



HAL
open science

PRATICHE RI-FOTOGRAFICHE SUI PAESAGGI DELL'OVEST AMERICANO

Chiara Salari

► **To cite this version:**

Chiara Salari. PRATICHE RI-FOTOGRAFICHE SUI PAESAGGI DELL'OVEST AMERICANO. Iperstoria. Testi letterature linguaggi, 2018, pp.88-101. hal-01883162

HAL Id: hal-01883162

<https://hal.science/hal-01883162>

Submitted on 5 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Chiara Salari*

PRATICHE RI-FOTOGRAFICHE SUI PAESAGGI DELL'OVEST AMERICANO

Tenendo conto del potere delle rappresentazioni paesaggistiche nel riaffermare o sfidare i sensi dei luoghi – quindi nel costruire o decostruire quelle che possiamo chiamare identità visuali (culturali o nazionali) – questo articolo investiga il ruolo che le immagini fotografiche hanno avuto e tutt'ora hanno nel plasmare la percezione e la definizione dell'Ovest americano. Ci focalizziamo in particolare su alcuni progetti di ri-fotografia negli Stati Uniti, dove questa pratica, basata sul 'rilocare' i punti di vista – cioè sul ricercare e adottare la stessa prospettiva visuale di immagini del passato per vedere i cambiamenti nel corso del tempo – viene utilizzata da scienziati e geologi a partire dall'Ottocento, poi da fotografi professionisti, commerciali o amatori, e introdotta nel mondo dell'arte da indagini fotografiche come quelle con a capo Mark Klett a partire dagli anni Settanta.

Oggi troviamo anche progetti come quello sviluppato alla University of Washington e chiamato "Time-lapse Mining from Internet Photos,"¹ che prende da Internet una certa collezione fotografica di un luogo popolare o di un monumento storico per creare una sequenza video 3D dove una camera virtuale si muove continuamente nel tempo e nello spazio. Qui la distanza tra fotografia e animazione video è ridotta e le fotografie ripetute sono collezionate da varie fonti piuttosto che scattate appositamente. Per esempio, possiamo vedere uno scorcio dello Yellowstone National Park (Fig. 1), dove molti punti panoramici sono collocati negli stessi luoghi delle immagini prodotte durante le grandi esplorazioni dell'Ovest nella seconda metà dell'Ottocento. Infatti, citando François Brunet, potremmo dire che negli Stati Uniti la tradizione nazionale paesaggistica è ri-fotografica fin quasi dall'inizio:

Quali paesaggi sono stati più fotografati o ri-fotografati di quelli dell'Ovest? La tradizione 'paesaggistica' nazionale non è ri-fotografica fin quasi dall'origine? Già verso il 1865 i californiani (Watkins, Weed, Muybridge) trasportavano uno dopo l'altro il loro materiale formato 'mammoth' sui picchi dello Yosemite, spiandosi e imitandosi a vicenda e differenziandosi per la clientela degli amatori. Un po' più tardi, una saga degna della Tavola Rotonda nasceva dagli sforzi del clan di Jackson di ri-fotografare la Montagna della Santa Croce, miracolosamente 'registrata' nel 1873 da William. Riguardo ad Ansel Adams, non soltanto ha 'scoperto' e imitato per primo O'Sullivan e i suoi colleghi; ma ha anche inculcato così bene agli americani l'arte di (ri)fotografare l'Ovest che il suo proprio messaggio conservatore è stato più o meno eclissato. (1991, 312)²

Dalle missioni esplorative dell'Ottocento alle spedizioni moderniste del Novecento, le fotografie vengono scattate vicino a strade esistenti e i parchi nazionali sono visti tutt'oggi come riserve di panorami per la reiterazione delle

* Chiara Salari è dottoranda al LARCA (Laboratorio di ricerca sulle culture inglesi e americane) all'Université Paris 7 in Francia, e in co-tutela con l'Università Roma 3, dove ha precedentemente ottenuto una laurea triennale in DAMS ("Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo") e una laurea specialistica in "Cinema, televisione e produzione multimediale," prima di intraprendere un Master Erasmus Mundus intitolato "Crossways in Cultural Narratives" tra il Canada (Guelph, Ontario) e il sud della Francia (Perpignan).

¹ <https://grail.cs.washington.edu/projects/timelapse/>. Visitato il 22 marzo 2018.

² Traduzione a cura dell'autrice dall'originale francese: "Quels paysages ont été plus photographiés et rephotographiés que ceux de l'Ouest? La tradition 'paysagiste' nationale n'est-elle pas rephotographique, presque depuis l'origine? Vers 1865 déjà, les Californiens (Watkins, Weed, Muybridge) traînaient à tour de rôle leur matériel format 'mammoth' sur les à-pics de Yosemite, s'épiant, s'imitant, se démarquant pour la clientèle des amateurs. Un peu plus tard, une saga digne de la Table Ronde naissait des efforts du clan Jackson pour rephotographier la Montagne de la Sainte Croix, miraculeusement 'enregistrée' en 1873 par William. Quant à Ansel Adams, non seulement il a le premier 'découvert' et imité O'Sullivan et ses collègues; mais il a si bien inculqué aux Américains l'art de (re)photographier l'Ouest que son propre message conservationniste en a été peu ou prou éclipsé."



immagini. In questo senso la pratica della ri-fotografia può essere considerata come una forma di “boosterism” di paesaggi dell'Ovest che è ancora presente, ad esempio, in riviste che promuovono l'esperienza dei parchi nazionali, come *Arizona Highways*³ e *National Geographic*.⁴ Se la prima propone storie di viaggio e fotografie panoramiche di un Sudovest esotico – considerando la bellezza e la diversità del paesaggio dell'Arizona come eredità e tesoro nazionale con l'obiettivo di stimolare il turismo automobilistico – *National Geographic* è oggi un'icona popolare, ma anche un generatore di icone, in parte grazie alla sua abilità nell'usare la fotografia per unire arte del racconto e scienza oggettiva, sensibilità estetica e oggettività giornalistica, dimensioni realistiche e romantiche.

Riguardo alla copertura dei parchi nazionali, la rivista ha spesso perpetuato gli stereotipi di una natura pittoresca o del fotografo sul campo come eroe. Nel gennaio 2016 viene però presentato un esempio di ri-fotografia ‘giornaliera’ da parte di Stephen Wilkes che, attraverso vedute composite, realizza il sogno di “comprimere le parti migliori di un giorno e di una notte in una singola fotografia,” ottenendo immagini di paesaggi spettacolari e momenti magici per le persone. Per la sua veduta dello Yosemite il fotografo scatta 1035 fotografie nel corso di ventisei ore, poi le combina digitalmente per farne un panorama; per lo spettacolo dell'Old Faithful nello Yellowstone ne scatta 2625, creando un'immagine senza interruzioni comprendente sia l'alba che il tramonto; per il Grand Canyon Desert View Watchtower 2282 in ventisette ore, dicendo poi che “il turista mette in prospettiva la grandezza del canyon.”⁵

Se questo progetto rinnova almeno in parte la tradizione fotografica dei parchi nazionali – mostrandoli anche come luoghi turistici e non soltanto come aree vuote – molti fotografi, già a partire dagli anni Settanta, cercano di reinterpretare l'Ovest introducendo elementi di cultura urbana o automobilistica.⁶ Per mostrare come la fotografia di paesaggio su questa parte del territorio americano sia cambiata, Kelly Dennis (2015, 1-6) mette a confronto una fotografia di Ansel Adams, *Moonrise, Hernandez, New Mexico* (1941), non soltanto con quella intitolata *Fort Collins, CO* di Robert Adams (1976), ma anche con *Moonrise Over Pie Pan, Capitol Reef National Park, Utah* di John Pfahl (dalla sua serie fotografica a colori *Altered Landscapes* del 1977). Se la prima immagine rappresenta il sorgere della luna e può essere vista come una “testimonianza pittoresca del sublime,” nella seconda la fonte di luce non è né la luna né il sole nascente, ma un lampione di una strada vicina installato in un'area di parcheggio, e nella terza il fotografo gioca tanto con i limiti prospettici della fotografia quanto con le aspettative percettive dell'osservatore.⁷

³ Creata nei primi anni Venti dallo State's Department of Transportation, *Arizona Highways* diventa veramente popolare dopo la Seconda guerra mondiale. Nell'anno 2000 una mostra al Center for Creative Photography a Tucson celebra il settantacinquesimo anniversario della rivista, attraverso incontri e conferenze che ricontestualizzano le sue immagini nella storia delle rappresentazioni paesaggistiche dell'Ovest americano.

⁴ Con “la crescita e la diffusione della conoscenza geografica” come sua missione, *National Geographic* evolve da rivista specialistica scientifica (fondata nel 1888) a oggetto comune nelle abitazioni, nelle sale d'attesa mediche e nelle scuole, portando immagini distanti nei luoghi più intimi e privati e diventando un'influente istituzione americana. Per approfondire l'argomento rimando al libro di Stephanie L. Hawkins *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination* (2010).

⁵ <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/01/national-parks-centennial/>. Visitato il 22 marzo 2018.

⁶ Rimando alla mostra del 2014 *Road Trip: Photography of the American West. Photographies XIXe-XXIe siècles du Los Angeles County Museum of Art* (alla Galerie des Beaux-Arts a Bordeaux) e a *Reinventing the West: The Photographs of Ansel Adams and Robert Adams* (alla Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, ad Andover), che già nel 2001 mette a confronto e in dialogo i due “Adams,” opponendo ai monumenti naturali di Ansel i paesaggi ordinari di Robert. Riflettendo nello stesso tempo sulla differenza tra immagini singole, in quanto mondi autonomi, e la nozione di immagini “additive” attraverso lavori seriali, la mostra mette anche in evidenza due attitudini generazionali diverse, che esprimono rispettivamente fede e ambivalenza rispetto alle trasformazioni dei paesaggi.

⁷ Ci si allontana quindi dalla rappresentazione degli spazi naturali e protetti celebrati da fotografi come Ansel Adams negli anni Trenta e dagli “Exhibit Format Series” della Sierra Club negli anni Cinquanta e Sessanta, immagini che propongono le “migliori vedute generali” dei parchi nazionali, sviluppando la strategia di mostrare la bellezza intatta come incentivo per preservare i territori.



Questa tendenza fa parte di una più ampia riconcettualizzazione di che cos'è l'Ovest – ormai luogo comune fra gli studiosi del settore – che investe non soltanto la fotografia, ma anche per esempio la letteratura, il cinema e più in generale la storia. Nel prossimo paragrafo ci proponiamo infatti di utilizzare il concetto di ri-fotografia nel suo senso più metaforico, ovvero come un atto di reinterpretazione: dell'Ovest, che passa da riserva di icone di natura selvaggia a generatore di paesaggi alterati dall'uomo, ma anche di fotografie dell'Ovest, dentro e fuori il mondo dell'arte. Ci concentriamo poi su alcuni progetti che usano questa tecnica della 'rilocalizzazione' esatta dei punti di vista, dalle indagini collettive *Second View: The Rephotographic Survey Project* (1984) e *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West* (2004), ai più recenti *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe* (2011) e *Oblique Views: Aerial Photography and Southwest Archaeology* (2015). Concludiamo cercando di 're-inquadrare' la ri-fotografia attraverso degli esempi contemporanei, siti web o applicazioni per dispositivi mobili.

1. Oltre la 'wilderness:' reinterpretare l'Ovest

Nel 1990 il numero 120 della rivista *Aperture*, intitolato *Beyond Wilderness*, denuncia una sorta di schizofrenia – negli Stati Uniti – tra paesaggi protetti considerati come "terra santa" e il resto del territorio, riconoscendo il fatto che le minacce causate dall'inquinamento o dallo sfruttamento intensivo del suolo non pesano soltanto sui parchi nazionali.⁸ Questo numero fa quindi appello a nuovi imperativi ecologici che non interessano esclusivamente le aree di natura selvaggia, e molti articoli esprimono la necessità di un nuovo atteggiamento nei confronti della Terra e del nostro posto in essa: meno contemplativo e più partecipativo. Ci si allontana dal culto romantico e turistico dei paesaggi naturali – pittoreschi o sublimi – e ci si avvicina all'idea di un paesaggio vissuto e modificato dall'uomo come pensato dal geografo culturale John Brinckerhoff Jackson a partire dagli anni Cinquanta. Nel suo articolo intitolato anch'esso "Beyond Wilderness" – riedito nella raccolta di saggi *A Sense of Place, a Sense of Time* del 1994 – un senso del tempo è infatti opposto e successivamente aggiunto a un senso del luogo, per descrivere un mondo abitato e trasformato storicamente (1996, 71-91).⁹

Il bisogno di una nuova definizione della 'wilderness' e dell'Ovest in generale come demistificato e demitologizzato viene discusso anche durante la conferenza della New Western History a Santa Fe nel 1989. Le due raccolte di saggi *Trails: Toward a New Western History* e *The New Western History: The Territory Ahead* presentano ad esempio le prospettive e l'eredità di un movimento che cerca di offrire una visione più equilibrata del passato dell'Ovest, ri-raccontando la storia regionale dal punto di vista delle minoranze e dell'ambiente. L'Ovest viene dunque reinterpretato in una prospettiva multiculturale e come un prodotto di relazioni, in opposizione al determinismo ambientale della "tesi della frontiera" di Frederick Jackson Turner, che lega il carattere e lo sviluppo americano esclusivamente all'esistenza di un'area di terra libera.¹⁰

⁸ Cinquantacinque anni dopo *Silent Spring* di Rachel Carson, che denuncia gli effetti ambientali dell'uso dei pesticidi, l'idea di un'invasione invisibile che ha effetti globali e non soltanto locali è ancora più attuale nell'Antropocene.

⁹ Jackson definisce anche la differenza tra i termini "scenery" e "landscape" – il primo considerato come una veduta o un bel panorama, il secondo come un ambiente vissuto o vivente – nel suo articolo "Of Houses and Highways," incluso nel numero della rivista *Aperture Beyond Wilderness* di cui abbiamo appena parlato (64-71).

¹⁰ Questa tesi viene inizialmente presentata attraverso il saggio "The Significance of the Frontier in American History" alla Columbian Exposition di Chicago nel 1893, mentre il Wild West Show di Buffalo Bill gira dentro e fuori l'America diffondendo un immaginario di cui si impossesseranno i film western. La riconcettualizzazione da parte della New Western History di questa tesi nella più generale storia dell'economia capitalista globale può essere avvicinata al tentativo di W. J. Thomas Mitchell di legare il genere paesaggistico all'imperialismo Occidentale, portato avanti nel saggio "Imperial Landscape" (in *Landscape and Power*, il libro che cura nel 1994). Negli stessi anni Stephen Daniels cerca di mettere in relazione identità nazionale e impulso imperiale in *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (1993), dove prende l'esempio della serie di quadri di Thomas Cole *The Course of the Empire* (1833-1836) come rappresentativi dell'espansione di una cultura e del processo di civilizzazione in uno spazio naturale. Nel suo "Essay on American Scenery" del 1836 Cole presenta infatti questioni ecologiche, allarmando contro quelli che chiama i "danni dell'accetta" o del progresso come la costruzione della ferrovia, ma adotta anche un approccio nativista –



Come possiamo vedere, per esempio, nella mostra del 2007 *Visions de l'Ouest: Photographies de l'exploration américaine, 1860-1880* (al Musée d'Art Américain a Giverny), la percezione di un territorio vasto e disabitato – nonostante i nativi americani, i cacciatori e i minatori – ricco in risorse naturali e pronto per essere sviluppato, è un'illusione creata anche dalle fotografie. Molte delle immagini esplorative della seconda metà dell'Ottocento illustrano infatti la necessità della preservazione del paesaggio, ma nello stesso tempo la possibilità del suo sfruttamento e della sua socializzazione (Brunet 1985, 425). In seguito degli archivi separati ospiteranno le fotografie dei territori e quelle degli indiani, creando da una parte una narrazione progressiva – verso il futuro quindi verso l'Ovest – e dall'altra parte una narrazione di declino, mostrando la scomparsa di una popolazione attraverso la sua trasformazione in tracce fotografiche del passato (Caraffa e Serena 2015, 53-66).¹¹

La mostra *The West As America* (al National Museum of American Art a Washington) mischia già nel 1991 le fotografie esplorative ad altri tipi d'immagini, sottintendendo uno status artistico acquisito quasi vent'anni prima attraverso esposizioni come *Era of Exploration: the Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885* (al Metropolitan Museum of Art a New York nel 1975) che 're-inquadra' le fotografie esplorative nel campo dell'arte, rivalutando lo stile e la visione dei fotografi. Solo qualche anno dopo *The Great West. Real/Ideal* (all'International Center of Photography di New York nel 1978) presenta quattrocento fotografie scattate a partire dal 1950, con l'obiettivo di enfatizzare i diversi approcci al paesaggio sociale dell'Ovest e i suoi cambiamenti; mentre *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (alla George Eastman House a Rochester nel 1975) riunisce un gruppo di fotografi che abbandonano l'idea di un paesaggio naturale (bello, pittoresco o sublime) per un'attenzione ai luoghi quotidiani, ordinari e comuni come sobborghi urbani e residenziali, siti industriali, agglomerazioni, zone commerciali.

Quest'ultima mostra – che non molti visitano all'epoca – viene riproposta negli anni 2009-2011 in vari musei americani e europei, rappresentando un esempio di evento che non è stato importante tanto in sé quanto per il significato culturale e l'eredità sviluppata, poiché oggi si pensa che abbia segnato un 'cambiamento di paradigma' nella fotografia di paesaggio. Il titolo della mostra – in italiano "Nuove topografie: fotografie di un paesaggio alterato dall'uomo" – suggerisce una nuova tipologia di paesaggi, ma anche l'idea di oggettività e anonimità stilistica: soggetto e approccio che la recente rivisitazione reintroduce nel contesto di una più generale crisi culturale, economica e ambientale. Mentre questa nuova versione presenta, oltre alle serie fotografiche della mostra del 1975, altre pratiche o studi contemporanei sul paesaggio,¹² i saggi del libro del 2010 *Reframing the New Topographics* cercano di allontanarsi da una prospettiva di fotografia del banale e di proporre diverse interpretazioni e connessioni internazionali. Vengono infatti esplorati i legami con l'arte seriale degli anni Settanta e la Düsseldorf School,¹³ le relazioni con il cinema europeo (il "post-neorealismo" italiano e la "Nouvelle Vague" francese degli anni Sessanta e Settanta), ma anche le somiglianze con alcuni approcci ecologici, la fotografia commerciale e aerea.

La pratica di considerare la fotografia di paesaggio nelle sue connessioni con un contesto storico e ambientale più ampio viene poi adottata negli anni Ottanta e Novanta da diverse indagini e progetti americani, per la maggior parte commissionati o finanziati da musei e università. Possiamo citare *The Essential Landscape. The New Mexico Photographic Survey*, con i lavori di dodici fotografi e alcuni saggi di Jackson, ma anche il *Central Arizona Project Photographic Survey* e *Arid Waters* (dal "Water in the West Project"¹⁴), che cerca di dare una

fautore di un'arte americana nata dalla terra, dall'ambiente locale – che Barbara Novak ricontestualizza già nel suo *Nature and Culture* del 1980 in una prospettiva più internazionale di incontri e risposte, di reazioni a modelli europei precedentemente adottati.

¹¹ Il mito dell'Ovest come luogo disabitato pronto per essere conquistato è anche giustificato da una chiamata religiosa: il diritto divino o "destino manifesto" dell'America di occupare e reclamare la terra.

¹² Vengono esposti alcuni lavori di Jackson, il libro del 1972 *Learning from Las Vegas* (di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour), pubblicazioni di e su artisti e fotografi come Ed Ruscha, Walker Evans e Timothy O'Sullivan.

¹³ Bernd e Hilla Becher sono gli unici europei che partecipano alla mostra con il loro approccio tipologico all'architettura industriale.

¹⁴ <http://waterinthewest.stanford.edu/>. Visitato il 22 marzo 2018.



risposta fotografica alla crescente crisi dell'acqua combinando questioni più generali di storia culturale con preoccupazioni ambientali, politiche ed estetiche più specifiche.¹⁵

2. *Second View e Third Views*

Alcuni dei membri del “Water in the West Project” sono già conosciuti per *Second View: The Rephotographic Survey Project* (1984), che viene concepito dalla storica della fotografia Ellen Manchester¹⁶ e dai fotografi Mark Klett e JoAnn Verburg, riunendo così un gruppo di persone con diversi interessi e formazioni nella storia della fotografia, l'arte concettuale e la geografia fisica. Il progetto si trasforma in un'impresa di tre anni per localizzare e ri-fotografare i paesaggi delle fotografie delle esplorazioni governative del tardo Ottocento e lo staff si espande, includendo i fotografi Gordon Bushaw e Rick Dingus, che ri-fotografano primariamente le immagini di Timothy O'Sullivan e William Henry Jackson, ma anche di J.K. Hillers, A.J. Russel e Alexander Gardner, per un totale di centoventi coppie d'immagini. *Second View* sembra risolvere il problema della separazione tra arte e scienza, come rispecchiato nel background di Klett – il fotografo a capo della missione, con una laurea in geologia e una in arti visive, che ha inoltre già svolto del lavoro sul campo per la US Geological Survey; nel suo utilizzo di una metodologia rigorosa (a “visual detective work”), il progetto rappresenta anche una risposta alla mostra *New Topographics* di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente. L'uso del termine “topografico” risulta infatti inappropriato dal punto di vista di Klett, che nonostante ciò apprezza i fotografi e i soggetti della mostra. Nel suo saggio “Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes,” i concetti e metodi dell'indagine vengono presentati insieme ad altri esempi di ri-fotografia che mostrano il Mount St. Helens prima e dopo l'eruzione del 1980, attraverso una cartolina e delle fotografie aeree:

The challenge for the RSP [*Rephotographic Survey Project*] was to merge these two extremes: the popular and vernacular matched photo pair with the scientifically accurate, repeated photograph, and to combine the purely visual, often dramatic nature of rephotography with its proven ability to collect information. (Klett 1984, 12)

Se Klett esplora poi questioni che riguardano ad esempio l'impatto dell'osservatore nella ricerca dei punti di vista, e anche questioni tecniche come lo studio dell'illuminazione o la definizione dello spazio fisico, Paul Berger (1984, 45) propone invece altri esempi della pratica ri-fotografica, presentando coppie d'immagini dei fotografi Frank Gohlke – sugli effetti di un tornado su un'abitazione – e Bill Ganzel, che ricerca le stesse persone fotografate durante le missioni della Farm Security Administration degli anni Trenta.

Attraverso questa “survey of a survey” senza ambizioni, libera dalle convenzioni estetiche del tempo, i partecipanti di *Second View* considerano la ricerca degli stessi punti di vista dei fotografi delle esplorazioni dell'Ottocento come un atto di partecipazione e ri-esperienza del paesaggio, mentre lavorare in squadra permette di circumnavigare lo stereotipo modernista dell'artista in quanto eroe solitario per tornare alla tradizione delle indagini fotografiche (combinando osservazione particolare e generale, immagini e parole).¹⁷ Allo stesso tempo l'uso delle coppie fotografiche aiuta ad andare oltre l'idea della stampa fotografica come oggetto artistico isolato: “from complete and self-contained pictures they become open-ended” (Verburg 1984, 7).

Anche se alcune immagini sembrano documentare cambiamenti di lungo termine nell'ambiente – come l'esempio di Virginia City (Fig. 2), dove paradossalmente sembriamo tornare indietro nel tempo piuttosto che andare avanti – il risultato generale rivela un maggior interesse per la ricerca dei punti di vista nel corso del

¹⁵ Considerando la storia dell'acqua nell'Ovest come quella di una cultura che perpetua la credenza ottocentesca in una natura idealizzata fonte di risorse illimitate, il progetto muove dalla documentazione dell'uso e abuso dell'acqua a un'investigazione più complessa, concepita come un archivio in corso e un lavoro interdisciplinare.

¹⁶ Già co-curatrice della mostra *The Great West* a cui abbiamo accennato.

¹⁷ Per un'analisi del concetto di “survey” e della sua storia negli Stati Uniti rimando alla postfazione di François Brunet “Surveoir le paysage” in *Habiter l'Ouest* (2016).



tempo piuttosto che per i cambiamenti dei paesaggi, proponendo quindi una lettura documentaria ma intraprendendo in realtà un'indagine artistica e concettuale (Brunet 1991, 314-317).¹⁸

Come Klett stesso affermerà, “rephotographs can show change but they can't explain history. Further, rephotographs can't show what is excluded by the view on either side of the picture's frame” (2004, 3). Vent'anni dopo questa prima indagine ri-fotografica, *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West* (2004)¹⁹ sembra avere un approccio più antropologico ed etnografico, spostandosi dalla semplice documentazione a un'indagine più profonda del nostro senso del luogo, attraverso l'interazione con la popolazione locale della quale vengono collezionate alcune storie. Infatti, il progetto mira a registrare il più ampio contesto spaziale e temporale della veduta duplicata, fotografando anche degli oggetti trovati.²⁰ Nella sua introduzione Klett dichiara:

Third Views was designed to address issues of representation, popular western mythologies, and the ever-changing relationship between nature and culture. The methods used by the project team explored technological advances that have made it possible to collect new data in the field, and new methods integrated various forms of electronic media into one representation. The project was influenced by parallel work in other disciplines such as literature and history and the new views of the West being created in those areas. (2004, 4)

Il progetto si sposta dall'arte concettuale all'arte interattiva attraverso l'uso di nuovi media e nuove tecnologie. Un sito web mostra la prima, la seconda e la terza veduta nella stessa inquadratura attraverso una “time reveal window,” mentre il dvd incluso nel libro contiene un archivio dotato dello strumento ricerca, percorsi di viaggio e appunti sul campo (Fig. 3). L'uso di Gps, polaroids, video e panorami in Quicktime non permettono semplicemente di reinventare e giocare con la metodologia, ma rivelano anche come visualizziamo il cambiamento – quindi come facciamo l'esperienza del tempo – in modo diverso: “repeated photographs tell us about earlier landscapes and their photographers, but they can also reflect our changing relationship to the medium which has made the land, and our experience of its images, commonplace” (Klett 1984, 40). Infatti, se i paesaggi non sono cambiati così tanto, la nostra percezione lo è.

3. Reconstructing the View e Oblique Views

Lo stesso approccio a strati temporali sui paesaggi e la forma del panorama sono usati da Klett e Byron Wolfe per *Yosemite in Time: Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers* del 2004 (con tre saggi di Rebecca Solnit), un progetto che vede l'inserimento di vecchie fotografie delle esplorazioni dell'Ottocento o di fotografi modernisti – Eadweard Muybridge, Carleton Watkins, Edward Weston e Ansel Adams – in vedute contemporanee. L'uso di panorami integrati e la volontà di condividere l'esperienza della scoperta sono poi sviluppati e approfonditi in *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe* (2011),²¹ che usa materiali di varie origini – esplorative, artistiche o commerciali – e provenienti e da diversi tipi di archivi –

¹⁸ Quest'impressione è rafforzata dall'enfasi quasi ossessiva sulla metodologia che si può riscontrare nelle appendici, intitolate “The Geometry of a Vantage Point and Related Changes in the Lens and Camera Positions,” “A Mathematical Technique for Checking the Accuracy of a New Vantage Point” e “Determining the Need for Perspective Corrections Using Instant Positive Prints.”

¹⁹ Il lavoro fotografico viene intrapreso tra il 1997 e il 2000 e la squadra sul campo è composta da sei persone, cinque delle quali “nuove” all'idea di indagine. Il gruppo viaggia e lavora in un ambiente collaborativo dove ognuno contribuisce al progetto attraverso competenze diverse.

²⁰ Rimando a *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape* (2004), nel quale William L. Fox pubblica i suoi appunti sul campo prendendo il viaggio come armatura narrativa attorno alla quale investigare la storia della fotografia di paesaggio.

²¹ La mostra include fotografie e video fatti da Klett e Wolfe in un periodo di cinque anni, iniziando nel 2007 e continuando fino al 2011, quando vengono raccolti in un catalogo.



nazionali come la Library of Congress, ma anche privati o personali – con l’obiettivo di creare un nuovo dialogo tra le immagini esistenti per la creazione di opere d’arte originali.

Come afferma Rebecca A. Senf in uno dei saggi del catalogo: “the works in *Reconstructing the View* make process and method visible, inviting the audience to join the artists in the joyful experience of creation, and the diversity of the photographs offers the opportunity for exploration” (2011, 38). Incorporando immagini storiche in panorami contemporanei – o immagini contemporanee in vecchi panorami – vediamo il passaggio del tempo e il contrasto tra le varie prospettive storiche (Fig. 4-5). Generazioni e culture diverse possiedono infatti differenti esperienze che contribuiscono a formare la loro percezione dei territori, come spiegato da Stephen J. Pyne, che ripercorre il processo della trasformazione del Grand Canyon da ostacolo fisico a icona culturale:

When Euro-Americans discovered the canyon, they did not see in it an apex of European aesthetics. Rather, it defied their inherited expectations of the pastoral, the alpine, and the sublime. It lay utterly beyond the artistic reach of existing European traditions and landscapes. At first it was dismissed, even scorned, as practically worthless, intellectually barren, and aesthetically bizarre. (2011, 48)

Epifania paesaggistica che sfida le aspettative europee, il Grand Canyon viene reinventato dall’immaginazione modernista come simbolo dell’America selvaggia, ma anche mostrato da cartoline e riviste ad un tempo come “lo spettacolo più sublime della terra” e come luogo turistico. Dal momento che si tratta di un soggetto popolare per gli artisti già a partire dall’Ottocento, e di una delle formazioni naturali più saturate di immagini degli Stati Uniti, la sfida per gli autori di *Reconstructing the View* è di utilizzare questa tradizione in modi inattesi, unendo la tecnologia fotografica più recente a delle immagini storiche fino a centocinquanta anni indietro nel tempo. Il progetto continua la rivisitazione del processo ri-fotografico – da coppie “prima e dopo” a collage di immagini di diversa provenienza e paesaggi contemporanei, panorami integrati o “mashups” – sperimentando anche con la ri-fotografia e il video stereoscopici grazie a un visore creato appositamente per la mostra.

Si riflette quindi sul concetto di densità dell’immagine – come conseguenza del ritornare sugli stessi luoghi e adottare gli stessi punti di vista –, sul potere delle immagini nel definire posti iconici, e su come coinvolgere gli spettatori per sfidare le loro percezioni. Infatti, tutti noi rispondiamo a immagini precedenti oltre al paesaggio fisico che ci troviamo davanti: potremmo dire che il Grand Canyon ha stratificazioni geologiche, ma anche immaginarie. Attraverso questo progetto la qualità iconica e atemporale delle immagini ottocentesche viene messa in discussione dall’esperienza del ventunesimo secolo, nella quale la presenza umana mette in movimento il concetto di “wilderness” (Fig. 6).

La mostra *Oblique Views: Archaeology, Photography and Time* (2015) ci permette non soltanto di fare l’esperienza di prospettive multiple nel tempo, ma propone anche una diversa prospettiva nello spazio, presentando delle fotografie aeree prese dall’esploratore e aviatore Charles Lindbergh e sua moglie nel 1929 accanto alle più recenti ri-fotografie di Adriel Heisey degli stessi paesaggi del Sudovest americano (Chaco Canyon, Canyon de Chelly e Northern Rio Grande Valley). Troviamo ad esempio le rovine della White House nel Canyon de Chelly – oggi monumento nazionale gestito dalla Navajo Nation in accordo con il National Park Service – inserite in un paesaggio più ampio che ci dà una visione rinnovata sull’ambiente in evoluzione (Fig. 7). In tempi storici, il Canyon de Chelly viene occupato da famiglie Navajo, che approfittano dei terreni relativamente umidi per coltivare, facendo pascolare le pecore e altro bestiame nei canyon. Durante i terribili giorni che portano alla Lunga marcia²² la popolazione viene costretta a lasciare il canyon, al quale alcuni tornarono dopo la liberazione da Fort Sumner. Queste rovine sono diventate iconiche anche grazie alle molte ri-fotografie e interpretazioni, tra le quali possiamo citare quelle di Timothy H. O’Sullivan (*Ancient Ruins in the Cañon de Chelly, New Mexico*, 1873), Ansel Adams (*White House Ruin, Canyon de Chelly*, 1941), Mark Klett (*Sears Hat at White House Ruins, Canyon de Chelly, Arizona*, 1987) e infine Trevor Paglen (*Artifacts: Anasazi Cliff Dwellings*,

²² L’armata degli Stati Uniti massacra il loro bestiame, distrugge le case e le riserve di cibo. Avviene così la rimozione involontaria dei Navajo dalla loro terra nativa a Bosque Redondo.



Canyon de Chelly, Spacecraft in Perpetual Geosynchronous Orbit, 35,786 km Above Equator, 2010), che nel suo dittico le giustappone a una fotografia a lunga esposizione di satelliti equatoriali a una distanza di circa 36,000 km dalla superficie della terra.²³

Lindbergh intraprende la sua indagine fotografica aerea nel 1929 su richiesta dell'archeologo Alfred Vincent Kidder, che lavora per la Carnegie Institution of Washington e riconosce l'importanza che la fotografia aerea può avere nel mostrare i siti archeologici nell'interezza del contesto ambientale, rivelando dettagli che non sono visibili da terra. Come spiegato da Eric O. Berg in uno dei saggi del catalogo: "the same explosion of science and innovation that gave birth to the airplane was also producing new tools and techniques for archeologists and inspiring a new generation to read the past rather than simply collect it" (2015, 105). Kidder è infatti meno interessato alle rovine in se stesse che alla rete di interrelazioni con le formazioni geologiche che le circondano. Gli archivi dei Lindbergh vengono spostati da Washington a Santa Fe e, a partire dal 2006, il fotografo Heisey ri-fotografa i siti per la Archeology Southwest, organizzazione interessata all'archeologia preservazionista, quindi a proteggere siti culturali antichi per studi futuri. La mostra viene organizzata per far sì che il pubblico esplori i cambiamenti del ricco e stratificato paesaggio culturale del Sudovest americano, abitato da nativi americani, ispanico-messicani, culture euro-americane, e successivamente visitato da nuove popolazioni. Come afferma Linda J. Pierce:

This is a region of great diversity, cultural and natural. Numerous Native American groups trace their roots in this land back to the beginning of time. Laid over that Native American ancestry are the long histories of Spanish, Mexican, and ultimately Euro-American colonization and settlement. The twentieth century was a time of great cultural and technological changes throughout the United States, and the Southwest was not immune to the effects of those transformations. (2015, 16)

Molti dei cambiamenti visibili nelle coppie fotografiche sono avvenuti a causa di azioni o inazioni umane – grazie a decisioni o tradizioni – mentre altri sono i risultati di forze naturali. Erosione, gestione, controllo dei corsi d'acqua, metodi di scavo archeologico e politiche del National Park Service: in alcuni casi le trasformazioni sono minime, in altri casi drammatiche. Combinando tecnologie moderne e luoghi antichi questo progetto invita a leggere il passato a partire dal presente e a ricontestualizzare le rovine monumentali – tracce di un'epoca precedente – nel paesaggio contemporaneo (Fig. 8-9).

4. 'Re-inquadrare' la ri-fotografia

Mentre *Reconstructing the View* è un progetto artistico che usa diversi tipi di archivi – inizialmente presentato come una mostra in collaborazione tra il Center for Creative Photography e il Phoenix Art Museum – *Oblique Views* nasce dalla riscoperta delle vedute aeree dei Lindbergh grazie a un progetto per la preservazione e la digitalizzazione dei negativi, poi completato attraverso una richiesta dell'organizzazione Archeology Southwest, e presentato in una mostra al Museum of Indian Arts and Cultures in Santa Fe/Laboratory of Anthropology. Un progetto artistico che usa archivi e un progetto archivistico che diventa mostra: entrambi hanno cataloghi e siti web che non soltanto aiutano a mostrare delle immagini del passato in quanto storia del presente, ma anche a espandere la pratica della ri-fotografia da usi geologici e artistici ad altri storici e archeologici o anche antropologico-etnografici.

In *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, Robert Taft descrive i criteri per i quali il valore storico di una fotografia può essere giudicato. L'autore menziona, oltre a una adeguata documentazione, una pratica fotografica in grado di mostrare non soltanto il tempo arrestato ma anche il suo trascorrere, attraverso scatti registrati dallo stesso luogo a intervalli temporali (1938, 319). L'idea di catturare il passare del

²³ I segni luminosi della seconda fotografia rappresentano i satelliti morti e parti di shuttle abbandonate, anch'essi rovine. La storia archeologica delle rovine viene così "re-inquadrata" all'interno della storia geologica del canyon e all'interno della storia culturale della fotografia.



tempo è quindi chiaramente legato all'idea delle fotografie in quanto documenti storici, ma che impatto stanno avendo nuove forme di ri-fotografia – anche aidate da nuove tecnologie – su questo valore storico?

Le classiche vedute “prima e dopo” sono ancora utilizzate nei libri: possiamo citare quelli di Klett su San Francisco²⁴ o di Peter Going sul Lake Tahoe,²⁵ ma anche molti altri progetti storici o culturali.²⁶ Le cartoline fanno inoltre spesso uso di questa forma: quelle che mostrano luoghi particolari e i loro cambiamenti che possiamo ancora trovare nei tabaccai, le edicole o i negozi di souvenirs, altre ri-editate in libri,²⁷ altre ancora pubblicate su Internet con la corrispettiva fotografia contemporanea, per esempio su pagine Facebook di collezionisti.²⁸ Oggi troviamo anche siti web che mostrano ripetizioni multiple²⁹ e progetti come “rePhoto,” la cui applicazione per dispositivi mobili aiuta a trovare e integrare una vecchia fotografia nel paesaggio contemporaneo: l'immagine, con tutti i metadati supportati dal telefono (Gps, marca temporale, esposizione, etc.), può essere poi caricata direttamente sul sito del progetto (Fig. 10).

Se la ri-fotografia può contribuire alla costruzione della storia dei territori, o a rivelare sensi dei luoghi registrando le trasformazioni dei paesaggi, il suo ruolo nella definizione delle identità visuali è legato alla sua capacità di diffusione: le immagini in linea hanno potenzialmente una circolazione globale e simultanea – rafforzata dalla loro condivisione sui social network – ma hanno anche appropriazioni locali e personali, per esempio attraverso un dispositivo mobile. Nella cultura visuale contemporanea immagini artistiche condividono lo spazio con altri tipi di immaginari e pratiche, spesso mischiando punti di vista dalla strada, panorami e vedute aeree.

Opere citate

Brunet, François. “La photographie de l'ouest ou l'histoire expérimentale du paysage.” *Revue Française d'Etudes Américaines* 26.1 (1985): 417-429.

---. “O'Sullivan Was Here: La rephotographie ou la jouissance du point de vue.” *Revue Française d'Etudes Américaines* 48.1 (1991): 309-319.

Caraffa, Costanza, e Tiziana Serena, a cura di. *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Dennis, Kelly. “Eclipsing Aestheticism: Western Landscape Photography After Ansel Adams.” *Miranda* 11 (2015): 1-22.

Foster-Rice, Greg, e John Rohrbach, a cura di. *Reframing the New Topographics*. Chicago: Center for American Places at Columbia, 2010.

Jackson, John Brinckerhoff. *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Klett, Mark, et al. *Second View: The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.

---. *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004.

---. *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Limerick, Patricia Nelson, et al. *Trails: Toward a New Western History*. Lawrence: University Press of Kansas, 1991.

²⁴ *One City/Two Visions: San Francisco Panoramas, 1878 and 1990 e After the Ruins, 1906 and 2006: Rephotographing the San Francisco Earthquake and Fire*.

²⁵ *Stopping Time: A Rephotographic Survey of Lake Tahoe* (1992) e *South Lake Tahoe* (2009).

²⁶ Rimando al sito <http://rephotography.ning.com/>. Visitato il 22 marzo 2018.

²⁷ Come *Pastoral and Monumental: Dams, Postcards, and the American Landscape* (2013) di Donald C. Jackson, dove vediamo per esempio la Hetch Hetchy Valley “prima e dopo” la costruzione della diga.

²⁸ Come “Ponte di una volta” o “Vintage Toronto.”

²⁹ Per esempio, l'“Observatoire photographique du paysage” francese (“Osservatorio fotografico del paesaggio”), istituito dal governo per raccogliere informazioni utili alla conoscenza e gestione del territorio, e il fiammingo “Recollecting Landscapes,” risultato della cooperazione tra la Ghent University Library e l'Architecture and Urban Planning Department, che offre un archivio concepito sia come strumento interpretativo che didattico, disponibile agli studiosi come a un pubblico più generalista.

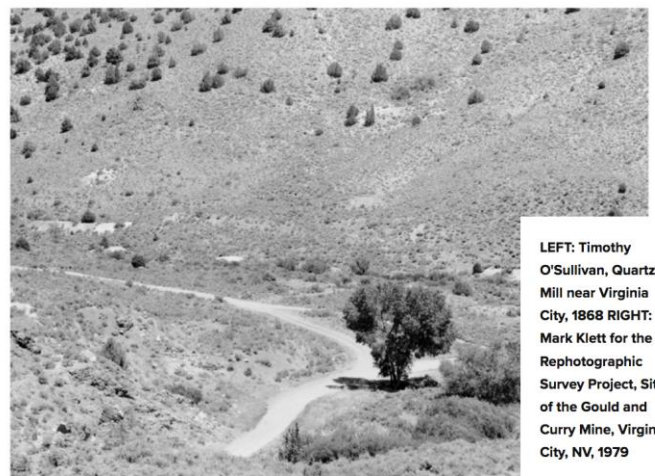
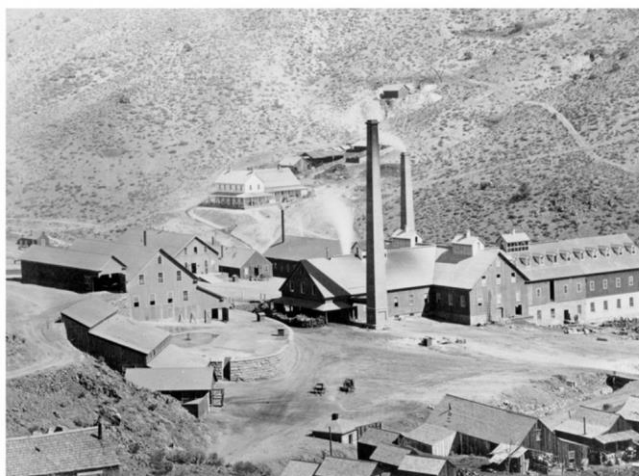


Lindbergh, Charles A., et al. *Oblique Views: Aerial Photography and Southwest Archaeology*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2015.
Lopez, Barry, et al. *Aperture Number 120: Beyond Wilderness*. New York: Aperture Foundation, 1990.
Robinson, Forrest G., a cura di. *The New Western History: The Territory Ahead*. Tucson: University of Arizona Press, 1998.
Taft, Robert. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, New York: Dover, 1938.

Immagini



Fig. 1: Screenshots from the project *Time-lapse Mining from Internet Photos*. Ricardo Martin-Brualla, David Gallup & Steve M. Seitz, Proceedings of ACM SIGGRAPH 2015
Reproduced photos under Creative Commons License Attribution 2.0 Generic from Flickr users: Aliento Más Allá, jirihndek, mcxurxo, elka_cz, Daikrieg and Free the Image. Reproduced photos under permission from Flickr user dration, Nadav Tobias, Klaus Wißkirchen and Juan Jesús Orío.



LEFT: Timothy O'Sullivan, Quartz Mill near Virginia City, 1868 RIGHT: Mark Klett for the Rephotographic Survey Project, Site of the Gould and Curry Mine, Virginia City, NV, 1979

Left Photo courtesy of the US Geological Survey

Fig. 2: Images pair from *Second View: The Rephotographic Survey Project* (Mark Klett's website: <http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project/>)



Fig. 3: Screenshot from *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West* (Third View's website: <https://www.thirdview.org/3v/home/index.html>)



Fig. 4: Mark Klett and Byron Wolfe, 2010. *Placing pieces of Thomas Moran's sketch "Grand Cañon of the Colorado" over the panoramic view from Dutton Point with part of the first photograph ever made from this remote location.* From *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*



Fig. 5: Mark Klett and Byron Wolfe, 2007. *Details from the view at Point Sublime on the north rim of the Grand Canyon, based on the panoramic drawing by William Holmes (1882).* From *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*



Fig. 6: Mark Klett and Byron Wolfe, 2008. *Reconstructing the view from the El Tovar to Yavapai Point using nineteen postcards.* From *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*



Fig. 7: *White House from afar.* © Charles Lindbergh, 1929; © Adriel Heisey, 2008

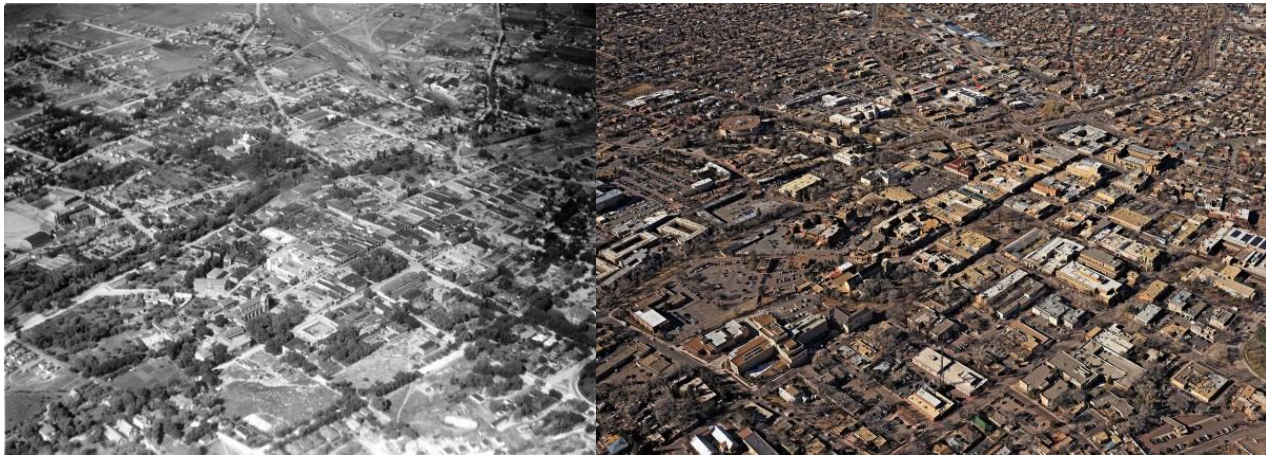


Fig. 8: *Santa Fe.* © Charles Lindbergh, 1929; © Adriel Heisey, 2008



Fig. 9: *Fields near Chetro Ketl.* © Charles Lindbergh, 1929; © Adriel Heisey, 2008



r e P h o t o

The App

View Projects

Manage Projects -

About

Project rePhoto

rePhoto, available for [iOS](#) and [Android](#) devices, is an image capture application explicitly designed to support repeat photography -- the process of taking a new image from exactly the same perspective as a previous image. In rePhoto this is made easier by showing the previous picture half see-through so that a new picture can be more accurately aligned.

The app shows a map (centered on current phone location) with nearby rePhoto subjects. The user can select a subject, takes an aligned picture, and that image, along with all meta-data supported by the phone (GPS, time stamp, exposure, tilt, roll, temperature (if available), etc...) are uploaded to the rePhoto database, and made available on this website.

[Click here to create a new rePhoto project](#), or contact the rePhoto team at: projectRePhoto@cse.wustl.edu. with questions.



Available on the iPhone
App Store

ANDROID APP ON
Google play

Fig. 10: Screenshot from the Project rePhoto website (<http://www.projectrephoto.com/projectRephoto>)
West, R., Halley, A., O'Neil-Dunne, J., Gordon, D., & Pless, R. (2013, March). Collaborative imaging of urban forest dynamics: augmenting re-photography to visualize changes over time. In *The Engineering Reality of Virtual Reality 2013* (Vol. 8649, p. 86490L). International Society for Optics and Photonics.