DOPPIOZERO

John Hilliard: fotografia aniconica

Sara Benaglia, Mauro Zanchi 5 Maggio 2021

Che cosa può cogliere – e cosa fa – la fotografia? Se potessimo guardare un’immagine oltre il campo visivo riportato in una fotografia cambierebbe la nostra idea di ciò che è rappresentato? Come sono costruite le immagini fotografiche? Sono queste alcune delle domande cruciali che si è posto l’artista John Hilliard (1945, Lancaster) agli albori della sua carriera. Lo status e l’affidabilità delle fotografie come rappresentazione sono il focus progettuale dell’autore o ci si può spingere oltre? Le componenti essenziali della fotografia – il tempo, la luce e il movimento – nelle sue opere sono presentati attraverso un’indagine tanto analitica quanto iconica che porta gli oggetti d’analisi a essere i soggetti stessi della fotografia. Negli anni '70, ha prodotto pezzi modulari che usavano la velocità dell'otturatore e la dimensione del diaframma e nel 1975-1976 ha lavorato con la messa a fuoco differenziale. Poi si è interessato alla differenza di densità nella pellicola in bianco e nero. L’uso della fotografia allo scopo di costruire un qualche tipo di somiglianza è qui fortemente messo in crisi. Piuttosto il lavoro metodico di Hilliard è un elogio delle qualità specifiche del mezzo fotografico: una delle sue opere più riuscite consiste proprio in una macchina fotografica che registra la sua stessa condizione (*Camera Recording Its Own Condition,* 1971).

La posizione di questo autore è ambivalente: da un lato c’è il problema dell'immagine, ma dall’altro essa è anche qualcosa di molto seducente. In alcune sue opere la seduzione è stata contrastata attraverso l’astrazione, "zone evacuate" in cui la registrazione fotografica è interrotta dando allo spettatore l'illusione di entrare nello spazio puro dell'immagine. Ma si aprono qui anche parentesi verso altri mezzi, pittura e cinema soprattutto. Nel 1975, in *Depression /Jealosy /Aggression,* Hilliard indaga le convenzioni del fotogramma cinematografico impiegato però come se fosse pensato alla stessa stregua delle immagini da fotoromanzo. L’inquadratura della medesima scena, con tre soluzioni

differenti dovute a diversi punti di fuoco tra primo e secondo piano e sfondo, suggerisce tre possibili letture narrative. Partendo da aspetti presi in considerazione dal cinema strutturalista dei tardi anni Sessanta, ovvero con la convinzione che la macchina da presa o quella fotografica potesse solo apparentemente fungere da strumento neutro, comincia a indagare il processo mediante il quale il fruitore percepisce un'immagine come risultato di un apparato tecnico. E l'indagine prosegue da oltre quarant'anni, con varie declinazioni e passaggi da un approccio analitico a uno stile più espressionista, in termini di colore, con porzioni monocrome, prelevate da dipinti o da immagini figurative per sondare anche la presenza dell'aniconismo, preparato pure ad accogliere aspetti non necessari, errori, irruzioni del caso, altre aperture del possibile.

Mauro Zanchi e Sara Benaglia: *In* Cause of Death? *(1974) vi sono quattro tagli della stessa fotografia, che ha come soggetto un corpo coperto da un lenzuolo funebre. Lo stesso corpo fotografato viene proposto con quattro titoli diversi: "Drowned" (Annegato), "Fell" (Precipitato), "Crushed" (Investito), "Burnt" (Bruciato). Riveli così la dipendenza di un'immagine da un testo. Cosa emerge dal rapporto tra i due linguaggi paralleli dell'immagine e della parola?*

John Hilliard: È molto comune incontrare una fotografia accompagnata da qualche tipo di testo. Anche una singola parola ha la capacità di influenzare la nostra interpretazione dell'immagine, e in questo caso ho voluto esaminare gli effetti paralleli sia del ritaglio dell'immagine sia dell'accostamento di versioni diversamente modificate di una medesima fotografia in combinazione con parole diverse. Le parole stesse e le direzioni dei ritagli si riferiscono a un ideale platonico di terra, aria, fuoco e acqua, e sono state selezionate di conseguenza. Naturalmente, per quanto predeterminata sia la scelta, ciò che accade quando immagini e parole si scontrano sarà anche altamente soggettivo, e quindi eccede il controllo restrittivo del 'linguaggio'.

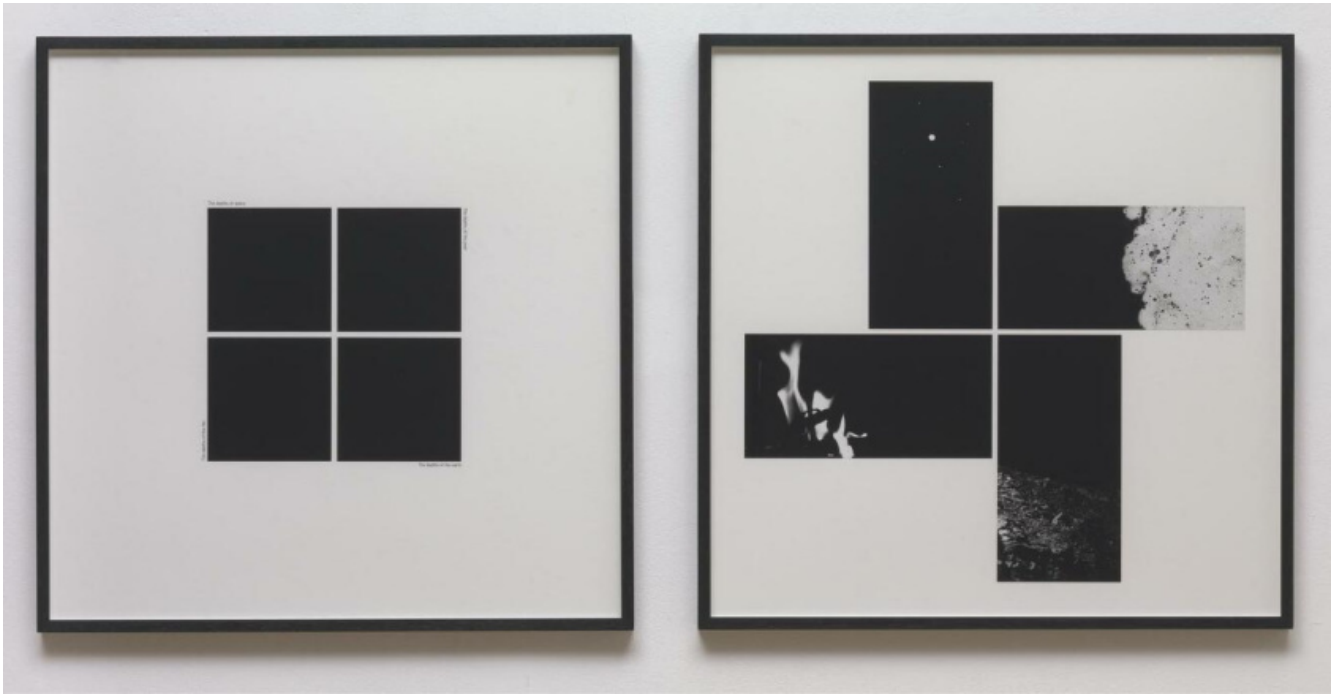


John Hiliard, Cause of death, 1974, courtesy of the artist and galleria Massimo Minini.

Nel 1996, realizzi Debate (18% Reflectance)*. Poni una superficie rettangolare grigia davanti a dipinti figurativi appesi alle pareti di una galleria, dove non si capisce se si stia ancora allestendo la mostra o se si stia già visitando l'esposizione. Il grande rettangolo rimanda al contempo sia alla pittura monocromatica sia al cartoncino neutro che i fotografi mettono davanti alla macchina per calcolare i tempi dell'esposizione. La monocromia aniconica ha avuto fortuna in pittura ma non è stata presa molto in considerazione dalla*

fotografia. Tu sei stato il primo a porre la questione. Come avrebbe potuto la fotografia rendere visivamente l’astrazione che precede ogni tipo di rappresentazione?

Nel 1974 ho prodotto tre opere: *Black Depths*, *White Expanse* e *Grey Extent*, realizzate poco prima di *Cause Of Death?*. Anch'esse comportavano il ritaglio di stampe, l'uso di didascalie e la stessa struttura platonica, e furono esposte per la prima volta in quell'anno alla Galleria Toselli di Milano. Includevano, rispettivamente, quadrati di nero puro, bianco puro e un grigio medio – i punti zero della fotografia in bianco e nero, riducendo la sua capacità di rappresentazione e mettendo in evidenza la sua presenza materiale. Questo uso della monocromia è apparso periodicamente nei miei lavori dalla fine degli anni Sessanta a oggi, riflettendo una certa appartenenza minimalista e riduttiva. *Debate (18% Reflectance)* fa parte di un gruppo di opere realizzate tra il 1994 e il 2001, in cui un dispositivo opaco, rettangolare e monocromatico, occupa l'area più grande e centrale dell'immagine, impedendo deliberatamente allo spettatore di entrare nella normale "finestra" della fotografia (tranne che sul bordo), e scontrandosi invece con la sua realtà bidimensionale. C'è anche uno spostamento degli elementi dell'immagine, così che una zona vuota o priva di caratteristiche è il centro dell'attenzione, e le componenti più movimentate sono relegate alla periferia. Ma può il monocromo fotografico da solo, con meno presenza materiale della sua controparte in pittura, sopravvivere all'esame di uno sguardo prolungato? Per ora, ho eluso questa domanda ponendo i miei monocromi come componenti all'interno di un insieme più grande.



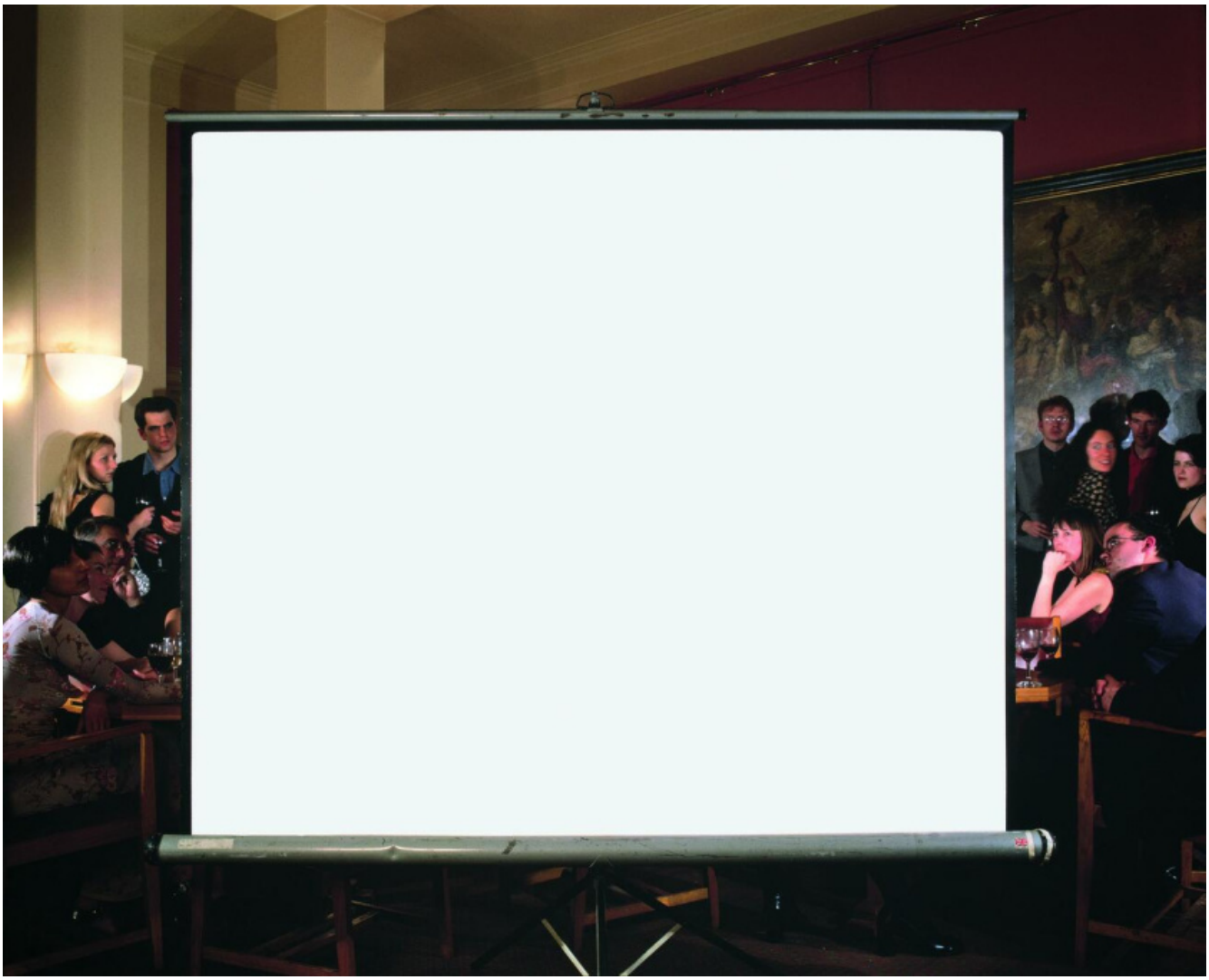
John Hiliard, Black depths, 1974, courtesy of the artist.



John Hiliard, Debate 18 reflectance, 1994, courtesy of the artist.

Con Off Screen (5)*, nel 1999, ti sei spinto ulteriormente verso la soluzione aniconica: una stampa a pigmento su manifesto di museo, un rettangolo bianco su rettangolo nero più grande. Qui lo sguardo collega all'istante questa stampa (con l'inversione del nero col bianco) al dipinto emblematico di Kazimir Malevič, il* Quadrato nero *(1915), manifesto del suprematismo russo. Secondo le intenzioni di Malevič il suo dipinto vuole «evocare l'esperienza della pura non-oggettività nel bianco vuoto di un nulla libero». Non pare molto distante dalle intenzioni di Robert Fludd, che ha immaginato il nulla che è stato prima dell'universo come un quadrato nero che si espande all'infinito. Cosa c'è in* Off Screen (5)*, rispetto ai precedenti aniconici?*

Off Screen è, infatti, un esempio di uno di quei lavori legati a *Debate (18% Reflectance)*, ma non è totalmente riduttivo. Lo schermo di proiezione bianco al centro fa effettivamente riferimento alla pittura monocromatica, ed è effettivamente fatto di tela, ma oltre al suo bordo nero c'è un bordo secondario: la serie di figure sta intorno e oltre lo schermo stesso, come se l'immagine che potremmo aspettarci di vedere sullo schermo sia stata ora spazzata via dallo schermo, lasciando un vuoto enfatico come nostro soggetto centrale. Qui c'è un ibrido voluto, tra l'astratto e il figurativo, l'opaco e il trasparente, il centro e il bordo, e tra pittura e fotografia (con un riferimento aggiunto al cinema). Così ancora una volta ho fatto un passo indietro dal presentare solo un vuoto bianco puro, contestualizzandolo invece all'interno di un'immagine strutturata in modo più vario.



John Hiliard, Off screen 3 large study, 1999, courtesy of the artist.

Quali altri svolgimenti hai condotto nei lavori più recenti? Ci riferiamo a Cover Stories *(2014),* Text And Image (Eighteen Abstracts) *(2014),* Colour Palette *(2015),* Restricted Palette*, (2015) e* Mixed Palette *(2015).*

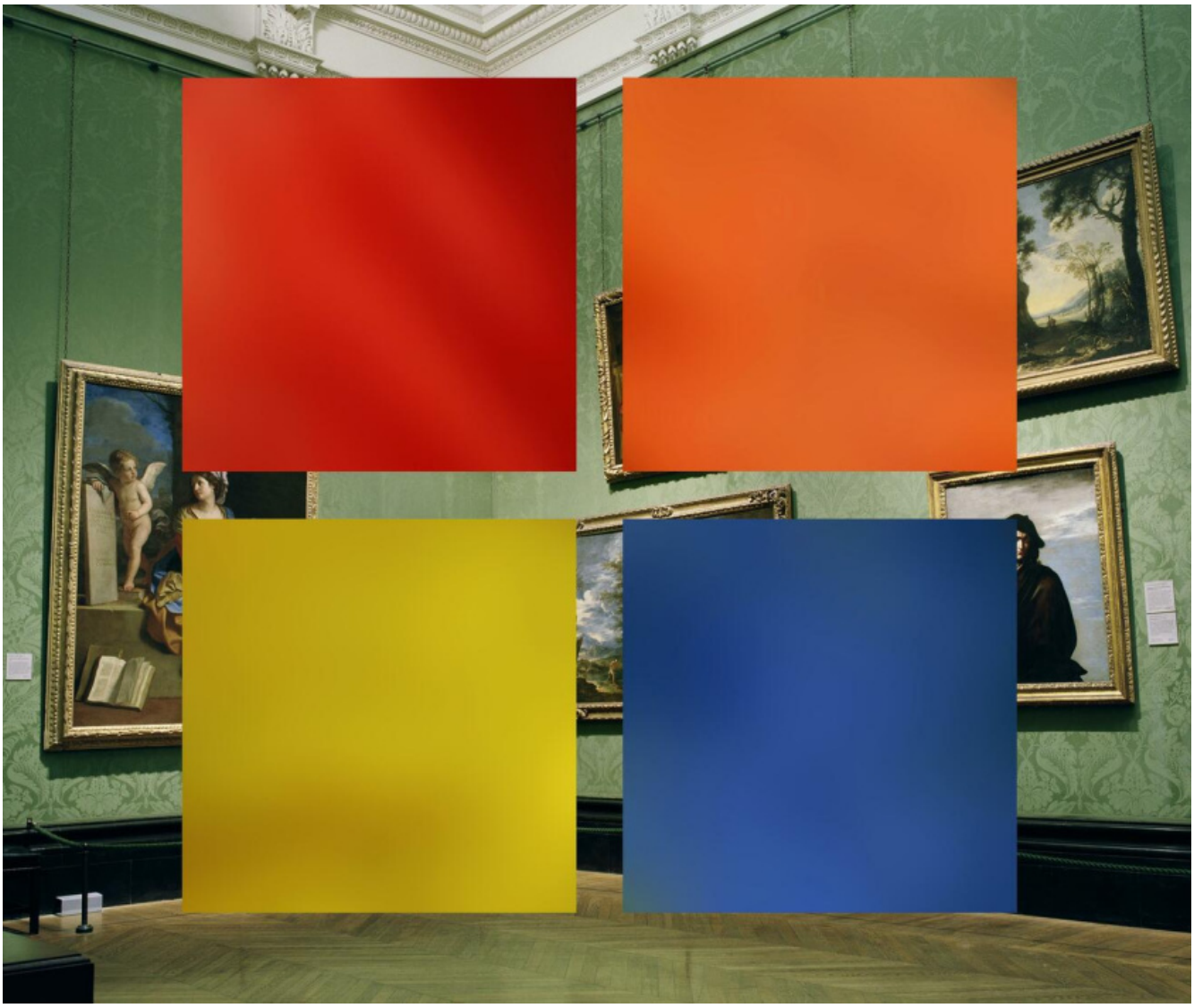
C'è, ancora una volta, un riferimento alla pittura in queste opere. Alcune usano immagini di vecchi dipinti di maestri in interni di musei, ma più in generale una tavolozza selettiva di colori è tratta da ogni fotografia e ricollocata al suo interno come un equivalente astratto del quadro sottostante. I rettangoli colorati sono infatti piccoli dettagli di quelle immagini, molto ingranditi in modo da avere una consistenza quasi pittorica e anche la struttura della grana fotografica.



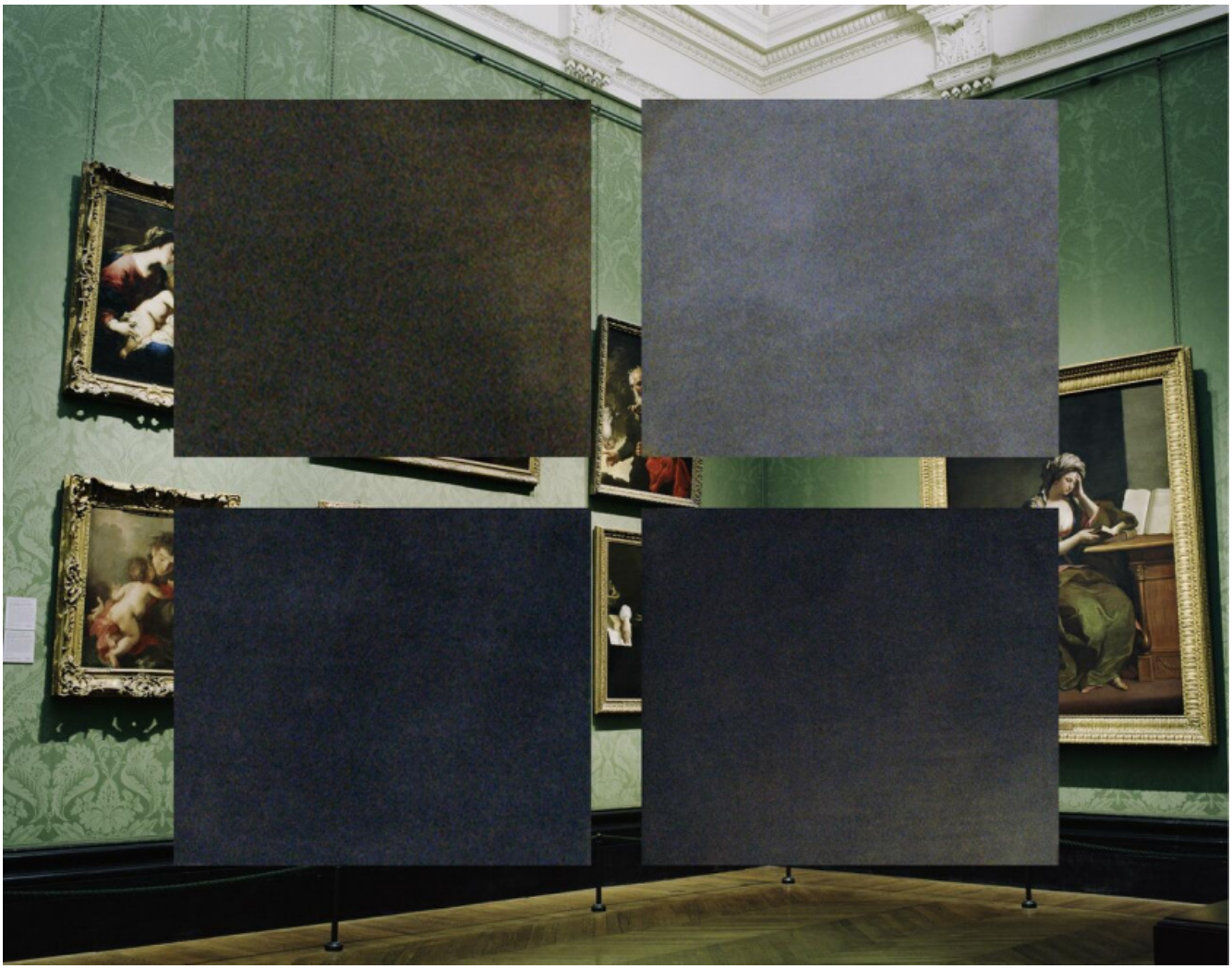
John Hiliard, Cover stories, 2014, courtesy of the artist.



John Hiliard, Text and image 18 abstracts, 2014, courtesy of the artist.



John Hiliard, Colour palette, 2015, courtesy of the artist.



John Hiliard, Restricted palette.



John Hiliard, Restricted palette, 2015, courtesy of the artist.

Ci parleresti di Seascape In Two Whites And Three Greys *(2015)?*

Le tre zone fotografiche che caratterizzano questa immagine in bianco e nero (sabbia; acqua; cielo) sono ridotte ai loro tre grigi medi, e ulteriormente ridotte a una rappresentazione schematica di un paesaggio marino – tre rettangoli allungati orizzontalmente. C'è anche una confluenza di riprese alla luce del giorno e del tramonto, da cui il titolo. La vista è in Cumbria, nel nord dell'Inghilterra, dove ho realizzato numerosi lavori di paesaggio.

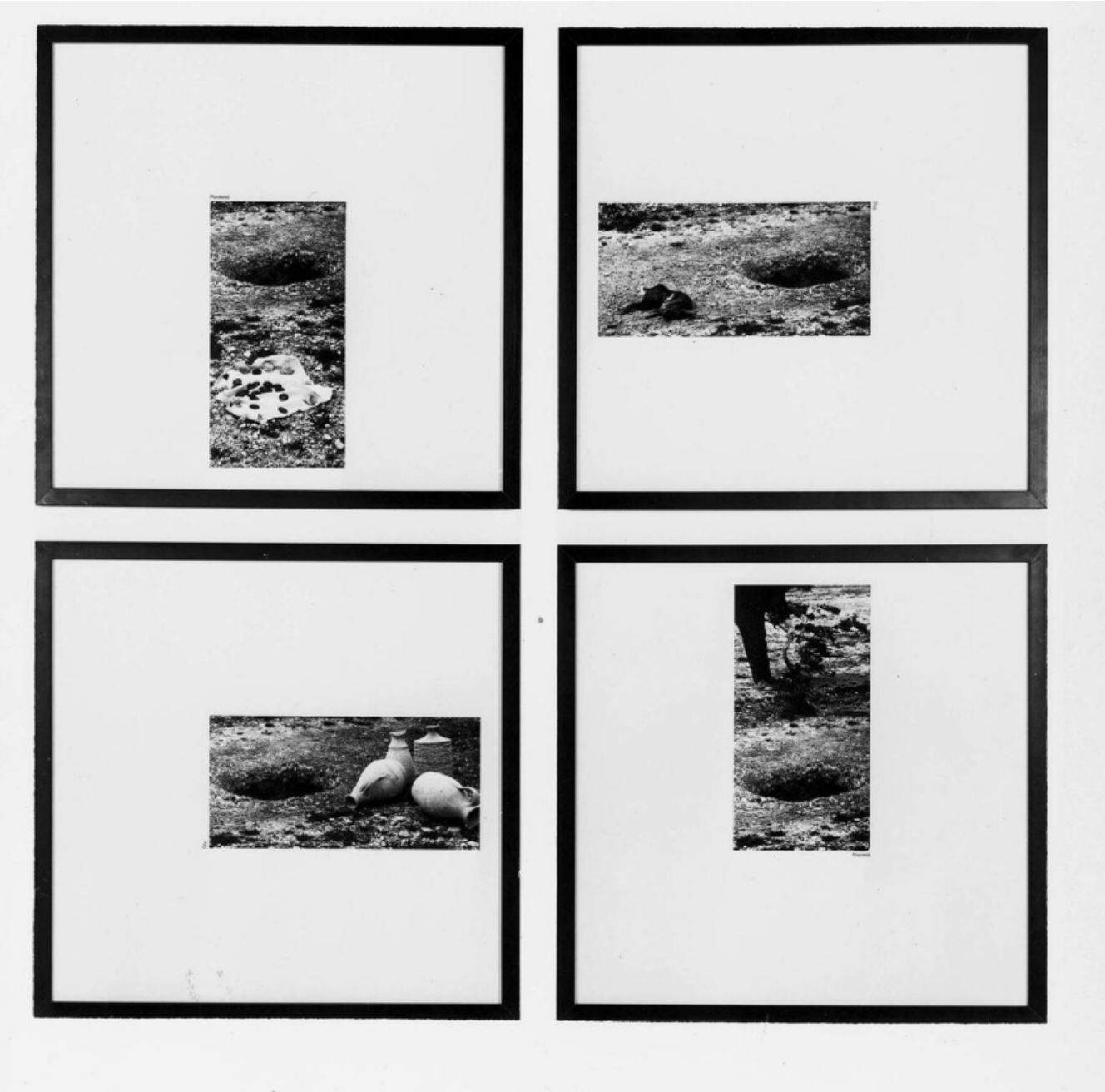


John Hiliard, Seascape in 2 light and 3 greys, 2015, courtesy of the artist.

Che opere sono esposte ora alla Galleria Massimo Minini?

Plundered/Dug/Prepared/Dry (1975) condivide molti dei suoi attributi con *Cause Of Death?*, un'immagine fissa che cambia il suo significato a seconda del modo in cui viene modificata attraverso il ritaglio e l'influenza delle didascalie adiacenti. *Ranging Near And Far* e *Twice*, entrambe realizzate nel 2013, esaminano l'uso della scala nel controllare la nostra percezione di particolari immagini. In ogni caso lo stesso oggetto (un pony selvatico; un albero morto) è stato semplicemente fotografato da due distanze diverse ("vicino e lontano"), entrambe

le immagini sono state poi affiancate per creare una "terza immagine", suggerendo una coppia di oggetti di dimensioni diverse all'interno di un unico spazio. *Lakeland Palette* e *August Sorts Out The Details*, entrambe del 2016, utilizzano ancora una volta una tavolozza di colori selettivi dello sfondo per formare una versione altamente riduttiva, geometrica e astratta della fonte sottostante.



John Hiliard, Plundered dug prepared dry, 1975, courtesy of the artist and Galleria Massimo Minini.



John Hiliard,Ranging near and far, 2013, courtesy of the artist and Galleria Massimo Minini.



John Hiliard, Twice, 2013, courtesy of the artist and Galleria Massimo Minini.



John Hiliard, Twice, 2013, courtesy of the artist and Galleria Massimo Minini.



John Hiliard, Lakeland palette 1, 2016 , courtesy of the artist and Galleria Massimo Minini.

Ogni fotografia richiede delle decisioni, la presa di coscienza di quale sia la posizione dell’artista in relazione a ciò che viene fotografato. Negli anni '70, hai preso in considerazione questioni legate alla velocità dell'otturatore, alla dimensione del diaframma, a lavori che avevano a che fare con il modo in cui le immagini venivano ritagliate o con la messa a fuoco differenziale, alla differenza di densità nella pellicola in bianco e nero. Come sei giunto a fotografare stanze in cui lo spazio è costruito come una scultura e la macchina fotografica è intesa come un mezzo che registra la propria condizione?

Il mio background è quello di scultore, e i lavori che ho realizzato alla fine degli anni Sessanta, che si sono evoluti nelle prime opere destinate a essere mostrate solo come fotografie, hanno spesso utilizzato un interno completo come sito, quindi non è forse sorprendente che io abbia continuato a fare un uso controllato delle stanze come 'set' per le opere fotografiche. È stato, infatti, l'uso della fotografia come documento per sostituire le sculture site-specific che registrava a portarmi a sollevare domande sull'affidabilità di quella sostituzione, e a esaminare i risultati molto diversi ottenuti selezionando diversi tempi di posa, tipi di pellicola, punti di vista, e così via. Un modo piuttosto prosaico di guardare a tutto il mio lavoro sarebbe un catalogo in continua crescita di queste molte variabili.

Cosa rappresenta per te un disegno prescrittivo? Come utilizzi il disegno o un breve pezzo di scrittura in relazione alla fotografia e a una nuova idea da tradurre in opera?

Di solito ho un particolare insieme di idee da cui produrre un'opera o una serie di opere. Per chiarire come questo potrebbe essere realizzato, abbozzo alcune possibilità su carta, forse sotto forma di schizzi e diagrammi, o come note scritte, o come un misto di entrambi. Posso arrivare a fare un disegno prescrittivo che traccia una fotografia completa prima che sia mai stata fatta, o posso realizzare solo uno scarabocchio rudimentale. A volte il mio schizzo originale è sorprendentemente simile alla fotografia finita e a volte no. Per quanto le due cose siano vicine, tutti i tipi di incidenti e sviluppi imprevisti separano il lavoro finito dalle sue origini e gli permettono di avere una vita propria.

Come prevedi un tipo di immagine che non ha un'esistenza precedente, un'idea su qualcosa che non ha preso corpo o che non esiste ancora nel mondo?

Quando ero ancora uno studente, un'immagine completamente formata di un'opera mi saltava in mente, e a volte succede ancora. Ma quelle immagini non vengono dal nulla, sono il prodotto di un treno di pensieri in corso: sono ordinate, non disordinate. Il mio modo più abituale di pre-visualizzazione è un processo razionale: considerare gli elementi dell'immagine per svolgere una particolare funzione, considerare possibili luoghi, possibili modelli, eccetera. Anche le fotografie di paesaggio, dove i luoghi stessi non possono essere realisticamente controllati, possono in qualche misura essere predeterminati consultando le mappe e tenendo d'occhio il tempo.

E invece cosa sposta ulteriormente un disegno da una fotografia, ovvero ciò che tu chiami post-scrizione? Cosa accade nel processo che si innesca da "una fotografia di un disegno di una fotografia da un disegno"?

Una linea su carta ha una presenza materiale e un livello di definizione unico che le fotografie, con la loro struttura omogenea e l'enfasi sullo spazio illusorio, non possono facilmente eguagliare. Alcuni dei lavori che ho fatto hanno cercato di affrontare questo problema, introducendo caratteristiche enfaticamente grafiche in un prodotto fotografico. Ma alla fine una fotografia non è un disegno, né in senso fisico né in un confronto pittorico, e bisogna abbracciarla nei suoi termini.

Come si compensa una mancanza percepita che tu vedi nella fotografia, ovvero la mancanza per esempio di un particolare tipo di definizione che si ottiene nella pittura e nel disegno?

Adottando qualcosa di simile a un approccio modernista, dove la specificità materiale del mezzo stesso è incoraggiata, non soppressa. Così, grana nettamente definita, dense pozze di sottoesposizione scura o aridi spazi vuoti di sovraesposizione, strisce lineari di motion-blur o nebbie fuori fuoco – tutti insistono nel presentare la fotografia stessa come un oggetto e non semplicemente come un veicolo per la sua immagine. Entrambe le funzioni sono importanti, naturalmente, proprio come nella pittura figurativa le pennellate e i segni lasciati dalla spatola danno vitalità ai loro soggetti. La fotografia rende un grande servizio al regno dell'immagine, ma può anche rivendicare il suo posto nel mondo degli oggetti.

Come si è spostata la tua ricerca da un approccio analitico a una modalità più incline ad accettare che le cose non andranno esattamente come avevi previsto? E il fatto stesso che non lo facciano potrebbe essere un aspetto interessante o una pista da seguire? Un fallimento o un errore presentano un ingrediente che, alla fine, può essere considerato estremamente importante?

Quando Roland Barthes ha pubblicato *Camera Chiara* (1980), all'inizio ho sentito che era un tradimento della sua precedente insistenza nel trattare la fotografia in termini di linguaggio. Col tempo ho cominciato ad apprezzare il suo riconoscimento della soggettività del percipiente, e in modo parallelo sono arrivato a capire le deviazioni delle mie immagini fotografiche dal mio intento originale come potenziali benefici piuttosto che come errori deplorevoli. Non c'è una regola su questo. L'involontario o l'accidentale può effettivamente essere un danno, ma può anche fornire un bonus inaspettato, qualcosa che non avremmo mai pensato, ma che si rivela essere cruciale. Il trucco è sapere quando questo accade, e rivendicarne la responsabilità.

Seguendo perlopiù artisti che utilizzano il mezzo fotografico con un approccio concettuale, quando ci rapportiamo con fotografi documentaristi, o di moda, di architettura o di pubblicità o di belle arti (John Szarkowski li definisce fotografi nel Museo d'Arte Moderna), ci viene chiesto spesso quale sia la differenza tra fotografie di fotografi e fotografie di artisti. Di solito rispondiamo: davvero non riesci a vedere la differenza? Qualche volta abbiamo risposto che le opere fotografiche degli artisti si offrono a una forma di decostruzione che fa parte del piacere di guardare. Altre volte abbiamo provato a entrare nelle questioni concettuali, cercando di spostare in secondo piano gli aspetti estetici o espressivi. Tu cosa risponderesti a questa domanda ricorrente?

I pittori italiani del primo Rinascimento erano per lo più artigiani, che facevano solo un lavoro ordinato da un mecenate, ma alcuni di loro riuscivano a farlo con un alto livello di abilità e originalità, nello stesso modo in cui un fotografo commerciale assunto per servire i bisogni di un cliente potrebbe superare il brief e produrre qualcosa di straordinario. A differenza della pittura, un metodo usato normalmente solo dall'artista o dal decoratore, la fotografia viene impiegata in molti campi diversi. Viene usata per registrare scene del crimine, condizioni mediche, le star, ritratti di passaporti ed eventi sportivi. È usata nella pubblicità, nel reportage, nella moda e per le istantanee familiari. Da tutti questi contesti (e altri ancora) possiamo trovare esempi di immagini così avvincenti, così insolite, che gli attribuiamo un valore speciale e le consideriamo come una forma d'arte.

Gli artisti hanno dato il loro contributo, naturalmente, e direi che dagli anni Sessanta la caratteristica prevalente del loro lavoro fotografico è un impegno con il regno delle idee. In questo senso è diverso dai tipi dominanti di fotografia il cui scopo primario è il documentario. Questo non vuol dire che le fotografie degli artisti siano per definizione migliori o più preziose o più interessanti di altre – solo diverse. La mia preferenza è per un lavoro che prima cattura la mia attenzione attraverso un'immagine convincente, poi ricompensa questa attenzione coinvolgendo il mio intelletto.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

