

Certamente, nella misura in cui le immagini proposte sfruttano l'elemento documentale della fotografia. Ma non è, e non vuole essere, un catalogo tradizionalmente inteso delle chiese armene nel mondo: come ben sottolineato nel saggio di Giacomo Daniele Fragapane *Topografia di una sparizione. La città armena di Claudio Gobbi*, la ricerca “esibisce innanzitutto l'impurità della sua dimensione seriale”; e se è vero che “Lo sviluppo di tale processo è potenzialmente inesauribile” proprio per le sue caratteristiche intrinseche, è il progetto stesso che, nell'eterogeneità del materiale, dichiara prima di tutto un'autorialità: questa, esclusa come elemento specifico del singolo scatto (nessuna referenza è presente per le fotografie), ritorna nell'idea che guida il progetto, “molto originale” come afferma Martina Corgnati nel suo testo *Claudio Gobbi. Atlante*, e allontana decisamente il volume dal repertorio architettonico, rendendolo invece pienamente libro d'artista. In questo senso ancora Corgnati afferma: “Claudio Gobbi [...] è ben intenzionato ad articolare un percorso [...] ambizioso e rigoroso, che non si risolve in una collezione più o meno estemporanea di immagini più o meno belle ma che, a partire dal suo linguaggio, quello fotografico [...] risalga fino alla costante di una dimensione simbolica forte”. E ancora, Hripsimé Visser nel suo testo dal titolo *Eredità* afferma: “Ma cosa vuole essere quindi questo progetto in senso fotografico? Gobbi gioca in modo complesso con i concetti di documento, realtà mediatizzata, riproduzione e formato, ma anche con le connotazioni di ricordo, segno, autenticità e distanza contro vicinanza”.

Nello sfogliare la pubblicazione colpisce proprio l'alternarsi, e in alcuni casi il sovrapporsi, di fotografie molto lontane tra loro: d'epoca o moderne, di edifici semi diroccati o appena costruiti. Il soggetto sembra essere sempre lo stesso, e in effetti il lettore, chiudendo il libro, resterà con l'impressione di uno stesso volto che muta età, espressione, colore e luminosità del contesto in cui è inserito. Si può quindi parlare di ritratti fotografici dell'elemento architettonico armeno che più di tutti è sopravvissuto a secoli di devastazioni naturali e dell'uomo, al genocidio del 1915-1916 e a quello culturale dei decenni successivi in Turchia.

---

GIOVANNI FIORENTINO

## Fluidità partecipata



André Gunthert,  
**L'immagine  
condivisa.**  
La fotografia digitale

Roma, *Contrasto*, 2016,  
pp. 176, 49 ill.  
ISBN 9788869656910  
€ 21,90

---

**T**ra l'uso delle immagini amatoriali dei soldati americani di Abu Ghraib nel 2004 e la consacrazione del *selfie* proclamata da “Time” alla fine del 2013, intercorrono dieci anni utili per smontare alcune tesi pregiudiziali, accogliere gli usi imprevisti e sociali della fotografia che sopravvive a se stessa nell'importante e sostanziale passaggio dall'analogico al digitale e poter osservare e analizzare una serie di caratteristiche che ne contraddistinguono la straordinaria vitalità.

Il libro dello studioso André Gunthert, *L'immagine condivisa*, si presenta come l'elaborazione del lavoro militante di una personalità che ha vissuto e seguito senza pregiudizi, con attenzione e in presa diretta, le evoluzioni fotografiche del nuovo millennio, con un'attività produttiva che passa dalla piattaforma del blog *Culture Visuelle* alla ricerca sviluppata come co-fondatore di "Études photographiques" nel 1996. Ricercatore e professore associato di Storia visuale presso l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Gunthert, a partire da alcuni dati di riferimento che riguardano lo scarto digitale e gli usi sociali della fotografia del primo tratto del nuovo millennio, presenta alcuni concetti di fondo, dalla "fluidità" alla "condivisione", dalla "partecipazione" alla "conversazione" che, immediatamente, spostano il territorio della fotografia dall'estetica e dalla storia dell'arte alle scienze sociali ed in particolar modo alla ricerca mediale che insiste sul versante digitale. Oltre le teorie allarmiste e pubblicistiche che annunciano da una parte l'invasione inerme delle immagini da *smartphone*, dall'altra una concorrenza improbabile tra amatori e professionisti, oltre tutti quei pregiudizi e il "panico morale" da *selfie* che può tranquillamente essere esteso ai *social network*, il punto di partenza per l'analisi di Gunthert è costituito da una certa ricerca teorica americana – e in particolare dai lavori degli anni Novanta di Fred Ritchin e William J. Mitchell – che dichiaravano la sconfitta del "regime di verità", la fine della fotografia o quantomeno l'apertura di un'epoca del sospetto generalizzato.

In effetti la prima importante risposta storica a Ritchin e Mitchell viene offerta, con le considerazioni di Gunthert, dall'affermazione importante e referenziale delle immagini digitali di Abu Ghraib, e a seguire dal moltiplicarsi testimoniale dell'immagine fotografica legata alla produzione amatoriale nei contesti degli attentati terroristici nelle grandi capitali europee. La verità fotografica, slegata dalla referenza analogica, è invece indissolubilmente legata alla singolarità e alla molteplicità di usi e contesti sociali. Così il vero paradigma della cosiddetta "rivoluzione digitale" è rappresentato – per lo studioso – dalla sua "fluidità", intesa come smaterializzazione dal supporto: "la conversione dell'informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili emancipa l'immagine dal suo supporto materiale". In realtà di smaterializzazione fotografica si comincia a parlare molto presto: Oliver Wendell Holmes in tal senso segna la strada alla metà dell'Ottocento. La fluidità di Gunthert sembra puntare maggiormente alla natura 'mobile' della fotografia digitale che la rende presto, grazie alla alleanza tra *smartphone* e *social network*, il contenuto più scambiato nel web. Il passaggio alla condivisione e alla connessione sono impliciti nella natura reticolare dello *smartphone* che rende l'apparecchio fotografico universalmente disponibile e versatile all'interazione e alla conversazione. Facebook diventa la più importante collezione di immagini del pianeta. L'amatore, rispetto al sostanziale immobilismo della fotografia professionale, spiega Gunthert, lascia registrare la grande eterogeneità degli usi personali e il paradigma della "conversazione" emerge con forza insieme ad alcuni degli autori di riferimento che hanno analizzato le trasformazioni culturali digitali, come ad esempio Henry Jenkins o Clay Shirky. La fluidità digitale favorisce lo sviluppo di una cultura dell'anonimato, della citazione, della connessione, del remix. La vera metamorfosi del panorama dell'informazione è l'appropriazione da parte del pubblico, grazie agli strumenti conversazionali dei *social network* che alimentano la vitalità e lo scambio sociabile della fotografia. Ancora utilmente Gunthert: "La fotografia connessa non esiste senza destinatario. Accanto a un'utilità di primo grado, i sistemi comunicanti conferiscono ugualmente alle immagini la funzione di avvio di conversazione o di unità dialogica".

La fotografia, come ci hanno insegnato, insistendo da punti di vista e in tempi differenti, Walter Benjamin e Marshall McLuhan è un *medium*, ma lo è sempre stato, anche nella sua precedente vita analogica. Un contesto di analisi specificamente mediologico consente di recuperare saperi laterali e pertinenti al mondo dell'immagine, ma la diffusione generalizzata della produzione e dell'uso fotografico – la fluidità digitale – apre ad una possibile nuova consapevolezza rispetto all'ambiguità

di un *medium* comunque iscritto tra opacità e trasparenza. L'apparecchio fotografico non è mai un mediatore trasparente della realtà, non a caso secondo una prospettiva genealogica Geoffrey Batchen parla per la fotografia di un atto di "decostruzione visuale". Credo, con Jenkins, o per altri versi con Jay David Bolter e Richard Grusin sulla scia di McLuhan, che i *media* digitali non segnino una particolare discontinuità nel processo evolutivo, soprattutto se paragoniamo gli attuali processi di mediamorfosi a quelli avvenuti in altre fasi storiche. Diventa ancora determinante il confronto con la storia e la cultura dei media. La fotografia digitale, con i suoi numeri, la sua vita quotidiana pervasiva e diffusa, nelle mani di un amatore che reinventa gli usi giorno per giorno in una dialettica aperta tra controllo e tattiche del consumo, rende sicuramente il processo più duttile e integrato, più intenso e diffuso, più potente e inarrestabile, in fondo più visibile e riconosciuto, o semplicemente più trasparente, riportando al centro della scena sociale e mediale quanto troppo a lungo è appartenuto al marginale e al rimosso.

---

TIZIANA SERENA

## Il diametro dell'iconosfera



Andrea Pinotti /  
Antonio Somaini,  
**Cultura visuale.**  
Immagini sguardi  
media dispositivi

Torino, Einaudi, 2016,  
pp. XXIII + 290,  
ISBN 9788806160999  
€ 28,00

**C**he cos'è la cultura visuale? In che modo il suo interesse per la visibilità delle immagini, i loro contesti d'uso e la loro efficacia può aiutarci a dipanare il significato della grande matassa di fotografie che caratterizza numerose pratiche sociali dell'aggravigliato tempo presente? La copertina bene annuncia i principali temi e gli intenti di questo nuovo volume di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, presentando quattro fotografie tratte dalla serie *Nacht* (Notte) di Thomas Ruff, risalenti agli anni Novanta. Sono fotografie scelte per la loro immediata contraddizione: se da un lato appaiono inscrivibili nella cultura "bassa" delle immagini (così come la loro stessa risoluzione sgranata, sfuocata, caratterizzata da una dominante verde che richiama il dispositivo ottico militare o di sorveglianza a raggi infrarossi, con cui sono state realizzate in assenza di luce diurna), dall'altro lato sappiamo appartenere all'"alta" cultura artistica, grazie alla ricezione nei circuiti espositivi internazionali.

Si tratta di una contraddizione che richiama un grande *tòpos* della cultura visuale, che suona come una dichiarazione di principi: la contestazione perorata con forza nei riguardi della distinzione fra immagini 'alte' e 'basse'. Una dichiarazione a cui seguono quei significati che velocemente si possono attribuire alle stesse quattro fotografie di Ruff, che subito anticipano al lettore una serie di temi sul tema dell'immagine dalla prospettiva della cultura visuale: l'esplicitazione del dispositivo tecnico nella sua realizzazione; la modificazione del visibile e la questione della visibilità che la