

Corso di Laurea Specialistica in Scienze di Internet

La fotografia dall'analogico al digitale
- una falsa rivoluzione -

Applicazioni Estetiche dell'Informatica 2009

**FABRIZIO
TRAVAGLINI**

matricola: 0000305985

Indice

Abstract	1
1 Necrologio dell'analogico	3
2 Differenze tecniche	7
3 L'aspetto semiotico	9
4 Fotografia e Arte	11
Conclusioni	13
Bibliografia	15

Abstract

La parola passa alla difesa. Potrebbe essere così riassunto l'intento con cui Claudio Marra scrive il suo libro *L'immagine infedele*, un trattato di difesa contro correnti e teorici che proclamano l'avvento della fotografia digitale come una rivoluzione a discapito della fotografia analogica, considerata ormai morta e senza neanche troppi rimpianti.

In questo lavoro si cercherà di esporre il lavoro di Marra, toccando alcuni dei punti chiave della discussione in atto su tale mezzo comunicativo e cercando di ragionare su di essi, nei limiti della propria conoscenza. Per fare questo andremo ad analizzare il ruolo della fotografia all'interno della sfera artistica, il rapporto d'identità tra fotografia digitale ed analogica, le loro diverse caratteristiche tecnico-funzionali, differenti ruoli e responsabilità attribuiti all'autore nelle due tecnologie fotografiche, la relazione di vecchia e nuova fotografia con un mondo tecnologico e i suoi nuovi media.

Sia ben chiaro al lettore che questo lavoro non ha la pretesa di entrare a far parte dei testi sacri dell'arte in generale, né dei saggi più autorevoli in materia, tanto meno di attribuirsi un'originalità o un eccelso rilievo nei contenuti...questo altro non è che un tentativo di capire e riassumere un dibattito al centro dell'attenzione ormai da decenni, da parte di un giovane non addetto ai lavori.

Capitolo 1

Necrologio dell'analogico

Squillino le trombe, rullino i tamburi!!! L'avvento del digitale ha portato ad una rivoluzione non solo degli strumenti classici visti finora, ma anche della società in cui essi sono inseriti. Nulla di più vero, se non fosse che l'euforia che aleggia attorno a questo fenomeno stia portando gli strumenti classici, quelli utilizzati da ormai più di un secolo, quelli che diedero vita a loro volta ad un cambiamento, a finire nel dimenticatoio.

L'aggettivo *nuovo* di cui si abusa e si è abusato, è riferito non in modo particolare agli strumenti, quanto soprattutto alla rivoluzione socio-culturale a cui si sta assistendo, caratterizzata da un passaggio di consegne dai media storici e analogici ai new media, o media digitali. Si affossa così il vecchio e si fa spazio al nuovo, "La fotografia ha incontrato la propria morte" per dirla alla Mirzoeff, mentre Robins parla già di post-fotografia.

Ma la fotografia digitale non è pur sempre fotografia? Non sembra forse essere saltanto un aggiornamento di una tecnologia che ha fatto la storia?

Quello che si sta discutendo allora è altro, qui si mette in discussione l'essenza della fotografia, il noema di Barthes dell'è *stato*, il fatto insomma che ciò che si vede guardando una foto è realmente esistito, la funzione della fotografia come prova, certificazione. E' proprio la sua caratteristica principale di connessione con la realtà che spinge la fotografia tradizionale lontano

dalla concezione di arte, quella della realtà che si possa modificare, e lontano dalla fotografia digitale, sua stretta parente ma che al suo contrario è capace di alterare la realtà fotografata (si vedano ad esempio i lavori "Re-take of Amrita" di Vivan Sundaran).

A questo punto allora si potrebbe pensare che la fotografia digitale perda il valore di prova tipico dell'analogica, e al contempo si potrebbe sollevare la questione per cui anche quest'ultima sia in grado di modificare la realtà, come sostenuto da Jaubert nel *Commissariato degli archivi* e come dimostrato dal fotomontaggio di Robinson e in futuro da Botto e Bruno con i loro ritocchi manuali.

Lavori tipici della realtà modificata in digitale sono il morphing di Nancy Burson, la contaminazione dell'uomo con l'animale di Daniel Lee, i lineamenti umani alterati di Loretta Lux, la biosfera immaginaria di Karin Andersen e la tecnica della cancellazione di Alexander Apostol. Altre differenze e analogie verranno riprese più avanti.

Per non sviare dall'argomento di questo capitolo introduciamo allora la differenziazione messa in atto da Christiane Paul tra l'uso di tecnologie digitali come strumenti d'ausilio, *tools*, in forme d'arte tradizionale e l'uso come linguaggio comunicativo, *medium*, capace di stimolare processualità artistiche inedite. Riprendendiamo allora le caratteristiche del digitale definite dalla Paul:

- estrema accessibilità e facilità di riproduzione di materiali visivi di ogni genere;
- estrema flessibilità nella manipolazione, composizione, montaggio e assemblaggio di immagini, che avvicina le pratiche fotografiche a quelle pittoriche;
- tendenza ad eliminare qualsiasi forma di sutura tra componenti con una distinta storia spaziale o temporale, che comporta uno spostamento dall'evidenziazione dei confini alla loro cancellazione;

Tutto ciò insieme al concetto di Manovich secondo cui "la computerizzazione della cultura svolge due funzioni importanti: contribuisce alla nascita di nuove forme culturali come i videogiochi, i mondi virtuali. . . Ridefinisce quelle preesistenti, fotografia, video e cinema", ci fa capire come la fotografia digitale possa essere utilizzata come tools della fotografia analogica e altre forme d'arte.

Altro aspetto fondamentale è quello relativo al diverso ruolo dell'autore, prima semplice esecutore, operatore del mezzo fotografico, e ora vero e proprio manipolatore, creatore di opere frutto del suo ingegno e dell'uso che fa della tecnica.

Capitolo 2

Differenze tecniche

Quando si parla di fotografia digitale non è mai ben chiaro se ci si stia riferendo alla fotografia *in toto* oppure soltanto all'apparato tecnico, alla macchina. Questo solleverebbe una ben più ampia discussione sul significato del termine *fotografia*, se inteso come una forma di sviluppo della memoria privilegiando un aspetto concettuale, o come un sistema produttore di immagini privilegiando l'aspetto visivo e tecnico. Ci occuperemo in questo capitolo solo del secondo livello, quello tecnico.

Vanno innanzitutto fatte due considerazioni:

- gli oggetti della rappresentazione, ovvero il mondo reale, hanno sempre caratteristiche di continuità;
- per quanto diversi possano essere i sistemi di rappresentazione, siano essi analogici (chimici) o digitali, la loro funzione rimane la stessa, e dunque avranno la stessa identità.

Per cui non importa se il procedimento di acquisizione dell'immagine sia analogico o digitale, la funzione della fotografia rimane sempre la stessa, se non fosse che i due sistemi hanno un cuore tecnico apparentemente diverso.

Senza andare troppo nei dettagli (per i quali si fa riferimento al testo di Marra) si prenda come fatto dimostrato che i dispositivi per la rappresentazione

della luce, la pellicola della macchina analogica e il Charge Coupled Device (CCD) di quella digitale, adottano lo stesso principio, soltanto che il primo lo fa in maniera chimica, l'altro in modalità elettronica trasferendo poi il tutto in un convertitore analogico-digitale. E' proprio grazie a questo convertitore (il quale attua il campionamento e la quantizzazione) che si parla dunque di fotografia digitalizzata e non digitale.

Quello che esce dai due procedimenti, chimico e elettronico, è rispettivamente un segnale analogico e uno discreto, o se vogliamo uno continuo e l'altro discontinuo, termini in forte relazione con la sfera del linguaggio come vedremo nel prossimo capitolo.

In un mondo che si presenta sotto forma di segnali continui, il discreto viene considerato una manipolazione, un tentativo di simulazione del reale. Ciò viene fortemente enfatizzato in due lavori: il primo, "Partitura digitale" di Andreas Müller-Pohle, teso a evidenziare le differenze tra analogico e digitale, in cui una fotografia analogica è stata digitalizzata e tradotta in codice alfanumerico; il secondo, la serie "jpeg" di Thomas Ruff, nel quale si utilizza il formato jpeg, quello meno nobile fra i vari standard, per mostrare in modo amplificato la definizione dei contorni e la mancanza di dettagli, la cui bassa definizione riavvicina l'immagine ai percorsi fluidi e incerti della memoria.

Capitolo 3

L'aspetto semiotico

Come anticipato nel precedente capitolo, termini come *continuo* e *discreto* riguardano senza dubbio il linguaggio e dunque la semiotica. Secondo quanto detto ne *Il messaggio fotografico* di Barthes, l'immagine è l'*analogon* perfetto della realtà e ciò definisce la fotografia. Il messaggio della fotografia era dunque un messaggio continuo, ovvero privo di codice. Tale paradosso viene ripreso in un conseguente lavoro di Barthes, *La camera chiara*, in cui definisce due rapporti con la fotografia: lo *studium*, ossia la prospettiva che ci riporta alle intenzioni complessive dell'autore; e il *punctum*, inteso come ciò che letteralmente in una fotografia colpisce. Una divisione, in pratica, tra il messaggio dell'autore, il codice, e quello della fotografia, il continuo. Altra considerazione importante fatta dal semiologo è stata quella dell' "opporre la fotografia, messaggio senza codice, al disegno[...]che è un messaggio codificato". Ciò che ne esce è una particolare solidarietà tra vecchio e nuovo, tra forma tradizionale (il disegno) e forma tecnologica avanzata (il digitale), strette in amicizia dalla discontinuità del loro linguaggio.

Esaminiamo ora il rapporto indice-icona del padre della semiotica Sanders Peirce. Da una parte l'indice, segno talmente connesso con il proprio referente da risultare privo di codificazione; dall'altra l'icona, segno trasformativo, portatore di regole interpretative. Senz'ombra di dubbio qualcosa di più che

simile a quanto detto finora attraverso le parole di Barthes: la fotografia analogica è così ridefinita indicale e funziona sul principio dell'impronta a tratto continuo; quella digitale è al contrario iconica poichè utilizza i tratti discreti organizzati e ricostruiti a partire da un codice.

Umberto Eco riprende tale discorso, in *Sugli specchi*, lasciando intendere però che le impronte, e dunque anche le fotografie, si trovino dentro i confini del semiosico ma non del linguistico. Per dirla alla Peirce la fotografia sembra un'icona ma funziona come un indice, dunque il paradosso introdotto da Barthes viene ripreso e riadattato anche da Eco.

Peirce pone una distinzione tra indici genuini e degenerati, dove i primi sono caratterizzati da una relazione esistenziale con il proprio oggetto, mentre i secondi funzionerebbero semplicemente per riferimento. Nella prima categoria il semiologo introduce la fotografia, ponendola al fianco di altri esempi come un barometro o una livella a bolla d'aria, facendo risaltare una non necessaria somiglianza tra segno e referente, e mettendo dunque in discussione tutta la differenziazione storica nei confronti dello statuto indicale della fotografia analogica. E poichè l'indice non è più caratterizzato da un principio di somiglianza speculare, il fatto che sia espresso in numeri, come nel digitale, è del tutto ininfluenza.

Le caratteristiche del digitale, come descritte dalla Paul nel capitolo 1, unite al concetto di codice, fanno emergere un ulteriore argomento al centro della discussione: la presenza del referente. Come sottolinea Fragapane in *Punto di fuga*, ciò che prima era l'essenza della fotografia, l'*è stato* di Barthes, la prova, la certificazione che il soggetto della foto si fosse obbligatoriamente dovuto trovare fisicamente davanti all'autore attraverso lo strumento, con l'avvento del digitale si tende a realizzare una significazione allo stato puro il cui noema è l'*assenza*.

Capitolo 4

Fotografia e Arte

Come già anticipato, un rapporto importante nell'ambito della fotografia è quello con l'arte. Con l'avvento del digitale il discorso si è spostato su tre temi fondamentali:

L'elaborazione dell'immagine: le ampie possibilità di elaborazione della fotografia offerte dalla tecnologia digitale hanno fin da subito evocato il fascino dell'artistico, sinonimo di manipolazione complessa, di artificio audace, di trasformazione libera e fantasiosa del puro dato oggettivo.

Il ruolo e la presenza dell'autore: se nella fotografia analogica si manifestava un'inquietante autonomia della macchina, in quella digitale si assiste ad un riscatto totale dell'autore (fin qui considerato operatore), che riprende il controllo delle operazioni fino a violentare la natura stessa dell'immagine.

La trasfigurazione della realtà: la fotografia digitale, al contrario della sua antenata, si dimostra geneticamente predisposta a quell'idea di arte che ritiene indispensabile liberarsi da ogni rapporto di connessione con la realtà; essa propone una realtà trasformata.

D'altra parte invece non mancano gli attacchi alla fotografia analogica nei confronti dell'arte. Nel 1859 Baudelaire evidenziava una facilità produttiva tale da non richiedere quasi nessun intervento creativo da parte dell'autore

e una resa troppo speculare e oggettiva della realtà; difetti che impedivano ogni aspirazione artistica, poichè troppo distanti dal modello della pittura. Critiche alle quali seguì l'invenzione della tecnica del fotomontaggio di Rejlander e Robinson in un tentativo di avvicinare fotografia e pittura.

Con l'avvento della fotografia si mise inoltre in discussione:

- la manualità e l'autorialità dell'artista, a fronte di un'automaticità della macchina;
- l'unicità, *aurea* dell'opera d'arte, a fronte della sua riproducibilità;
- la differenza tra cultura alta e linguaggi di massa, a fronte della sua democratizzazione.

Commentando l'arrivo della fotografia Delaroche disse "oggi la pittura è morta"; Giacomo Balla afferma "Data l'esistenza della fotografia e della cinematografia, la riproduzione pittorica del vero non interessa nè può interessare più nessuno"; Walter Benjamin parla di inconscio ottico sottolineando la diversità della natura che si presenta all'occhio umano e alla macchina fotografica, e solleva altri temi quali: l'eliminazione dei concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero; il passaggio dai valori di culto tipici dell'arte (sacralità, solennità, contemplazione raccolta) a nuovi valori espositivi (fruizione distratta, esteticità diffusa, carattere effimero e sempre disponibile dell'evento estetico).

Critiche autorevoli, ma scaturite da un confronto con un unico modello, quello della pittura. A risollevarle le sorti dell'analogico ci pensa allora Jean Clair accostando il mondo della fotografia a quello dei *ready made* duchampiani, evidenziando le caratteristiche di scarsa e assenza di manualità ed esibizione speculare e diretta della realtà. Sull'argomento è intervenuta anche Rosalind Krauss mettendo in luce la totale concordanza di identità fra logica del *ready made* e logica del fotografo, e sulla loro comune appartenenza indicale contrapposta a quella iconica che caratterizza la logica della pittura.

Conclusioni

Lo scontro, delineato sin dall'inizio del libro di Marra e di questo lavoro, fra i due sistemi (analogico e digitale) non riguarda dunque un'effettiva identità della fotografia, quanto piuttosto modi diversi di concepirla.

Se si pensa agli attacchi intrapresi da diversi autori nei confronti della fotografia, relegandola a figlia non voluta dell'arte (nella concezione stringente di pittura), ci si rende subito conto che lo si faceva in riferimento ad un modello speculare della società del tempo. Il XXI secolo ha segnato un cambiamento ulteriore della società rispetto a quella che già si andava delineando verso la fine del secolo scorso. Si è passati dall'analogico al digitale, ma in quest'ultimo decennio si è assistito ad un integrarsi della tecnologia con la vita quotidiana... ogni azione, ogni ambiente, ogni cosa è *contaminata* dal codice, dal segnale discontinuo, discreto di cui si è parlato finora. E' dunque più che plausibile che ci si siano poste delle domande in un periodo in cui arte e digitale si fondono in un'unica entità.

Quello in cui si è sbagliato è quindi il non aver capito sin da subito che non si doveva parlare di rivoluzione gettando il passato alle spalle rinnegandolo, bensì di cambiamento, visto come introduzione di nuovi strumenti, che in alcuni casi potevano risultare soltanto un adeguamento di vecchi media alla nuova società.

Bibliografia

- [1] Marra Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- [2] Paul Christiane, *Digital Art*, Thames & Hudson, London, 2003.
- [3] Manovich Lev, *Il Linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002.
- [4] Vassallo Silvana, *Dispense Applicazioni estetiche dell'informatica*, 2009.

