratti, così veri da mancargli la parola”⁵⁴⁵. I ritratti di arte fiamminga, poi, trovarono in Italia un ottimo riscontro: apprezzati e celebrati per le loro proprietà naturalistiche descrittive e di mimesi nel Quattrocento, artisti da Piero della Francesca e Mantegna ne furono condizionati. Tuttavia, Burke non appoggia del tutto la tesi di Burckhardt imperniata sulla celebrazione dell'individualità poiché, nella sua indagine sull'utilizzo del ritratto nel Rinascimento, dimostra tra l'altro che nella gran parte dei casi le effigi ritraevano ruoli sociali ed erano allestite in gruppi, compresi i membri della famiglia o i diversi capi di alcune cariche o funzioni, tra cui vescovi o dogi, “circondate sempre da un corredo di accessori e status symbol”⁵⁴⁶. Dunque, per lo storico, l'utilizzo del ritratto aveva più una motivazione istituzionale che non di tipo individualistico, accanto alla pratica di richiedere figurazioni fedeli in quanto alla fisionomia delle personalità ritratte. Un dibattito, quello tra realtà e astrazione, che prese piede nel Rinascimento. Prinz, inoltre, riconobbe nel cardinale Leopoldo de' Medici (1617–1675) l'epigono della Serie Gioviana, continuando la tradizione della collezione di volti ma questa volta con gli autoritratti che in pochi anni nella collezione contarono 80 opere e si tratta della più grande raccolta di questo genere “in età proto-moderna”⁵⁴⁷, di cui: “I primi autoritratti per la collezione furono dallo stesso Leopoldo ordinati direttamente agli artisti dal 1664”⁵⁴⁸. Gli storici dell'arte Ulrich Pfisterer e Valseka von Rosen affermarono che gli inizi dell'età moderna la

⁵⁴² Enciclopedia Treccani Online. <https://www.treccani.it/enciclopedia/jan-cornelisz-vermeyen/> [Ultimo accesso 28 gennaio 2023].

⁵⁴³ P. Burke, *Il Rinascimento Europeo. Centri e Periferie*, cit., p. 305.

⁵⁴⁴ A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, cit. 342.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 306.

⁵⁴⁷ A. M. Procajlo, *Leopoldo De' Medici e la sua ricerca sistematica del “Ritratti fatto di sua propria mano”*, cit., p. 135.

⁵⁴⁸ W. Prinz, *Geschichte der Sammlung*, cit., tr.: “die ersten Selbstbildnisse für seine Sammlung bestellte Leopoldo im Jahre 1664 bei den Künstler selbst”, p. 34. Traduzione di chi scrive.

raffigurazione di un autoritratto non veniva intesa come scopo documentale, quanto al valore di “plasmatura del sé (*self-fashioning*) funzionale alla spettacolarizzazione iconografica”⁵⁴⁹, questo perché in quel momento nell’autoritratto vi erano più speranze e ideali del pittore realisticamente veicolati con sguardi, pose, dettagli, desiderio di presentarsi alla collettività. Tuttavia, l’autoritratto viaggiò di pari passo al ritratto, trovando come fonte Plutarco che narrò di Fidia che si raffigurò tra i soggetti della Battaglia delle Amazzoni e in particolare “sullo scudo scolpito della statua di Atena Promachos del Partenone”⁵⁵⁰. L’autoritratto dopo essersi perso nel Medioevo, benché vi furono raffigurazioni di artigiani, pittori e scultori al lavoro, tornò a fare breccia con il revival dell’antico con un individuo indipendente, libero dalle corporazioni. L’invenzione dello specchio realizzato come ad oggi, proveniente dalla Serenissima, fu di quest’epoca: uno strumento che cambiò in modo assoluto il rapporto tra uomo e la propria immagine. L’antesignano della camera oscura, della macchina fotografica e della realtà virtuale, fu necessario agli artisti per ritrarsi. Uno strumento che rinvia al mito di Narciso tanto dibattuto in letteratura, fulcro dell’immersività e di cui anche Leon Battista Alberti, nel *De Pictura*, fece lettura raccontando che il giovane, follemente innamorato della sua immagine che vide riflessa sulla superficie dell’acqua, nello sforzo di abbracciarla, morì affogato. Questa elaborazione coglie l’interpretazione del dipingere di Alberti, ossia: “Il desiderio struggente e distruttivo di abbracciare la propria immagine e, quindi - in senso meno letterale - di rappresentarla”. Oltre ciò, Alberti considerò l’autoritratto un modo per l’artista di salvarsi dall’indifferenza e dal dimenticatoio. Se il primo autoritratto, di cui Vasari diede notizia, è quello di Andrea di Cione detto l’Orcagna, nel tabernacolo dell’Orsanmichele, è il Cinquecento il secolo dell’evoluzione matura di questa raffigurazione, ponendo le basi per il genere nei secoli seguenti: sembra diventare una cornice autonoma con la separazione sempre più evidente dalle scene narrative. È il caso dell’autoritratto del Perugino, che nel ciclo d’affreschi presso la

⁵⁴⁹ A. M. Procajlo, *Leopoldo De’ Medici e la sua ricerca sistematica del “Ritratti fatto di sua propria mano”*, cit., p. 145.

⁵⁵⁰ A. Buccheri, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, cit. 370.

Loggia del Cambio a Perugia (1496-1500), innestò la sua raffigurazione entro una zona separata, con cornice e tenendola legata (entrambe), in modo illusorio con la tecnica del *trompe l'œil*, un'iscrizione importante come personalità della storia sociale e culturale della sua epoca, anticipando l'artista come uomo illustre, degno e anzitutto esempio nei confronti della comunità. Questa fu anche la nuova epoca dell'autoritratto sia come oggetto d'arte che come elemento di propaganda ai futuri mandanti. Parmigianino, infatti, regalò il suo autoritratto a Clemente VII e Buccheri ci fa sapere che: "Il ritratto, di piccolissimo formato, è di un virtuosismo eccezionale: il pittore rappresenta se stesso come riflesso in uno specchio concavo"⁵⁵¹. Dal primo decennio del Cinquecento, l'età del manierismo, vi fu la massima celebrazione dell'autoritratto: artisti da eleganti gentiluomini misero in luce la scioltezza di uno status tutelato ormai conquistato ed è il caso dell'autoritratto di Tiziano (1566, Madrid, Museo del Prado). Interessante è di questi anni anche lo sviluppo dell'autoritratto delle donne artiste, che alla pari degli uomini, inviarono le proprie raffigurazioni ai futuri committenti. Benché come è noto, il genere femminile venne spesso evitato, una pratica innovativa di questo tipo fu dell'artista Sofonisba Anguissola (1532 ca.- 1625). Se il Seicento fu il secolo di affermazione del ritratto, l'autoritratto divenne irrinunciabile per gli artisti scegliendo loro stessi pose e dettagli da inserire secondo il proprio genio. In alcuni casi vi sono raffigurazioni semplici e molto naturali, puntando sulla sguardo ed il volto. Benché scultore, Gian Lorenzo Bernini fu un artista che eseguì numerosi autoritratti togliendo qualsiasi riferimento al rango sociale e focalizzando "sull'intensità del volto e sulla forza dello sguardo che incute rispetto e devozione"⁵⁵².

Le varie proprietà e il decorso storico che abbiamo poc'anzi poco fa indagato del ritratto e l'autoritratto in questa indagine storica, non solo rivelando la profonda conoscenza che Close ebbe della storia artistica del passato, bensì incarnano l'idea di base che sarà tipica del postmodernismo: remake e reenactment. Concetti, questi, che saranno sia di Krauss

⁵⁵¹ Ivi, p. 373.

⁵⁵² Ibidem.

nel suo saggio *L'Originalità dell'Avanguardia* (1981) ma soprattutto del curatore Dieter Roelstraete, trent'anni dopo, con il suo saggio "Make it Re-: The Eternally Returning Object" (2013) in occasione del reenactment a Fondazione Prada di Venezia della leggendaria *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Ciò che fece Chuck Close, volendo usare i concetti di Roelstraete di oggi, fu un "cycles remaking, reimagining, reconstructing - an unending string of what could effectively be called interpretations"⁵⁵³, ri-presentando in *veritas* e *vanitas*, una rielaborazione in stile monumentale dei ritratti in serie di uomini non illustri contemporanei.

⁵⁵³ D. Roelstraete, 'Make it Re-: The Eternally Returning Object', in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, edited by G. Celant, Milan, Fondazione Prada, 2013, pp. 423–28, qui p. 424.

Conclusioni

Tenendo a mente la fenomenologia della percezione di Edmund Husserl e di altri teorici dei media, questa tesi si è concentrata sull'iperrealismo fotografico in pittura, prendendo come casi studio tre rinomati artisti: Gerhard Richter, Vija Celmins e Chuck Close.

Attraverso questi esempi, si è cercato di mostrare e, allo stesso tempo, approfondire come il fascino esercitato dalla presenza dell'animato nell'inanimato sull'uomo persista anche in epoca contemporanea. Sebbene la tesi prenda in esame la pittura e dunque sulla bidimensionalità, la scultura di cera rimane al centro del dibattito, poiché rimanda al *Leibhaft*.

Ogni qualvolta la percezione dell'essere umano viene stravolta da un'innovazione tecnica, la seduzione e l'illusione dell'immergersi in un'immagine si rinnova: dal mito di Narciso allo choc percettivo teorizzato da Benjamin, con l'accorciarsi della distanza tra immagine e osservatore, e oltre. Gli ambienti immersivi prodotti dalle tecnologie digitali hanno infatti accorciato ancora di più il *Leibhaft*, rompendo i criteri della fenomenologia della percezione di Husserl. La coscienza dell'immagine (*Bildbewusstsein*) è ora esperienza, non più percezione individuale bensì l'immersione totale, a patto che non si chiudano gli occhi.

In ambito pittorico, grazie alla fotografia, a partire dagli anni Sessanta si è generato un particolare tipo di iperrealismo, che nei casi studio proposti ha attivato un'interessante pratica artistica, dove la gestualità della mano del pittore si confronta con l'automatismo della macchina fotografica.

In anni recenti, con le tecnologie digitali e la realtà virtuale o aumentata, la sperimentazione artistica ha ulteriormente rinnovato e indagato la relazione tra uomo e macchina (si veda per esempio la tecnologia GAN - *Generative Adversarial Networks*). Ma le immagini generate esclusivamente da una macchina, o meglio dagli algoritmi, possono essere considerate arte? (il *Deepfake*, per fare un altro esempio, è arte?). Questa rimane una domanda aperta e indubbiamente di interesse per studi futuri.

Elenco delle illustrazioni

Figura 1. Gerhard Richter, *Krankenschwestern*, 1965, Olio su tela, 48*60cm, Kunstmuseen Krefeld, Krefeld, Germania, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 2. Gerhard Richter, *Frau mit Schirm*, 1964, Olio su tela, 160*95cm, Daros Collection, Zurigo, Svizzera, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 3. Gerhard Richter, *Tante Marianna*, 1965, Olio su tela, 100*115cm, The YAGEO Foundation, Taipei, Taiwan, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 4. Gerhard Richter, *Herr Heyde*, 1965, Olio su tela, 55*65cm, Collezione Privata, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 5. Gerhard Richter, *Landschaft mit Wolken*, 1969, Olio su tela, 91*86 cm, Collezione Privata, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 6. Gerhard Richter, *Betty*, 1977, Olio su tela, 30*40cm, Museum Ludwig, Colonia, Germania (Collezione privata destinata in prestito permanente), Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 7. Gerhard Richter, *Lesende*, 1994, Olio su tela, 72*102cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, Stati Uniti, Courtesy © Gerhard Richter.

Figura 8. Vija Celmins, *Comb*, 1969-70, lacca e resina epossidica, 195.58*60.96cm, Contemporary Art Department, Los Angeles County Museum of Art, Stati Uniti, Courtesy © Vija Celmins.

Figura 9. Vija Celmins, *Explosion at Sea*, 1966, Olio su tela, 34.3*59.7 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, Stati Uniti, Courtesy © Vija Celmins.

Figura 10. Vija Celmins, *Gun with Hand #1*, 1964, Olio su tela, 62.2*87.6cm, Museum of Modern Art, New York, Stati Uniti, Courtesy © Vija Celmins.

Figura 11. Vija Celmins, *Moon Surface (Surveyor I)*, 1971-72, Grafite su polimero sintetico rettificato su carta, 35.6*47cm, Museum of Modern Art, New York, Stati Uniti, Courtesy © Vija Celmins.

Figura 12. Vija Celmins, *Untitled (Regular Desert)*, 1973, Grafite su polimero sintetico rettificato su carta, 30.5*38.1cm, Museum of Modern Art, New York, Stati Uniti, Courtesy © Vija Celmins.

Figura 13. Vija Celmins, *Untitled (Big Sea #1)*, 1969, Grafite su polimero sintetico rettificato su carta, 86*114,9cm, Collezione privata, Courtesy © Vija Celmins, Photo © McKee Gallery, New York.

Figura 14. Chuck Close, *Big Self Portrait*, 1967-68, acrilico su tela, 273*212,1cm, Walker Art Center Minneapolis, Stati Uniti, Courtesy © Chuck Close.

Figura 15. Chuck Close, *Self Portrait/White Ink*, 1978, incisione su base dura, acquatinta su carta, 136,7*104,1cm, Pace Prints and Gallery, Courtesy © Chuck Close.

Figura 16. Chuck Close, *Phil*, 1969, Matita acrilica e grafite su tela, 275*213.4cm, Whitney Museum of American Art, New York, © Chuck Close, Courtesy © Pace Gallery.

Figura 17. Chuck Close, *Maquette per Big Self Portrait*, stampa su cartone, (1967),
Courtesy © Chuck Close.

Figura 18. Chuck Close, *Joe*, 1969, Matita acrilica e grafite su tela, 275*214.5cm,
Whitney Museum of American Art, New York, Stati Uniti © Chuck Close, Courtesy ©
Pace Gallery.

Figura 19. Chuck Close, *Bob*, 1969-70, acrilico su tela imprimata, 275*213.4cm,
Courtesy © Chuck Close.

Figura 20. Chuck Close, *Susan*, 1971, acrilico su tela imprimata, 255.3*228.6cm,
Courtesy © Chuck Close.

Figura 21. Chuck Close, *Linda*, 1975-76, Acrilico e matita su tela, 274,3*213.4cm,
Akron Art Museum, Ohio, Stati Uniti, © Chuck Close, Photo: Richman Haire.

Figura 22. Chuck Close, *Chuck Close con Phil e Richard*, 1969. Courtesy © Chuck
Close, Foto © Frank James.

Figura 23. *Chuck Close nel suo studio negli anni Settanta*. Foto © Chuck Close/Pace
Gallery.

Bibliografia

Monografie (libri):

Alpers, S., *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.

Azoulay, A., *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.

Baldacci, C., *Archivi Impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Cremona, Johan & Levi, 2003.

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

Bazin, A., *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), tr. it. di A. Aprà, in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.

Belting, H., *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma, Carocci editore, 2013.

Berto, G., *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.

Boehm, G., *La svolta iconica* (2009), a cura di M. G. Di Monte, M. Di Monte, Roma, Meltemi editore, 2009.

Buchloh, B. H. D., Gidal, P., Pelzer, B., *Gerhard Richter, Band II, Ostfildern-Ruit*, Edition Hatje Cantz, 1993

Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), tr. it. della V ed. riveduta e corretta, a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni Editore, 1955.

Burke, P., *Il Rinascimento Europeo. Centri e Periferie*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999.

Cali, C., *Husserl e l'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint Supplementa, 2002.

Casetti, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

Vija Celmins: works 1964-96, London, Institute of Contemporary Arts, 1996.

Vija Celmins. A Survey Exhibition, Los Angeles, Fellows of Contemporary Art, 1979.

Conte, P., *In carne e cera. Estetica e Fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Garrels, G., edited by, *Vija Celmins: To Fix the Image in Memory*, New Haven-London, San Francisco Museum of Modern Art and Yale University Press, 2018.

Castelnuovo, E., *Ritratto*, in *Enciclopedia Europea*, IX, Milano, 1979.

Corgnati, M., Poli, F., *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Curley, J. J., *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, New Haven- London, Yale University Press, 2013.

Deren Coke, V., *The Painter and The Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.

Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute, Ausstellungskatalog, Kassel, Verlag Documenta, 1972.

Finch, C., *Chuck Close: Life*, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2010.

Fink, E., *Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà* (1930), tr. it. di N. Zippel, in E. Fink, *Studi di fenomenologia 1930-1939*, a cura di N. Zippel, Roma, Lithos, 2010.

Franzini, E., *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001.

Freud, S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio I. Leonardo e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

Flusser, V., *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Galerie Isy Brachot, *Hyperrealisme. Maîtres Américains et Européens*, catalogo di mostra, Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 1973.

Garbin, E., *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Venezia, Marsilio, 2011.

Glimcher, A., *Agnes Martin. Paintings, Writings, Remembrances*, London-New York, Phaidon Press Limited, 2021.

Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, a cura di J. O'Brian, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1995.

Guadagnini, W., *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2014.

Guerri, M., e Parisi, F., a cura di, *Filosofia della fotografia* (2013), Milano, Raffaello Cortina, 2021.

Haraway, D. J., *Manifesto cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 52.

Husserl, E., *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2017.

Husserl, E., *Lebendikeit und Angemessenheit in der Vergegenwärtigung; Leervergegenwärtigung. Innerers Bewusstsein, innere Reflexion. Prägnanter Begriff der Reproduktion* (1911-1912), in *Husserliana*, vol. 23.

Husserl, E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Torino, Giulio Einaudi editore, 1965.

Iperrealisti americani, realisti europei, Rotonda di via Besana, catalogo di mostra, Milano, Arti grafiche Fiorin, 1974.

Koch, G., Lang, L., Antoine, J. P., *Gerhard Richter*, Paris, Dis Voir Édition, 1995.

Krauss, R., *L' arte nell'era postmediale. L'esempio di Marcel Broodthaers*, tr. it. di B. Carneglia, Milano, Postmedia Book, 2005.

Krauss, R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Mondadori, 2005.

Krauss, R., *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi Editore, 2007.

Kultermann, U., *Hyperréalisme*, Tübingen-Paris, Société Nille des Editions du Chêne, 1972.

Lucie Smith, E., *Super Realism*, New York, Phaidon Press Limited, 1979.

Lucie-Smith, E., *Arte Oggi. Dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, tr. it. a cura di M. Buzzi e M. Straniero, Milano, Mondadori, 1976.

Manovich, L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2002.

Marin, L., *Della Rappresentazione* (1994), tr. it R. Pellerrey, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi editore, 2001.

Marra, C., *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012.

Marra, C., *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano, 2006.

McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, Milano, Il Saggiatore, 2008.

Meisel, L. K., *Photo-Realism*, foreword by G. Battcock, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1980.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della Percezione* (2003), tr. it. della I ed. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

Meyer, J., *Minimalismo*, a cura di, tr. it. L. Santi, Londra-New York, Durante & Zoratti, 2005.

Mitchell, W. J. T., *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo, 2008.

Mitchell, W. J. T., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Chicago, Monza, 2018.

Monte, J., edited by, *22 Realists*, Whitney Museum of American Art, New York, Georgian Press, 1970.

Moorhouse, P., *Gerhard Richter Portraits: Painting appearances*, exhibition catalogue, London, National Portrait Gallery Publications, 2009.

Mussa, I., *L'iperrealismo: il vero più vero del vero*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1974.

Nasgaard, R., *Gerhard Richter Paintings*, a cura di T. A. Neff, New York, Thames and Hudson publishers, 1988.

Nochlin, L., *Women, Art, and Power. And Other Essay*, London, Thames and Hudson, 1988.

Obrist, H. U., *Interviste. Volume I*, a cura di T. Boutoux, Milano, Edizioni Charta, 2003.

Pecchinenda, G., *Videogiochi e cultura della simulazione. La nascita dell' 'homo game'*, Roma- Bari, Editori Laterza, 2010.

Pinotti, A., Somaini, A., *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Pinotti, A., *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021.

Pinotti, A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Castelvechi, Roma, 2015.

Prinz, W., *Geschichte der Sammlung. Band I*, Gebr. Mann Verlag in Berlin, Berlino, 1971.

Richter, G., *La pratica quotidiana della pittura*, a cura di H. U. Obrist, Milano, Postmedia Books, 2003.

Richter, G., *Frühe Bilder*, a cura di Ch. Schreier, Bonn, Hirmer, 2017.

Riegl, A., *Problemi di Stile. Fondamentale di una storia dell'arte ornamentale* (1893), tr. it. di M. Pacor, prefazione di A. C. Quintavalle, Milano, Feltrinelli, 1963.

Rippner, S., *The Prints of Vija Celmins*, New York-New Haven, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2002.

Sartre, J-P., *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1948), tr. it. della IV ed. di E. Bottasso, Torino, Einaudi, 1969.

Scharf, A., *Art and Photography*, Harmondsworth, Allen Lane The Penguin Press, 1974.

Shulman, L., *Three Realists: Close, Estes, Raffael*, Worcester, Worcester Art Museum, 1974.

Silvestri, F., *Sulla Costituzione nell'esperienza di alcune logiche del pensiero. In costante riferimento ad Esperienza e giudizio di Husserl*, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2012.

Storr, R., *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, New York, The Museum of Modern Art, 2002.

Vettese, A., *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010.

Von Schlosser, J., *Storia del ritratto in cera* (1911), a cura di P. Conte, intr. di G. Didi-Huberman, postfazione di P. Conte, Macerata, Quodlibet, 2011.

Von Uexküll, J., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934) tr. it. della II ed. (2010) di P. Manfredi a cura di M. Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010.

Warhol, A., *La filosofia di Andy Warhol*, tr. it. R. Ponte e F. Ferretti, Milano, Costa & Nolan, 1990.

Westfall, S., *Slow Painting. The deliberate pace at which a painting demands to be viewed is key to its contemporary relevance*, in *Art in America*, February 2018.

Whiting, C., *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2006.

Wiesing, L., *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005.

Articoli e saggi:

Bacchi, E., *Strategie dello sguardo/strategie della parola: specchio, finestra e velo nel De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI Associazione degli Italianisti, (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi editore, 2021.

Baldacci, C., *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, in "Leitmotiv", 4, 2004.

Bloch, E., *Ingrandimento e rimpicciolimento spazio-temporale* (1964), tr. it. di F. Parisi, in *Filosofia della fotografia* (2013), a cura di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina, 2021.

Benjamin, W., *Piccola Storia della Fotografia* (1931), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Bordini, S., *Le nuove tecnologie*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci editore, 2014.

Borromeo, D., *Materiali poveri e materiali industriali*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci editore, 2014.

Borromeo, D., *Happening e performance. Corpo e comportamento*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci Editore, 2014.

Buccheri, A., *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, in "L'arte e il visuale", Enciclopedia della cultura italiana, vol. X, Torino, UTET, 2010.

Close, C., *Vija Celmins interviewed by Chuck Close*, in *Vija Celmins*, edited by W. S. Bartman, New York, A.R.T. Press, 1992.

Chase, L., e Mc Burnett, T., *Chuck Close*, in *L'iperrealismo: il vero più vero del vero*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1974.

Colaizzi, V., *How It works. Stroke, Music, and Minimalism in Robert Ryman's Early Paintings*, in *American Art*, Vol. 21, n. 1, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, Spring 2007.

Conte, P., *Simile o equivalente? Sul 'realismo' della ritrattistica votiva*, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Torino, Accademia University Press, 2019.

Cooke, L., *Vija Celmins. Philadelphia and Seattle*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1080, March 1993.

Donato, M.M., *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi (1984)*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo II. I Generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985

Friday, J., *La Fotografia e la rappresentazione della visione (2001)*, tr. it. di F. Parisi, in *Filosofia della fotografia (2013)*, a cura di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina, 2021.

Gallo, F., *Temi e tecniche della società dei consumi*, in *Arte Contemporanea e tecniche*, a cura di S. Bordini, Roma, 2014.

Garrels, G., *Beholding Light and Experience: The Art of Brice Marden*, in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, edited by D. Frankel, The Museum of Modern Art, New York, 2006.

Grenier, C., *Nuovi realismi e pop art(s)*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016

Harten, J., *Der romantische Wille zu Abstraktion*, in *Gerhard Richter Bilder 1962-85*, Köln, DuMont Buchverlag, 1986.

Honisch, D., *A proposito di Gerhard Richter*, tr. it. di L. Coeta, in *Gerhard Richter: 11.6-1.10.1972*, 36. Biennale di Venezia, Padiglione tedesco, Essen, Dr. Cantz'sche Drückerei, 1972.

Hodermarsky, E., Theodore, M., *Inches and Fields: A conversation with Sylvia Plimack Mangold*, in *Yale University Art Gallery Bulletin*, Recent Acquisitions (2017).

Krauss, R., *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure*, in *Studies in the History of Art*, 1995, Vol. 48, Symposium Papers XXVIII: Piero della Francesca and His Legacy, Washington, National Gallery of Art, 1995.

Laderman, G., *Giorgio Morandi*, in *Art Journal*, Summer, Vol. 42, No. 2, Words and Wordworks, 1982.

Lingwood, J., *Pictures of facts: Vija Celmins's work from the 60s*, in *Vija Celmins: works 1964-96*, London, Institute of Contemporary Arts, 1996.

Lyons, L., *Sylvia Plimack Mangold*, in *Eight Artists: The Elusive Image* (1979), in *Design Quarterly*, No. 111/112, Walker Art Center, 1979.

Marra, C., *Fotografia come Arte*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016.

Minonzio, F., *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri, da Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore 30 settembre - 1 ottobre 2004.

Nemser, C., *An Interview with Chuck Close*, in *Artforum*, Vol. 8, No. 5, January 1970.

Ortega y Gasset, J., *Meditazioni sulla cornice* (1921), tr. it. di C. Bo, in e a cura di M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

Poli, F., *Ricerche minimaliste e analitiche*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016.

Princenthal, N., *Vija Celmins: material fictions*, in *The Parkett Series with Contemporary Artists*, Zürich, n. 44/1995.

Procajlo, A. M., *Leopoldo De' Medici e la sua ricerca sistematica del "Ritratti fatto di sua propria mano"*, in *Imagines*, n. 4, maggio 2020.

Purgar, K., *The Meaning of Hyperrealism Today. Reality, Iconic Difference, and Perception of Hyper-Transparent Images*, Zagreb, Jadranka Fatur and the Hyperreal (ed. by M. Munivrana); Museum of Contemporary Art, 2018.

Ratcliff, C., *Vija Celmins: an Art of Reclamation*, in *The Print Collector's Newsletter*, New York, Vol. XIV no. 6, January-February, 1984.

Recalcati, M., *L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, in *PsicoArt* 1 n.0-2010.

Relyea, L., *Earth to Vija Celmins*, in *Artforum*, Vol. 32, no. 2, October 1993.

Relyea, L., *Vija Celmins' Twilight Zone. Survey*, in *Vija Celmins*, London, Phaidon Press Limited, 2004.

Roelstraete, D., 'Make it Re-: The Eternally Returning Object', in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, edited by G. Celant, Milan, Fondazione Prada, 2013.

Roth, T. O., Deutsch, A., *Universal Synthesizer and Window: Cellular Automata as a New Kind of Cybernetic Image*, in *Imagery in the 21st Century*, edited by O. Grau with T. Veigl, Cambridge - London, The MIT Press, 2011.

Salcman, M., "Phil" (1969) by Chuck Close, in *Neurosurgery*, Vol. 70, N. 6, June 2012.

Schapiro, M., *Changing variables: Chuck Close and his prints*, in *The Print Collector's Newsletter, Art in Print Review*, Vol. 9, No. 3, July-August 1978.

Schön, R., *Intervista a Gerhard Richter*, *Deutsche Zeitung*, Stuttgart, 1972, tr. it. di L. Coeta, in *Gerhard Richter: 11.6-1.10.1972*, 36. Biennale di Venezia, Padiglione tedesco, Essen, Dr. Cantz'sche Drückerei, 1972.

Seifert, C. J., *Images of Domestic Madness in the Art and Poetry of American Women*, in *Women's Art Journal*, Vol. 1, No. 2, pp. 1-6, Autumn, 1980 - Winter, 1981.

Somainsi, A., *On the altered states of machine vision. Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky*, in *An-Icon. Studies in Environmental Images*, Vol I, No I (2022).

Storr, R., *Angles of Refraction*, New York, The Museum of Modern Art, Vol. 1, No. 1, Mar. - Apr., 1998.

Swenson, G.R., *'What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I'*, in *ARTnews*, vol. 62, no. 7, November 1963.

Walton, K. L., *Immagini trasparenti: la natura del realismo fotografico* (1984), tr. it. di F. Parisi, in *Filosofia della fotografia* (2013), a cura di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina, 2021.

Whiting, C., *California War Babies: Picturing World War Two in the 1960s*, in *Art Journal*, Vo. 69, No. 3, Fall 2010.

Whiting, C., *"It's Only a Paper Moon". The Cyborg Eye of Vija Celmins*, in *American Art*, Vol. 23, No. 1, Spring 2009.

Sitografia:

Illusione, in enciclopedia online, Treccani
<https://www.treccani.it/enciclopedia/illusione/>

The An-Icon Project
<https://an-icon.unimi.it/about/>

Pop Art Symposium - MOMA.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3084/releases/MOMA_1962_0143_138.pdf

Rose, B., *ABC Art*, in “*Art in America*”, ottobre-novembre 1965, Ripubblicato il 31 dicembre 2020

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/abc-art-barbara-rose-1234580665/>

Gestalt, in enciclopedia online, Treccani

<https://www.treccani.it/vocabolario/gestalt/>

The Painter and the Photograph, 2 giugno - 3 luglio 1965, SBMA Exhibition History List_ Feb2021, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art.

<https://www.sbma.net/about/archives>.

The Painter and the Photograph, 2 giugno - 3 luglio 1965, 1960s Final, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art.

<https://www.sbma.net/about/archives>

Vermeyen Jan Cornelisz, in enciclopedia online, Treccani

<https://www.treccani.it/enciclopedia/jan-cornelisz-vermeyen/>

Videografia

Exhibition talk: Vija Celmins and Robert Storr,

in Vienna Secession, 17 November 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo&t=126s>

Chuck Close Discusses Big Self-Portrait (1967–1968)

<https://walkerart.org/magazine/chuck-close-discusses-big-self-portrait-1967>

Appendice 1. Nelle immagini di Richter, Celmins e Close

Capitolo 3. Gerhard Richter: tra pittura e fotografia



Figura 1. *Krankenschwestern*, 1965.



Figura 2. *Frau mit Schirm*, 1964.



Figura 3. *Tante Marianne*, 1965.



Figura 4. *Herr Heyde*, 1965.



Figura 5. *Landschaft mit Wolken*, 1969.



Figura 6. *Betty*, 1977.



Figura 7. *Lesende*, 1994.

Capitolo 4. Vija Celmins: l'immagine con tocco umano

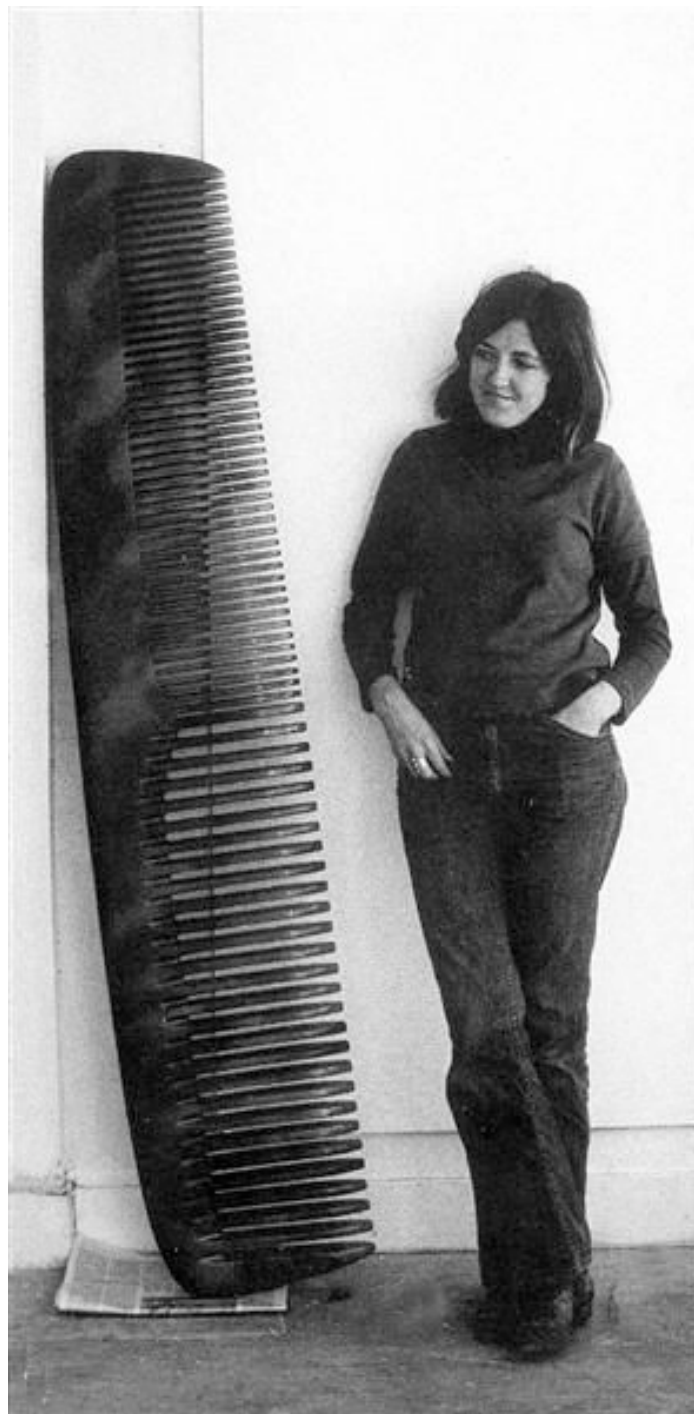


Figura 8. *Comb*, 1969-70.

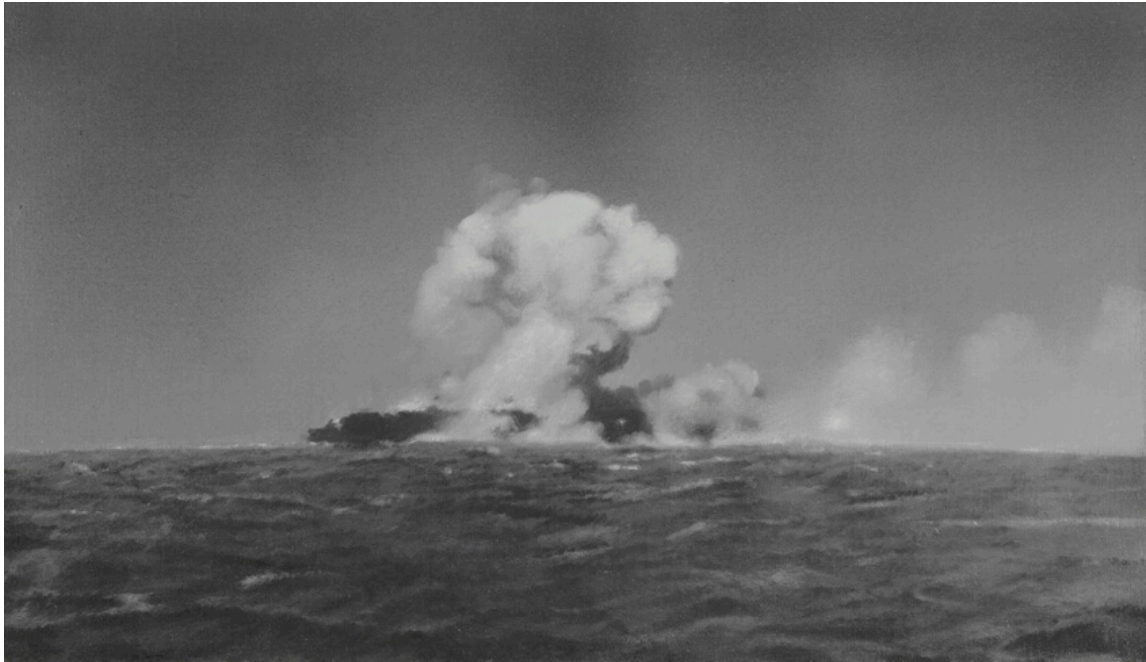


Figura 9. *Explosion at Sea*, 1966.



Figura 10. *Gun with Hand #1*, 1964.



Figura 11. *Moon Surface (Surveyor I)*, 1971-72.



Figura 12. *Untitled (Regular Desert)*, 1973.



Figura 13. *Untitled (Big Sea #1)*, 1969.

Capitolo 5. Chuck Close: la realtà monumentale

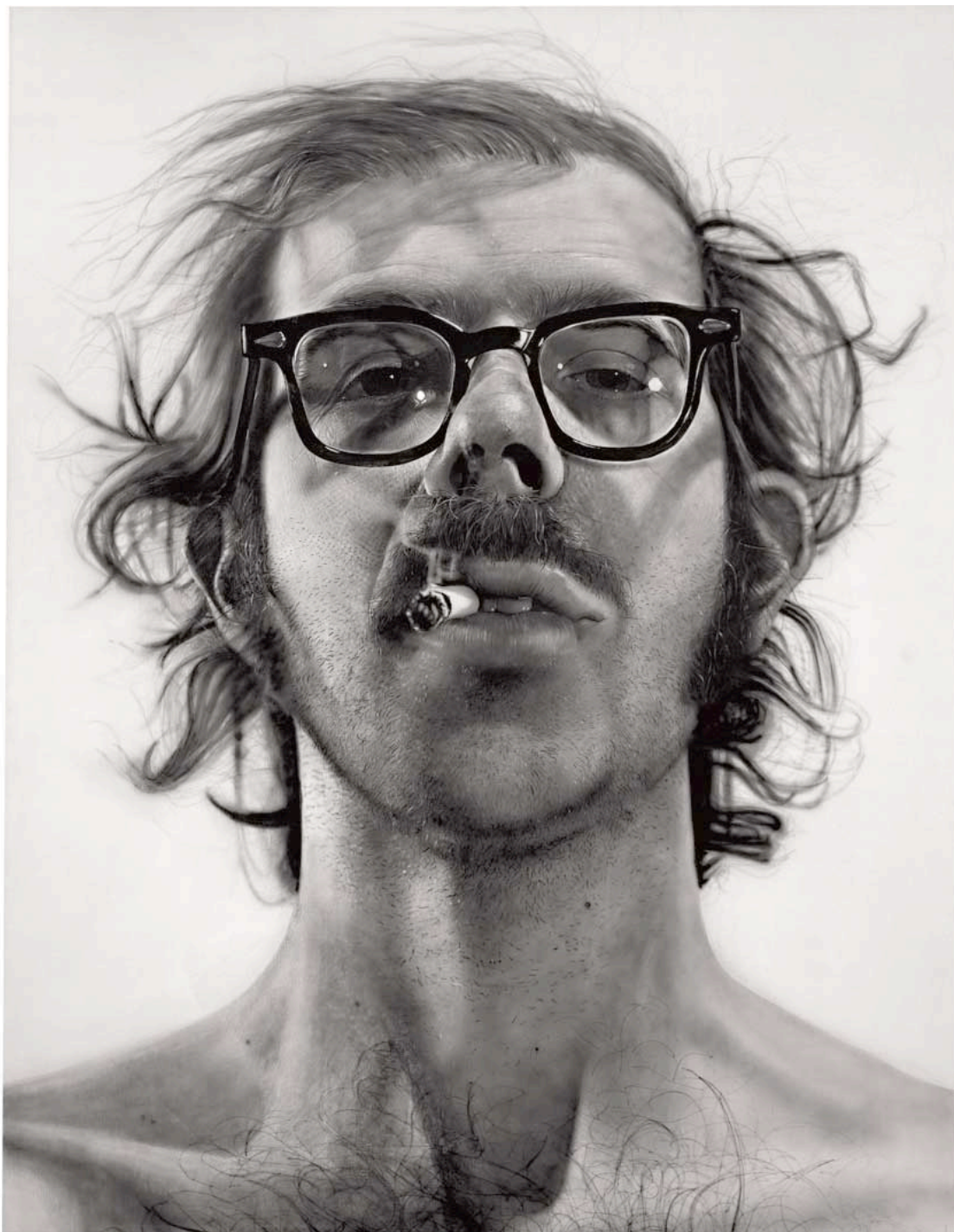


Figura 14. *Big Self Portrait*, 1967-68.

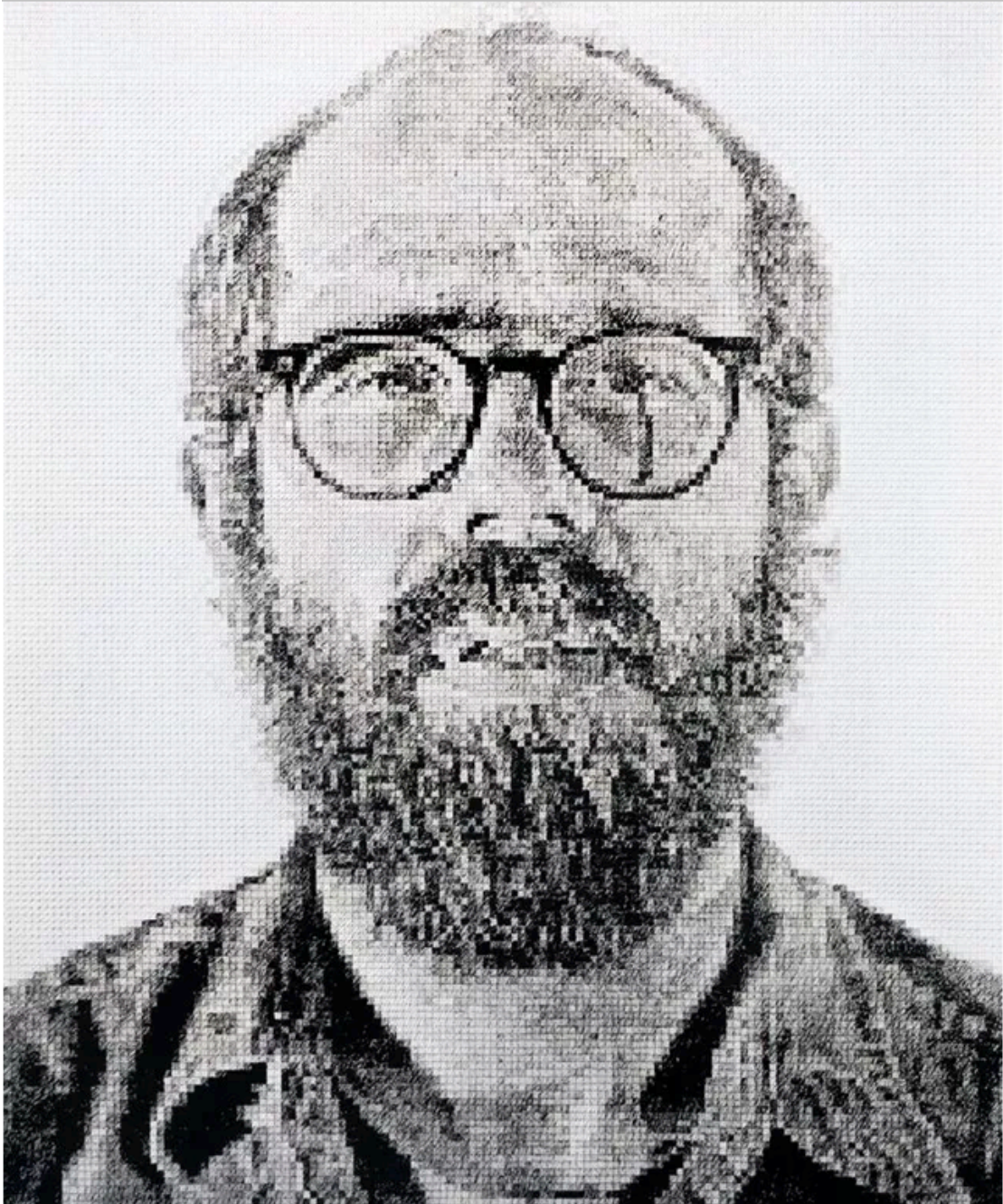


Figura 15. *Self-Portrait/White Ink*, 1978.



Figura 16. "Phil", 1969.

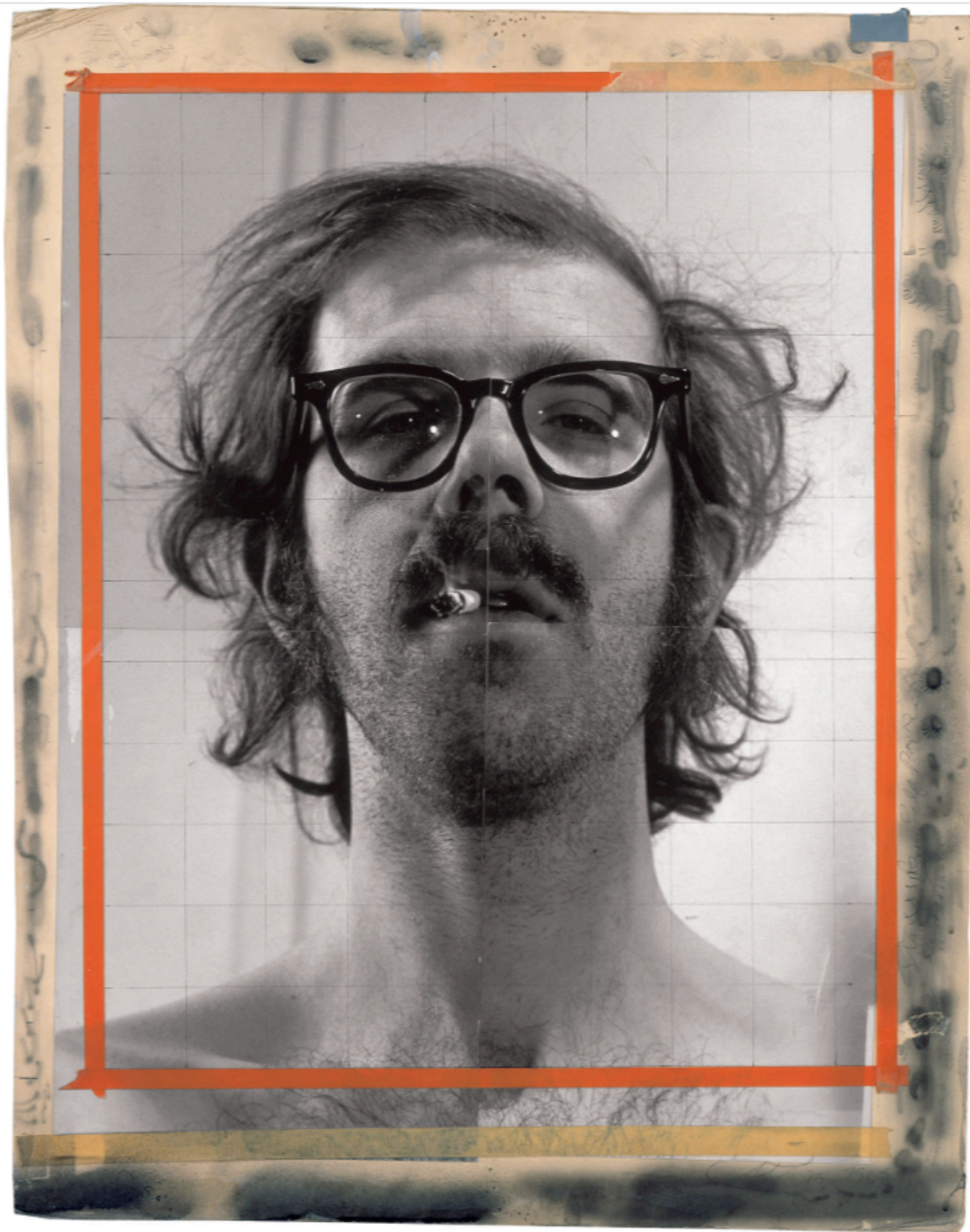


Figura 17. *Maquette per Big Self Portrait*, stampa su cartone, 1967.



Figura 18. *Joe*, 1969.

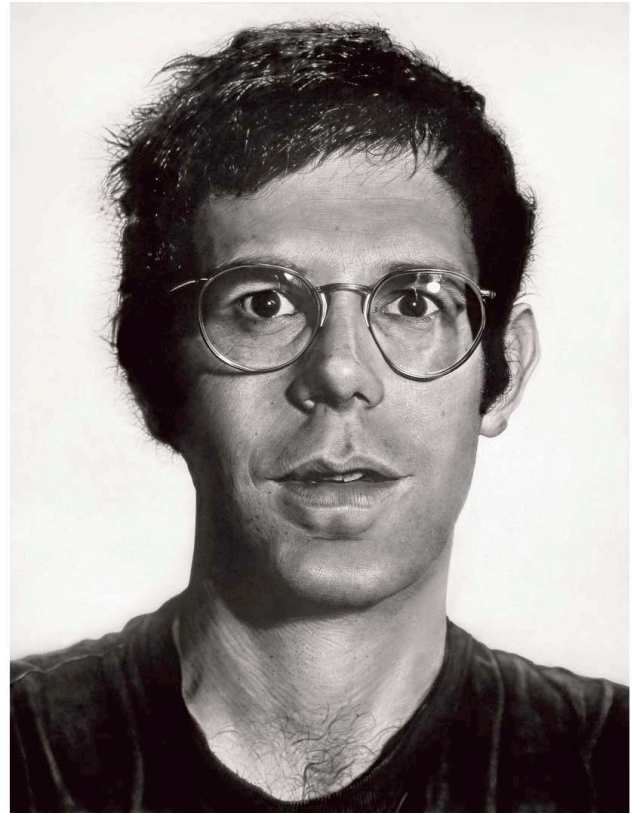


Figura 19. *Bob*, 1969-70.



Figura 20. *Susan*, 1971.



Figura 21. *Linda*, 1975-76.



Figura 22. *Chuck Close con Phil e Richard*, 1969. Foto © Frank James.



Figura 23. *Chuck Close nel suo studio negli anni Settanta*.
Foto © Chuck Close/Pace Gallery

Appendice 2.

*Vija Celmins | Gerhard Richter. Double Vision. Intervista a Brigitte Kölle*⁵⁵⁴.

Nel tempo in cui stavamo svolgendo le nostre ricerche, siamo venuti a conoscenza di una doppia personale di Vija Celmins e Gerhard Richter che sarà esposta in Germania in questo anno venturo. Parte dell'opera di questi artisti sarà in dialogo per la prima volta presso la *Hamburger Kunsthalle* ad Amburgo, dal 12 maggio al 27 agosto 2023, dal titolo *Vija Celmins | Gerhard Richter. Double Vision*, sotto un'inedita curatela della storica dell'arte e responsabile della Collezione d'Arte Contemporanea dell'istituzione (Pittura, Scultura e Installazione, Media), la Dottoressa Brigitte Kölle. Ringraziandola del generoso tempo che ci ha concesso per questa intervista, di seguito proponiamo un'indagine di conferme o contraddizioni delle evidenze da noi riportate.

1. Da storica dell'arte e in particolare da curatrice di Celmins e Richter, quale è stata la motivazione o l'intuizione, che l'hanno spinta al voler fare dialogare questi due autorevoli artisti in un'inedita esposizione?

Dunque, ho iniziato a scrivere la prima idea per questa esposizione cinque anni fa, in seguito ad un programma di post-laurea svolto presso il *Museum Studies* della Università di New York agli inizi degli anni Novanta, dove ho conosciuto le opere di Vija Celmins. Ne rimasi affascinata. In Europa e in Germania, infatti, all'epoca e per molto tempo della sua opera non ve ne fu per nulla cognizione e ancora oggi è incredibilmente poco conosciuta.

2. Benché i due artisti negli anni Sessanta-Settanta non si conoscessero per niente, come è riuscita a unire la forte comunanza rappresentativa tra i due artisti? Come è riuscita a sviluppare il Fil Rouge tra rappresentazione e pratica artistica?

⁵⁵⁴ L'intervista è stata svolta in lingua tedesca dalla scrivente e tradotta dalla stessa in italiano.

Tra l'opera artistica di Celmins e quella di Richter vi sono dei sorprendenti parallelismi benché in letteratura, fino ad oggi, critici e storici abbiano riservato nei loro saggi solo brevi paragrafi. Nel caso particolare di una celebrità artistica come Richter, il riferimento all'uso della fotografia come modello è sempre un diretto rinvio al suo *Bilderatlas*. Come è noto, entrambi utilizzarono la fotografia come paradigma, pur tuttavia, dei due artisti non è mai stata realizzata un'esposizione che li vedesse in dialogo. Questo è il motivo che mi ha spinto a esporre in modo chiaro la visione a confronto di questi due artisti.

Lo sviluppo del filo rosso orbita attorno al caso delle notevoli similitudini nella loro rappresentazione sia motivazionale che di processo, al fondamento dell'utilizzo della fotografia come modello per entrambi, all'interesse dell'uso del colore grigio e molte altre variabili che sono davvero sconcertanti. Infatti, sia Celmins che Richter, sebbene della stessa generazione, per decenni non si conobbero e hanno vissuto nella completa ignoranza dell'opera artistica, l'uno dell'altro. Infatti, Celmins lavorava a Los Angeles mentre Richter a Düsseldorf e Colonia.

3. Nonostante non abbiamo avuto modo di fare conoscenza diretta, dalle nostre indagini, abbiamo compreso che Vija Celmins ha una sua visione 'introvertita' sull'esporre i suoi lavori e sull'esporsi. Come è riuscita a conquistare la fiducia dell'artista e a persuaderla in questa inedita esperienza espositiva?

Come dicevo, cinque anni fa ho iniziato a scrivere l'idea di questo progetto e sono andata a New York a trovare Vija Celmins, avendole inviato un abbozzo di questa realizzazione. Celmins è un'artista molto critica, molto precisa su quello che realizza e sulle scelte che fa. Se da un lato alcuni dicono sia difficile essere ricevuti da lei, l'idea di progetto le è molto piaciuta. È rimasta, tuttavia, spiazzata e preoccupata visto l'affiancamento a Gerhard Richter, un artista molto ben più conosciuto di lei poiché non sapeva cosa sarebbe successo. Sono riuscita comunque a convincerla e anche se la mostra era in programma per l'anno 2021, a causa della pandemia, l'abbiamo spostata all'anno 2023.

4. All'atto pratico, come sarà realizzata l'esposizione?

Quali sono gli approfondimenti proposti?

L'esposizione è suddivisa in capitoli e uno dei primi sarà dedicato alle immagini quotidiane che sussistono da parte di entrambi. A partire dagli anni Sessanta in avvio del proprio repertorio opere, volgono lo sguardo a soggetti non degni di essere considerati immagine o arte. Poi, entrambi, orientano la loro attenzione alla tematica della guerra, da un lato immagini definite per Celmins *Disaster* (1964-66) con il chiaro rimando alla guerra del Vietnam degli anni Sessanta e alle agitazioni razziste nella città di Los Angeles e dall'altro, per Richter alla ricostruzione della Repubblica Federale di Germania. Tutti rinvii di un argomento che per entrambi gli artisti fu un riattivare le esperienze vissute nella Seconda Guerra Mondiale. Una cosa interessante poiché da un lato anche questo li unisce in una elaborazione biografica di un evento passato, vissuto e dall'altro il punto di vista storico degli eventi in atto della loro esistenza e di quella dell'umanità negli anni Sessanta. La mostra poi prosegue con i meravigliosi paesaggi, in particolare con un settore riservato agli *Ocean Painting e Ocean Drawings* di Vija Celmins. Inoltre, abbiamo messo in luce la selezione dell'utilizzo del materiale artistico e gli strumenti usati che siano carta, fogli rovesciati (Richter), gomma (da cancellare), la matita, la grafite, la lavagna (Celmins). Verranno toccate, poi, le tematiche del realismo, dell'illusionismo, dello specchio e quella dei *Doppelgänger* (i doppi) di entrambi. Inoltre, in una sezione abbiamo messo a confronto Richter e Celmins con Duchamp degli anni Venti con la sua opera *Rotary Glass Plates (Precision Optics, 1920)*⁵⁵⁵, rispettivamente con le opere *Vier Glasscheiben* (Quattro pannelli di vetro, 1967) e la serie dei *Concentring Bearings* (1984). È sorprendente come entrambi, infatti, si siano posti simili domande quanto il padre del readymade.

⁵⁵⁵ Duchamp, rientrato a Parigi riprende la sperimentazione di macchine che producevano effetti ottici. La macchina consistette nel fare ruotare disegni astratti.

In un primo momento, può sembrare incredibile incontrare questi parallelismi, poi inizia l'indagine vera, l'invito al reale vedere dove poi vengono messe in luce anche le diversità degli artisti in un proposito emozionante. Il mio intento è proprio questo, invitare le spettatrici e gli spettatori a orientare l'attenzione nel vedere al meglio, dove il vedere è azione, interazione della mostra, che poi è anche al centro dell'attenzione di Celmins e Richter.

5. A tal proposito cosa intendono, infatti, gli artisti per vedere?

Non è solo l'azione del vedere, ma è nel momento in cui contempliamo l'arte al contempo e personalmente da vedenti nel percepire, un processo che è intrinseco all'arte stessa. Sono nel concreto le stesse domande che l'esposizione esamina, filo rosso della stessa. Domande che continuano a persistere a tutt'oggi: ciò che può vedere e cosa non riconosce la nostra percezione? Possiamo veramente dire qualcosa sulla realtà con la nostra percezione? Quest'ultimo un leitmotiv di Gerhard Richter che coincide con il suo essere scettico, poiché secondo lui non può dire nulla sulla realtà ma può dire qualcosa sulla realtà con il suo atteggiamento, che cammina in parallelo con la volatilità e la transitorietà.

6. Cosa ci può dire della percezione rispetto a come la interpreta Vija Celmins?

Celmins ha un altro punto di vista: uno sguardo concentrato, intenso e più lento. Mi spiego meglio se prendiamo il caso dello studio delle pietre che vennero esposte presso il MoMA di New York nella serie *To Fix the Image in Memory* (1977-82). È il fissare, la cosa importante per lei. Per Richter, in confronto e al contrario è la volatilità, lo stato del movimento con il caso delle opere degli specchi, diversi sempre in modo permanente o la molteplicità delle immagini o ancora con le *Übermalungen* (sovraverniciature). Questa è la diversità di visione di questi artisti. Se per Celmins vi è una certa ossessione e si è invitati ad andare molto vicino alle sue opere percorrendo una strada che apre ad un intero mondo tra un paesaggio desertico, un firmamento celeste o un disegno

oceanico, per Richter vi è la distanza. Con l'attimo dello sfumato, solo una volta presa distanza, si può identificare il soggetto e non riconosciamo più l'offuscamento di una sedia.

7. Le immagini di guerra definiscono il genere della natura morta (Still Life). Cosa significa per entrambi gli artisti questa pittura? È una reale natura morta o è un portare alla vita qualcosa? È riconoscibile un paradosso concettuale?

Senz'altro le opere prima citate sono una fissazione rappresentativa di natura morta e Celmins, in particolare modo, è maestra in questo. Se prendiamo il caso dei suoi aerei, si ha questa impressione che essi 'siano ben fissati nel cielo': non sono in movimento, sono silenziosi, immobili. All'opposto, quelli di Richter sembrano animati: il suo caso è diverso a partire dalla dinamica in cui lo sfocato crea un certo ritmo e propone un altro accesso percettivo. Certamente, il fatto che lei mi chieda della natura morta come una modalità del portare alla vita qualcosa, riporta al presente della loro biografia. Da bambini di guerra, entrambi hanno vissuto queste scene, per Richter il bombardamento di Dresda e per Celmins a Riga. L'essere stati rifugiati, la paura, l'angoscia sono sentimenti del profondo vissuto, sono cose che non si possono dimenticare, denotano un trauma e passano attraverso anche la loro opera artistica. Nel caso di Celmins possiamo dire che è un portare in vita un ricordo che rimane attivo, è una forma dell'animazione. Tuttavia, l'arte e il modo in cui lo presenta Celmins, è una pittura critica, un congelamento. Non per niente, artisti come Morandi di sua dichiarata ispirazione Celmins lo trova estremamente interessante e anche quando ne parlò con me si emozionò. Ai suoi occhi, i soggetti di Morandi, le sue nature morte sono mostrate secondo 'il riconoscerle al loro posto' e da quando Celmins mi propose questo sguardo, anch'io ora vedo le opere di Morandi diversamente poiché i suoi oggetti 'prendono forma' e anche lei incamera ed elabora questa idea definendosi di fatto un artista "that built images" (che costruisce immagini), strato su strato, come un costruttore.

8. Celmins e Richter, hanno due modi diversi nella pratica di realizzare le loro opere come il caso del concetto ricercato, l'utilizzo di materiali diversi, la velocità di produzione, il rappresentare o meno un genere. Poc'anzi fa ci ha anticipato che ci sarà una sezione riservata. Rispetto alla letteratura fin qui proposta, secondo la sua indagine, ha scoperto delle novità? Se sì, quali saranno proposti in esposizione?

Dunque, penso che in questa mostra si proponano molteplici scoperte. Anzitutto, il fatto di guardare al meglio l'opera e di rendersi conto delle differenze operative e concettuali degli artisti. Poi, il concetto della 'costruzione dell'opera' di Vija Celmins con i suoi strati, traslato per Gerhard Richter più su uno studio della superficie e del suo deliberato riflettersi che crea l'effetto di respingimento ostacolando di fatto una lunga contemplazione creando distanza, a differenza di quella di Celmins che invece invita alla vicinanza. Infatti, nel suo caso ci sono queste piccole opere molto ben lavorate in acrilico che sollecitano l'istinto all'avvicinarsi, che a proposito è un fenomeno tipico sviluppatosi nelle sue esposizioni. La rappresentazione mimetica assai acuta, poi, non permette allo spettatore di rispondere alla domanda 'se veramente si può fidare della propria vista'. Nel caso di Celmins vi è questo atteggiamento che con il vedere è possibile riconoscere la realtà, Richter al contrario è più scettico che afferma più 'non possiamo veramente riconoscere la realtà, possiamo riconoscere solo la sua parvenza (*Schein*). Poi ci saranno anche molte diversità e credo anche che con la pubblicazione ci saranno inedite aperture, che fino a qui non sono mai state trattate.

9. Nelle mie ricerche su questi artisti la letteratura disquisisce spesso sull'oscillazione tra realtà e finzione in relazione alla percezione e alla tendenza dell'iperrealismo pittorico che implica il 'con e come una Fotografia'. Ma non possiamo, invece, parlare più di un'oscillazione tra realtà e astrazione? Oppure valgono entrambi i paradigmi?

Per Celmins la fotografia è un concetto completamente insignificante, essa è solo un mezzo per creare una distanza tra il soggetto, il figurativo e la sua stessa percezione per vedere più precisamente. Non rispetta la fotografia in sé stessa come forma artistica e

anzi non vuole nemmeno disegnare o dipingere riproducendo la fotografia, non parla neanche mai di copiare ma ciò che fa è trasferire, afferma spesso che *'re-describe'*. La fotografia è solo un mezzo per il fine, è uno strato attraverso cui vedere meglio. Pur tuttavia, nella fotografia riesce in questo senso a riconoscere qualsiasi dettaglio che lei mostra con la sua pratica artistica. Se la fotografia da cui trae l'immagine vede una sezione sfocata, allora lei lo ripropone a parimenti. Se prendiamo il caso dei paesaggi di Richter e Celmins, in parte sono una rappresentazione mimetica e un ri-elaborazione, in parte no. Richter ha rappresentato paesaggi marini ed alcuni direi sono piuttosto kitsch, ecco quelli sono molto diversi dalle pitture oceaniche di Celmins. Altri paesaggi marini sono, invece, concettualmente molto vicini a quelli intesi dall'artista lettone, che saranno esposti, come l'aver unito due fotografie dello stesso mare sopra e sotto, proponendo un unicum combinato.

Quindi per tornare alla sua domanda sull'oscillazione tra realtà e astrazione, è più una cosa che appartiene a Richter poiché egli è più astratto nella sua produzione nel senso che il figurativo, il riconoscibile lo lascia dietro di sé. Infatti, di lui esistono le serie astratte, strada che Celmins non ha mai percorso.

10. Il fatto che ancora oggi la produzione artistica di Celmins non sia ben conosciuta o celebrata se messa a confronto con quella di Richter, secondo lei è stato condizionato da un pregiudizio di genere? O nella sua visione ci sono altre giustificazioni?

Sicuramente negli anni Sessanta il pregiudizio di genere nell'arte esisteva, pur tuttavia a mio avviso questo è motivato anche dal modo diverso di lavorare di ognuno. Richter è un artista estremamente produttivo, ad oggi ha in attivo 3200 opere, al contrario Celmins ha realizzato in minor quantità. Non di meno, vi è il fatto che l'artista lettone è una persona molto chiusa e con questo intendo che sì è una persona molto spontanea, simpatica nei rapporti interpersonali, vi è una grande felicità nell'intrattenersi ma è vero che è difficile arrivare a lei e questo è dovuto anche al fatto dell'essere una persona estremamente critica. Addirittura dice che per lei la cosa fantastica sarebbe il poter

lavorare ad un'unica opera fino alla fine dei suoi giorni e con questo intende dire di sì nell' esporla ma poi di ritirarla per ri-elaborarla nuovamente. Richter e Celmins sono entrambi solitari, però dobbiamo dire che Richter era ben inserito nel giro vista la sua formazione accademica a Düsseldorf, dove ebbe incontri fortunati ed autorevoli come quello con Sigmar Polke, necessari per la sua carriera da artista.

11. In conclusione, dato che ho affrontato la tematica dell'iperrealismo pittorico, le chiedo se per lei Richter e Celmins propongano una pittura di questo tipo. Possiamo definirli pittori iperrealisti?

Secondo il mio punto di vista, non cosa che invece ritengo più appropriato nel caso di Chuck Close. Anzi nel caso di Richter e Celmins, li vedo all'estremo opposto. Da un lato Richter è più critico, scettico sul cosa si può dire all'incirca della realtà e dall'altro Celmins è così invischiata nel vedere la realtà che non parlerei di iperrealismo. Non li definirei così. A tal proposito, invece, la invito a tenere sott'occhio il sito web del *Centraal Museum* di Utrecht poiché una collega prossimamente si occuperà di un'esposizione proprio dedicata all'iperrealismo in cui ci saranno anche Richter, Celmins, Close e molto altri.