



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

CAMILLA FEDERICA FERRARIO (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma)
Lumache e altri animali d'artista: il ruolo dell'autore nell'opera di Joan Fontcuberta

Analizzando la vastissima e multiforme produzione dell'artista, curatore e critico catalano Joan Fontcuberta, una tematica in particolare sembra ricorrere come continua fonte d'ispirazione: il regno animale. Una folta fauna di esseri reali e fittizi è stata infatti protagonista di molte delle sue opere, dagli esordi fino a tempi più recenti, inizialmente come soggetto prediletto di indagine, poi guadagnando un ruolo sempre più attivo, fino a divenirne addirittura coautrice. Scopo del presente saggio è tentare di ricostruire questo processo, attraverso l'analisi di alcune opere selezionate, ponendo particolare attenzione al tema dell'autorialità in campo artistico e fotografico.

Nei primi anni di attività, l'interesse di Fontcuberta per il carattere ambiguo delle immagini fotografiche e delle istituzioni museali, che avrebbe caratterizzato poi tutta la sua opera, era già abbinato a quello per la zoologia.

Le fotografie d'esordio, realizzate durante gli studi universitari e generalmente note come *Contravisiones* (1973-77), erano immagini trasgressive, volte ad attaccare il sistema visuale ed erodere il principio di realtà da sempre assegnato alla fotografia. Attraverso l'apposizione di titoli enigmatici e l'uso di virtuosismi tecnici (come fotomontaggio e sovrimpressioni),¹ in queste prime immagini Font-

¹ La manipolazione del supporto, unita alla messa in scena, sarà poi una via di sperimentazione costante lungo tutta la carriera di Fontcuberta, e gli permetterà di raggiungere anche i traguardi più impensabili, come ad esempio la dimostrazione visiva di bizzarri miracoli e teorie cospirative (cfr. ad esempio Fontcuberta, Monterosso, Hoël 2013).



Fig. 1
Joan Fontcuberta, *Cargol treu banya/Homenaje a Topor*, 1976
(da Arnaldo 2014, fig. 09).

cuberta trasformava sapientemente situazioni ordinarie in scene misteriose, in cui gli animali figuravano tra i protagonisti principali. Un animale in particolare, la lumaca, che sarebbe poi ricomparso nella sua opera a numerosi anni di distanza, era il soggetto della più famosa fotografia “controvisiva”, intitolata *Cargol treu banya/Homenaje a Topor* (Lumaca tira fuori le corna/Omaggio a Topor) [Fig. 1]. La scelta dell'animale, non ancora caricata dei significati che come vedremo assumerà in seguito, costituiva in questo caso una sorta di dichiarazione di debito nei confronti dell'artista francese Roland Topor,² la cui influenza era in effetti evidente in queste prime opere, sia nei temi che nel carattere ironico, provocatorio, grottesco, e a tratti macabro delle immagini.

Un'altra forte influenza in queste prime opere era quella del Surrealismo,³ fondamentale (come si evince già dal titolo) anche nel-

2 L'immagine si riferiva al film realizzato da Topor insieme al regista René Laloux nel 1965, intitolato appunto *Les escargots* (Le lumache). Sull'opera di Roland Topor si vedano, ad esempio, Quintavalle 1972 e Giorgi, Giorgi 1997.

3 Il concetto di sovversione applicato alle immagini era evidentemente ripreso dalla tradizione delle prime avanguardie e dal Surrealismo in particolare (sull'argomento si vedano ad esempio Bajac, Chéroux 2010 e Chéroux 2012). Lo stesso concetto di “controvisione” sembra rifarsi alla volontà surrealista di “changer la vue” (cambiare la vista), intesa come mezzo per riuscire poi a cambiare la vita (come scriveva André Breton in una delle *Conférences de Mexico*, ora in Breton 1992: 1260-1263). Riferimenti al Surrealismo, ma anche al Dadaismo, del resto, sono presenti in quasi tutta l'opera di Fontcuberta, ad esempio nel tono sempre

la serie successiva, *Animal-trouvé* (1977-82), nella quale il mondo animale divenne protagonista assoluto. In questa seconda serie, le sperimentazioni tecniche furono temporaneamente accantonate, e l'aspetto macabro, il senso di mistero, l'effetto di smarrimento surrealista ottenuti semplicemente attraverso l'inquadratura.⁴ Più che al cosiddetto “istante decisivo”, l'autore si interessò cioè alla ricerca di uno “spazio decisivo”, trasferendo la sua attenzione dal supporto alla realtà stessa, intesa come “contenitore dell'incognita” (Arnaldo 2014). La misteriosa realtà indagata era quella dei musei di storia naturale e dei giardini zoologici, individuati a partire da quel momento da Fontcuberta come soggetti privilegiati della sua ricerca (insieme a tutte le istituzioni dedicate alla trasmissione di conoscenza e divulgazione scientifica). Immagini inquietanti e suggestive erano ottenute fotografando in bianco e nero animali impagliati o essiccati, che nelle atmosfere deserte di tali luoghi, solo grazie ad un creativo utilizzo di luci e ombre e all'adozione di punti di vista insoliti, sembravano camminare sulle pareti, librarsi in aria, inseguire i propri scheletri [Fig. 2]. Sottolineando la loro spiccata vocazione all'enigma, l'artista intendeva dimostrare come spesso anche in istituzioni del genere potesse essere difficile distinguere la natura dall'artificio.⁵

.....
provocatorio, nel senso di straniamento che le sue immagini producono nello spettatore, nella continua ripresa dell'idea di *objet trouvé*, e nell'utilizzo del fotomontaggio (in particolare, il critico francese Clément Chéroux ha individuato in Marcel Duchamp la “fonte nascosta” di tutto il suo lavoro: cfr. Fontcuberta 2009).

4 Pur accantonando l'approccio sperimentale, Fontcuberta mantenne perciò anche qui il suo interesse nei confronti del Surrealismo, riprendendo però un'altra modalità di accostamento alla fotografia caratteristica di quella corrente, quella dell'incontro fortuito con l'immagine, che si può riassumere nell'interesse per la fotografia cosiddetta documentaria e per la sua capacità di suscitare un'interrogazione nello spettatore, di produrre enigmi visivi, o “immagini indovinello” (Breton 1992: 1255).

5 Il progetto *Animal-trouvé* è stato ripreso nel 2015, quando l'artista è tornato a fotografare i musei di storia naturale dell'Emilia Romagna (dove trentacinque anni prima aveva già scattato alcune delle fotografie inserite nella serie originale), proprio in occasione dell'esposizione presso i Musei Civici di Reggio Emilia di un altro progetto dedicato agli animali, *Gastropoda*, di cui si parlerà meglio più avanti (cfr. Fontcuberta 2016).



Fig. 2
Joan Fontcuberta, *Museu de Zoologia, Barcelona*, 1979 (da Arnaldo 2014, fig. 29).

La critica ai musei e alle istituzioni scientifiche come santuari del sapere che detengono il controllo esclusivo della verità (individuata da Fontcuberta stesso come base della sua attività in Fontcuberta 1997: 131), insieme a quella verso la fotografia documentale e la sua pretesa di neutralità assoluta, fu ripresa poi dall'artista in diverse opere successive con le quali, a partire dagli anni Ottanta, iniziò a mettere apertamente in atto la sua nota pedagogia del dubbio, volta a suscitare uno spirito critico nello spettatore e a vaccinarlo nei confronti del potere delle immagini.

Anche in queste opere dedicate alla vaccinazione del pubblico, con cui l'artista è maggiormente conosciuto a livello internazionale e con cui molto spesso viene erroneamente identificata la sua intera produzione, un'attenzione particolare è stata più volte riservata alla zoologia.⁶ A tal proposito l'artista ha recentemente dichiarato: "mi sono interessato alla fotografia della natura in quanto pretesto per arrivare alla natura della fotografia" (Casini, Villa 2019: 85). Impossibile non citare *Fauna* (anche noto come *Fauna secreta*), un progetto pluridisciplinare di enorme successo, iniziato nel 1985 in collaborazione con l'amico Pere Formiguera. Attraverso una complessa e abile costruzione narrativa, in tale progetto l'autore si fingeva semplice scopritore di un importante archivio rimasto fino a quel momento

⁶ Altre discipline prese di mira furono poi la botanica, la storia, l'antropologia e perfino l'astronomia, senza tralasciare attacchi alle istituzioni politiche e religiose.

incredibilmente sconosciuto, appartenuto al fantomatico scienziato tedesco Peter Ameisenhaufen, che intorno agli anni Trenta e Quaranta del XX secolo aveva scoperto, attraverso diverse spedizioni in giro per il mondo in compagnia del suo assistente Hans von Kubert (*alter ego* del nostro Fontcuberta), un improbabile numero di insoliti animali. Come già avvenuto in precedenza con le pseudopiante protagoniste della notissima serie *Herbarium* (1982), si trattava di figure mai viste prima e non identificabili con nessuna specie esistente. Figure ibride, insomma, come quella del loro creatore, che non può essere definito un fotografo nel senso tradizionale, ma una eclettica fusione tra questo e un artista concettuale, curatore, teorico, insegnante.

In un'operazione che ricordava da vicino sia le antiche *Wunderkammern*⁷ che gli assemblaggi o i *cadavres exquis* surrealisti,⁸ gli animali protagonisti della serie erano realmente costruiti per opera di tassidermisti, per essere poi fotografati in modo da dare la sensazione che si trattasse di animali vivi, catturati nel loro habitat naturale. Le immagini erano ovviamente realizzate in modo da sembrare realmente risalenti agli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, ed esposte insieme all'intero archivio del fantomatico professore (composto da documenti personali, appunti manoscritti, mappe, disegni, radiografie, strumenti di laboratorio, registrazioni audio, frammenti ossei ed esemplari impagliati). Tutti gli animali erano inoltre provvisti di nomi latini e dettagliate quanto fantastiche descrizioni ispirate a Jorge Luis Borges (Borges 1967). C'era ad esempio la *Ictiocapra aerofagia*, un pesce dai piedi pelosi capace di muoversi solo in acque poco profonde; il *Cercopithecus Icarocornu*, una scimmia alata con un grande corno in mezzo alla fronte [Fig. 3]; la *Solenoglypha Polipodida*, un serpente provvisto di dodici piedi simili a zampe di

⁷ I cui proprietari com'è noto combinavano sapientemente *naturalia* e *artificialia* per generare creature fantastiche in grado di instillare il dubbio circa la loro reale esistenza una volta inserite in quei protomusei. Sull'argomento si veda ad esempio Lugli 1983.

⁸ Da questi ultimi sembrano riprendere anche l'amore per lo strano bestiario di animali ibridi, come l'ippocampo o il minotauro (cfr. Bajac, Chéroux 2010: 394). Oltre alle radici surrealiste, altri punti di riferimento obbligati per questo progetto erano i bestiarie medievali e il mito letterario di Frankenstein (Fontcuberta 1992: 23).



Fig. 3

Cercopithecus Icarocornu, senza data (da <https://www.fontcuberta.com/wp/fauna/#>) (a sinistra).



Fig. 4

Centaurus Neandertalensis, senza data (da <https://www.fontcuberta.com/wp/fauna/#>) (a destra).

gallina; l'*Alopex stultus*, uno strano essere con corpo di volpe e testa di tartaruga in grado di mimetizzarsi in arbusto per difendersi dai nemici. Altri esemplari erano poi il *Micostrium vulgaris*, un grande mollusco bivalente provvisto di un braccio e una zampa da mammifero, noto per essere molto giocoso e affettuoso, e una creatura chiamata *Myodorifera Colubercauda*, per metà roditore e per metà rettile. Oltre a questi curiosi ibridi erano presenti in *Fauna* anche specie chiaramente ispirate a esseri tipici della mitologia, come il *Centaurus Neandertalensis* (una sorta di centauro preistorico, con corpo di cavallo e torso di scimmia) [Fig. 4], o il *Gran Guardián del Bien Total* (una sorta di puledro alato, con chiaro riferimento alla figura di Pegaso).

L'esistenza di questi animali, difficilmente credibile in altre circostanze, risultava verosimile a causa della loro registrazione per mezzo dell'apparecchio fotografico, nonché del carisma dell'istituzione in cui l'opera era di volta in volta inserita. Importante in *Fauna* (come in tutte le serie successive dell'autore) non era infatti la singola opera o la serie in sé, ma la "cornice" (Fontcuberta 2001: 7): non è mai

esposta infatti in gallerie di arte contemporanea, ma in musei di storia naturale, di cui l'artista imita anche la retorica espositiva.⁹ Il progetto non costituiva quindi solo un aperto attacco all'autorità della fotografia, ma anche a quella delle istituzioni museali e delle scienze naturali. Scopo dell'artista era infatti dimostrare come queste ultime, con il loro linguaggio affabulante e la loro aura di rigore, siano in grado di filtrare la nostra percezione e di indurci ad accettare passivamente ogni informazione trasmessa.

Il discorso sugli animali e sui musei di storia naturale venne ulteriormente sviluppato anche in un'altra serie, *Safari* (1989-91), in cui Fontcuberta tornava ad indagare sull'artificialità insita in ciò che a prima vista può essere considerato naturale. L'artista analizzava in questo caso la somiglianza tra le fotografie di animali esotici scattate nei musei di zoologia e quelle scattate dai turisti durante le escursioni di caccia fotografica e i safari in Africa, le quali, messe in stretta relazione all'interno dell'opera, risultavano molto simili e praticamente indistinguibili tra loro. Secondo l'artista, però, nell'attuale mondo di simulacri in cui "in realtà noi non cerchiamo la visione ma il *deja-vu*" (Fontcuberta 1997: 71), è l'immagine stereotipata a precedere quella reale, non viceversa. In questo contesto il safari, modalità più diretta con cui gli uomini occidentali possono conoscere il mondo africano, ripete quindi esattamente le stesse modalità del percorso del museo: un percorso guidato tra inquadrature prefissate di possibili foto, nei punti in cui il paesaggio si adatta al luogo comune, per un'esperienza che non è tanto di conoscenza ma "di riconoscimento" (Fontcuberta 2001: 54). Il discorso non è valido ovviamente solo per l'immagine dell'Africa, ma per tutte le immagini codificate dalla nostra cultura visuale. Dall'accostamento tra immagini di animali reali e immagini di animali finti o impagliati, emergeva perciò una doppia riflessione: da un lato

⁹ I materiali dell'archivio sono infatti presentati secondo le consuetudini espositive dei musei scientifici, ovvero con l'ausilio di cartellini dettagliati, pannelli didattici, vetrine e così via. Tra i musei che hanno ospitato la serie c'è ad esempio il Museu de Zoologia di Barcellona (nel 1989), il Museo Nacional de Ciencias Naturales di Madrid (nel 1990 e nel 2015-16), e la Collezione Spallanzani dei Musei Civici di Reggio Emilia (nell'ambito della manifestazione *Fotografia Europea 2015*).

sul fatto che la natura sintetica, attraverso la fotografia, possa ottenere un'apparenza di vita (con una sovrersione del suo tipico effetto di congelamento, in grado di dare la sensazione di una vivificazione di esseri inanimati, come abbiamo già visto in *Fauna*); dall'altro lato su come la natura reale si modelli invece ormai sempre più in forme che tendono all'astrazione e alla codificazione.¹⁰

Accostando in questo progetto fotografie scattate in prima persona (sia ai diorami che a se stesso, nelle vesti stereotipate dell'esploratore) a istantanee realizzate da partecipanti ai safari fotografici, pagine di riviste e altre immagini dalle origini molto diverse tra loro, Fontcuberta iniziava inoltre a mettere in atto una strategia che sarebbe stata in seguito (come vedremo) sempre più fondamentale nella sua produzione, ovvero quella del riciclo di immagini prodotte da altri.

Il discorso è stato poi continuato da Fontcuberta anche in un'altra serie, *Sirene* (2000), i cui protagonisti erano questa volta degli antenati acquatici degli ominidi, i cosiddetti "idropitechii", molto simili alle sirene della mitologia. In questa operazione artistica, falsi resti fossili erano inseriti dall'artista all'interno dei circuiti turistici di una riserva naturale e descritti con lo stesso apparato museologico e segnaletico dei fossili autentici¹¹ [Fig. 5]. L'intervento nella riserva

10 Impossibile non notare i punti di contatto tra questo lavoro di Fontcuberta e la ricerca sui diorami (*Dioramas*, 1975-1999) e sui musei delle cere (*Chamber of Horrors*, 1994; e *Portraits*, 1999) del giapponese Hiroshi Sugimoto. Anche questo artista, infatti, rifletteva sul principio di verità in fotografia, dimostrando il potere autenticatore di questo mezzo, in grado di far rivivere qualunque soggetto ne venisse catturato, e infondendo nello spettatore, al pari di Fontcuberta, un senso di consapevolezza mista a inquietudine. Su questo tema si vedano Tatay Huici 1998; Cotton 2010: 124-125; Panaro 2011: 63-64; Marra 2012: 294-295.

11 La Réserve Naturelle Géologique de Haute Provence, un tempo sommersa dalle acque marine e quindi molto ricca di resti pietrificati di ammoniti giganti, ittiosauri, sirenidi, probabile fonte di ispirazione per il nostro autore (cfr: <http://www.reserves-naturelles.org/geologique-de-haute-provence>). Il progetto fu poi esportato anche in territorio spagnolo, dove l'opera ebbe un forte impatto mediatico. Quando nel 2006 questa serie fu presentata alla Casa de las Conchas di Salamanca, infatti, ben sette degli otto periodici locali non si accorsero della finzione e riportarono la notizia della scoperta dei fossili come reale (come raccontava

Fig. 5
Sirena del Tormes, 2006 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/sirenes/>).



era completato poi dall'apparato di pseudo-documentazione degli stessi, consistente in un grande reportage fotografico realizzato dall'autore secondo il modello delle grandi riviste illustrate dedicate ai viaggi e alla natura, e in una serie di finti documenti storici relativi alla scoperta di queste strane creature (come ad esempio appunti e fotografie del loro primo scopritore negli anni Quaranta del Novecento, un tale padre Jean Fontana, nel cui volto era possibile riconoscere quello dell'artista).¹² Ancora una volta la creazione di una specie inventata aveva lo scopo di fornire al pubblico una "informazione intossicata" (Fontcuberta 2001: 127), per spronarlo appunto a mettere sempre in dubbio ogni informazione, anche se proveniente da fonti autoritarie come musei scientifici e fotografia documentaria.

In tutte le opere fin qui analizzate, oltre al noto intento di sovvertire i codici del linguaggio visivo e sviluppare nel pubblico uno spirito critico, era già possibile individuare secondo chi scrive anche la pre-

con tono caustico l'artista stesso in Antón 2007).

12 La scoperta era fatta risalire al 1947, quando il padre Jean Fontana (il nome di questo personaggio fa ovviamente riferimento al vero nome del suo autore), assistente del famoso geologo Albert de Lapparent (realmente esistito), scoprì i resti fossili di questa specie sconosciuta, risalente al Miocene, battezzandola *Hydropithecus*. La scoperta non era stata però divulgata a causa dell'opposizione del Vaticano, e i fossili nuovamente seppelliti, per poi essere riportati alla luce in quell'anno da una équipe di ricercatori.

senza di una riflessione sul tema dell'autorialità. Esse erano realizzate, come abbiamo visto, principalmente attraverso tre modalità di base – la manipolazione di informazioni già esistenti, il trasferimento di esse da un contesto ad un altro, la costruzione *ex-novo* di informazioni volutamente ambigue – tutte in qualche modo legate alla rinuncia all'autorialità in senso tradizionale (o alla sua limitazione). L'autore non era però ancora del tutto eliminato dal processo creativo, ma semplicemente occultato, o meglio sapientemente camuffato nel ruolo di curatore, scopritore, fotografo dei materiali esposti, e mai dichiaratamente artefice degli stessi.¹³

Già accennato in queste opere era inoltre un intento appropriazionista (sia fisico, di materiali di cui non era l'effettivo creatore manuale, che stilistico, attraverso l'adozione di volta in volta di uno stile da fotografia scientifica, tecnica, di reportage, ecc.), che diverrà poi

13 La scelta del termine "camuffato" non è casuale, ma si riferisce al titolo della sua mostra *Camouflages*, tenutasi dal 15 gennaio 2014 al 16 marzo 2014 presso la Maison Européenne de la Photographie di Parigi (cfr. Fontcuberta, Monterosso, Hoël 2013), e ovviamente alla strategia di sopravvivenza animale, grazie alla quale numerose specie riescono a sviare i predatori tramite camuffamenti e falsificazioni percettive (Casini, Villa 2019: 81).

In altre parole, anche quando il suo ruolo autoriale era occultato, egli non sconfiggeva mai nel totale anonimato. Pur non potendolo rendere manifesto al fine della riuscita dei suoi progetti, l'artista non si privava cioè del suo ruolo, che veniva suggerito attraverso pseudonimi creati ad arte, spesso consistenti nella traduzione del suo nome nella lingua del paese in cui l'opera era ambientata (ovvero inventando di volta in volta un *alter ego* a cui attribuire l'autorialità delle sue opere, a cui spesso prestava anche il suo volto). Adottava in questo modo lo stratagemma letterario dell'impersonalità, secondo cui l'autore non si palesa mai in prima persona, ma parla attraverso i suoi personaggi, e metteva di fatto in atto una doppia strategia: quella della produzione artistica dietro pseudonimo e quella dell'esercizio performativo del camuffamento (Brasó, Sanz, Castaño 2009: 35). La presunta rinuncia all'autorialità di Joan Fontcuberta era perciò solo apparente, in nessun caso l'artista evitava infatti di esprimere il proprio pensiero (spesso fornendo negli scritti teorici una specifica ai concetti messi in pratica altrove sotto mentite spoglie). Nelle sue opere, in sostanza, l'autore non è mai completamente palese, ma non è mai neanche completamente eliminato: l'autore è semplicemente camuffato.

Per una panoramica generale sul tema del *camouflage* nell'arte contemporanea si veda Negri 2018.

protagonista delle opere di Joan Fontcuberta a partire dagli anni Duemila ed esasperato fino all'aperta delega dell'autorialità, tra gli altri anche agli animali. Il passaggio dal semplice stile impersonale alla rinuncia alla produzione in prima persona era dovuto alla necessità, avvertita dall'artista, di un rinnovamento del ruolo dell'autore alla luce dei cambiamenti in atto nella società dell'epoca.

Il processo di trasformazione degli animali da soggetti a creatori dell'opera era però già iniziato in realtà contemporaneamente alle serie fin qui analizzate, in un insieme di opere databili agli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in cui essi andavano assumendo un ruolo sempre più attivo all'interno del processo creativo. Si tratta di opere poco note (e spesso analizzate dalla critica principalmente per il loro aspetto tecnico formale, tralasciandone lo spirito provocatorio e la portata concettuale) in cui l'artista, spinto probabilmente dalla letteratura teorica di quel periodo,¹⁴ sembra dedicare una particolare attenzione al tema del carattere indicale della fotografia. Questo aspetto, spesso invocato dai più insigni studiosi per affermare il valore della fotografia come specchio fedele della realtà (in virtù del suo legame di continuità fisica con il referente, con riferimento al pensiero di Charles Sanders Peirce: Peirce 1980: 158), era analizzato da Fontcuberta per dimostrare ancora una volta che il significato di un'immagine non dipendesse dal modo in cui essa è generata, ma dal modo in cui viene gestita. Egli non negava perciò il carattere indicale del segno fotografico,¹⁵ ma contestava la conclusione che questo potesse essere garanzia di verità.

La prima opera che può essere presa in considerazione in questo discorso è *Frottogrammi* (iniziata nel 1987),¹⁶ in cui Fontcuberta

14 Si trattava infatti di una tematica molto in voga in quegli anni. L'autore si rifaceva in particolare al pensiero di Philippe Dubois (Fontcuberta 1997: 76), che proprio in quel periodo stava riflettendo sul concetto di realismo in fotografia, inscrivendosi nella tendenza post-strutturalista che lo attribuiva all'appartenenza del segno fotografico alla categoria degli indici (cfr. Dubois 1996).

15 Questo discorso vale esclusivamente per la fotografia analogica. Per quanto riguarda la fotografia digitale Fontcuberta ha parlato infatti esplicitamente di un processo di "deindicizzazione" (Fontcuberta 2012: 65).

16 Su questa serie si veda in particolare Grande, Balsells 1988.



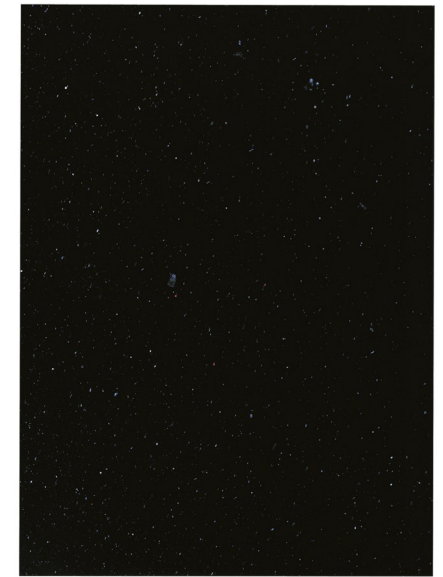
Fig. 6
Joan Fontcuberta, *Laurus Oxyrinchus*,
1988-89 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/frottogrammes/#>).

si proponeva di unire le impronte ottiche con quelle grafiche, introducendo il procedimento del *frottage* di Max Ernst nel campo della fotografia.¹⁷ La tecnica del "frottogramma" consisteva infatti nel fotografare animali, piante e altri oggetti dalla superficie rugosa o abrasiva, per poi strofinarli contro il negativo,¹⁸ in modo che ne venissero rappresentate allo stesso tempo sia le apparenze visuali che le qualità fisiche e tattili [Fig. 6]. In questo modo il negativo non era cioè più segnato solo dalla luce, ma anche dalla materia, come se rafforzare il presunto rapporto di continuità dell'immagine con il referente attraverso un contatto fisico tra i due potesse rendere l'immagine più vera. Nonostante il tentativo di ridurre al minimo il divario tra la realtà e la sua rappresentazione, al fine di rendere quest'ultima più realistica, il risultato dell'operazione risultava

17 Come spiegava l'artista stesso in Fontcuberta 1997: 84. La compresenza nei *Frottogrammi* di impronte luminose e impronte grafiche ricorda un'altra serie, quella degli *Sconosciuti* di Paolo Gioli, realizzati nel 1994-95 (cfr: Gioli 1995). Lo stesso Fontcuberta, infatti, affermava di condividere con Gioli lo stesso approccio epistemologico (Fontcuberta 1997: 81-84).

18 Dal verbo strofinare (in spagnolo "frotar" e in francese "frotter") deriva il nome del procedimento.

Fig. 7
Joan Fontcuberta, *MN 56: LYRA*
(NGC 6779). AR 19h 16,6 min.
/ D+30° 11', 1993 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/constellacions/#>).



opposto: le immagini apparivano infatti distorte e poco vicine ad una rappresentazione fedele della realtà, dimostrando perciò concretamente l'illusorietà dell'idea di impronta come garanzia di verità. Graffiando e grattando il negativo, egli sembrava inoltre voler andare oltre le apparenze, voler rifiutare di credere nella semplice visione, rimarcando il suo bisogno non solo di vedere, ma anche di toccare e scavare per poter credere.

L'idea che anche le impronte potessero essere sottomesse all'interpretazione dell'uomo, in quanto forme di rappresentazione tutt'altro che trasparenti, era sostenuta in maniera ancora più schietta e ironica da parte dell'artista nella serie *Costellazioni* (1993) [Fig. 7]. In quest'opera gli animali, seppur celatamente, assunsero un ruolo ancor più importante. Le fotografie di questa serie, che si presentavano a prima vista come delle suggestive rappresentazioni di cieli stellati, non erano altro infatti che la registrazione attraverso la tecnica del frottogramma dei cadaveri di insetti depositati insieme ad altri detriti sul parabrezza dell'automobile dell'artista. Non solo nessuna manipolazione fisica era effettuata su queste immagini, ma si può dire che esse possedessero addirittura una doppia natura di impronte: si trattava infatti di frottogrammi, immagini indicali per

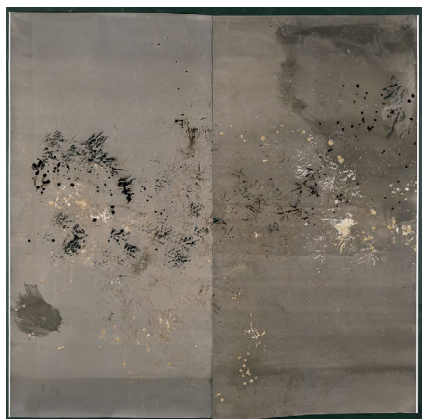


Fig. 8
Joan Fontcuberta, *Hojas de otoño cayendo sobre el río Miljacka*, 1994 (da <http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/zoo-grafias.html>).

eccellenza poiché ottenute senza la mediazione della fotocamera, che a loro volta rappresentavano delle impronte (quelle lasciate dallo schianto degli insetti sul vetro). Neppure questa doppia natura indicale, però, le esentava dall'assumere un carattere fortemente ambiguo, e dall'essere lette in maniera equivoca solo a causa dell'apposizione di titoli suggestivi (quello della serie ma anche quelli delle singole opere, che si rifacevano a complessi dati astronomici). Una simile strategia era messa in atto dall'artista anche in un'altra serie riguardante il tema dell'impronta, *Zoogrammi* (o *Zoografie*) (1994), come si può evincere già dal titolo fondamentale ai fini del nostro discorso. Per realizzare questo progetto, l'artista si servì per la prima volta della partecipazione attiva di animali. Le opere erano infatti generate dal combattimento di due galli su un foglio di carta fotografica, i quali, immersi l'uno in un bagno di sviluppo e l'altro in un bagno di fissaggio, producevano impronte nere e bianche a contatto con la carta.¹⁹ Il risultato erano immagini totalmente astratte, di cui l'artista nascondeva il significato originale dietro l'apparenza di immagini puramente decorative, apponendo ancora una volta titoli evocativi, come ad esempio *Hojas de otoño cayendo sobre el río Miljacka* (Foglie autunnali che cadono sul fiume Miljacka) [Fig. 8]. In questo modo era perciò nuovamente dimostrato da Fontcuberta

¹⁹ Il combattimento è avvenuto in forma di performance nel 1994 presso il Centro de Cultura Insular, a Las Palmas de Gran Canaria. Su questa opera si veda in particolare Chéroux 2016.

come anche il significato di vere e proprie impronte, dirette e immediate, potesse essere facilmente modificato (attraverso la decontestualizzazione, la presentazione ambigua o la semplice apposizione di una didascalia).

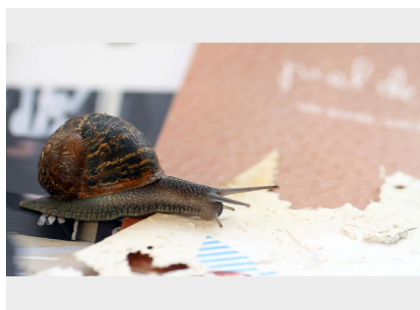
L'espedito del ruolo attivo degli animali sarebbe stato poi ripreso dall'artista e caricato di nuovi significati diversi anni dopo, con la serie *Gastropoda*, esposta per la prima volta al pubblico nel 2013²⁰ [Figg. 9-11].

Il progetto consisteva nel dar da mangiare a delle *Helix Aspersa* (della famiglia delle *gastropoda*, comunemente note come lumache zigrino) dei fogli di carta su cui fossero presenti delle rappresentazioni iconografiche (di solito inviti di gallerie d'arte e musei). Il risultato era una sorta di *decollage*,²¹ generato dall'effetto deteriorante dei succhi gastrici e delle escrezioni delle lumache sulla carta, fotografato dall'autore ed esposto in grande formato (spesso insieme a video documentanti l'operazione o teche in cui essa veniva "performata" dal vivo).²² Questa volta gli animali non solo si trovarono a collabo-

²⁰ Nella mostra collettiva *No tocar, por favor*, tenutasi dal 17 maggio all'1 settembre 2013 presso l'Artium di Vitoria (cfr. Marzo 2013). La serie è approdata anche in Italia, in occasione dell'edizione 2015 del festival internazionale *Fotografia Europea* di Reggio Emilia (cfr. Fontcuberta 2015).

²¹ A livello formale queste opere somigliano infatti molto a quelle realizzate a partire dagli anni Cinquanta da Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Raymond Hains, Wolf Vostell, François Dufrêne e Nino Migliori con la tecnica del *decollage*. Migliori stesso ha notato l'affinità del progetto *Gastropoda* con la sua ricerca sui manifesti strappati, ammettendo ironicamente di provare un pizzico di invidia per non avere avuto egli stesso a quel tempo l'idea di sfruttare il lavoro delle lumache, che gli avrebbe permesso di risparmiare una grande quantità di tempo (mi riferisco ad affermazioni fatte dall'artista il 16 maggio 2015 nel corso delle giornate inaugurali della decima edizione del festival *Fotografia Europea*).

²² Emerge a mio avviso anche dall'analisi del progetto *Gastropoda* un ennesimo riferimento da parte dell'artista al movimento surrealista. In questo caso il riferimento al Surrealismo è individuabile sia nell'esaltazione della pratica di appropriazione e risemantizzazione di immagini già esistenti, che nell'utilizzo di un'altra strategia artistica che sembra desunta da questo movimento: l'esaltazione della casualità creatrice. In *Gastropoda*, infatti, l'opera è lasciata compiersi senza l'intervento attivo dell'artista, conferendo così un ruolo primario all'azione del caso. Questo aspetto avvicina, secondo me, ancora una volta l'opera di Fontcuberta a



Figg. 9-11
Joan Fontcuberta, *Gastropoda*,
2013 (da <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/mostra/joan-fontcuberta/>).

rare attivamente con Fontcuberta, ma si videro attribuito un vero e proprio ruolo “co-autoriale” (Fontcuberta 2015).

.....
quella di alcuni surrealisti, Man Ray in special modo. Come è noto, al fine di essere considerato sempre un ingenuo amatore e mai un professionista in grado di sottomettere il mezzo alla sua volontà, l'artista americano faceva risalire tutte le sue più grandi invenzioni formali al caso o all'errore (si vedano in proposito Man Ray 1975 e Chéroux 2011: 25-26). Esattamente come lui, anche Fontcuberta presenta questa sua serie come frutto di un incontro casuale. Fa risalire infatti l'intuizione su quest'opera all'episodio ricorrente in cui al ritorno dai suoi numerosi viaggi di lavoro trovava nella buchetta della posta di casa sua (l'artista risiede in campagna nei dintorni di Barcellona, una zona molto umida) gli inviti di musei e gallerie d'arte che vi si erano accumulati, mangiati dalle lumache. Affidando il lavoro alle lumache, inoltre, Fontcuberta rinuncia a prevedere il risultato che potrà ottenere, e lo affida quindi al caso, proprio come Man Ray faceva con i suoi *rayogrammi*.

Anche in questa ripresa dell'atteggiamento surrealista di rifiuto per la creazione secondo le regole tradizionali e di sottomissione del processo artistico all'attività del caso, si può intravedere una strategia di rinuncia all'autorialità nel senso tradizionale (modernista) del termine.

Joan Fontcuberta non è ovviamente né l'unico né il primo nel mondo dell'arte ad aver “collaborato” con degli animali per realizzare le proprie opere, anche altri colleghi si sono avvalsi di questo aiuto offerto dalla natura, ed esistono poi addirittura anche dei veri e propri animali artisti. Navigando sul web, infatti, ci si imbatte in una quantità impensabile di animali, appartenenti alle più varie specie, che si cimentano in diversi ambiti creativi e le cui opere non solo ottengono sempre un enorme successo di pubblico, ma spesso vengono anche vendute a cifre molto elevate. I più noti sono probabilmente gli elefanti pittori, ma esistono anche cani disegnatori, cavalli acquarellisti, e moltissimi altri animali creativi che non disdegnano di popolare anche il campo fotografico. Tra i primi in ordine di tempo ricordiamo i piccioni fotografi del dr. Julius Neubronner,²³ ma sono ormai moltissimi i gatti, i polpi, le scimmie e le altre specie che sono salite sull'“arca di Daguerre” (Fontcuberta 2011) e divenute famose grazie alla loro pratica fotografica. La produzione non umana di opere d'arte e di fotografie non si limita però solo al mondo animale, ed esistono ormai da diversi anni anche numerosi robot in grado di scattare foto in maniera automatica e una grande varietà di apparecchi in grado di realizzare fotografie in assenza di qualsiasi intervento umano.²⁴ Da qui l'urgenza avvertita da Fontcuberta di riflettere sul ruolo dell'artista e soprattutto del fotografo nella società contemporanea.

Scopo di *Gastropoda* era infatti mettere in discussione in maniera programmatica la nozione di autore. Delegando alle lumache il compito di realizzare concretamente le opere, l'artista si domandava a chi ne andasse attribuita la paternità: se agli animaletti che l'avevano

.....
²³ Il chimico e medico tedesco brevettò nel 1908 un sistema di fotografia aerea tramite piccioni, che ebbe da subito molto successo e fu poi utilizzata a scopo militare durante la Prima Guerra Mondiale. La storia è nota a Fontcuberta, che l'ha analizzata in un recente saggio dal titolo *Dronifying Birds, Birdifying Drones* (in Degiorgis, Solomon 2019: I-XXVI). Sul tema si veda anche Zylinska 2017: 16; Aperture Foundation 2013.

²⁴ In realtà, come è noto e come non è possibile in questa sede approfondire, la minaccia di una totale automazione era già presente in apparecchi come le cabine per fototessere, le videocamere di sorveglianza o i satelliti. Sul tema della fotografia “non umana” si veda in particolare Zylinska 2017.

prodotta materialmente, o se invece a sé stesso, colui che aveva conferito intenzionalità artistica al lavoro.

Ovviamente la questione non era nuova, soprattutto in campo fotografico, poiché fin dalla sua apparizione ci si è interrogati circa l'artisticità di un mezzo che lascia molto poco all'intervento pratico dell'artista (Charles Baudelaire, ad esempio, in questo caso sarebbe forse stato dalla parte delle lumache). Fontcuberta era spinto però a indagare questo tema da motivazioni piuttosto recenti: ovvero dal nuovo contesto a sua detta "postfotografico" (Fontcuberta 2018), in cui l'automazione lascia sempre meno spazio all'azione dell'uomo, e in cui è stato portato a termine un processo di "secolarizzazione dell'esperienza visuale" (Fontcuberta 2011), per cui l'immagine ha cessato di essere dominio di artisti e specialisti del settore, convertendosi in una forma spontanea di relazione con l'esterno per ognuno di noi. Quello che conta, quindi, per essere considerati artisti in un contesto del genere, non è certo fabbricare l'immagine, attività che può essere delegata, ma procurargli un senso.²⁵ L'importante, insomma, per riprendere il famoso slogan Kodak del 1988, non è chi preme il bottone, ma chi fa il resto. Non sempre però il confine tra queste due azioni è così netto. In tema di animali fotografi, ad esempio, sono sorte negli anni forti polemiche in proposito (alcune delle quali hanno probabilmente ispirato l'artista nella creazione di *Gastropoda*). I casi più noti sono quello delle fotografie scattate dagli scimpanzé dello zoo di Berlino nel 1935, che il *Berliner Illustrierte Zeitung* si rifiutò di pagare al fotogiornalista ideatore del progetto Hilmar Pabel, a loro avviso non titolato a pretendere i diritti di immagini scattate da scimmie,²⁶ o quello dei primi "selfie" animali, scattati nel 2011 in Indonesia da un macaco nero crestato con la macchinetta del fotografo naturalista David Slater, che dopo averle

.....
 25 L'autore diventa così un "prescrittore", cioè una figura che non produce opere, ma prescrive significati (Fontcuberta 2018: 47). Questo atteggiamento era già stato alla base di altre serie dell'artista dei primi anni Duemila che non è possibile analizzare in questa sede, *Googlegrammi* e *Orogenesi* (anche noti con il titolo unico di *Datascape*), in cui l'autorialità era delegata a dei software automatici per computer.

26 Le foto vennero poi pubblicate a tre anni di distanza su *Life Magazine*, che gli riconobbe invece il suo ruolo di autore, pagandogli il dovuto compenso (cfr. Pabel 1938).

selezionate, sistemate e rese virali su Internet, perse un processo contro Wikimedia per il diritto d'autore su tali immagini.²⁷

In molti, inoltre, hanno sostenuto che il processo creativo dipenda anche dall'intervento dell'apparecchio stesso con cui le immagini sono prodotte, si pensi ad esempio alle riflessioni sull'"apparato" di Vilém Flusser (Flusser 2006, Flusser 2009) e sull'"inconscio tecnologico" di Franco Vaccari (Vaccari 1979). Entrambe queste teorie costituiscono importanti punti di riferimento per Fontcuberta, e sono pertanto individuabili anche alla base del progetto *Gastropoda*,²⁸ in cui l'inconscio tecnologico è però sostituito con l'"inconscio biologico" delle lumache (Smargiassi 2015). In questo senso, il progetto assume quindi anche un carattere di riflessione sulle tecnologie di cui ci serviamo per comunicare, spesso considerate servizievoli, ma che in realtà ci fanno fare quello che vogliono. Se nel caso di scimmie e lumache l'apporto esterno è più evidente, in sostanza, anche quando siamo noi a premere il famoso bottone, la maggior parte della responsabilità della fotografia non va attribuita a noi, ma alla macchina (in questo senso "siamo tutti macachi": Smargiassi 2014).

La questione delle immagini prodotte secondo logiche estranee a colui che aspira al rango di autore apre la riflessione, tra le altre

.....
 27 La storia è apparsa al pubblico nel 2011, quindi poco prima che Fontcuberta realizzasse la serie *Gastropoda* (sull'argomento si veda ad esempio Smargiassi 2014). Entrambe le storie sono state inoltre più volte affrontate da Fontcuberta, che ha recentemente riassunto le sue riflessioni in merito nel settimo capitolo del suo ultimo libro, intitolato "La postfotografia spiegata alle scimmie" (cfr. Fontcuberta 2018: 55-67).

28 L'affinità della riflessione di Joan Fontcuberta con quella di Franco Vaccari può inoltre essere confermata a mio avviso dall'attuazione di una stessa strategia artistica. Il procedimento su cui si basano la maggior parte delle opere di Vaccari, ovvero il semplice innesco di un processo da parte dell'artista, lasciando poi che l'opera si crei senza il suo intervento, sembra infatti essere molto simile a quello attuato in *Gastropoda* (per la modalità di occultamento dell'autore nella sua ricerca artistica si veda Panaro 2007). Emblematico il caso della *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, alla 36^a Biennale di Venezia del 1972, il cui meccanismo era molto simile a quello messo in atto in *Gastropoda*, anche se in quel caso il ruolo delle lumache era svolto dal pubblico stesso.

cose, anche al tema della divisione dei ruoli nel sistema artistico contemporaneo, in cui l'artista si confonde sempre più con il curatore, il collezionista, il critico, e ognuna di queste figure finisce per essere, restando in tema animalesco, "camaleonticamente autoriale" (Fontcuberta 2011). La modestia con cui Fontcuberta afferma di essere solamente il committente o curatore di *Gastropoda*, è infatti evidentemente una provocazione anche in questo senso.²⁹

La provocazione è però secondo chi scrive molteplice: attuata sì attraverso la delega del procedimento manuale alle lumache, ma anche attraverso il riuso di immagini prodotte da altri (quelle date in pasto agli animaletti). La serie può essere perciò ricondotta a quell'insieme di pratiche appropriazioniste, racchiuse in capo fotografico sotto l'etichetta della *Found Photography*, nate dall'esigenza di rallentare la produzione di immagini riutilizzando quelle già esistenti. Tali pratiche erano senza dubbio note all'epoca a Fontcuberta, che vi si era già da tempo avvicinato sia attraverso la sua attività di critico

29 In campo fotografico, il momento della selezione del materiale e dell'articolazione di esso ai fini di un discorso è importante tanto quanto il momento dello scatto vero e proprio, e pertanto la divisione dei ruoli tende a farsi più sottile e i due tendono a compenetrarsi. Il fotografo può infatti essere considerato il primo curatore del suo lavoro, e la sua opera non può prescindere da questa componente, che non può essere delegata ad altri. Da questo possono scaturire anche esperienze controverse, si ricordi ad esempio il famoso caso del fotografo statunitense Garry Winogrand, che alla sua morte nel 1984 lasciò nel suo studio migliaia di negativi non sviluppati. Alla luce di quanto detto è inevitabile chiedersi se queste immagini latenti possano già essere comunque considerate opere a tutti gli effetti, anche se l'autore non solo non le aveva selezionate e sistemate a suo piacimento, ma non le aveva neanche mai viste. La questione è ulteriormente complicata nel momento in cui si prende in considerazione la retrospettiva organizzata in onore di questo fotografo al MoMA di New York: in quell'occasione, infatti, come è noto, fu il curatore John Szarkowski a sviluppare i rullini e a selezionare le fotografie da esporre nella mostra, provocando una forte polemica riguardo la possibilità di trovare in essa un effettivo esempio dell'opera dell'artista o se invece questa possibilità fosse da escludere a causa del filtro della selezione operata da qualcun altro. La stessa controversia si ripropone in ogni caso in cui il fotografo sia morto prima di poter sviluppare i propri scatti, come ad esempio nell'altrettanto noto caso della bambinaia di Chicago Vivian Maier; il cui archivio fu scoperto ben dopo la sua scomparsa da John Maloof e reso famosissimo a livello internazionale.

e di curatore, sia attraverso la produzione di altre opere di questo genere (si pensi ad esempio ai famosi *Googlegrammi*, realizzati nei primi anni Duemila).

Secondo Fontcuberta, nel contesto postfotografico non solo è ammesso appropriarsi di immagini precedenti, ma è addirittura auspicabile, in modo da conferire nuova vita ad immagini ormai inutili e praticare un'ecologia visiva sempre più urgente.³⁰ Unico requisito per farlo la consapevolezza, sia che esse si trovino potenzialmente racchiuse nei programmi di una fotocamera, sia che esse siano state dimenticate o prodotte senza intenzionalità estetica (ad esempio da scimmie, lumache, galleristi o semplici amatori).

Nonostante la rinuncia all'autorialità e il ricorso all'appropriazionismo, il ruolo dell'autore non era quindi effettivamente abbandonato, ma anzi esaltato nelle sue nuove possibilità. A chi riteneva che esso fosse diventato inutile, essendo ormai tutti noi autori e spettatori allo stesso tempo di miliardi di immagini al giorno, l'artista sembrava rispondere cioè che proprio per questo motivo esso fosse divenuto più importante che mai, per affermare la possibilità (e la necessità) di poter ancora andare oltre alla mera creazione fisica e automatica, ed esprimere un discorso consapevole attraverso di esse.

Il progetto può essere letto in sostanza come una riflessione sulla vita delle immagini: le più vecchie devono decomporsi e morire, per essere riportate a nuova vita da un nuovo autore, che ne risvegli il senso come un principe azzurro con la sua bella addormentata (Fontcuberta 2018: 65). Tutto ciò sottintende chiaramente una riflessione sul tema della saturazione di immagini nella società attuale, sulla velocità e immediatezza con cui esse vengono prodotte, consumate, e poi disperse nello spazio virtuale, senza più essere archiviate come fonte di memoria. In una sorta di trasposizione allegorica di quanto avviene su Internet, le lumache divoravano fisicamente le immagini nello stesso modo in cui le immagini smaterializzate vengono quotidianamente "divorate" da ognuno

30 Anche se Fontcuberta ha recentemente precisato di preferire al termine "appropriazione" quello di "adozione", a suo avviso più calzante per descrivere tali pratiche postfotografiche (Fontcuberta 2018: 53).

di noi. In questo modo Fontcuberta sembra anche esprimere malinconicamente un rimpianto verso la lentezza che caratterizzava l'epoca della fotografia analogica, non solo nel processo di produzione delle immagini (sembra infatti rievocare il momento di attesa che un tempo separava lo scatto all'esperienza dell'immagine), ma anche nel nostro rapporto con esse in generale. In questo senso, egli sembra mettere in pratica alla lettera il pensiero di David Levi Strauss, secondo cui appunto per difenderci contro la produzione incessante di immagini che minaccia la nostra libertà "we must slow the images down" (Levi Strauss 2007). Il riferimento al rallentamento nella produzione di immagini, del resto, è confermato anche nella scelta di avvalersi proprio degli esseri più lenti per definizione: le lumache.

BIBLIOGRAFIA

- ARNALDO J. (2014), *Joan Fontcuberta. Imágenes germinales, 1972-1987*, La Fabrica, Madrid.
- BAJAC Q., CHÉROUX C. (a cura di) (2010), *La subversión de las imágenes. Surrealismo, Fotografía, Cine*, Fundación Mapfre, Madrid.
- BORGES J. L. (1967), *El libro de los Seres Imaginarios*, Kier, Buenos Aires.
- BRASÓ E., SANZ CASTAÑO H. (2009), "SIN-TAG. Anónimos, Pseudónimos y Alter Egos", in *Inéditos 2009*, Caja Madrid, Madrid, pp. 17-45.
- BRETON A. (1992), *OEuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Parigi.
- CASINI T., VILLA P. (2019), "Il leone non è così pericoloso come lo dipingono: conversazione con Joan Fontcuberta", in CASINI T., LOMBARDI L. (a cura di), *The Gentle Art of Fake*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 81-101.
- CAUJOLLE C. (2001), *Joan Fontcuberta*, Phaidon, Londra.
- CHÉROUX C. (2011), "L'avanguardia degli amatori", in GUADAGNINI W. (a cura di), *La fotografia. Una nuova visione del mondo. 1891-1940*, Skira, Milano, pp. 14-29.
- Id. (2012), *L'immagine come punto interrogativo o il valore estetico del documento surrealista*, Johan & Levi, Monza.
- Id. (2016), "Clément Chéroux dialogue avec Joan Fontcuberta. La photographie contemporaine, entre création et conservation du patrimoine", in *Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine*, n. 11, Flammarion Sa, Parigi, pp. 8-21.
- COTTON C. (2010), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- DEGIORGIS N., SOLOMON A. (a cura di) (2019), *The Pigeon Photographer*, Rorhof, Bolzano.
- DUBOIS P. (1996), *L'atto fotografico*, Quattro venti, Urbino.
- FLUSSER V. (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2009), *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma.

- FONTCUBERTA J. (a cura di) (1992), *Joan Fontcuberta: Historia Artificial. El cor i les tenebres*, IVAM, Valencia.
- Id. (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Id. (a cura di) (2001), *Scherzi della natura*, Contrasto, Roma.
- Id. (a cura di) (2009), *Joan Fontcuberta*, Contrasto, Roma.
- Id. (2012), *La (foto) camera di Pandora. La fotografia dopo la fotografia*, Contrasto, Roma.
- Id. (2016), *Paralipomena*, Silvana Editoriale, Milano.
- Id. (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.
- Id., MONTEROSSO J. L., HOËL P. (a cura di) (2013), *Camouflages*, Contrasto, Roma.
- GIOLI P. (1995), *Sconosciuti*, Art&, Tavagnacco.
- GIORGI A., GIORGI G. (a cura di) (1997), *Topor*, Lindau, Torino.
- GRANDE C., BALSELLS D. (a cura di) (1988), *Joan Fontcuberta. Frottoframmes*, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, Barcellona.
- GRAZIOLI E. (2015), "Immagini nutrienti", in Id., PANATTONI R. (a cura di), *Not Straight. Documento, piega, inganno*, Moretti & Vitali, Bergamo, pp. 78-88.
- LUGLI A. (1983), *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano.
- MAN RAY (1975), *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.
- MARRA C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- NEGRI A. (a cura di) (2018), *Camouflage. L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, a. XV, n. 14-15, Mimesis Edizioni, Milano.
- PABEL H. (1938), "Chimpanzee cameraman", in *Life Magazine*, vol. V, n. 10, p. 67.
- PANARO L. (2007), *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, APM Edizioni, Carpi.
- Id. (2011), *Tre strade per la fotografia*, APM Edizioni, Carpi.
- PEIRCE C. S. (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- QUINTAVALLE (a cura di) (1972), *Roland Topor*, Galleria della Rocchetta, Parma.

- TATAY HUICI H. (a cura di) (1998), *Sugimoto*, Fundación La Caixa, Madrid.
- VACCARI F. (1979), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e virgola, Modena.
- ZELICH C. (a cura di) (1990), *Joan Fontcuberta. El jardí de les delícies*, Generalitat de Catalunya, Barcellona.
- ZYLINSKA J. (2017), *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge.

SITOGRAFIA

- ANTÓN J. (2007), *El engaño hecho arte*, http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html, 11 febbraio 2007.
- APERTURE FOUNDATION (2013), *Object Lessons: Dr. Julius Neubronner's Miniature Pigeon Camera 1903*, https://www.jstor.org/stable/24474838?searchText=julius+neubronner&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djulius%2Bneubronner%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A938c517c226abfeef15b83d5e4e08c3d&seq=1, 23 marzo 2022.
- FONTCUBERTA J. (2011), *Por un manifiesto postfotográfico*, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiestoposofotografico>, 11 maggio 2011.
- Id. (2015), *Gastropoda. Il ciclo vitale delle immagini*, <http://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/mostra/joan-fontcuberta/>, 16 marzo 2022.
- LEVI STRAUSS D. (2007), *Click here to disappear. Thoughts on images and democracy*, https://www.opendemocracy.net/arts-photography/click_disappear_4524.jsp, 12 aprile 2007.
- MARZO J. L. (a cura di) (2013), *No tocar, por favor: el museo como incidente*, https://notocarporfavor.files.wordpress.com/2013/08/ntpf_castellano1.pdf, 17/03/2022.
- SMARGIASSI M. (2014), *Siamo tutti macachi*, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/09/01/siamo-tutti-macachi/>, 1 settembre 2014.
- Id. (2015), *La lumaca, ovvero la crisi dell'autore*, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/05/15/la-lumaca-ovvero-la-crisidellautore/>, 15 maggio 2015.