

# Paradigmi— del fotografico



a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

# Paradigmi— del fotografico

a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

 Pendragon

# Paradigmi del fotografico

A cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Il presente volume viene pubblicato con un contributo  
del Dipartimento delle Arti  
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ISBN 9788833644639

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2022, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

[www.pendragon.it](http://www.pendragon.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,  
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

## Indice

Premessa di Claudio Marra 9

### Arte come fotografia

*Ugo Mulas. Il menabò originale di New York: arte e persone*, di Francesca Pola 11

*«La fotografia ha spinto la pittura dentro i problemi sociali»: la ricerca fotografica di Franco Angeli 1967-1972*, di Raffaella Perna 20

*Opera o documento? La discussione interna alla Land Art sul ruolo e sull'uso dell'immagine fotografica*, di Federica Stevanin 29

*Il fascino (in)discreto dell'indizio. Adams, Beckley e Collins tra sorpresa, suspense e seduzione*, di Pasquale Fameli 38

*Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, di Adele Milozzi 47

*Il territorio immaginato. Ricerca concettuale e fotografia lungo la Via Emilia: Ghirri e gli altri, fino al 1980*, di Paolo Barbaro 56

*La fotografia come luogo di possibilità drammaturgica: il fotolibro Scena e fuori scena di Carla Cerati (1991)*, di Cristiana Sorrentino 65

*Tracce dell'immediato e miti illustrati. Autoritratto dell'artista come fotoreporter*, di Filippo Fimiani 75

### Estetiche e pratiche sociali

*Stili del reportage fotografico delle vacanze estive degli italiani nelle riviste illustrate degli anni Trenta*, di Raffaele De Berti 84

*Il ruolo della popolarizzazione dell'astratto nella cultura visuale contemporanea: evoluzione e ricezione del concetto di New Abstract Vision in fotografia*, di Alessandro Ferraro 93

*Interpretare la fotografia: il laboratorio di comunicazione militante e il caso Luciano Re Cecconi*, di Andrea Capriolo 102

<i>Inter-zona arte-moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio</i> , di Chiara Pompa	111
<i>Moda estro-versa e moda intro-versa</i> , di Fabriano Fabbri	120
<i>Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana tra i due secoli</i> , di Greta Boldorini	129
<i>Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale</i> , di Giacomo Ravesi	138

## Display: esposizioni fotografiche

<i>Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento</i> , di Elisa Camporeale	147
<i>L'Exposition internationale de la photographie di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica</i> , di Caterina Caputo	156
<i>Pratiche di allestimento. Il display come dispositivo di messa in scena della fotografia</i> , di Chiara Rubessi	165
<i>Un quadro per una foto: il Padiglione del Libro di Carlo Scarpa visto attraverso l'occhio fotografico</i> , di Giovanni Bianchi	174
<i>I quattro gradi di intimità di Giorgio Casali. Atmosfere nello spazio d'esposizione in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta</i> , di Andrea Nalesso	184
<i>La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia</i> , di Irene Caravita	192

## Relazioni con lo spazio

<i>San Pietro di Antonia Mulas: forme di display e di femminismo</i> , di Ilaria Sgaravatto	202
<i>Atlanti, autobiografie, inventari: la fotografia tra pratiche installative e scritture espositive nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt</i> , di Massimo Maiorino	211
<i>Barbara Kruger, Picture/Readings. Fotografia, testi e architettura</i> , di Bianca Trevisan	220
<i>Framing the Future. Year 3 di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico</i> , di Daniel Borselli	230
<i>Fotografata ed esposta: architettura in mostra come immagine, opera, critica e progetto</i> , di Arianna Casarini	239

## La forma continua delle teorie

- Sic transit imago mundi. Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami*, di Marco Dalla Gassa 249
- Il discorso fotografico e la "forma del mondo"*, di Guido Ferraro 258
- An attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes' book La Chambre Claire*, di Gerhard Glüher 265
- Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia*, di Stefania Zuliani 275
- Fotografia, dataviz, photoviz. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione*, di Valentina Manchia 285

## Archivio e pratiche documentarie

- Doppio scacco. Lo statuto dell'immagine fotografica e gli archivi digitali interoperabili*, di Maria Giovanna Mancini 293
- La fotografia tra machine vision e keywording: le origini pre-digitali della nuova archival art*, di Giorgia Ravaioli 302
- La fotografia etnografica tra scienza, arte e documento*, di Agnese Ghezzi 311
- Per una «documentazione poetica» del paesaggio. Tra pittorialismo e documentarismo nella fotografia friulana del dopoguerra*, di Paolo Villa 321

## ***Framing the Future. Year 3* di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico\***

Daniel Borselli

Quando, nel novembre del 2019, le immagini di migliaia di bambini – affisse in gigantesco formato su oltre seicento manifesti pubblicitari dislocati in strade affollate, stazioni ferroviarie e fermate della metropolitana<sup>1</sup> – hanno invaso lo spazio pubblico della città di Londra, non è stato semplice per i circa sette milioni di persone che si stima abbiano incontrato tali scatti nei dieci giorni della loro esposizione comprendere immediatamente che si trattava di un’operazione artistica. Raffigurando centinaia di classi del terzo anno del sistema educativo britannico (composte, dunque, a loro volta, da studenti di un’età compresa tra i sette e gli otto anni), le fotografie sembravano piuttosto rievocare ad un primo impatto le tradizionali foto di gruppo da annuario scolastico, mentre i luoghi di allestimento e le proporzioni rimandavano ad una comunicazione più propriamente pubblicitaria o di informazione istituzionale. Soltanto l’*hashtag* «#Year3project», inscritto nel margine inferiore sinistro delle stampe, poteva aiutare i passanti a riconnettere l’evento all’omonima mostra, inaugurata negli stessi giorni, dedicata al progetto negli spazi delle Duveen Galleries della Tate Britain, risalendo così anche al suo autore, il regista, fotografo e artista visivo Steve McQueen, vincitore nel 1999 del Turner Prize e, nel 2014, del Premio Oscar per il film *12 anni schiavo*. Soprattutto, l’esibizione museale permetteva, tramite la messa in mostra delle immagini in dimensioni da fotografia familiare e tramite l’utilizzo di cornici in tutto identiche tra loro, di cogliere la reale scala del progetto: quest’ultimo consisteva in ben 3.128 scatti, prodotti nell’anno precedente da una squadra coordinata da McQueen a 76.146 bambini di 1.504 scuole primarie londinesi.

\* Il presente intervento prosegue e amplia alcune considerazioni avviate in Borselli, D. (in press), *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space*, in Argan, G., Gigante, L., Kozachenko-Stravinsky, A. (a cura di), *Behind the Image, Beyond the Image*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia; in particolare, il progetto *Year 3* – ivi menzionato brevemente in dialogo con l’opera *La Ferita – The Wound* di JR (2021) – è qui discusso in modo più approfondito tanto in una prospettiva estetica quanto sotto il profilo etico.

<sup>1</sup> Per una mappatura completa delle sedi di installazione dei *billboard*, si consulti l’indirizzo <https://www.artangel.org.uk/year-3-project/> (ultima consultazione: 20 settembre 2021).

Di fronte ad un lavoro così articolato, gli strumenti tradizionalmente associati ad un'analisi di tipo formale dimostrano subito la propria inutilità, aprendo alla necessità di un aggiornamento dei parametri interpretativi. Dalla lettura dei comunicati stampa e dalle dichiarazioni dell'autore si deduce che, su un piano più superficiale, *Year 3* intendeva rivolgere una critica all'attuale sistema educativo britannico, con riferimento particolare ai progressivi tagli finanziari e al ridimensionamento dell'insegnamento di discipline artistiche nella scuola dell'obbligo.<sup>2</sup> Ad un secondo livello, il progetto documentava (attraverso la testimonianza imparziale della foto di classe) il multiculturalismo di fatto delle generazioni più giovani di Londra: una condizione che si rendeva tanto più evidente «in un momento in cui questa illusione di massa di un'Inghilterra monoculturale e bianca» (Cosslett, 2019) è ribadita su base quotidiana dalle recenti politiche sovraniste ed isolazioniste del governo conservatore.<sup>3</sup>

Ciononostante, la semplice osservazione delle immagini non è sufficiente a rendere conto di scopi così strutturati. Al contrario, si rende palese l'esigenza di formalizzare criteri validi per analizzare la fotografia nello spazio pubblico non solo dal punto di vista oggettuale, ma anche sotto il profilo delle sue modalità di produzione e di distribuzione. A tale scopo, si mutueranno dal lessico fondamentale della critica della *socially engaged art* categorie come quelle di *partecipazione*, *durata*, *situazione* e *impegno etico*, sviluppate nel corso degli ultimi venticinque anni in opposizione all'oggettualità dell'opera tradizionale, alla centralizzazione del ruolo autoriale, al sistema commerciale dell'arte e alla presunta "passività" usualmente associata allo spettatore. Nel verificare l'adattabilità di tali criteri al contesto fotografico, non si intende sottrarsi ad una discussione delle principali criticità dell'uso della fotografia nello spazio pubblico, ma si proporrà all'opposto una riconsiderazione aggiornata di queste categorie in virtù della quale il medium fotografico possa trarre forza, anziché essere impoverito, dalla sua oggettualità.

L'affermazione di Steve McQueen per cui «senza la partecipazione tutto questo non avrebbe mai potuto accadere»<sup>4</sup> non fa che confermare l'importanza riconosciuta alla pratica collaborativa dalle più recenti operazioni artistiche nello spazio pubblico, definite alternativamente come *socially engaged art*, *community-based art*, arte nell'interesse pubblico o, nelle parole di Suzanne Lacy

<sup>2</sup> Per un corretto inquadramento del problema, si veda il rapporto annuale del 2018 – anno in cui ha preso le mosse il progetto *Year 3* – pubblicato da Cultural Learning Alliance, rete di organizzazioni britanniche che difendono il diritto all'accesso all'arte e alla cultura per i bambini di ogni contesto sociale: <http://culturallearningalliance.org.uk/arts-in-englands-schools-the-current-picture/> (ultima consultazione: 20 settembre 2021).

<sup>3</sup> Per un'analisi più approfondita del rapporto tra l'opera di Steve McQueen e il multiculturalismo alla base della *Britishness* contemporanea, si veda Ring Petersen, 2020.

<sup>4</sup> *Steve McQueen in conversation with James Lingwood*, 4 maggio 2020, 00:12:43, [www.youtube.com/watch?v=O9eRf3OTgQ&t=766s](http://www.youtube.com/watch?v=O9eRf3OTgQ&t=766s) (ultima consultazione: 20 settembre 2021).



(1995), «new genre public art». Mossi dall'ambizione di un coinvolgimento più diretto delle comunità, gli artisti che intorno alla metà degli anni Novanta hanno seguito questo indirizzo si sono rivolti ad una tipologia di performance partecipativa non fondata su un'interrogazione sulle possibilità fisiche del corpo dell'artista, ma in cui «le persone costituiscono sia il *medium* sia il materiale artistico fondamentale» (Bishop, 2012, p. 14). Sebbene, dopo una primissima fase di incondizionata fiducia nella validità delle pratiche artistiche di comunità, il dibattito critico abbia successivamente ridefinito con maggiore precisione i contorni estetici ed etici di tali operazioni,<sup>5</sup> è innegabile che una simile prassi abbia offerto agli artisti un'opportunità per ricalibrare la centralità normalmente riservata all'opera d'arte come oggetto specifico tramite una condivisione (almeno ideale) del ruolo autoriale e, conseguentemente, per coinvolgere in modo più esplicito le comunità.

Come può, tuttavia, la produzione di un'immagine fotografica dirsi partecipativa o collaborativa, quando il funzionamento stesso dell'apparecchio si fonda strutturalmente su *un* obiettivo attraverso il quale inquadrare e immortalare il mondo *al di là* di esso?<sup>6</sup> A prescindere dal palese limite di trascurare la natura comportamentista, relazionale e di complicità che la migliore riflessione teorica novecentesca ha riconosciuto all'atto fotografico, una domanda di questo genere si rivela, nel caso di *Year 3*, scorretta in partenza. La *partecipazione* a cui McQueen ha fatto riferimento, infatti, non si limitava alla collaborazione – benché, anch'essa, fondamentale – dei numerosi istituti scolastici che avevano aderito al progetto, ma si estendeva in modo cruciale ai partenariati con Artangel, organizzazione responsabile dell'esposizione dei *billboard* nello spazio pubblico, e soprattutto A New Direction, associazione non-profit che si occupa di sviluppare progetti di educazione alla creatività rivolti a bambini e giovani della città di Londra. Proprio A New Direction, infatti, si è dedicata per *Year 3* a ottimizzare strumenti atti a dotare le scuole – e, dunque, i loro studenti – di tutto il necessario per sostenere un'educazione alle arti e alla cultura, svalutata di fatto dalle politiche economiche del governo.

Lo spostamento del “momento partecipativo” dalla fase di effettiva realizzazione delle immagini ad un più espanso piano di collaborazione all'ideazione,

<sup>5</sup> In particolare, è doveroso menzionare almeno il dibattito, sulle pagine di Artforum nei primi mesi del 2006, tra la studiosa britannica Claire Bishop e il critico statunitense Grant H. Kester, le cui opposte visioni teoriche hanno poi trovato una formalizzazione più ampia in due volumi successivi pubblicati a poca distanza l'uno dall'altro: si vedano in tal senso Bishop, 2006a; Kester, 2006; Bishop, 2006b; Kester, 2011; Bishop, 2015.

<sup>6</sup> In realtà, in tempi recenti, Daniel Palmer ha acutamente evidenziato come la retorica del fotografo solitario serva, da un lato, a mettere in contatto tale figura con l'interpretazione di derivazione rinascimentale dell'artista come genio isolato e, dall'altro, ad alimentare una precisa ideologia consumistica di individualismo possessivo (oltretutto tipicamente maschile e occidentale); si veda Palmer, 2017, pp. 1-4.

allo svolgimento e al mantenimento dell'eredità del progetto sottolinea la crucialità, per le pratiche di nuovo genere nello spazio pubblico, della *durata* degli interventi *community-based*.<sup>7</sup> L'estensione temporale di questi progetti è dovuta certamente ad aspettative di più profonda partecipazione e di concreta trasformazione sociale, ma è anche volta inoltre ad impedire una cooptazione del processo partecipativo da parte del sistema commerciale dell'arte, visto come autentico *gatekeeper* dello statuto tradizionale dell'opera. In questo modo, si crea infine una sostanziale distinzione tra i partecipanti (pubblico primario) e quanti fruiscono solo di una parte del processo (pubblico secondario), siano essi i visitatori di una mostra o i fruitori di una qualche forma di documentazione dell'evento. In una simile prospettiva, *Year 3* intrecciava ben tre temporalità differenti: i *giorni* della messa in mostra delle immagini sui *billboard* cittadini; i *mesi* (sei, secondo il programma iniziale, poi divenuti ben quattordici a causa del perdurare delle restrizioni imposte dalla pandemia di Covid-19) di esibizione all'interno della Tate Britain; l'*anno*, soprattutto, intercorso dalla concezione del progetto al termine della sua esecuzione pratica. Una durata così stratificata si legava alla valutazione oggettuale di *Year 3* come opera d'arte, in quanto non si garantiva chiaramente la possibilità di affermare che le fotografie materialmente intese costituissero l'episodio saliente di tale processo; in un'ottica *socially engaged*, e dunque di trasformazione sociale, ben altra importanza sembrava riservata all'intero e complesso percorso educativo progettato per le scuole. Al più, le fotografie incorniciate e appese alle pareti delle Duveen Galleries sembravano servire ad estendere la platea dei destinatari del progetto al di là della comunità dei partecipanti diretti, verso il pubblico secondario.

La spinta a dare avvio ad azioni anti-oggettuali, partecipative e prolungate riconnette gli artisti socialmente impegnati nello spazio urbano con una tradizione che, a partire dalle serate futuriste e dalle *promenades* surrealiste, trova poi negli happening e nelle derive situazioniste i propri riferimenti più diretti. Di conseguenza, per molti artisti impegnati a partire dagli anni Novanta nel contesto pubblico la creazione di "situazioni" ha rappresentato una via privilegiata per fornire ai membri delle comunità partecipanti un ruolo più "attivo" di quello comunemente riservatogli dalla tipica fruizione dell'arte e dalle impari condizioni socioeconomiche.<sup>8</sup> La propensione per la *situazione* come for-

<sup>7</sup> A ben vedere, tale ricalibratura del significato ultimo della "partecipazione" alla base di *Year 3* allontana, inoltre, l'eredità più problematica dell'estetica relazionale (Bourriaud, 1998) e il conseguente rischio di assistere a «progetti che non aiutano le comunità, ma usano le comunità per il consenso, solo per metterle da parte ancora una volta» (Thorne, 2019).

<sup>8</sup> Ancora Bishop ha attentamente osservato come tale «enfasi sul processo rispetto al prodotto – o, per meglio dire, sul processo *come* prodotto – trov[i] legittimazione sulla base inequivocabile di invertire la predilezione capitalista per il prodotto nel suo contrario» (Bishop, 2015, 32).

ma artistica e democratica opposta alla passività dello spettacolo capitalistico conduce dritto al cuore della problematicità dell'impiego del mezzo fotografico nelle pratiche socialmente impegnate. Nella sua dimensione pubblica, infatti, l'ubiquità senza precedenti – «favorita dalla proliferazione di telefoni cellulari e fotocamere digitali e dalla facilità della circolazione online» (Miles, 2015, p. 9) – e gli storici utilizzi capitalistici e coercitivi della fotografia la avvicinano pericolosamente ad «un mezzo di manipolazione di massa e dominio politico [il cui risultato] è una società di spettacoli e regimi scopici in cui i cittadini sono trasformati sia in spettatori passivi sia in oggetti di sorveglianza» (Hari-man, Lucaites, 2016, p. 1).

A maggior ragione per l'artista che impieghi la fotografia, dunque, stabilire chiaramente i limiti politici del proprio operato con le comunità diventa essenziale per valutare l'impatto sociale-trasformativo del proprio lavoro, per permettere un giudizio sulle qualità estetiche delle immagini prodotte e, soprattutto, per precisare il proprio ruolo nei confronti delle comunità stesse. Già nella *socially engaged art* complessivamente intesa si tratta di una questione di fondamentale importanza, che ha portato ad esempio Hal Foster (1996) a individuare alla base del paradigma dell'"artista come etnografo" i rischi di un'inevitabile alterità dell'autore rispetto alla comunità e di una logica di fondo di tipo redentivo, per la quale la realtà locale sembra essere assunta dall'artista come *non-luogo* di partenza, da dotare di una specificità in precedenza presumibilmente assente. Per Grant H. Kester (1995), la distanza tra l'artista e le comunità deriva da una confusione dei piani della *rappresentazione simbolica* e della *rappresentazione politica*: laddove la prima costituisce un'immagine immediata e coerente di un gruppo sociale ed agisce su un piano di comunicazione simbolica – sul quale, quindi, gli artisti possono godere di una certa autorevolezza –, la seconda coincide invece con l'insieme delle dinamiche interne e mutevoli della comunità stessa, che non possono essere certamente restituite attraverso una semplice *presentazione* o una presa di parola in-nome-di. A questo secondo livello, infatti, l'autorità non può derivare da un prestigio esterno alla comunità, ma solo da un'esperienza diretta e da un'appartenenza alla stessa.<sup>9</sup> Il mancato riconoscimento di questa differenza porta l'artista ad incorrere nel rischio di considerare la propria distanza una posizione privilegiata e il suo compito una missione pedagogica, quando non addirittura "evangelizzante", tramite la quale mostrare alle comunità – specialmente quando queste sono inserite in contesti di disagio – la via verso la "redenzione". La distinzione tra *delega* e *rappresentazione*, ovvero tra una partecipazione dell'artista alla comunità in cui agisce e una contraria raffigurazione dall'esterno della stessa, assume allora nella

<sup>9</sup> In questo, Kester si oppone fermamente all'interpretazione fornita da Pierre Bourdieu del rapporto tra il delegato e la comunità, per la quale – in un'ottica di semiotica politica – la seconda non preesiste alla sua formalizzazione operata dal primo (Bourdieu, 1994).

pratica fotografica un'urgenza ancora maggiore a causa del rischio di spettacolarizzazione delle istanze sociali da parte dell'artista e dell'ulteriore separazione tra autore e "pubblico" che ne deriverebbe.<sup>10</sup>

Per rispondere a queste criticità, è necessario considerare come le risposte alle questioni della partecipazione, della durata e dell'oggettualità derivino da e insieme alimentino per Steve McQueen una precisa visione etica, fondata su un intento di conferire visibilità alla causa da lui sostenuta. Per l'artista britannico, una simile visibilità non passa attraverso una celebrazione spettacolare, ma semplicemente tramite un tentativo di ridistribuire l'attenzione pubblica ad un gruppo sociale cui normalmente è preclusa. Tale obiettivo, di concerto con lo specifico ruolo da egli assunto rispetto sia al potere istituzionale sia alle comunità coinvolte, allontana il pericolo di un ruolo evangelizzante dell'artista. Sul fronte del rapporto con le istituzioni, McQueen è riuscito a resistere alla facile tentazione di interpretare il proprio progetto come un processo di rigenerazione sociale che, cercando di dotare gli studenti delle terze classi del sistema scolastico britannico di un'educazione artistica, *si sostituisse* in qualche misura allo Stato. Sebbene naturalmente l'artista e i vari partner coinvolti abbiano tentato il più possibile di migliorare le condizioni di partenza delle classi che hanno partecipato al progetto, *Year 3* non si poneva un'ambizione di diretta, riscontrabile trasformazione sociale dell'individuo impoverito culturalmente, quanto semmai lo scopo di rivelare le carenze strutturali che, sole, possono essere ritenute responsabili della crisi educativa nazionale.<sup>11</sup> Con il suo progetto, McQueen non appariva interessato a ritagliare per sé un ruolo di benefattore evangelizzante, bensì a realizzare un'estetica conflittuale in grado di affrontare la classe politica tenuta a risolvere strutturalmente le problematiche a cui *Year 3*, dal canto suo, offriva visibilità.<sup>12</sup> Coerentemente, la vicenda biografica dell'autore – in quanto artista londinese discendente da una famiglia di immigrati – gli ha conferito l'autorevolezza necessaria per poter denunciare le carenze sistemiche per cui l'accesso ad una formazione

<sup>10</sup> È importante sottolineare che, nonostante l'irrinunciabile oggettualità e lo strutturale realismo dell'immagine fotografica sembrino metterla al riparo dalle accuse di «eccesso simbolico» (Kleinmichel, 2019), ovvero di comunicazione troppo criptica e dunque inefficace, rivolte a tanta arte socialmente impegnata, queste stesse caratteristiche rischiano di condannare la fotografia ad un'accusa di evangelizzazione delle comunità o, peggio ancora, di strumentalizzazione delle cause altrui per fini meramente estetici e di un loro assorbimento all'interno dell'agenda dell'artista.

<sup>11</sup> È questa la ben nota questione della retorica dell'*empowerment*, per cui le politiche conservatrici, nel riconoscere all'individuo una possibilità di autorealizzazione ed emancipazione, gli imputano al contempo le responsabilità per le condizioni di disagio in cui versa (dovute, invece, a criticità sistemiche).

<sup>12</sup> Sulla nozione di «estetica conflittuale», si veda Marchart, 2019.

culturale non è garantito a bambini di ogni etnia e classe sociale, collocandolo in questo senso nella posizione del delegato della comunità e non in quella del suo rappresentante dall'esterno.

In conclusione, nel tentare di costruire una nuova visibilità per le istanze sociali a cui *Year 3* si rivolge, McQueen trova nel mezzo fotografico un alleato non casuale. Il principio tecnico dell'*esposizione* di un oggetto alla luce ai fini della sua cristallizzazione in immagine si traduce infatti, nella pratica artistica della fotografia, in un'analoga capacità del mezzo di *ex-porre* la realtà in virtù della sua natura indicale.<sup>13</sup> La costante negoziazione del campo del visibile che ne deriva vede accrescere il proprio valore politico, etico, socialmente impegnato e persino conflittuale nel momento in cui l'immagine fotografica è esibita nello spazio pubblico, anche al costo di rischiare un uso o una ricezione vicini a quelli delle immagini della sfera commerciale o propagandistica.<sup>14</sup> Nel fare ciò, tuttavia, è doveroso riconoscere come le differenti strategie socialmente impegnate non siano state messe in campo dall'artista per superare l'inevitabile oggettualità della fotografia, bensì piuttosto abbiano tratto vigore da quest'ultima. In ultima istanza, la materialità delle immagini non è stata rifiutata *tout court*, ma anzi riconosciuta come precipitato che conclude (senza però esaurire) la relazione di complicità tra fotografo e soggetto fotografato. Al termine della mostra alla Tate Britain, infatti, ogni singola fotografia è stata riconsegnata all'istituto scolastico dove era stata in primo luogo scattata, in una sorta di chiusura della circolarità della collaborazione. In questo modo, tanto le immagini esposte nello spazio museale quanto quelle disseminate per il tessuto pubblico urbano concorrevano in misura determinante all'efficacia del progetto, assurgendo a completamento delle azioni partecipative avviate con le scuole; azioni che – senza una controparte oggettuale – avrebbero potuto essere fraintese come *empowerment* moraleggiante ed estemporaneo. Al contrario, *Year 3* raggiunge la molteplicità dei suoi scopi non solo *nonostante* la fisicità della fotografia, ma addirittura *grazie* ad essa, arrivando così a incorniciare il futuro della città di Londra e a conferirgli la massima esposizione possibile.

<sup>13</sup> Sulle affinità elettive tra l'indicalità fotografica, le sue condizioni tecniche strutturali e le dinamiche espositive si vedano Zuliani, 2006 e Marra, 2020.

<sup>14</sup> McQueen si è dimostrato un artista particolarmente legato ai concetti di ciò che è incluso e quanto, al contrario, resta escluso dai presenti regimi di visibilità; si veda in tal senso Demos, 2005. Per un approfondimento della nozione di *esposizione radicale* si veda inoltre Borselli (in press).

## Bibliografia

- Bishop, C. (2006a), *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, «Artforum», vol. 44, n. 6, pp. 179-185.
- Bishop, C. (2006b), *Claire Bishop Responds*, «Artforum», vol. 44, n. 9, p. 23.
- Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra-New York, Verso; trad. it. (a cura di Guida, C.), (2015), *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Edizioni, Roma.
- Borselli, D. (in press), *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space*, in Argan, G., Gigante, L., Kozachenko-Stravinsky, A. (a cura di), *Behind the Image, Beyond the Image*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Bourdieu, P. (1994), *Delegation and Political Fetishism*, in Id., *Language and Symbolic Power*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 203-219.
- Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it., (2010), *Estetica relazionale*, postmediabooks, Milano.
- Cosslett, R.L. (2019), *Steve McQueen's joyful photo exhibition of Year 3 pupils has given me hope for the future*, «i News», 24 novembre 2019, <http://inews.co.uk/opinion/steve-mcqueens-year-3-photo-exhibition-has-given-me-hope-for-the-future-366833>.
- Demos, T.J. (2005), *The Art of Darkness: On Steve McQueen*, «October», vol. 114, pp. 61-89.
- Foster, H. (1996), *The Artist as Ethnographer*, in Id., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge-Londra, pp. 171-204; trad. it., (2006), *L'artista come etnografo*, in Id., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, postmediabooks, Milano, pp. 175-210.
- Hariman, R., Lucaites, J.L. (2016), *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*, Chicago University Press, Chicago-Londra.
- Kester, G.H. (1995), *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, «Afterimage», vol. 22, nn. 7-8, pp. 5-11.
- Kester, G.H. (2006), *Another Turn: A Response to Claire Bishop*, «Artforum», vol. 44, n. 9, pp. 22-23.
- Kester, G.H. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham.
- Kleinmichel, P. (2019), *The Symbolic Excess of Art Activism*, in van den Berg, K., Jordan, C.M., Kleinmichel, P. (a cura di), *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Sternberg Press, Berlino, pp. 211-237.
- Lacy, S. (a cura di) (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.
- Marchart, O. (2019), *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Sternberg Press, Berlino.
- Marra, C. (2020), *Fotografia e identità dell'opera nelle pratiche espositive*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei* (atti del convegno), Bononia University Press, Bologna, pp. 355-366.
- Miles, M., *Introduction*, in Marsh, A., Miles, M., Palmer, D. (a cura di) (2015), *The Culture of Photography in Public Space*, Intellect, Bristol-Chicago, pp. 9-21.
- Palmer, D. (2017), *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Bloomsbury, Londra-New York.
- Ring Petersen, A. (2020), *Transculturality, Postmigration, and the Imagining of a New Sense of Belonging*, «The Journal of Transcultural Studies», vol. 11, n. 1, pp. 1-33.

- Thorne, H. (2019), *What All the Reviews of Steve McQueen's 'Year 3' at Tate Britain Have Got Wrong*, «Frieze», 15 novembre, <https://www.frieze.com/article/what-all-reviews-steve-mcqueens-year-3-tate-britain-have-got-wrong>.
- Zuliani, S. (2006), *Obiettivo museo*, in Ead. (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 112-113.

Daniel Borselli è dottorando in Arti visive, performative, mediali presso l'Università di Bologna, dove svolge le sue ricerche nell'ambito delle poetiche e politiche dell'esposizione fotografica nello spazio pubblico. Tra le sue pubblicazioni più recenti vi sono *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space* (Edizioni Ca' Foscari, *in press*) e (con Giorgia Ravaioli) *Tracce dal futuro. Leggibilità e virtualità in The Anthropocene Project* («piano b. Arti e culture visive», vol. 6, n. 1, 2021).