

# I GOOGLEGRAMMI DI JOAN FONTCUBERTA: METAMORFOSI SEMIOTICA DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA?

Paola Pennisi - paolapnns@gmail.com

Università degli Studi di Palermo/Université Paris Ouest Nanterre La Défense

## Abstract

With the progress of digital technology –more and more frequently– photographers, journalists, artists are themselves questioning whether the *pencil of nature* must be regarded as a document, an artistic representation, or perhaps both together. It follows an identity crisis that often affects those who work today with photography: what role has the photographer in the society? Can he be considered a witness? An illusionist? An artist? This work looks critically to the photographic approach of one of the most controversial artists of the twenty-first century: Joan Fontcuberta, with particular reference to its *Googlegrams*. Through this journey we came to the conclusion that the new capabilities introduced by digital technology have expanded the role not only of photographers, but also –and maybe more– of photographic critics: the increased potential for falsification of representation, in fact, cannot –and should not– lead us to a preconceived renounce to the testimonial role of a medium ontologically anchored to the phenomenal reality such as the photography.

## Keywords

photography - Fontcuberta - googlegrams - semiotics - aesthetics

## 1. Brevi cenni sull'autore

Joan Fontcuberta è un fotografo, un curatore di mostre, uno storico e un critico della fotografia. Nato a Barcellona nel 1955, ha fondato nel 1980 la rivista *Photovision* di cui è stato caporedattore per venti anni; ha pubblicato innumerevoli testi di storia e critica della fotografia, tra questi, nel 2008 *La Cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*, volume grazie al quale ha ricevuto il Premio nazionale per la saggistica dal Ministero della Cultura spagnolo.

La sua carriera artistica è dedicata soprattutto al rapporto tra fotografia e verità. Parte consistente della sua attività volge a metterci in guardia dalle potenzialità ingannatrici dei *media*, e in particolare della fotografia. A questo proposito ricordiamo a titolo esemplificativo *Herbarium* (Fontcuberta, 1984), opera in cui l'artista crea, attraverso la fotografia, una flora immaginaria ma del tutto credibile e *Landscapes without memory* (Fontcuberta & Batchen, 2005), più recente, in cui invece Fontcuberta si serve di un programma generalmente adoperato nello studio dell'orogenesi, il quale dalle carte topografiche ricostruisce simulazioni di paesaggio. L'artista "inganna" il programma, inserendo come input non mappe, ma opere di altri artisti o fotografie di parti del corpo, ottenendo così dei "paesaggi senza memoria". Meravigliose vedute di spazi inabitati che traggono la loro origine dal mondo dell'arte e della tecnologia. Tutto ciò ha lo scopo di dimostrare non solo che ogni immagine può rivelarsi una trappola, ma anche che ogni tipo di finzione mediatica è oggi possibile. Il rapporto tra virtuale e reale, soprattutto nell'epoca della fotografia digitale, si confonde al punto tale da concedere talvolta alla tecnologia un ruolo demiurgico.

Il paradosso dell'uomo del XXI secolo è di essere sommerso dalle informazioni, informazioni parziali, non sempre attendibili, le cui fonti sono spesso celate: l'ambiente del nuovo millennio è quello delle informazioni disinformati. Lo stesso nome d'arte dell'artista rivela l'intento programmatico di metterci in guardia: "Fontcuberta" in catalano può tradursi con l'espressione "fonte nascosta".

Proprio in questo contesto si iscrive *Googlegrams*.

Osservando la figura 1 lo spettatore riconosce immediatamente l'immagine ottenuta da Nicéphore Niépce nel 1827 con l'impiego del bitume di Giudea, convenzionalmente considerata la prima fotografia della storia. Tuttavia, esaminando l'immagine con maggiore attenzione, ci si rende conto che si tratta, in realtà,

di un mosaico i cui tasselli sono, a loro volta, altre fotografie.

In una sola opera, Fontcuberta concentra un ampio numero di sperimentazioni artistiche nel XX secolo: il mosaico fotografico, il *trompe l'oeil*, la metamorfosi dell'opera d'arte sulla base della distanza da cui viene fruita, la tecnica dell'immagine nell'immagine.



Figura 1

## 2. I precursori artistici

Nell'opera di Salvador Dalí intitolata *Gala che guarda il mar Mediterraneo che a venti metri si trasforma in ritratto di Abramo Lincoln (Omaggio a Rothko)*, per esempio, il *trompe l'oeil* è causato dalla tecnica dell'immagine nell'immagine; una figura metamorfica si trasforma man mano che ci avviciniamo a essa. Il celebre dipinto, infatti, se visto da lontano, si trasforma nel volto pixelato di Abramo Lincoln, illustrazione creata nel 1973 dal cibernetico Leon Harmon per un suo articolo scientifico sul riconoscimento facciale.

Numerosi sono stati inoltre i fotografi attratti dalla tecnica del *collage* prima di Fontcuberta. A titolo esemplificativo possiamo citare le sperimentazioni di Joyce Neimanas e David Hockney. Entrambi realizzavano collage ottenuti mediante la ricombinazione di istantanee raffiguranti il medesimo soggetto.

Nel 1980 la fotografa statunitense Joyce Neimanas riuniva in un'unica immagine, più fotografie istantanee realizzate con una Polaroid. Il collage creato era frutto di scatti ottenuti in luoghi e



Figura 2

tempi diversi; tuttavia il cervello, nel percepire l'immagine, riempie i bordi che intercorrono tra un tassello e l'altro, ricostruendo in questo modo la rappresentazione di una scena plausibile, ma mai esistita.

David Hockney, invece, gioca diversamente con la percezione umana: rappresenta gli oggetti in modo tale da mostrarceli quasi in movimento o come se noi stessi stessimo interagendo con essi. Il soggetto assoluto delle sue rappresentazioni è la visione stessa. Questo collage [Figura 2] ritrae tre appartenenti alla cerchia di Hockney, ognuno di essi appare da prospettive e

in atteggiamenti diversi da un fotogramma all'altro. Eppure l'immagine risulta, in qualche modo, coerente: i movimenti oculari inconsci che facciamo per osservare una scena sono simulati in maniera piuttosto convincente. Hockney induce in questo modo lo spettatore a riflettere sulla diversità tra il funzionamento dell'occhio umano e quello della macchina fotografica: l'occhio umano non congela i singoli istanti, ma registra il movimento. Come racconta l'autore stesso, il suo



Figura 3

primo collage fotografico nasce proprio dall'insoddisfazione recatagli dalle prospettive grandangolari, sempre distorte.

La particolarità delle opere della Naymanas e di Hockney è che essi riproponevano la medesima immagine da prospettive differenti, come i cubisti. Tuttavia le loro opere, più che iscriversi appieno nella tradizione del mosaico, si configurano come una via di mezzo tra il mosaico e il fotomontaggio poiché in essi, ogni singolo tassello ha una sua autonomia semantica. Al contrario, nel mosaico, il tassello è soltanto una piccola cellula anonima e intercambiabile.

Uno dei primi fotografi a cimentarsi con il mosaico vero e proprio è il Brasiliano Vik Muniz. La figura 3 appartiene alla raccolta *Pictures of colors* risalente al 2002. Nello specifico si tratta della fotografia di un collage realizzato dall'artista e poi distrutto per far sì che l'unico originale rimanga la fotografia stessa. In quest'immagine è impossibile non vedere la riproduzione dei girasoli di Van Gogh. L'artista vuole dimostrare che la mente vede in genere ciò che è culturalmente predisposta a vedere. Ciò che noi vediamo è la riproduzione di una riproduzione, eppure i girasoli di Van Gogh rimangono lì, nella mente dell'osservatore.

Nel 1996, uno studente ventiseienne del MIT Media Lab<sup>1</sup>, Ro-

bert Silvers, crea un software grazie al quale è possibile generare fotomosaici. Un fotomosaico è un mosaico in cui i tasselli siano a loro volta delle fotografie. Il ruolo del software ideato da Silvers, oggi noto come *Runaway Technology*, è quello di fornire una coesione generale al lavoro. Si tratta in pratica di uno strumento che dispone le immagini/tassello in modo tale che quella grande sia ben percepibile al fruitore. Il software suddivide l'immagine modello in un numero di tasselli scelto dall'artista e, in un secondo momento, sostituisce ogni tassello con una fotografia basandosi sulle analogie cromatiche medie tra il tassello da rimpiazzare e il nuovo fototassello.

Silvers ha pubblicato due libri di fotomosaici, il primo nel 1997, si intitola *Photomosaic*, il secondo del 2000 e si intitola *Photomosaic Portrait*. Silvers seleziona con grande accuratezza le immagini che costituiscono i tasselli del suo lavoro. Nello stile di Robert Silvers, il mosaico è un'immagine coerente: il ritratto di Anna Frank, ad esempio, è composto da 2304 immagini della Shoa; la riproduzione della notte stellata di Van Gogh, invece, è ottenuta mediante immagini della NASA; o ancora, il ritratto di Lady Diana è ottenuto dalla ricombinazione di immagini raffiguranti dei fiori.

La tecnica del fotomosaico ha riscosso ampi successi ed è stata impiegata da Silvers non soltanto in ambito artistico, ma anche in ambito commerciale e pubblicitario.

### 3. Googlegrammi

Adoperando la stessa tecnica ma una diversa nozione di *fotomosaico*, Fontcuberta crea opere concettualmente molto diverse. Alla selezione attenta e consapevole per ogni singolo tassello di Silvers, Fontcuberta oppone la scelta di non scegliere: le uniche decisioni che l'artista catalano prende quando crea un *Googlegramma* sono l'immagine da ottenere; il numero di tasselli in cui sarà scomposta l'immagine e l'archivio di fototasselli a cui attingere. In altre parole, la differenza concettuale tra i due tipi di fotomosaico consiste nel fatto che Fontcuberta non sceglie, al contrario di Silvers, ogni singolo tassello. Nonostante ciò, il criterio sulla base del quale i fototasselli vengono selezionati non è casuale: essi sono tutti tratti dall'archivio *Google immagini*.

Il fotomosaico della fotografia di Niepce, per esempio, è stato creato mediante il software di Silvers, ma le immagini d'archivio cui esso doveva attingere non sono state scelte singolarmente da Fontcuberta, ma mediante la ricerca per immagini di Google, dunque tramite le parole chiave inserite nel motore di ricerca. Le *keywords* adoperate per il fotomosaico in questione sono la parola "foto" in più lingue.

Generalmente Fontcuberta sceglie, come macro immagine, fotografie rimaste impresse alla collettività perché divenute simbolo di qualcos'altro. La figura 4 ritrae una delle vittime degli attentati dell'11 marzo 2004 a Madrid, è stata creata inserendo nel motore di ricerca i nomi di tutti coloro che sono comparsi dinanzi alla Commissione di Ricerca del Congresso tra il 6 luglio e il 15 dicembre del 2004; la figura 5 invece è l'immagine del soldato Lynndie England mentre umilia un prigioniero nella prigione di Abu Ghraib a Bagdad, per i tasselli è stato applicato come criterio di ricerca la lista dei nomi delle persone citate nel *Final Report of the Independent Panel da Review DoD Detention Operation* del cosiddetto *Schlesinger Panel*, nell'agosto del 2004. Entrambe le fotografie sono diventate ben presto simbolo delle tragedie di cui sono testimonianza/rappresentazione.

Possiamo dunque riepilogare la procedura nel seguente modo: Fontcuberta sceglie una fotografia, si serve di un software che dispone in totale autonomia i tasselli (ovvero le piccole foto).

<sup>1</sup> Massachusetts Institute of Technology dedicato a progetti sulla convergenza tra tecnologia, la multimedialità e il design.





Figura 4



Figura 5

Le foto/tassello, grazie al software, vengono prelevate dall'archivio/memoria Google immagini. L'autore inserisce le parole chiave decise da lui e il programma automaticamente sceglierà le prime  $n$  fotografie, inserendole sulla base delle affinità cromatiche del tassello da sostituire.

#### 4. Conclusioni: il significato dei googlegrammi

Possiamo dunque riepilogare la procedura nel seguente modo: Fontcuberta sceglie una fotografia, si serve di un software che dispone in totale autonomia i tasselli (ovvero le piccole foto). Le foto/tassello, grazie al software, vengono prelevate dall'archivio/memoria Google immagini. L'autore inserisce le parole chiave decise da lui e il programma automaticamente sceglierà le prime  $n$  fotografie, inserendole sulla base delle affinità cromatiche del tassello da sostituire.

I *googlegrammi* denunciano la parzialità della conoscenza acquisibile tramite web. Ognuno di noi, senza esserne consapevole, ha partecipato alla selezione dei tasselli decidendo di visitare o non visitare un sito. Le immagini adoperate per i mosaici sono generalmente identificate da un modello darwinistico: google le ordina sulla base della pertinenza con la keyword e sulla base del numero di *click* che il sito che pubblica l'immagine riceve. In questo il funzionamento del motore di ricerca più famoso al mondo, se ci riflettiamo con attenzione, sembra ricalcare alcune caratteristiche comunemente attribuite, nell'ambito delle scienze cognitive, alla memoria umana: anche quest'ultima infatti tende ad allontanare dalla coscienza le informazioni meno richiamate;

riesce invece a riportare più facilmente alla luce quelle evocate con stimoli multisensoriali o in qualche modo collegate ad altre esperienze spesso ricordate.

Ma l'accostamento finisce qui; altre caratteristiche del web marciano la differenza tra la mente umana e questa potente tecnologia: se il sito non è indicizzato, non sarà possibile raggiungerlo tramite motori di ricerca; se non è ben inserito in una rete di link che rimandano ad altri siti, manterrà un posizionamento molto basso. Vi sono poi da considerare i filtri commerciali e quelli politici (basti pensare alle lunghe trattative tra Google e la Cina). La conoscenza raggiungibile tramite web subisce moltissime influenze che intorbidiscono a volte più di quanto illuminino il cammino verso la conoscenza dell'oggetto rappresentato. A ciò, si aggiunge poi il *differenziale estetico e concettuale tra parole e immagini*: il software, infatti, non si occupa del rapporto tra la parola e l'immagine, proponendo spesso associazioni del tutto arbitrarie (Gilbert, 2007). In questo modo l'immagine diventa un piccolo pixel, un piccolo tassello che acquista importanza soltanto se in associazione ad altre immagini; non ha valore per la sua qualità, per il suo contenuto, ma per la sua ontologia di immagine. Un'immagine assolutamente sostituibile. La parzialità della conoscenza acquisibile tramite web emerge così dai difetti della struttura della rete: una struttura ripetitiva e ridondante, in cui la qualità dei contenuti è spesso insoddisfacente poiché tende alla volgarizzazione delle informazioni, permettendo una maggiore diffusione di quelle più semplici e meno fastidiose a fini politici e commerciali. Inoltre la semplificazione necessaria all'organizzazione e alla ricerca delle informazioni si manifesta in tutta la sua brutalità negli errori interpretativi in cui incorre il software nella traduzione dal concetto all'immagine.

I *googlegrammi* sanciscono la superiorità dell'intelligenza creativa su quella memoriale. La gestione dell'informazione è appannaggio di una mente attenta e non può essere affidata alle semplificazioni catalografiche. In questa prospettiva, l'uomo del XXI secolo appare vittima di una società iper-mediatizzata, in cui il dubbio della mistificazione culturale colpisce perfino quella tecnica memoriale a cui Talbot soleva attribuire l'ammaliante appellativo di *matita della natura*. In questo modo i *googlegrammi* ripropongono, con grande audacia espressiva, il dubbio (antico almeno quanto la fotografia, ma sovente inaudito o inefficacemente rappresentato) sulla sua forza testimoniale, invitandoci a non affidare ciecamente la nostra fiducia nemmeno al *medium* più apparentemente rassicurante: "The Googlegrams are a good translation of the way we perceive our environment in this supermediatized society. If the photograph served traditionally to fix the transistory for the rest of eternity, we might say that here, in contrast, it serves to show the contingency and impermanence of things" (Gilbert, *The Digital Simulacrum*).

#### 4.2 Conclusioni: innovazioni semiotiche apportate dai Googlegrammi

I *googlegrammi* non sono creazioni nate dal nulla. Il passaggio dalla *creazione* dal nulla, alla *selezione* di una porzione del mondo già esistente, e re-inserimento di quest'ultima in un discorso artistico più ampio, era già avvenuto con Duchamp e i *ready made*. Tuttavia Fontcuberta aggiunge a questo discorso qualcosa di nuovo.

In *La (foto)camera di Pandora* l'artista riconosce il suo debito nei confronti di Joachim Schmid, il fotografo che non fotografa. Schmid promuove l'arte dell'ecologia visiva (Schmid & Williams, 1997): egli ritiene infatti che in linea di massima tutto ciò che c'è al mondo sia già stato fotografato e che il ruolo del fotografo sia adesso quello di fare un buon uso delle immagini già create. Seguendo questa prospettiva, si giunge alla conclusione che il

valore delle fotografie, più che dalle qualità artistiche tradizionalmente considerate, oggi deriverebbe dal discorso entro cui le si inserisce.

Questo, a nostro parere, è forse l'aspetto più importante dell'opera di Fontcuberta: la fotografia, in questa prospettiva, sembra assumere una nuova veste semiotica trasformandosi da *informazione contenutistica* a *pixel*, ovvero a semplice unità di costruzione. Una fotografia, anche se proveniente da una fonte autorevole rimane pur sempre il frammento di una macrostruttura più ampia. Si può anche immaginare di vivere un universo virtuale di fotomosaici in cui ogni macro immagine sia, a sua volta, *pixel* di un altro mosaico più grande.

Le fotografie accumulate nel macro archivio Google, metafora forse di una memoria collettiva, perdono il loro ancoraggio contenutistico ma paradossalmente acquistano il valore concettuale della selezione collettiva: un'asettica sovrabbondanza di informazioni non ci renderà consapevoli delle dinamiche che ci circondano, non è attraverso un accumulo acritico di nozioni o di immagini che si affronta con successo un qualsiasi percorso gnoseologico; oggi un fotografo che voglia contribuire alla conoscenza comune, più che scattare nuove foto, dovrebbe, in questa prospettiva, indicare una via di fruizione del materiale già prodotto allertando il fruitore della parzialità dell'immagine che sta contemplando, perché ogni immagine è una rappresentazione e, quando i pixel sono inseriti nel contesto secondo un criterio preciso, più pixel si traducono semplicemente in una maggior definizione e pregnanza semantica, senza con questo guadagnarsi alcuno statuto di verità assoluta.

Condividiamo a tal proposito la prospettiva espressa da José Jiménez in *What's in a fragment?* secondo cui, attraverso l'operazione *Googlegrammi* Fontcuberta induce i fotografi a una riflessione sulla loro funzione: non devono contribuire a istituzionalizzare la storia, essi devono anzi indurre chi fruisce del nuovo sistema di comunicazione di massa, la rete, –ormai veicolo ampiamente utilizzato per la diffusione di informazioni politiche ed economiche– a farlo con occhio critico, senza la pretesa che in un *frammento* possa permanere il *tutto* e, al contempo, con la consapevolezza del valore di ogni singolo tassello del mosaico.

La rete, nonostante la possibilità di essere adoperata attivamente da tutti gli utenti attraverso la scelta delle informazioni da fruire, ma anche grazie alla possibilità di inserire personalmente nuovi dati, rimane comunque uno strumento parziale, e al contempo potentissimo, di informazione e in particolare di informazione visiva. Proprio questo particolare statuto ontologico della tecnologia maggiormente impiegata per la propaganda politica ed economica nel mondo occidentale, costringe gli artisti a porsi criticamente nei suoi riguardi.

Ma non manca chi, all'artista della demistificazione, rivolge le medesime accuse: Ferdinando Scianna, ad esempio, rivendica l'esistenza di una possibilità informativa, anche se certamente parziale e da ammettere solo con le dovute precauzioni, della fotografia: "non si ripete mai abbastanza che con la fotografia si dicono le più pericolose menzogne. Ma la denuncia delle menzogne presuppone la difesa della funzione di ricerca della verità di ogni linguaggio. Non la loro nichilistica delegittimazione. Pena l'impossibilità stessa della comunicazione. Non si può dimenticare, proprio nel momento in cui questo strumento di conoscenza del mondo è al tramonto, che la fotografia è stato uno dei più straordinari tentativi dell'uomo per stabilire un rapporto meno disperato con la realtà, meno roso dalla minaccia del nulla". Una rappresentazione, insomma, che sia ontologicamente costruita sulla realtà –benché potenzialmente falsificabile sino all'infinito– è pur sempre un tentativo di non smarrirsi nel nichilismo cosmico dello scetticismo assoluto o in concetti neoplatonici che trascendano del tutto dal contatto con la materia su cui si riflette.

Ma allora come spiegare il successo dell'accusa di vocazione illusionistica dell'impressione luminosa rappresentata in *Herbarium, Landscapes without memory* e, più in generale, in tutti i lavori di Fontcuberta che intendono mettere in guardia il fruitore del XXI secolo dall'invasione fotografica dell'informazione? Bisogna riconoscere con Ferdinando Scianna che i lavori di Fontcuberta nascono sovente dall'omogeneizzazione di materiali disomogenei. La sua arte è frutto di complessi allestimenti razionalmente costruiti che, all'impressione luminosa aggiungono e confondono altri tipi di linguaggi artistici e soprattutto di *materiali* della rappresentazione. Tuttavia a ciò si potrebbe obiettare che l'artificio volto a superare i limiti imposti dall'impressione luminosa nasce allo stesso momento della tecnologia: la prima fotografia allestita risale almeno al 1839, quando Hippolyte Bayard mise teatralmente in scena il suo immaginario suicidio/omicidio sociale e lo fotografò. E se non bastasse l'esempio dell'allestimento materiale, basti ricordare che già Gustave Le Gray, per ottenere paesaggi in cui l'orizzonte separava il mare da un cielo nuvoloso si serviva di due scatti sovrapposti, inaugurando la tradizione di quella che oggi viene chiamata con tono accusatorio "manipolazione fotografica".

A nostro parere, tuttavia, è possibile ipotizzare una fioca luce al vertice di questo apparentemente circolare labirinto logico. Le due posizioni non sono del tutto incompatibili; in *Ho conosciuto le Spice Girls* (Fontcuberta, 2012: 61 – 69), Fontcuberta riconduce con grande chiarezza la mutata funzione della fotografia al differente statuto materiale che il *medium* ha raggiunto con il passaggio alla tecnologia digitale: "in definitiva, la tecnologia digitale ha smaterializzato la fotografia, che oggi diviene una serie di dati visivi allo stato puro, contenuto senza materia fisica, immagine senza corpo" (*ibid.*, p. 67). In questa prospettiva, la denuncia del fotografo va interpretata non tanto come un'assolutistica delegittimazione dell'informazione fotografica, ma come un invito alla riconsiderazione di uno strumento rappresentativo che, modificando ampiamente il suo statuto materiale, modifica nettamente le sue caratteristiche mimetiche. La conseguenza filosofica di questa osservazione è che all'innovazione tecnologica inaugurata dal digitale, è necessario far conseguire una nuova riflessione sui potenziali vantaggi e svantaggi di queste nuove *immagini senza corpo*. E noi condividiamo di certo l'idea che al mutamento materiale del supporto debba assolutamente conseguire un'adeguata nuova riconsiderazione della rappresentazione ottenuta tramite questa tecnologia. Tuttavia, a risultare a nostro parere discutibile è che le nuove immagini fotografiche siano effettivamente *senza corpo*. Proseguendo nella prospettiva strettamente materialistica in cui a questo punto Fontcuberta sembra volersi iscrivere, ci sembra che urga una precisazione: benché più facilmente alterabile, l'immagine fotografica è rimasta, nel passaggio al digitale, sempre un insieme di dati organizzati entro certi rapporti, che derivano da una loro traduzione esattamente ripetibile e quantificabile attraverso la tecnologia fotografica: la menzogna raccontata in *Herbarium* sarebbe stata realizzabile tanto con la fotografia analogica, quanto con quella digitale; ma se lo sviluppo di un filone di studi dedicato alla riflessione sui cambiamenti materiali del supporto fotografico è considerato auspicabile dallo stesso Fontcuberta, evidentemente permane –anche nel più scettico degli artisti– la speranza di instaurare, con le dovute precauzioni, quel contatto con la realtà di cui parlava Scianna. È vero che il pericolo di mistificazione è insito in ogni tipo di rappresentazione, ma è altrettanto vero che l'intento mistificatorio prescinde dallo strumento tecnologico, è riconducibile soltanto al suo utilizzatore. In questa prospettiva, allora, se è vero che con la fotografia è possibile alterare la percezione ordinaria o lo scatto originario, è altrettanto vero che l'utilizzatore che desiderasse rappresentare un insieme di dati

con un procedimento le cui regole sono deducibili formalmente, troverà nella tecnologia fotografica, un potente alleato.

### 4.3 Conclusioni: innovazioni estetiche

Concludiamo con un'ultima osservazione: consideriamo le conseguenze che un'operazione come quella condotta da Fontcuberta possa avere sulle tradizionali categorie estetiche di autore, artista, opera d'arte. Chi è l'autore di un *googlegramma*? Fontcuberta sceglie l'immagine di partenza e le parole chiave da inserire nel motore di ricerca, ma noi utenti, anche inconsapevolmente, partecipiamo all'atto creativo? Siamo al contempo soggetti, destinatari e in parte anche autori dell'opera?

Per quanto riguarda il concetto di *opera d'arte*, invece, probabilmente se re-inserissimo a distanza di tempo le parole chiave nel motore di ricerca, otterremmo immagini diverse perché il posizionamento dei siti è fortemente dinamico. Inoltre alcuni concetti si arricchiscono o semplicemente si modificano, quindi una stessa parola chiave potrebbe condurre a concetti diversi. Fontcuberta si appropria del tradizionale mosaico statico, trasformandolo in uno strumento virtuale e dinamico, che ci porta a contemplare sotto una nuova prospettiva, immagini divenute quasi istituzionali.

Siamo ormai molto lontani dal tiro fotografico bressoniano che cercava all'eternizzazione dell'istante decisivo. Al contrario, come pone in evidenza André Gilbert in *The Digital Simulacrum*, con la nuova accezione dinamica attribuita da Fontcuberta, la fotografia diviene dimostrazione della temporaneità e della mutevolezza di ogni cosa, dei concetti e, di conseguenza, anche dell'opera d'arte.

## Bibliografia

- Fontcuberta, J. (2008). *La Cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: GG, trad. it. Fontcuberta, J. (2012). *La (foto)camera di Pandora: La fotografia dopo la fotografia*. Roma: Contrasto.
- Fontcuberta, J. (1984). *Herbàrium*. Barcelona: Gili.
- Fontcuberta, J., & Batchen, G. (2005). *Joan Fontcuberta: Landscapes without memory*. New York: Aperture.
- Schmid, J., Williams, V., & PhotoWorks. (1997). *Very Miscellaneous*. Kent: PhotoWorks.

## Sitografia

- Gilbert, A., *The Digital Simulacrum*, [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)
- Fontcuberta, J., *Archive noise*, [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)
- Fontcuberta, J., *Googlegrams*, [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)
- Jiménez, J., *What's in a fragment?*, [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)
- Fontcuberta, J. (2009). *Joan Fontcuberta*. Roma: Contrasto
- Scianna, F., *Il catalano mistificatore*, Obiettivo Ambiguo, [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)