



Comune di Padova
Assessorato alle Politiche Culturali
e Spettacolo

ANDREA GREGORI

Berlino,
poesia nascosta di una città

creazioni fotografiche

ANDREA GREGORI

Berlino,
poesia nascosta di una città

creazioni fotografiche

Andrea Gregori

Berlino: poesia nascosta di una città

Scuderie di Palazzo Moroni 4 marzo – 2 aprile 2006

Comune di Padova

Assessorato alle Politiche Culturali e Spettacolo

Direzione della mostra

Alessandra De Lucia - Mirella Cisotto Nalon

Cura della mostra

Nicola Galvan

Coordinatore scientifico

Annamaria Sandonà

Segreteria organizzativa

Maria Pia Ferretti

Cura del catalogo e ideazione grafica

Nicola Galvan - Andrea Gregori

Realizzazione grafica e stampa

IMPRIMENDA - Limena (PD)

Autori dei testi

Renato Cristin

Renata Bonfanti

Franco Carlassare

Andreas Haus

Italo Zannier

Nicola Galvan

Traduzioni

Nina Meyer

Elisabetta Fossa

Allestimento

Squadra allestimenti Servizio Mostre

Valter Spedicato

Gianni Bernardi

Antonio Breggion

Luca Galtarossa

Giancarlo Guglielmo

Moreno Michielan

Franco Paccagnella

Silvano Perin

Claudio Spinello

Se è vero che gli spazi urbani costituiscono un soggetto molto frequentato dalla fotografia, il punto di vista di Andrea Gregori si segnala per una personale indagine che spesso muove in direzione della trasfigurazione, più che della rappresentazione.

Non c'è, nelle sue immagini, intento di descrivere ambienti o scene della città, ma una selezione di dettagli che tolti dal contesto, e spesso amplificati o diminuiti, finiscono per assumere significati nuovi, grazie anche all'uso di carte speciali ed interventi in fase di stampa.

E' la "poesia nascosta" della città, quella che Gregori ci invita a scoprire, colta soprattutto a Berlino dove è impegnato come ricercatore dopo la laurea a Padova.

Questa mostra, esposta nel 2004 proprio a Berlino all'Istituto italiano di cultura, giunge ora a Padova integrata con lavori più recenti, grazie alla collaborazione tra l'Assessorato alle politiche culturali del Comune e il Dipartimento di storia delle arti visive e della musica dell'Università.

E' un'ulteriore occasione di conoscenza dei linguaggi espressivi contemporanei, e permette di avvicinare una interessante ricerca artistica che ha suscitato l'attenzione di autorevoli storici e critici della fotografia.

Monica Balbinot

*Assessore alle Politiche Culturali
e Spettacolo*

Flavio Zanonato

Sindaco di Padova

Mirella Cisotto Nalon

*Capo Servizio Mostre
e Attività Culturali*

Alessandra De Lucia

*Capo Settore Attività
Culturali*

Il principio dello "straniamento", volto a sorprendere la consuetudine con la quale si guarda alle cose ed ai linguaggi usati per raccontarle, sembra sovrintendere alla vicenda creativa di Andrea Gregori. Immagini che si tramutano in quadri, oggetti e "segni" estrapolati dal quotidiano della città che perdono ogni possibilità di riconoscimento da parte di chi guarda.

Laureato in fisica, Andrea Gregori svolge la sua attività di ricercatore scientifico a Berlino, oggetto delle sue opere e luogo simbolo dell'idea stessa di trasformazione, di metamorfosi urbana: trovandone riscontro nella propria formazione intellettuale, sembra consapevole che il ruolo di "osservatore" non possa mai ritenersi neutro, destinato invece ad interagire con il sistema osservato, di cui conseguentemente muta le forme e i contenuti.

Alla particolare sensibilità propria dell'artista è altresì affidata la capacità di leggere la scrittura invisibile che percorre i muri e le strade delle nostre città contemporanee, tra le quali Berlino, nella sua vastità e varietà di spunti, può ritenersi una realtà emblematica.

L'Amministrazione Comunale di Padova, presentando le opere di Andrea Gregori, ancora una volta conferma l'intento di proporre ai padovani le espressioni più innovative dell'arte di oggi.



Che nei dettagli si nasconda molto più dei piccoli elementi che essi contengono, è non solo un'opinione diffusa e ormai consolidata nel senso comune, ma anche una verità storica, culturale e artistica. Che, inoltre, la raffigurazione dei dettagli, in qualsiasi forma essa avvenga, possa essere un luogo privilegiato per la creatività e per la creazione artistica, è una convinzione (meglio dire: un'intuizione) che molti artisti, in epoche e in modi diversi (da Bosch ad Arakawa, solo per fare due esempi fra loro distanti nel tempo e nella forma) hanno espresso nelle loro opere.

Di questa verità e di questa convinzione si è fatto interprete Andrea Gregori nelle sue opere fotografiche, che sono fotografie d'arte in un senso pieno del termine, in un senso cioè in cui la cosa (l'opera realizzata) è pienamente adeguata al concetto (foto d'arte). L'oggetto generico delle opere di Gregori è Berlino, con le sue memorie, le sue tragedie, le sue speranze. L'oggetto specifico è quella parte di Berlino che più direttamente e più simbolicamente ne rappresenta la storia nel Novecento, cioè il Muro. I frammenti di Muro, ma anche i frammenti di altri oggetti storicamente, artisticamente o esistenzialisticamente caratteristici della città, diventano per Gregori luoghi di esercizio ottico.

Il Muro viene ritratto in piccolissime porzioni autosufficienti, e che valgono artisticamente in quanto tali, ma che vogliono anche rinviare alla totalità "Muro" nella sua simbolicità e nella sua concretezza. La gigantesca ed enigmatica scultura di Kurfürstendamm viene scomposta in prospettive parziali che rappresentano, come dice Gregori stesso, "uno spunto per una nuova creazione". I cantieri nei quali sono stati restaurati i vecchi edifici o edificati i nuovi sono una miniera di frammenti, di oggetti reali e vissuti, di fotogrammi, da cui l'artista trae la materia per le sue interpretazioni ottiche.

Negli zoom cromatici di Gregori, gli spazi e le cose si frammentano dunque in una miriade di oggetti (i dettagli), che si ricompongono però in una totalità soggettiva, in una prospettiva unitaria che è lo sguardo dell'artista su Berlino. Detto in forma iperbolica, nelle sue opere Gregori è dunque visione, sguardo. Egli è sguardo che negli oggetti ritratti riesce a cogliere tracce di vita e di memoria non solo in quanto artista in generale, ma anche in quanto straniero che si rapporta a Berlino, in questo caso un artista italiano che ha deciso di vivere e di lavorare nella nuova capitale tedesca. In base a tutte queste considerazioni, inclusa ovviamente la qualità indiscutibile del suo lavoro artistico, ho ospitato una esposizione delle opere di Gregori nell'Istituto Italiano di Cultura di Berlino nell'ottobre del 2004, che è stata anche la prima personale di questo intelligente e originale artista del dettaglio e del frammento fotografico.

RENATO CRISTIN

Il degrado più duro e sgradevole della realtà urbana fornisce ad Andrea Gregori i soggetti per le sue immagini fotografiche. Non si tratta assolutamente di denuncia o polemica descrizione del paesaggio di una determinata città, Berlino in questo caso, poiché, a mio avviso, queste immagini potrebbero essere state riprese anche a

Nuova Delhi, a Roma come a New York; sono berlinesi unicamente perché è a Berlino che l'artista vive e lavora.

Ciò che la città ha scartato, reso irrimediabilmente inutile, diventa per Andrea materia di ricerca senza limiti e preclusioni.

La sua macchina fotografica, libera dalla riproduzione abituale del visibile, scova sulla corposità plastica di un residuo tubolare, sugli effetti cromatici di un muro corrosivo, su strappi e sovrapposizioni un messaggio estetico che può essere anche inteso come messaggio di speranza.

RENATA BONFANTI

Non so quanti, che pur abbiano visto in giro per il mondo migliaia di fotografie, possano immaginare una così sorprendente mostra di immagini, che non sarebbe corretto classificare come espressioni di "arte astratta". Queste di Andrea Gregori sono infatti fotografie, e come tali sono testimonianze di cose assolutamente reali, presentate con elaborazioni personali, e a mio modo di vedere affascinanti, di ciò che la macchina fotografica ha incamerato. Infatti lo scatto, che comunque già presuppone una serie di scelte, è soltanto una piccola parte, sia pur essenziale, del processo che porta alla definizione dell'immagine. Andrea, che di formazione accademica è un fisico teorico, per questa attività richiama a raccolta una somma di elementi culturali accumulati nel suo girovagare per il mondo con gli occhi bene aperti. Egli non si accontenta di ciò che suggerisce la cultura tradizionale e, pur tenendo conto anche di questa, cerca e scova aspetti della realtà che normalmente sfuggono ai più, documenta a suo modo tracce di eventi presenti e passati che colpiscono la sua sensibilità, scopre anche nelle cose più povere, umili e trascurate una poesia che egli mette in evidenza con la fotografia, facendo in modo che gli oggetti rispondano alle radiazioni luminose con effetti di estremo fascino. Questa abilità nel conferire alle immagini equilibrio, armonia e misura compositiva si prolunga al di là della definizione iniziale dell'inquadratura e si completa in camera oscura. E' in questa fase che maggiormente si esalta il senso del gusto e dell'inventiva, perché dalla sperimentazione continua nascono immagini cariche di suggestione. L'operazione parte dalla scelta accurata dei supporti per le emulsioni fotosensibili, studiate anch'esse di volta in volta per ottenere l'effetto voluto, passando dalla selezione dei pigmenti colorati, e arrivando in fine alla stampa, spesso di grande formato, che rivela il risultato dell'itinerario.

Spetta ad altri più competenti un'analisi tecnica e un giudizio più approfonditi sul lavoro di Andrea. Io, che lo conosco da sempre, so che applica a questa esperienza lo stesso impegno e la stessa passione che ha speso nelle sue ricerche accademiche e lo stesso amore che coltiva per la musica. Non è possibile prevedere dove possa portare questo sentiero che Andrea ha imboccato, ma dobbiamo accogliere con interesse i risultati che finora ha ottenuto e quelli che durante il suo percorso egli ci presenterà. Sono certo che le tappe future di questa avventura avranno più di qualche cosa da raccontarci.

FRANCO CARLASSARE

Dal pigmento alla luce, e dalla luce di nuovo al pigmento!

Alcune considerazioni di storia dell'arte a proposito dei lavori fotografici di Andrea Gregori.

ANDREAS HAUS

I lavori di Andrea Gregori presentano una generale tendenza alla "concrezione" del fugace. Egli ama e va alla ricerca di piccoli dettagli solitamente trascurati, compie riprese ravvicinate di superfici degradate del paesaggio urbano, su cui la natura ed il tempo hanno già lavorato in senso "pittorico".

Attraverso l'obiettivo, i riflessi di queste manifestazioni fuggevoli raggiungono l'interno della macchina fotografica sotto forma di raggi ordinati di fotoni, e lasciano sulla pellicola fotosensibile dei mutamenti chimici permanenti. Ciò che poi ne esce, viene creato attraverso un complicato processo di sviluppo e stampa, che si dipana come un preciso e determinato gioco di manipolazione della matericità, fino a divenire "immagine". A partire da questo punto diviene lecito un confronto con la pittura, benché la controparte non sia costituita tanto dalla mano del pittore, quanto piuttosto dalla pura "materia". Matericità ottenuta in vari modi, di preferenza attraverso l'utilizzo di laboriose tecniche artigianali di stampa con pigmenti o, nel caso più semplice, con la realizzazione di stampe Ink-Jet su preziosa carta da acquerello: processi che forniscono ai lavori di Gregori la loro vellutata, quasi palpabile sostanzialità. Ci si chiede se si tratti di "quadri". Certo i risultati ne posseggono la plasticità. La loro parentela con i dipinti si basa su una fusione di elementi esterni accidentali e di un'alta sensibilità estetica che riorganizza il "materiale ottico" traducendolo in fenomeno materico; l'occhio di chi osserva viene affascinato da strutture elementari, tessiture, strutture, contrasti e rapporti dialettici tra colori di forme e colori. Questo genere di formazioni, che hanno origine dalle oscure leggi del mondo esterno, e che tuttavia, grazie ai processi mentali dello spirito umano e alla sua capacità di "poiesis" estetica, possono mutarsi in "forme" percettibili e fisionomicamente comprensibili, hanno da sempre affascinato l'intelletto umano, costantemente alla ricerca di paralleli-

smi, traducibili in forme concrete, tra il suo intimo sentire ed il mondo naturale esterno.

Che si trattasse di pietre, alberi, nuvole, oppure dello sguardo attraverso un microscopio, sempre la fantasia umana ha creduto di riunire la Natura, la percezione del mondo esterno e l'arte attribuendo loro un significato comune secondo una legge universale. L'arte del ventesimo secolo è piena di tali spunti. Essi culminano nel "surrealismo" di Max Ernst, nel "tachismo", nell'"action painting" ed in centinaia d'altri tentativi estetici di realizzare il "caso controllato": spingono effettivamente il potere creativo del "caso" e dell'"automatismo espressivo" (l'"autopoiesis") sulla superficie degli elementi artistici.

Anche il lavoro di Andrea Gregori potrebbe essere incluso in questo filone.

Tuttavia, questa magia estetica sarebbe oggi poco più che un giochino tecnico. Alla fine del secolo appena trascorso molti artisti ci hanno anche fatto dell'ironia. Andrea Gregori è laureato in fisica, e si occupa di teorie della gravitazione. Nel suo approccio artistico alla fotografia c'è qualcos'altro che gli interessa, che riguarda le leggi fondamentali dello strumento che egli ha scelto. Date queste premesse, si può dire che le fotografie artistiche di Andrea Gregori siano, con la loro materica saturazione di pigmenti, la prova concreta di una delle più ardite teorie della fotografia, formulata negli anni venti del '900 dall'impetuoso visionario del pittore e artista d'avanguardia L. Moholy-Nagy: "La fotografia è rappresentazione della luce"¹.

Moholy coerentemente cerca di "dominare il colore (il pigmento), o per lo meno sublimarlo il più possibile, al fine di realizzare, dalla materia elementare della rappresentazione ottica, dalla luce diretta, l'espressione artistica"². Per Moholy era il "fotogramma" il paradigma della nuova rappresentazione artistica. Al posto della "riproduzione" egli propugnava la "produzione", intendendo con questo che la tecnica fotografica - il fissare l'impressione della luce sulla superficie fotosensibile - dovesse mutare la propria funzione: da mero mezzo per riprodurre la realtà oggettiva, quale era allora, divenire essa stessa elemento creatore.

I fotogrammi nascono nella camera oscura, senza ausilio di macchina fotografica, per la sola azione di luce ed ombre sulla superficie fotosensibile. Essi "producono un effetto sub-



limato, radioso, quasi immateriale. Rispetto alle precedenti esperienze pittoriche, le possibilità di lavorare con la luce diventano così incomparabilmente più aperte e complete³.

Dall'inversione sperimentale del principio tecnico della rappresentazione dell'immagine fotografica, il pittore Moholy-Nagy pervenne, guidato dalla mistica silenziosa della luce "immateriale" e dal presentimento di una segreta alchimia nell'inconsistente e spontaneo originarsi di pure forme intangibili, ad un nuovo mondo, fatto di immateriali, fluide rappresentazioni luminose.

Egli vide nell'affinamento della sensibilità artistica, derivato da questa pratica, la possibilità di portare la fotografia nella sua totalità, ivi compresa quella realizzata con l'apparecchio fotografico, ad una nuova dimensione dell'esperienza artistica: *"Una volta che, attraverso la realizzazione di fotogrammi senza macchina fotografica, si sia carpito il senso dello scrivere con la luce, sarà possibile renderlo quanto mai percepibile anche con l'apparecchio fotografico"*⁴.

A partire dal 1900, la luce ha affascinato tutta la giovane generazione di artisti, specialmente dopo che Albert Einstein riconobbe nella sua velocità la costante della relazione di conversione tra materia ed energia.

I futuristi parlavano ora solo in termini di "dinamismo" ed "energia", e sulla loro scia anche Moholy-Nagy usò espressioni quali "spazio", "movimento", "assenza di gravità" in relazione con le manifestazioni della "luce incorporata", trovandovi le basi di una "nuova visione", radicata, attraverso la fotografia, nel mondo della tecnica. Più tardi usò per questo "nuovo modo di vedere" l'espressione più generale di "Vision in Motion"⁵. Queste concezioni universalistiche erano impregnate dall'esigenza di trovarsi anche lui, in quanto artista, al passo col proprio tempo, essere vicino alle nuove leggi della natura recentemente scoperte, e di scoprire egli stesso qualcosa di "sconosciuto". Concetti puramente culturali come "arte" o "immagine", "quadro", apparivano d'altronde categorie oltremodo superate.

Per quanto anche le sue basi siano di natura tecnica, l'arte fotografica sperimentale di Andrea Gregori rivela tutt'al-

tre concezioni. Il suo ritorno all'energia elementare della luce in piccoli sostrati materici di pigmenti colorati su preziose carte artistiche artigianali, indica meno alla pura, semplice modestia d'artigiano nell'operare artistico che non piuttosto ad un sistematico dubitare del "grande progetto del mondo". Nel loro lasciar giocare le loro materiche e sensuali seduzioni di forme e colori, i piccoli campi d'immagine delle opere di Gregori creano dei propri "piccoli mondi", i quali, partendo dal grande avvenimento di ciò che è estraneo, sconosciuto, creano gli "schemi di memoria" di ciò che è familiare, si lasciano coagulare ad oggettività permanenti.

Da questo punto di vista, ci troviamo qui di fronte ad un critica radicale del Pathos che ha pervaso di sé il ruolo culturale della fotografia e della "nuova visione" nell'epoca del "moderno". Unicamente il tratto caratterizzante di ogni fotografia, l'essere una meccanica "sezione" del continuum del mondo, è qui creativamente proseguito e portato avanti. I frammenti che ne risultano somigliano spesso a un qualche astratto linguaggio dei segni, quali negli anni cinquanta si usava chiamare "cifre"; tuttavia essi appaiono liberi da ogni peso di esistenza enigmatica tipico di queste ultime. L'"immagine" torna a risplendere delle sue qualità intrinseche, a trovare in sé stessa la propria giustificazione. Si presenta con discrezione, quale concentrato facile da maneggiare, e che pretende non molto più che di essere, alla fine di un lungo processo di manipolazione a partire dalle grandi situazioni del mondo reale, una creazione densa di colore, forma e materia dotata di una propria validità estetica. Tutto il resto è lasciato alla fantasia di chi osserva.

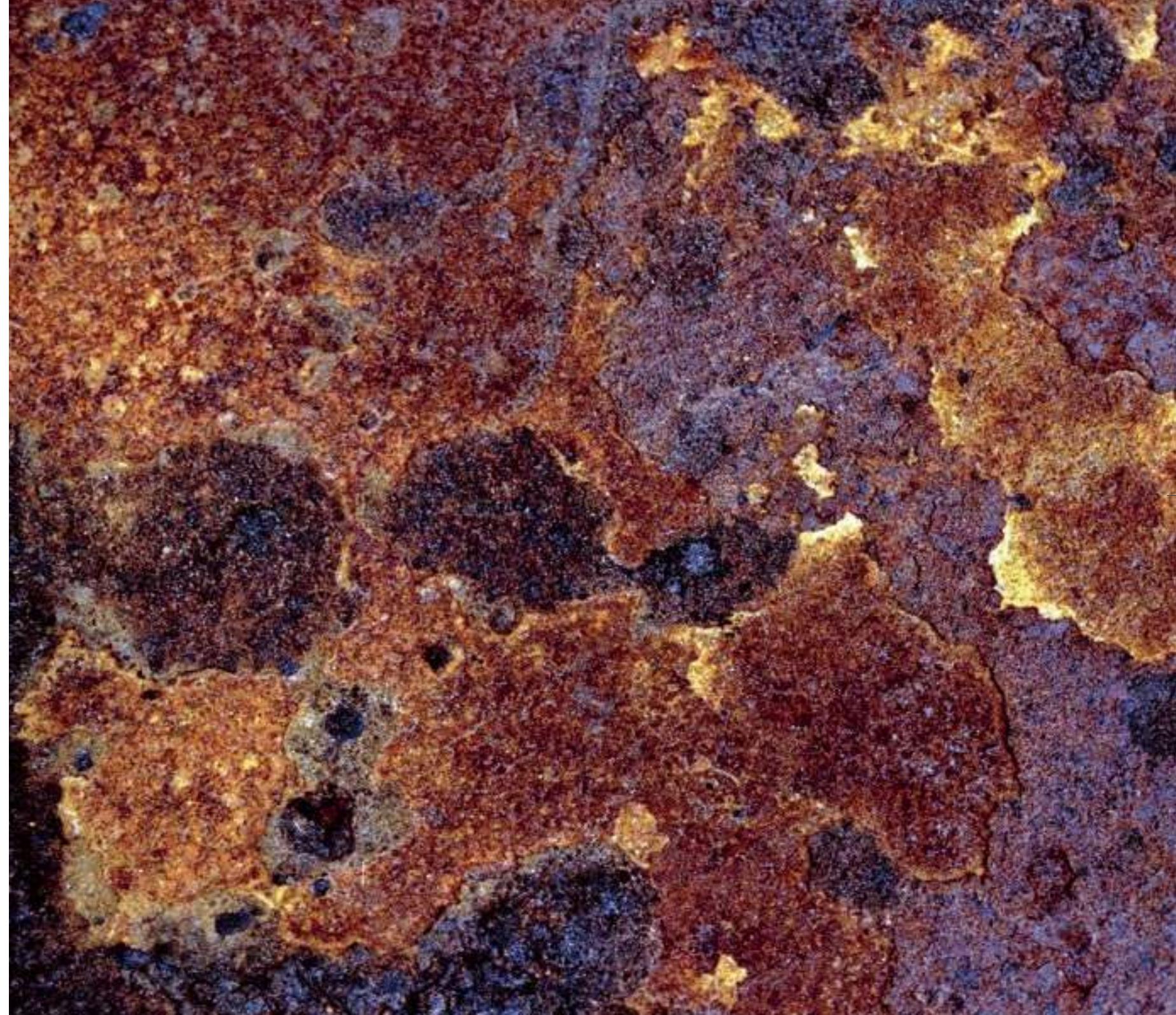
1 L. Moholy-Nagy, Fotografie ist Lichtgestaltung, in "Bauhaus", Heft 1, 2. Jg. 1928 p. 2 segg.

2 Idem. Vom Malerei zu Architektur (Bauhausbuch Nr. 14), Monaco di Baviera 1929, p. 88 segg.

3 Vedi n. 1.

4 Ibid.

5 L. Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago 1947.



From pigment to light – and back!

Some annotations on history of art concerning the photographic work by Andrea Gregori

BY ANDREAS HAUS

Andrea Gregori's photographic work shows a constant trend towards a substantial concretion of the fugitive. He loves and searches for tiny, unnoticed details like close-ups of weather-beaten surfaces of the urban environment. Nature and time have already anticipated him in a picturesque way. The reflexes of such transitory appearances penetrate as organized photonic streams through the lens into the interior of the camera and leave permanent chemical changes on the sensitive film. The following development takes place as a purposeful game of manipulated material by means of complicated copying and printing procedures, until they become "pictures". From here on a comparison with painting is permitted, even though it is no longer the hand of the painter to compete, but only the pure "material". The material character in its different forms – preferably as a crafted elaborate pigment print or else, in the simplest manner at least an ink-jet-print on beautiful aquarelle paper – give Gregori's its velvet, almost touchable substantial quality. Are they already "pictures"? The results are "pictorial". The nearness to the artistic picture is based on the mixture of external accidents and a strong aesthetically organizing sensibility, which transforms the "optical material" into material appearances. The charm of which is able to move the eye of the beholder with elementary structures, textures, composition, contrasts and relations of tension in colour and shape. Similar formations – whose origin lies in the dark laws of the external world but which can change into sensible, even physiognomically conceivable "creatures" thanks to the answer of the human mind and his aesthetically projecting poesis – has always fascinated intellectual mankind, constantly searching for shaping parallels between external nature and the interior of human perception. Whether it were stones, trees, clouds or the look through the microscope – over and over again the imagination thought to get close to a universal law embracing nature, the human perception of

nature and art with a common meaning. The art of the Twentieth Century is full of attempts of that kind. They culminate in Max Ernst's "Surrealism", in "Tachism" and "Action Painting" and hundreds of other artistic experiments of a "guided accident", they actually press the power of the creative accident and of the automatic (autopoietic) against the surface of the artistic elements. Here you could also place Andrea Gregori's work.

However, nowadays this aesthetic magic of the picture would be little more than technical pastime. Many artists of the end of the last century have already made ironic remarks. Andrea Gregori is a graduated physicist, doing research on the laws of gravitation. About the artistic handling of photography there must be something else which interests him, regarding the basic law of photography itself. Andrea Gregori's artistic photographic work in its pigment-satiated material character would thus be the proof for one of the most daring theories of photography, as it was postulated in the Twenties by the visionary and impetuous painter and avant-garde artist László Moholy-Nagy: "Photography is the formation of light"¹. Moholy coherently tended towards "overcoming the colouring matter (the pigment), or at least sublimating it as much as possible in order to realize the expression out of the elementary material of the optical formation, out of the direct light"². For Moholy the "photogram" was the paradigm of the new artistic formation. Instead of "reproduction" he demanded "production", not by using the photographic technique – seizing the impression of light on the photographic layer – for simply reproducing the objective reality, but by making it a producing factor. Photograms are created in the darkroom without a camera but with the mere effect of light and shadow directly on the photographic layer. "They yield a sublimated, shining, almost immaterial effect. The possibilities of working with light therefore become uncomparably more perfectly open than in all former works of painting"³.

From the experimental inversion of the technical principle of the photographic image the soft mysticism of the "immaterial" light and a presentiment of a secret alchemy in the creation of pure forms of light, which are free from essence and intention, guided the painter Moholy-Nagy



into a new reign of flowing formations of light without object. By means of training in this direction he saw a possibility to take photography in its entirety, even the representing camera photography, into a new dimension of artistic experience: "He who conquered once the meaning of light-writing during the creation of photograms without a camera will also be able to work with a camera in the most perceptible way"⁴.

Light fascinated the young generation after 1900, especially after Albert Einstein had employed the speed of light as a constant in his formula for the transformation of matter into energy. The Futurists only talked about "dynamism" and "energy", and on their trail László Moholy-Nagy connected concepts like "space", "movement" and "absence of gravity" with the appearances of the "body-less light", and he found in them basic elements for a "New Vision" in the technical world founded by photography. Later he submitted this New Vision to the global concept of "Vision in Motion"⁵. These universalistic views are marked by the claim to be close as an artist to the newly discovered natural laws and to discover something "unknown" themselves. The purely cultural concepts of "art" or "picture" seemed at the time to be largely overcome.

The experimental photographic art by Andrea Gregori gives away completely different views, even though their basis is technical as well. Gregori's returning the elementary energy of light to small material layers, made up of coloured pigments on precious hand-made artistic paper, indicates a systematic doubt on the "great design of the world" rather than a simple commercial modesty in making art. By playing with their material and sensual charms in form and colour the small images form their own "small worlds", which prepare memory patterns of the familiar out of the big happenings of the unfamiliar, leaving them to coagulate into permanent objectivity. From this point of view you will find here a radically critical commentary on the pathos, which signed the cultural role of photography and of the "New Vision" in Modern Times. Only the basic quality of photography to be a mechanic "section" of the world's continuum, is productively persecuted. The gained fragment often resemble this abstract sign-langua-

ge, which was called "ciphers" in the Fifties, but they appear free from their weight of existential mystery. The "image" is once more transposed with the appearance of self-validity. It exhibits itself with discretion as a handy concentrate, little more pretentious than being, at the end of a long manipulative process from the situations of the real world on, a creation, dense in colour, form and material, of its own aesthetic worth. The rest is left to the fantasy of the contemplating public.

1 L. Moholy-Nagy, *Fotografie ist Lichtgestaltung*, in: "Bauhaus", Heft 1, 2. Jg. 1928 p. 2 ff.
2 Same, *Von Malerei zu Architektur* (Bauhausbuch Nr. 14), Munich 1929, p. 88 ff.
3 See n. 1.
4 See n. 1.
5 L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1947.





La fotografia nel ritmo della pittura

ITALO ZANNIER

I fotografi non si sono ancora liberati del complesso verso la pittura, né mai abbandoneranno l'ansia pittorialista, nonostante l'anatema di Paul Delaroche che, nel 1839, all'annuncio di Daguerre, urlava: "da oggi la pittura è morta".

Una profezia falsa, un allarme senza seguito, ma certamente la fotografia ha coinvolto e persino inquinato, da allora, tutte le arti e in primis ovviamente la pittura, che ha dovuto fare i conti, se non con la tecnologia, certamente con il nuovo "modo di vedere" la realtà, imposto ieri dal baluginante argenteo dagherrotipo e dal granuloso papier del calotipo, ed oggi dal luminoso, iperrealistico digitale.

Da Courbet a Warhol, estremizzando, i pittori hanno comunque guardato, a volte dal buco della serratura, alla fotografia come ad una nuova speranza di creatività, pure odiandola come una sorellastra minore; ma Cenerentola anche questa volta ha vinto.

Baudelaire pretenderebbe anche oggi, come al Salon del 1859, che "la fotografia torni al suo vero compito, che è d'essere la serva delle scienze e delle arti, ma la più umile serva, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la letteratura"?

L'annoso dibattito sulla fotografia "artistica" è stato comunque importante, nonostante gli equivoci, le banalità ed il filosofeggiare di un'ampia letteratura sul tema: da Henry P. Robinson ("Les éléments d'une Photographie Artistique") a Robert de la Sizeranne ("La photographie est-elle un art?"), e oggi da Barthes a Lindekens a Rosalind Krauss. Soprattutto semiologi dunque, tutti alla ricerca di una ontologia della fotografia, misteriosa d'accordo, ma infine soltanto Fotografia, la cui invenzione è però maturata lungamente (come spiega Peter Galassi, in "Before Photography") e ha determinato una svolta epocale nella cultura contemporanea, che si è definita nella "Era dell'Iconismo" attraverso i media fotografici, come il cinema, la televisione, internet..., senza i quali forse moriremmo d'astinenza.

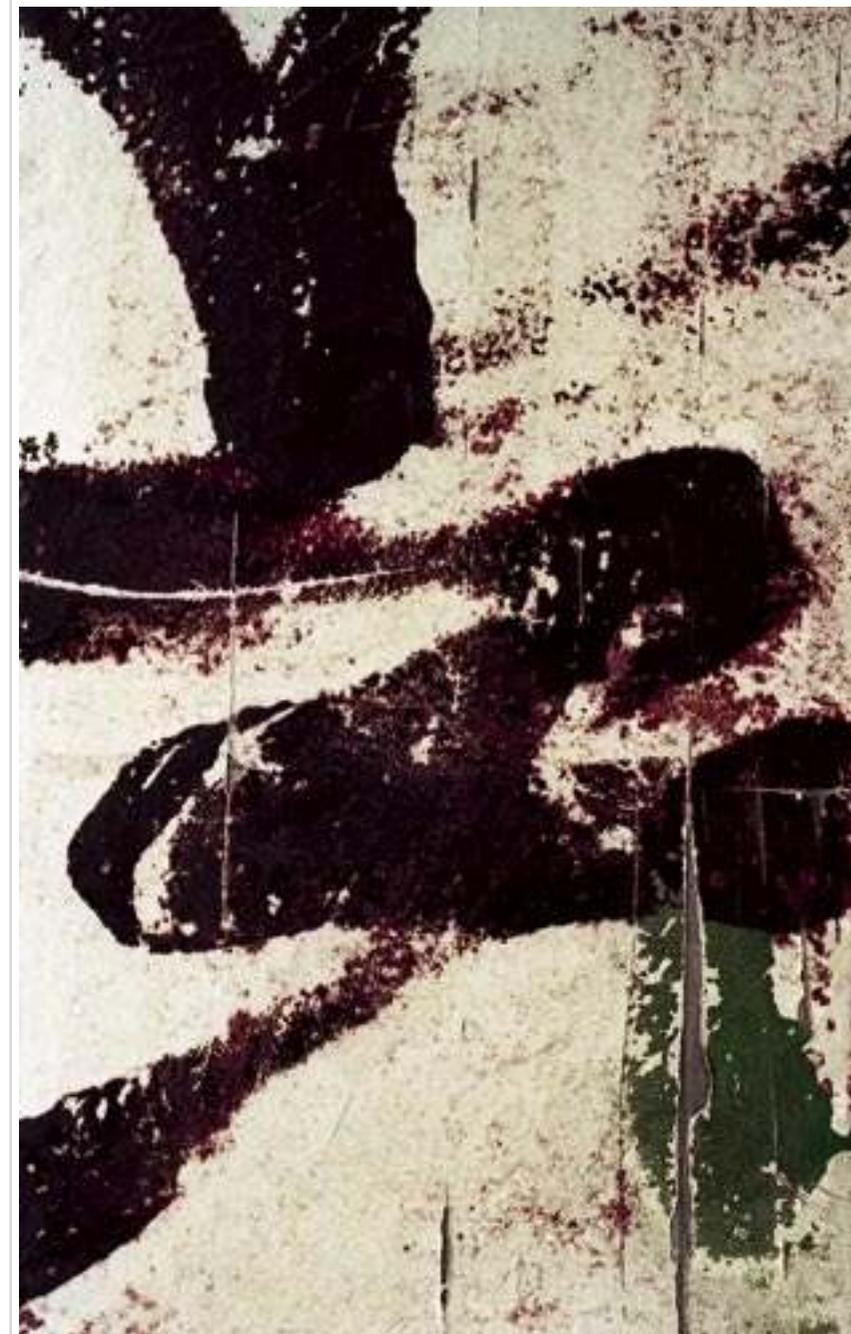
"Quando la fotografia riconoscerà in pieno le leggi che le sono proprie, la creazione rappresentativa verrà portata ad un'altezza e perfezione irraggiungibile...", ha scritto László Moholy Nagy nel 1925, mentre il dibattito pittura-fotografia era particolarmente acceso ed egli stesso proponeva immagini nuove come i Fotogrammi, paradossalmente astrazioni invece di rappresentazioni realistiche, "analogiche", come ci si aspettava dalla fotografia tradizionale.

Immagini anche in quel caso "avanzate", che rivelano un paesaggio misterioso, quasi nell'aldilà della pittura, create dalla luce e soprattutto dalla creatività dell'autore.

Se i pittori, nel frattempo, avevano ridotto il loro scopo descrittivo e comunque figurativamente narrativo, promuovendo quella "trasgressione" che va dall'Impressionismo al Cubismo, i fotografi a loro volta stavano cercando una nuova dimensione dell'immagine, esplorando il "molto piccolo" e il "molto grande" con la lente dell'immaginazione, oltre che dell'obiettivo, e scoprendo nel contempo un paesaggio prima sconosciuto, che infine venne suggerito anche ai pittori meno ottusi e condizionati dalla tradizione, per i quali forse l'anatema di Delaroche ebbe un particolare senso.

I fotografi, tuttora, non hanno però sufficientemente rivendicato i loro specifici suggerimenti semantici, se non costruendo a loro volta immagini controcorrente (Heinrich Schwarz, al riguardo, era addirittura scettico, quando scriveva che "non è certo che la fotografia riuscirà a liberarsi del tutto dal complesso d'inferiorità del fratellastro discriminato ed emarginato..."), fotografie che si volle troppo superficialmente tacciare di "pittorialismo", come la storia della fotografia, dalla Cameron a Demachy a Von Gloeden, conferma.

Ultime figurazioni "pittorialiste" sembrano queste di Andrea Gregori, che esplicitamente propone un itinerario "informale" nella lettura macroscopica dei "muri", secondo una tradizione che però si estende perlomeno dai "manifesti" di Walker Evans ai "graffiti" di Brassai alle "astrazioni" di Ray o Moholy e, in Italia, di Paolo Monti, Nino Migliori, Catone Ramello, Franco Fontana..., persino accostabili ai "decollages" del popartista Mimmo Rotella.



Giuseppe Marchiori, indimenticabile studioso d'arte, nel presentare nei primi anni Cinquanta la fotografia "astratta" di Catone Ramello, ricavata leggendo i "muri" della città, osservava trattarsi di "immagini che potrebbero essere viste come momenti di un itinerario fantastico attraverso un tempo creato dai segni e dalla presenza dell'uomo, dalla lenta metamorfosi della materia e dal caso". "Caso", però, che il fotografo sa individuare e cogliere, fissandolo in un'immagine che non è casuale.

Trovo ora la stessa ansia e curiosità nelle astrazioni di Andrea Gregori, che non sono un plagio della pittura informale, ma autentica adesione e acquisizione di una cultura visiva che a sua volta deve molto alla fotografia.

"Per almeno due generazioni o anche più - ha scritto ancora Heinrich Schwarz, sintetizzando con lucidità questa problematica -, la fotografia e la pittura non realista si sono mosse su binari paralleli o su strade che a volte convergono e altre volte si allontanavano; mai esse vennero però considerate forme espressive sostanzialmente inconciliabili e antitetiche".

La fotografia sintetizza l'immagine nel suo corpo oggettuale, un supporto che può essere senza peso e senza materia, come in una proiezione o in un video, ed è lì che essa si esprime con purezza, rivelando il fantasma misterioso della realtà fisica - corporea, tattile, odorosa, termica...-, che il nostro immaginario sta invece lentamente ma inesorabilmente dimenticando.

La fotografia di un dettaglio di muro, non è il muro! E' fotografia e basta. Semmai, è Idea.

La facile accusa di pittorialismo, per queste immagini di Gregori, mi sembra superata dalla loro convincente pregnanza visiva, specificamente fotografica, conseguente alla lettura ritmica di un itinerario "fuori scala" dove lo sguardo è riuscito ad intuire appunto il "ritmo" espressivo dell'immagine incorniciata, che la fotografia visualizza con la sua scrittura misteriosa, falsamente realistica e comunque non più casuale: perché è il fotografo che ha messo in ordine i segni della realtà, come in qualsiasi "documentario".

La cosiddetta contaminazione tra le arti, specialmente tra pittura e fotografia e viceversa (c'è anche il "fotografi-

simo" dei pittori, dagli impressionisti a Lucian Freud...), è una condizione specifica della cultura contemporanea, vivacizzata ma al tempo stesso turbata dalla multimedialità tecnologica, tesa a costruire velocemente un unicum comunicativo e informativo di massa, spesso criptico, nel quale siamo quotidianamente coinvolti.

I "graffiti" di Andrea Gregori, specialmente quando perdono il loro morbido, vellutato supporto di carta e divengono pura luce in proiezione, suggeriscono la fantasmagoria cromatica e segnica di un paesaggio magico, che supera il muro della realtà e inoltra lo spettatore in un suggestivo e persino sconosciuto paesaggio delle meraviglie.

agosto 2005



Photography in the rhythm of painting

BY ITALO ZANNIER

Photographers haven't still freed themselves from the complex towards painting, nor they will ever get rid of the pictorialist anxiety, despite Paul Delaroche's anathema, who, in 1839, at Daguerre's announcement, proclaimed "From today on, painting is dead".

A false prophecy, a warning without consequence, but certainly photography involved, and even marred, since then, all of arts and in primis obviously painting, which had to face, if not technology, surely the new "way of seeing" reality, imposed by the flickering silvery daguerreotype and the grainy papier of calotype yesterday, and by the bright and hyperrealistic digital today.

From Coubert to Warhol, considering two extremes, painters anyway looked at photography, sometimes from the keyhole, as a new opportunity of creativity, even though they hate it like a younger half-sister; but also this time Cinderella has won.

Would Baudelaire expect, even today like at the time of the Salon in 1859, that "photography comes back to its real job, that is to say the servant of sciences and arts, but the humblest servant, like press and stenography, which neither created nor replaced literature"?

Anyway, the hoary discussion about "artistic" photography was important, despite the misunderstandings, the commonplace and the philosophising of a wide literature about this subject: from Henry P. Robinson ("Les elements d'une Photographie Artistique") to Robert De La Sizeranne ("La photographie est-elle un art?"), and nowadays from Barthes through Lindekens to Rosalind Krauss. Above all semiologists then, all of them in search of an ontology of the photography, mysterious but in the end just Photography, whose invention, however, had been matured for a long time (as Peter Galassi explains in "Before Photography") and determined an epochal turning point in the contemporary culture, which took place in the "Age of Iconism" by photography media like cinema, television, Internet..., without whom maybe we would die of abstinence.

"When photography will fully recognize its own rules, the representative creation will be taken to an unreachable height and perfection...", Lászlo Moholy Nagy wrote in 1925, during the period in which painting-photography discussion was particularly heated and he himself was proposing new images, like the Fotogramm, which were paradoxically abstractions, instead of "analogical", realistic representations as one would have expected from the traditional photography.

Also in that case, "advanced" images, revealing a mysterious landscape, almost in the afterlife of painting, created by the light and above all by the author's creativity.

If painters, in the meantime, reduced their descriptive and anyway visually narrative purpose, by encouraging that "transgression" which goes from Impressionism to Cubism, photographers in their turn were looking for a new dimension of the image, by exploring the "very small" and the "very big" with the lens of imagination besides the lens of the camera, and discovering at the same time a previously unknown landscape which was in the end suggested also to the less narrow-minded and tradition-influenced painters, to whom maybe Delaroche's anathema particularly made sense.

Photographers have not yet sufficiently claimed their specific semantic suggestions, if not creating, in their turn, against-the-trend images (Heinrich Schwarz, in this regard, was even sceptic when he wrote that "it is not certain that photography will definitely manage to free itself from the inferiority complex of the discriminated and alienated half-brother..."), photographs which were too superficially charged of "pictorialism", like the history of photography, from Cameron through Demachy to Von Gloeden, confirms.

The last "pictorialist" representations seem to be those of Andrea Gregori, who clearly proposes an "informal" itinerary through the macroscopic reading of "walls", according to a tradition extending at least from Walker Evans' "posters", through Brassai's "graffiti" to Ray or Moholy's "abstractions" and Paolo Monti, Nino Migliori, Catone Ramello, Franco Fontana's in Italy..., even comparable to the pop artist Mimmo Rotella's "decollages".



Giuseppe Marchiori, unforgettable art scholar, during the presentation of Catone Ramello's "abstract" photography in the early fifties, obtained by reading the "walls" in the city, pointed out that it dealt with "images which could be seen as moments of a fantastic itinerary through a time created by the signs and man's presence, by the slow metamorphosis of substance and by chance."

"Chance" that, however, the photographer is able to identify and seize, fixing it in an image which is not accidental.

Now, I find the same anxiety and curiosity in Andrea Gregori's abstractions, which are not a plagiarism of the informal art, but a true adhesion and acquisition of a visual culture which in its turn owes a lot to photography.

"For at least two generations or even more, - Heinrich Schwarz still wrote, summarizing this problem with clearness - photography and non realist painting moved on parallel rails or on roads which sometimes met together and other times departed; but at last they were considered expressive forms which were substantially irreconcilable and antithetical."

Photography synthesizes the image in its object body, a support which can be without weight and substance, like in a projection or in video, and it is in these terms that photography expresses itself with purity, revealing the mysterious ghost of the physical reality - corporeal, tactile, odorous, thermic... - that our imaginary is going, slowly but inevitably to forget.

A wall detail photography is not the wall! It's photography and nothing else. It's Idea, if anything.

The easy accusation of pictorialism, for these Gregori's images, seems overcome from their convincing visual significance, specifically photographic, which is the consequence to the rhythmical reading of an "out of scale" itinerary where the glance managed to sense the expressive rhythm of the framed image, that photography visualizes with its mysterious writing, untruly realistic and nevertheless no more accidental: because it is the photographer who arranged the signs of reality, like in an ordinary "documentary".

The so-called contamination among arts, especially between painting and photography and viceversa (there is also the "photographism" of painters, from Impressionist to Lucian Freud...), is a specific condition of the contemporary culture, brightened up but at the same time disturbed by the technological multimediality, aimed to construct in a fast way a mass communicative and informative, often cryptic, unicum, in which we are daily involved.

Andrea Gregori's "graffiti", especially when they lose their tender, velvety paper support and become pure light in projection, suggest the chromatic and sign phantasmagoria of a magic landscape, which overcomes the wall of reality and introduces the observer in a suggestive and even unknown landscape of wonder.

august 2005





Intervista di Nicola Galvan ad Andrea Gregori

Nicola Galvan: I lavori che proponi nascono da fotografie realizzate nel corso di tue “peregrinazioni” nella città di Berlino. Ad incuriosirmi è prima di tutto quello che motiva la scelta dei soggetti, il più delle volte riposti in angoli nascosti della città: è un riconoscimento di qualcosa che si adegua ad una idea estetica precostituita, o si tratta di vere folgorazioni, di scoperte?

Andrea Gregori: La mia risposta deve essere articolata, in quanto le due cose si incrociano e si influenzano vicendevolmente. Cominciamo con il dire che l’impulso a fotografare girando la città nasce con il mio lavoro (**Andrea Gregori è un fisico, residente a Berlino per motivi di ricerca, n.d.r.**), per cui avverto l’esigenza di trovare spazi per pensare. L’aspetto che fotografo di Berlino è qualcosa che mi ha molto colpito nonostante non sia esclusivo di quella città: a Berlino si presenta però in modo più evidente...

N.G....intendi la trasformazione continua a cui la città è stata sottoposta negli ultimi anni?

A.G.: Sì, ma credo sia rilevante anche la proporzione, la quantità con cui questi stimoli si presentano in quel contesto. Ritornando a quanto mi hai chiesto inizialmente, è probabilmente vero che quegli aspetti in grado di suggestionarmi ora li vado a cercare; sono diventato più selettivo, non sono disponibile ad indagare qualunque elemento urbano, coscientemente o meno ho elaborato una determinata estetica, che tuttavia non voglio dire sarà tipica di tutta la mia esperienza creativa.

N.G.: Un aspetto che contribuiva a rendere originale la mostra berlinese “Poesia nascosta di una città” era l’aver anche riproposto, in forma difficilmente riconoscibile, dettagli di una scultura piuttosto nota situata sulla Tauentzienstrasse, come a suggerire che anche le cose più viste possano nascondere un volto sorprendente, che spiazza l’abitudine con la quale le si guarda. Mi viene anche da pensare che un tuo lavoro, ad esempio, su

Venezia, potrebbe dedicarsi ad offrire frammenti imprevedibili della Basilica, o del campanile di San Marco..

A.G.: Non so come la fotograferei, non so nemmeno se la fotografia sarebbe il mezzo più adatto per esprimere le mie impressioni su quella città. Sarebbe molto facile cadere nel banale, ma sarebbe forse altrettanto errato da parte mia cercare a Venezia gli stessi aspetti che ho sviscerato di Berlino. La mia intenzione comunque rimane quella di andare oltre il reportage fotografico: questa esigenza è nata dalla volontà di rendere il senso dell’impressione che ricevevo dalle immagini. Se in un paesaggio urbano ciò che mi colpisce è l’intensità di alcune macchie di colore in mezzo al grigio, allora concentro la mia attenzione solo su quelle, escludendone il contesto: noto che la mia evoluzione è stata quella di andare, dalla visione d’insieme, al dettaglio o all’insieme dei dettagli, a quanto insomma cogliesse al meglio il senso di ciò che mi aveva colpito, cercando di scartare quanto trovavo superfluo.

N.G.: Mi sembra evidente che la fotografia non ti basti. Le tue foto subiscono sempre un processo di rielaborazione, come se questi paesaggi urbani, una volta colti dal tuo sguardo, dovessero essere “riqualificati” attraverso il colore e tecniche differenti di stampa, come quelle che effettui su carte appositamente trattate.

A.G.: Non è tanto una esigenza di riqualificazione di dettagli che diversamente non avrebbero valore, ma si tratta piuttosto dell’esigenza di andare oltre la bidimensionalità del mezzo fotografico, senza per questo voler riprodurre la tridimensionalità dell’oggetto fotografato: essendo questo impossibile, considero la foto come lo spunto iniziale di un lavoro più ampio.

N.G. I soggetti scelti hanno spesso una certo fascino materico, come il caso di muri dall’intonaco scrostato o ridipinto. A questi è come tu sottraessi il corpo, sublimandoli in immagine bidimensionale, e poi glielo restituissi, per così dire, in laboratorio.

A.G. Questo è sicuramente un aspetto fondamentale, anche se non trovo esatto il termine “restituzione”, in quan-

to il soggetto viene definitivamente trasformato....credo comunque che chiunque abbia scattato una foto si renda conto che non necessariamente un bell’oggetto diventa una bella fotografia e viceversa. È un’interazione per quel che mi riguarda un po’ complessa: c’è qualcosa che mi colpisce per ciò che è, quindi nasce l’esigenza di fotografarla, cercando di visualizzare cosa può diventare una volta fotografata: e intanto questa diventa una serie di negativi, e sullo stesso negativo mi chiedo cosa posso ricavare a livello espressivo. Il dettaglio è dunque divenuto solo lo spunto di un’opera che possiede oramai una sua autonomia. Si tratta di un viaggio di ricerca attraverso le possibilità espressive di quel punto di partenza che è lo scatto.

N.G.: Oltre quella matericità a cui accennavo, mi pare che tu preferisca riprendere cose sulle quali è passata la vita, il gesto di qualcuno, o che possano testimoniare l’usura del tempo: il muro è sempre quello scrostato, il coperchio di un bidone è quello ridipinto, il manifesto quello strappato. Oltre ad essere poi rielaborati, i tuoi soggetti raccontano di per sé una storia. Se vogliamo, questo si riaggancia all’idea comunicata dalla Berlino di questi anni, che sembra impegnata a riscrivere ogni giorno la propria vicenda attraverso la “manomissione” del proprio paesaggio, e tu stai in qualche misura raccontando la storia dei suoi muri, mai come in questo caso un elemento fortemente simbolico...

A.G.: La cosa curiosa è che, infatti, quasi nessuna delle cose che ho fotografato esiste già più. Inizialmente, avevo davvero l’intenzione di raccontare con una sorta di reportage questa trasformazione. In seguito, come ti dicevo, mi sono accorto che la cosa non mi soddisfaceva, che questo non mi consentiva di raggiungere quella che era l’anima, secondo il mio punto di vista, della città. Se vado in una strada che mi colpisce per la quantità di murali o manifesti strappati non faccio la foto dell’intera via, ma cerco di recuperare l’emozione che mi ha comunicato. A dire il vero non è nemmeno importante se accosto immagini prese in tempi e luoghi diversi; il mio intento è quello di ricreare artificialmente un’impressione che, a mio avviso, non viene in questo modo spenta dai limiti del mezzo fotografico. L’effetto materico che cerco di ottenere può essere dettato dalla stessa natura del soggetto o dalla tecnica

di stampa che ho scelto di utilizzare. Mi piace procedere per tentativi, ed anche la manualità del fare. Esistono tecniche molto impegnative, come quella della gomma bicromatata, che non sono in assoluto prevedibili per quanto riguarda il risultato finale: questa in particolare procede attraverso impressioni successive, permettendo però di correggere il tiro fino al risultato finale. La utilizzo anche su carte che offrono particolari difficoltà tecniche. Se vogliamo è un metodo che presenta aspetti comuni con quello del pittore, che solo “facendo” decide cosa sia adeguato al quadro che ha in mente. Inoltre, cerco che le mie opere siano depositarie di una certa bellezza tattile.

N.G.: Tu sei un fisico: da quello che so, la fisica comprende anche lo studio dell’immensamente piccolo, inteso come lo studio dei meccanismi che generano determinati fenomeni. Può esserci una consonanza con la tua idea di ricostruire visivamente la storia di una città attraverso i segni che su questa sono stati lasciati?

A.G.: Può essere che ci siano delle analogie che io non noto, ciò che invece posso dire è che esiste da parte mia un atteggiamento simile nelle due cose, potrei definirlo l’atteggiamento di un osservatore. Alcuni creano fotografie allestendo una sorta di messinscena, io invece riprendo un dato della realtà, al quale solo in seguito aggiungo la mia rielaborazione. Alla base c’è dunque il piacere della scoperta di cose che non si presentano da subito con una valenza estetica particolare, e questo se vuoi ha a che fare con la ricerca nella fisica teorica: le leggi che regolano il mondo che ti trovi davanti non si presentano superficialmente, e per scoprirle non puoi prevaricare la realtà o imporle i tuoi schemi, perché nella fisica per la superbia non c’è spazio, ogni teoria deve trovare un riscontro nella natura. Ovviamente un fotografo gode di maggiore libertà, ma da parte mia permane l’atteggiamento di chi osserva ciò che già esiste.

N.G.: Di cosa ti occupi nella tua attività scientifica?

A.G.: Studio teorie quantistiche della gravità, teorie che tentano di unificare la gravità con le interazioni elementari. In tutto questo, in effetti, rientrano teorie che rapportano

l'infinitamente piccolo con la scala cosmica. In fotografia però, per quanto tendenzialmente io lavori con cose di piccole dimensioni, il punto che più mi interessa è il loro straniamento, che non fa percepire se le immagini raccolte abbiano subito un processo di ingrandimento o rimpicciolimento.

N.G.: Mi sembra che l'ingrandimento sia più frequente...

A.G.: È vero, ma se questo avviene è perché il gioco di straniamento probabilmente funziona meglio in questo caso. Non è tuttavia una costante, a volte procedo anche nel senso contrario e qualcosa viene anche riprodotta nella sua grandezza naturale. Credo che tra qualche anno potrei incontrare io stesso difficoltà nel determinare cosa sia stato rimpicciolito e cosa ingrandito: non che questa ipotesi mi disturbi, tenderei a leggerla come una conseguenza del lavoro svolto su quell'immagine, come una prova della sua efficacia.

N.G.: Non è raro trovare nel mondo di uno scienziato questa componente creativa, come se questo fosse contrassegnato da una forte dualità, da un bisogno di astrarsi umanisticamente rimanendo tuttavia legati ad un modo di guardare il mondo da un punto di vista scientifico.

A.G.: Trovo spesso dei fraintendimenti rispetto al lavoro scientifico, che ha tutto sommato dei momenti di tangenza con quello creativo. In entrambi i casi viene sviluppata una certa sensibilità che, per mezzo dell'intuizione, ti conduce ad intravedere le soluzioni prima della loro stessa dimostrazione razionale. Forse ciò è determinato dal funzionamento del cervello umano, che riesce a notare analogie magari poi molto complesse da razionalizzare. Non è un meccanismo molto diverso da quello che, in un semplice sasso, fa vedere ad uno scultore una Maternità.

N.G.: Sembri identificare il processo artistico con l'affrontare un problema, nel tentativo di risolverne l'enigma.

A.G.: Tutto questo si svolge comunque su di un piano diverso, perché nelle scienze è permessa una sola verità e nell'arte diverse. Sono convinto però che esistano soluzioni espressive più vere di altre. Ricordo una trasmissione televi-

siva in cui Bernstein presentava le sinfonie di Beethoven al pianoforte, eseguiva le diverse versioni di studio della Quinta, e avvertivi come, da idee confuse, fosse emersa quella dotata di maggiore essenzialità, che si imponeva senza dubbio come quella definitiva.

N.G.: Hai nominato la musica, ti chiedo quali siano le tue principali influenze artistiche o, più semplicemente, quali gli interessi culturali che possano averti ispirato nel trovare una tua strada espressiva.

A.G.: So che non sono stato particolarmente ispirato dalla fotografia. Nel senso che non sono un esperto in materia, tecnicamente sono un autodidatta, tuttora riguardo i suoi artisti credo di avere delle lacune che, forse complice il mio percorso verso un linguaggio il più possibile personale, non ho al momento ritenuto così necessario colmare. Non c'è stata dunque un'influenza diretta, per quanto sicuramente avessi visto molte foto, ma questo in definitiva non era mediato da un livello culturale. Ho cominciato ad usare la macchina fotografica in modo piuttosto usuale, le affinità con altri fotografi sono eventualmente emerse quando già avevo trovato una mia maniera d'esprimermi. Ha avuto probabilmente un'influenza più diretta il cinema, tra i registi che più apprezzo molti curano particolarmente l'aspetto "fotografico": oltre italiani, come Antonioni e Pasolini, mi piacciono molto Tarkovskij e Paradjanov.

N.G.: Sembra cioè che tu sia più interessato all'aspetto visivo, piuttosto che a quello narrativo.

A.G.: Sì, anche se successivamente ho cominciato ad apprezzare maggiormente quello narrativo, ma credo inconsciamente per quello che riguarda il montaggio, i tempi e la durata di sequenze ed immagini, più che per quanto concerne la vicenda che viene narrata.

N.G.: Anche in questo caso noto qualche analogia con la pratica artistica così come la intendi, isolando e sottolineando dei frammenti rispetto al contesto.

A.G.: Qui però rientra anche la musica, perché ha uno svolgimento narrativo che non è riconducibile ad un racconto

vero e proprio. Nei melodrammi, ad esempio, non è tanto il libretto ad interessarmi, quanto vedere come la vicenda è stata musicata, ovvero come sono state risolte le situazioni dettate dal libretto stesso, sono insomma particolarmente attento al ritmo interno alla sequenza di scene.

N.G.: Oltre il melodramma ti piace anche la musica contemporanea?

A.G.: Sì, un po' in tutti i suoi aspetti, per quanto abbia le mie preferenze. Ad esempio, mi interessano di più le ultime composizioni di Luigi Nono o Morton Feldman che non la musica di John Cage, o Steve Reich. È tuttavia la musica di tutte le epoche ad interessarmi, quando posso mi piace anche suonarla.

N.G.: Hai un ambito di interessi dunque piuttosto vasto, tuttavia so che il tuo avvicinamento alla pratica artistica è relativamente recente, e nasce proprio con la foto.

A.G.: Sì, e la cosa è partita in modo tutto sommato casuale, più che da "insopprimibili" esigenze espressive; queste si sono manifestate dopo, quando mi sono reso conto di avere a disposizione un mezzo che mi offriva la possibilità di creare immagini che avessero un certo valore estetico. Ho cominciato proiettandomi delle diapositive che, in un certo senso, sostituivano quei quadri che in casa a Berlino non avevo...tuttavia non intendevo, come forse direbbe Man Ray, "surrogare la pittura", infatti mi sono presto reso conto che la cosa andava acquisendo una propria autonomia. È stato poi su consiglio di un amico, che aveva una certa conoscenza delle tecniche di stampa, che ho cominciato a stampare le foto da solo, sviluppando poi una mia sensibilità per la sperimentazione in questo campo. Oggi, anche nei rari casi in cui non sono io a stamparle, so già cosa è possibile ottenere da un'immagine dal punto di vista espressivo.

N.G.: Ricordi la foto, o la serie di foto, che hanno determinato un cambio di orizzonte e di intenzioni? Quello che, dal punto di vista artistico, potremmo definire il "rullino zero"?

A.G. Ce ne sono stati una serie, anche se non hanno direttamente definito questo genere, che anche oggi peraltro

considero in evoluzione. Anche la pratica della stampa manuale ha dato il proprio impulso, ma quanto ai soggetti sono stati importanti una serie di dettagli dei resti del Muro, che poi non ho ritenuto di esporre. Inizialmente c'era qualche foto macroscopica in più, poi come ti dicevo mi sono concentrato su visioni più ravvicinate, che sottopongo in seguito ad un processo di ingrandimento.

N.G.: Tu non hai comunque una vera frequentazione degli ambienti artistici berlinesi, hai iniziato davvero da solo.

A.G.: Non ho idea di quanti fotografi a Berlino utilizzino queste tecniche; qualcuno lo ho conosciuto dopo averle già sperimentate. La maggior parte dei fotografi non intendono nel mio stesso modo la fotografia.

N.G.: La foto mi sembra infatti niente più che un'occasione, uno spunto iniziale.

A.G.: A questo tipo di approccio contribuiscono le influenze più diverse, non saprei dire cosa in particolare ha agito da stimolo nella mia intenzione di travalicare la separazione tra le tecniche artistiche classicamente intese, e influenzato il mio modo di esporre. Tendenze e ricerche in questa direzione attraversano in vario modo un po' tutta la storia dell'arte contemporanea. Per citare un esempio a me vicino, potrei dire di alcune opere, che si trovano in casa dei miei genitori, di un artista che mi abita vicino in Italia, Candido Fior. Come cornice ad un quadro, ha costruito una struttura che rende quel quadro parte di una scultura vera e propria. Io, per "incorniciare" alcune foto, ho costruito dei piedistalli che, oltre ad essere variabili a seconda dello spazio espositivo, rappresentano un'altra occasione per andare oltre la bidimensionalità. Considero dunque la foto "finita" al momento della sua esposizione. Mi interessa creare un vero percorso visivo entro il quale la fruizione dello spettatore sia in qualche misura determinata, segua un particolare ritmo, e la mia intenzione di organizzare delle proiezioni con accompagnamento musicale persegue lo stesso scopo. Sono anche le mie stesse foto a voler espandersi oltre il proprio limite fisico, offrendosi come un frammento di un contesto più vasto.

giugno 2005



Interview with Andrea Gregori by Nicola Galvan

Nicola Galvan: The works you propose derive from photographs you realised during your “wanderings” in the city of Berlin. What rouses my interest is first of all the reasons of your choice of subjects which most of the times lie in the hidden spots of the city; is it a recognition of something which adapts itself to a pre-established aesthetical idea, or is it something which has to do with true intuitions or discoveries?

Andrea Gregori: My answer has to be structured, because the two concepts meet and influence each other. We can start saying that the impulse to take photographs going round the city derives from my job (**Andrea Gregori is a physicist who lives in Berlin for research reasons n.d.r.**), for which I feel the need to find spaces to think. The aspect of Berlin I photograph is something that struck me very much despite it is not exclusive of that city; but this aspect appears in a more evident way in Berlin.

N. G.: ...do you mean the continuous transformation to which the city has been subjected in these last years?

A. G.: Yes, but I think that also proportion is important, the quantity of these spurs in that context. Returning to what you asked me before, it is probably true that now I look for those aspects which manage to influence me; I have become more selective, I am not willing to look into any urban element, consciously or not I achieved a definite aesthetic view, which characterizes this period of my creative experience.

N.G.: An aspect which helped in making original the Berlin exhibition “Hidden poetry of a city” was to re-propose, in a form which is hard to recognize, the details of a quite well-known sculpture placed in Tauentzienstrasse, as to suggest that also the best known things can hide a surprising aspect, which wrong-foots the habit with which we look at them. I can think that a work of yours, for example about Venice,

could offer unpredictable fragments of the Basilica, or of the bell tower of St. Mark...

A.G.: I don't know how I would photograph it, I don't even know if photography would be the most suitable means to express my sensations about that city. It would be very easy to fall into the commonplace, but maybe it would be as much wrong on my side seeking in Venice the same aspects I thoroughly analyzed in Berlin. My intention, however, remains that of going beyond the photographic reportage: this need originated from the will to render the sense of the impression I received from images. If what struck me in an urban landscape is the intensity of some blobs of colour in the middle of grey, I focus my attention only on them, by excluding the context. I notice that my evolution has been that of going from the overall view to the detail, or to the whole of details, to everything which best seized the meaning of what struck me, trying to reject what I found unnecessary.

N.G.: It seems clear that photography is not enough for you. Your photographs are always subjected to a process of revision, as if these urban landscapes, once they are seized by your glance, should be “re-qualified” through both colour and different printing techniques, such as those you carry out on appropriately treated papers.

A.G.: It's not only a need of re-qualification of details which would be otherwise worthless, but it rather deals with the need of going beyond the two-dimensionality of the photographic means, without thereby wanting to reproduce the tri-dimensionality of the photographed object: being this impossible, I consider the photograph as the starting point of a wider work.

N.G. The chosen subjects often have a kind of a materic fascination, as the walls with flaking or repainted plaster. It's like you took away the body from these, by subliming them in two-dimensional images, and then you gave it back, in a manner of speaking, in laboratory.

A.G.: This is surely a fundamental aspect, even if I don't think that the word “give back” is exact, because the sub-

ject is permanently transformed... however, I think that whoever takes a photograph is aware of the fact that a nice object is not necessarily a nice photograph and vice versa. For what I am concerned, it is a little bit complex interaction: there is something which strikes me for what it is, therefore arises the need to photograph it, trying to visualize what it can become once it is photographed: and in the meantime it becomes a series of negatives, and on the same film I wonder what I can obtain at an expressive level. The detail has therefore become only the starting point of a work which has now its own autonomy. It deals with a research voyage through the expressive possibilities of that starting point which is the shot.

N.G.: Beyond that materic properties I mentioned, it seems that you prefer to frame things on which life or someone's gesture has passed, or which can witness the wear and tear of time: the wall is always the flaking one, the dustbin's lid is the repainted one, the poster is the one which has been torn. Besides being modified, your subjects tell a story. If we want, we can link up this with the idea communicated by the last years' Berlin, which seems involved in rewriting its own history each day through the “violation” of its landscape, and in some ways you are telling the history of its walls, which is a strongly symbolic element...

A.G.: The curious thing, in fact, is that almost none of the things I photographed exist anymore. At the beginning, I really had the intention to report this transformation by a kind of reportage. Later on, as I told you, I realized that I wasn't satisfied with that, as it didn't allow me to reach what it was, according to my point of view, the soul of the city. If I go in a street which strikes me for the number of murals or torn posters, I don't photograph the whole street, but I try to recover the emotion that it has communicated to me. To tell the truth, it is not even important if I put together images taken in different times and places; my purpose is to artificially recreate an impression, which, in my opinion, is not extinguished by the limits of the photographic means. The materic effect that I try to obtain can be suggested by the nature of the object itself or by the printing technique that I chose to use. I like to proceed through

attempts, and also the manual aspects of doing. There are very demanding techniques, such as that of gum dichromate, which are not completely predictable for what concerns the final result: this in particular proceeds through subsequent expositions, but it allows making adjustments till the final result. I use it also on papers which present particular technical problems. If we want, it is a proceeding which presents common aspects with that of the painter, who only “doing” decides which is suitable to the painting in his mind. Furthermore, I try that my works own a certain tactile beauty.

N.G.: You are physicist: from what I know, physics also includes the study on the immensely small, intended as the study of the mechanisms which generate specific phenomena. Can there be accordance with your idea to reconstruct the story of a city in a visual way through the signs left on it?

A.G.: There can be some analogies that I don't notice, what I can say instead is that a similar attitude towards the two things exists on my side; I could define it as the observer's attitude. Some create photographs by putting on a kind of staging, on the contrary I recover a piece of reality that only after I revise. On the basis there is the pleasure of the discovery of things which don't immediately present themselves with a particular aesthetical value, and, if you want, this has to do with research in theoretical physics: the laws which rule the world which is in front of you don't reveal themselves on the surface, and in order to discover them you cannot transgress the reality or impose your patterns, because in physics there is no space for arrogance, every theory must find a confirmation in the nature. Obviously, a photographer enjoys more freedom, but on my side remains the attitude of whom observes what still exists.

N. G.: What do you deal with in your scientific research?

A.G.: I study quantum theories of gravity, theories which try to unify gravity with elementary interactions. As a matter of fact, this includes theories which relate the immensely small with the cosmic scale.

In photography, however, despite I basically work with small-sized things, what I'm most interested in is their alienation, which doesn't make realize if the gathered images have been subjected to an enlargement or reduction process.

N.G.: The enlargement seems to be more frequent...

A.G.: That's true, but if this happens, the reason why is that this play of alienation probably works better in this case. But it is not a constant, some times I also proceed in opposite direction and something is also reproduced in its original size. In some years I think I myself could run into difficulties in determining what has been reduced and what has been enlarged: this hypothesis doesn't bother me, I would be inclined to consider it as a consequence of the work carried out on that image, as a proof of its effectiveness.

N.G.: It is not uncommon to find this creative component in a scientist world, as if the scientist is characterized by a strong duality, a need to "abstract" himself in a humanistic way, but remaining bound to a way to look at the world from a scientific point of view.

A.G.: I often find some misunderstandings as regards the scientific work, which all in all has some points of tangency with the creative one. In both cases a certain sensitiveness is developed which, by means of intuition, leads you to sense the solutions before their rational evidence. Maybe this is determined by the human brain functioning which manages to notice some analogies which could be very complex to rationalize. It is not a very different mechanism from the one which makes a sculptor see a Maternity in an ordinary stone.

N.G.: You seem to identify the artistic process with facing a problem, in the attempt to solve the enigma.

A.G.: However, all this develops on a different level, because a unique truth is allowed in science and several ones in art. But I am convinced that there are expressive solutions that are more true than others. I remember a TV program in which L. Bernstein presented some symphonies of Beethoven's at the piano, he carried out the different stu-

dio versions of the Fifth and you noticed how, from confused ideas, the one endowed with stronger essentiality stood out, which no doubt imposed itself as the definitive one.

N.G.: You mentioned music, I ask you which are your main artistic influences or, more simply, which are the cultural interests that inspire you in finding your expressive way.

A.G.: I know that I have not been particularly inspired by photography. I mean that I am not an expert in this matter, technically I am an autodidact, I still think that I have some gaps about its artists, which, maybe because of my path towards the most possible personal language, at the moment I don't consider so necessary to fill. There hasn't been a direct influence, even though I have surely seen many photographs, but after all that wasn't mediated by a cultural level. I started to use the camera in a rather usual way, in case similarities with other photographers emerged when I had already found my own way to express myself. Cinema probably had a more direct influence, among the directors I appreciate most many particularly take care of the "photographic" aspect: besides the Italians, like Antonioni and Pasolini, I like very much Tarkowskij and Paradjanov.

N.G.: It seems that you are more interested in the visual aspect, rather than the narrative one.

A.G.: Yes, even if afterwards I started to appreciate more the narrative one, but I think unconsciously more for what concerns editing, times and duration of sequences and images, than for what concerns the narrated plot.

N.G.: Also in this case, I notice some similarities with the artistic practice as you intend it, isolating and underlying some fragments from the context.

A.G.: However, this concerns also music, because it has a narrative course which is not referable to a real tale. In the operas, for example, it is not the libretto which interests me, but seeing how the plot has been set to music, in other words how the situations in the libretto have been solved;

in short, I pay attention to the internal rhythm of the scene sequence.

N.G.: Besides the opera, do you like also contemporary music?

A.G.: Yes, a little bit in all of its aspects, even though I have my preferences. For example, I am more interested in last Luigi Nono or Morton Feldman's compositions rather than John Cage or Steve Reich's music. It is however the music of all ages which interests me, when I can I like also to play it.

N.G.: You have a rather wide sphere of interests, but I know that your approach to the artistic practice is quite recent, and begins precisely with photography.

A.G.: Yes, and all in all the thing started in an accidental way, rather than "irrepressible" expressive needs: these have been revealing later, when I became aware to have at my disposal a means which offered me the opportunity to create images which had a certain aesthetical value. I started by projecting some slides which, in a certain sense, replaced those paintings that I didn't have in my Berlin home... nevertheless I didn't intend, as maybe Man Ray would say, "replace painting", in fact soon I was going to be aware that the thing was going to acquire its own autonomy. It was then following an advice of a friend of mine, who had a certain knowledge of printing techniques, that I started to print the photos by myself, developing then my own sensibility for the experimentation in this field. Today, also in the rare cases in which I don't print them myself, I already know what it is possible to obtain out of an image from the expressive point of view.

N.G.: Do you remember the photo or the series of them which determined a change of horizon or of intentions? The one that we could define "the zero film roll" from an artistic point of view?

A.G.: There has been a series of them, even if they didn't directly define this genre, that even today I consider in

development. Also the practice of the manual print gave its impulse, but for what concerns the subjects, a series of details of the Wall's remains had been very important, which I decided not to exhibit. At the beginning there was some more macroscopic photograph, then, as I told you, I concentrated more on close-ups, that I later subjected to an enlargement proceeding.

N.G.: However, you didn't really frequent the Berlin's artistic circles, you really started alone.

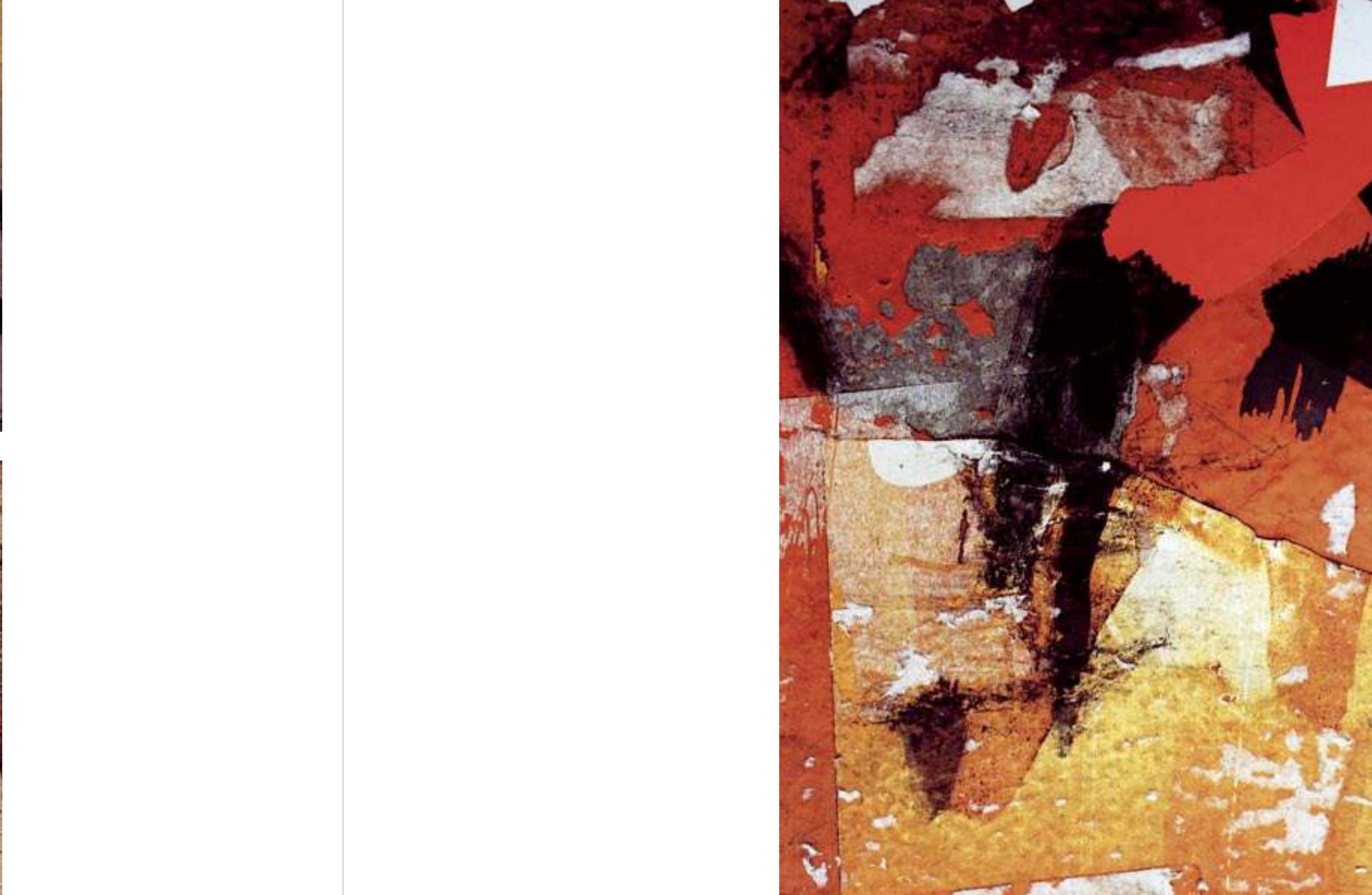
A.G.: I have no idea of the number of photographers who use these techniques in Berlin; I met someone after having already tested them. Most of the photographers don't intend photography in the same way as I do.

N. G.: In fact, photography seems to me nothing more than an opportunity, a starting point.

A.G.: The most different influences contribute to this kind of approach, I couldn't say what in particular acted as an impulse for my intention to pass over the division among the artistic techniques as classically intended, and influenced my way to exhibit. Trends and research in this direction go through the history of contemporary art in different ways. In mentioning an example near me, I could tell about some works which are in my parents' house, about an artist who lives near me in Italy, Candido Fior. Like a frame to a painting, he created a structure which makes that painting part of a real sculpture. In order to "frame" some photos, I built some pedestals which, besides being changeable in accordance to the space of the exhibition, represent another opportunity to go beyond two-dimensionality. I consider that the photo is "finished" only when it is exhibited. I am interested in creating a real visual path in which the enjoyment of the observer is in some ways determined, following a particular rhythm, and my intention to arrange some projections with musical accompaniment pursues the same aim. Also my photographs "want" to expand themselves beyond their physical limit, offering themselves as a fragment of a wider context.

June 2005







Andrea Gregori è nato a Vicenza nel 1965. Dopo il liceo classico, si laurea in fisica presso l'Università di Padova, e consegue il dottorato di ricerca in fisica teorica presso l'Università di Trieste. Coltiva accanto alla ricerca scientifica un attivo interesse per le arti, che esprime in particolare nell'ambito della musica e delle arti visive. La sua passione per la fotografia è il risultato di un processo graduale, nel quale ha avuto un ruolo di primaria importanza l'opera dei grandi maestri del cinema. Il suo approccio al mezzo fotografico è complementare ed allo stesso tempo simile al lavoro di ricerca scientifica: a guidare entrambi è il piacere per la scoperta, volta ad esplicitare ciò che esiste al di fuori di una immediata visibilità. Vive a Berlino dal 2000.

ESPOSIZIONI

Ottobre 2004

Berlin, poesia nascosta di una città / verborgene Poesie einer Stadt
Berlino, Istituto Italiano di Cultura.

Dicembre 2004

Galleria dei Friedenauer Kammerkonzerte, Berlino

Andrea Gregori was born in Vicenza (Italy) in 1965. After classical studies at high school, he graduated in physics from the University of Padua, and got a PHD in theoretical physics from the University of Trieste. Besides scientific research, he cultivates an active interest in art, in particular visual arts and music. His passion for photography is the result of a gradual process, on which the works of the great masters of cinema have played a role of primary importance. His approach to photography is complementary and, on the other hand, similar to his scientific research: both are guided by the pleasure for the discovery, aimed to make explicit what exists but it's not visible at first glance.

He has been living in Berlin since the year 2000.

EXHIBITIONS

October 2004

*Berlin, poesia nascosta di una città / verborgene Poesie einer Stadt
Italienisches Kulturinstitut, Berlin.*

December 2004

Friedenauer Kammerkonzerte Gallery, Berlin

Vom Pigment zum Licht – und zurück !

Kunsthistorische Anmerkungen zu den Fotoarbeiten von Andrea Gregori

Die Fotoarbeiten von Andrea Gregori zeigen durchgängig die Tendenz zu einer substanziellen Konkretion des Flüchtligen. Er liebt und sucht kleine, unbeachtete Ausschnitte, etwa Nahaufnahmen verwitterter Oberflächen der städtischen Umwelt. Natur und Zeit haben hier in pittoreskem Sinne bereits vorgearbeitet. Die Reflexe solcher vergänglicher Erscheinungen dringen als organisierte Photonenströme durch das Fotoobjektiv ins Innere der Kamera und hinterlassen auf dem empfindlichen Film bleibende chemische Veränderungen. Was aus diesen weiter entsteht, ereignet sich in komplizierten Kopier- und Druckvorgängen als zielgerichtetes Spiel manipulierter Stofflichkeit, bis sie zu „Bildern mit Malerei erlaubt, wenngleich kaum mehr die Hand des Malers die Konkurrentin ist, sondern nur noch der pure „Stoff“. Stofflichkeit in unterschiedlicher Form, mit Vorliebe als handwerklich aufwendiger Pigmentdruck, oder im einfachsten Fall wenigstens als Ink-Jet-Print auf schönem Aquarellpapier, gibt den Arbeiten Gregoris ihre samtene, fast tastbare Substanzialität. Sind das schon „Bilder“? Die Ergebnisse sind „bildhaft“. Ihre Nähe zum künstlerischen Bild beruht auf der Mischung der äußeren Zufälle mit einer hohen ästhetisch organisierenden Sensibilität, die das „optische Material“ zu stofflichen Erscheinungen formt. Deren Reize können das Auge des Betrachters mit elementaren Strukturen, Texturen, Fakturen, Kontrasten und Spannungsverhältnissen in Farbe und Form rühren. Solche Formationen, die den dunklen Gesetzen der äußeren Welt entstammen, die aber in der Antwort des menschlichen Geistes und seiner ästhetisch projizierenden Poiesis zu empfindbaren, ja physiognomisch verstehbaren „Gestalten“ mutieren können, hat die denkende Menschheit schon immer fasziniert, immer auf der Suche nach formbildenden Parallelitäten zwischen äußerer Natur und dem Inneren der menschlichen Empfindung. Ob Steine, Bäume, Wolken, oder der Blick durchs Mikroskop – immer wieder glaubte sich die Phantasie nahe einem universalen Gesetz, das Natur, menschliche Naturempfindung und Kunst mit gemeinsamem Sinn umschließt. Die Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts ist voll solcher Ansätze. Sie kulminieren im „Surrealismus“ Max Ernsts, in „Tachismus“ und „Action Painting“ und hundert anderen künstlerischen Versuchen eines „gesteuerten Zufalls“, ja sie stemmen die Macht des kreativen Zufalls und des Automatischen (Autopoietischen) geradezu an die Oberfläche der künstlerischen Elemente. Hier könnte man auch die Arbeit Andrea Gregoris einordnen.

Gleichwohl, diese ästhetische Bildmagie wäre heute kaum mehr als eine technische Spielerei. Viele Künstler am Ende des vergangenen Jahrhunderts haben sie bereits ironisiert. Andrea Gregori ist promovierter Physiker, der auf dem Gebiet der Gravitationsgesetze forscht. Am künstlerischen Umgang mit Fotografie muß ihn noch etwas Weiteres interessieren, das das elementare Grundgesetz des Fotografischen betrifft. Unter dieser Voraussetzung wären die künstlerischen Fotoarbeiten von Andrea Gregori in ihrer pigmentgesättigten Stofflichkeit die Probe auf eine der kühnsten Theorien der Fotografie, die in den 1920er Jahren der ebenso phantasievolle wie stürmische Maler und Kunstavantgardist László Moholy-Nagy postuliert hatte: *„Fotografie ist Lichtgestaltung“*¹. Moholy strebte konsequent dahin, *„selbst den Farbstoff (das Pigment) zu überwinden, oder ihn wenigstens so weit wie möglich zu sublimieren, um aus dem elementaren Material der optischen Gestaltung, aus dem direkten Licht, den Ausdruck zu realisieren“*². Für Moholy war das „Fotogramm“ das Paradigma des neuen künstlerischen Gestaltens. Statt „Reproduktion“ forderte er „Produktion“, indem die Technik der Fotografie – Festhalten von Lichteinwirkung auf der fotografischen Schicht – nicht wie bislang zum reinen Reproduzieren gegenständlicher Wirklichkeit dienen, sondern selbst zum produzierenden Faktor werden sollte. Fotogramme entstehen in der Dunkelkammer ohne Kamera durch reine Licht- und Schattenerwirkung direkt auf die fotografische Schicht. *„Sie ergeben eine sublimierte, strahlende, fast stofflose Wirkung. Die Möglichkeiten der Arbeit mit Licht werden dabei unvergleichlich vollkommener aufgeschlossen als bei allen früheren Werken der Malerei“*³.

Aus der experimentellen Umkehrung des technischen Prinzips fotografischer Abbildung führte die leise Mystik des „stofflosen“ Lichtes und eine Ahnung geheimer Alchimie im wesen- und absichtslosen Entstehen reiner Lichtformen den Maler Moholy-Nagy in ein neues Reich gegenstandsloser, fließender Lichtgestaltungen. Durch eine Schulung in diesem Sinne sah er die Möglichkeit, die Fotografie in ihrer Gesamtheit, auch die abbildende Kamerafotografie, zu einer neuen Dimension des künstlerischen Erlebens zu führen: *„Wer einmal bei der Herstellung von kamerlosen Fotogrammen den Sinn des Lichtschreibens erobert hat, der wird auch am sinnfälligsten mit der Kamera arbeiten können“*⁴.

Das Licht hat die junge Generation nach 1900 fasziniert, besonders nachdem Albert Einstein die Lichtgeschwindigkeit als Konstante seiner Formel für die Umwandlung von Materie in Energie eingesetzt hatte. Die Futuristen sprachen nur noch von „Dynamismus“ und „Energie“, und ihnen folgend hat auch László Moholy-Nagy Begriffe wie „Raum“, „Bewegung“ und „Schwerelosigkeit“ mit den Erscheinungen des „körperlosen Lichts“ in Verbindung gesetzt, und in ihnen Grundelemente eines durch die Fotografie gestifteten „Neuen Sehens“ in der technischen Welt gefunden. Später hat er dieses Neue Sehen unter den großen Oberbegriff *„Vision in Motion“*⁵ gestellt. Der Anspruch, den in der eigenen Zeit neu gefundenen Naturgesetzen als Künstler nahe zu sein, und selbst „Unbekanntes“ zu finden, prägte diese universalistischen Auffassungen. Die rein kulturellen Begriffe von „Kunst“ oder „Bild“ schienen dagegen damals weitgehend veraltet.

Die experimentelle Fotokunst von Andrea Gregori verrät ganz andere Auffassungen, auch wenn deren Basis ebenfalls technischer Natur ist. Gregoris Rückführung der elementaren Lichtenergie in kleine stoffliche Substrate aus farbigen Pigmenten auf kostbaren, handgeschöpften Künstlerpapieren deutet weniger auf bloße kunstgewerbliche Bescheidenheit im Kunstmachen als eher auf einen systematischen Zweifel am „großen Weltentwurf“ hin. Indem die kleinen Bildfelder ihre stofflichen und sensuellen Form- und Farbreize spielen lassen, bilden sie eigene „kleine Welten“, die aus dem großen Geschehen des Unvertrauten des Vertrauten herauspräparieren und zu bleibender Gegenständlichkeit gerinnen lassen. So gesehen findet sich hier ein radikal kritischer Kommentar zu dem Pathos, das die kulturelle Rolle der Fotografie und des „Neuen Sehens“ im Zeitalter der „Moderne“ erfüllt hatte. Einzig der Grundzug aller Fotografie, mechanischer „Ausschnitt“ aus dem Kontinuum der Welt zu sein, ist produktiv weiterverfolgt. Die gewonnenen Fragmente gleichen oft jener abstrakten Zeichensprache, die man in den 1950er Jahren „Chiffren“ nannte, doch erscheinen sie frei von deren Last existenzieller Rätselfähigkeit. Das „Bild“ wird wieder mit dem Schein des in sich selbst Gültigen umgrenzt. Es führt sich diskret als handliches Konzentrat vor, wenig mehr beanspruchend, als am Ende einer langen manipulativen Ableitung aus den großen Zuständen der realen Welt ein in Farbe, Form und Stoff verdichtetes Gebilde eigener ästhetischer Wertigkeit zu sein. Alles weitere bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen.

¹ L.Moholy-Nagy, Fotografie ist Lichtgestaltung, in: „Bauhaus“ Heft 1, 2.Jg. 1928 S.2 ff.

² ders. Von Malerei zu Architektur (Bauhausbuch Nr.14) München 1929 S.88 f.

³ Wie Anm.1

⁴ Wie Anm.1

⁵ L.Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago 1947

PROF.DR.ANDREAS HAUS
Universität der Künste Berlin



Elenco delle immagini

Foto copertina

Stampa digitale su carta fotografica, cm 100 x 150.

Pag. 6

Gomma bicromatata su carta artigianale di cotone, pezzo unico, ca. 51x51 cm.

Pag. 9

Stampa con pigmenti inkjet su carta d'acquerello, cm 32 x 50

Pag. 11

Stampa da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 13

Stampa da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 15

Due stampe con pigmenti inkjet su film lucido, cm 32 x 48

Pag. 16

Stampa con pigmenti inkjet su carta giapponese, cm 32 x 50 circa

Pag. 17

Stampa con pigmenti inkjet su carta giapponese, cm 32 x 50 circa

Pag. 19 (a sinistra)

Stampa con pigmenti inkjet su carta giapponese, cm 32 x 55 circa

Pag. 19 (a destra)

Stampa con pigmenti inkjet su carta giapponese, cm 32 x 47 circa

Pag. 21 (in alto)

Gomma bicromatata su carta artigianale di cotone, pezzo unico, ca. 51x51 cm

Pag. 21 (in basso)

Gomma bicromatata su carta artigianale di cotone, pezzo unico, ca. 27x38 cm

Pag. 23

Due stampe con pigmenti inkjet su carta d'acquerello, cm 32 x 50

Pag. 25

Quattro Stampe con pigmenti inkjet su carta d'acquerello, cm 32 x 50

Pag. 26

Stampa con pigmenti inkjet su film lucido, cm 32 x 48

Pag. 27

Stampa con pigmenti inkjet su film lucido, cm 32 x 48

Pag. 32 (in alto)

Stampa alla gelatina d'argento su carta giapponese, cm 50 x 66 circa

Pag. 32 (in basso)

Stampa virata alla gelatina d'argento su carta giapponese, cm 50 x 66 circa

Pag. 33

Stampa alla gelatina d'argento su carta fotografica, cm 103 x 155

Pag. 39

Due stampe da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 40

Due stampe da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 41

Stampa digitale su carta fotografica, cm 100 x 150.

Pag. 42

Stampa da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 43

Stampa da negativo a colori su carta fotografica, cm 41 x 60

Pag. 47

Gomma bicromatata su carta artigianale di cotone, pezzo unico, ca. 58x78 cm.