

# Art Therapy Online: ATOL

## La Narrazione, le Fotografie e l'Esperienza della Memoria

di Dr Margaret Hills de Zárate

trad. Dr Stefania Romano

**Abstract:** Le tematiche relative al tempo, allo spazio, all'assenza e alla perdita sono esplorate tramite la narrazione e l'immagine con riferimento allo "spazio potenziale" di Donald Wood Winnicott e alle riflessioni sulle rappresentazioni fotografiche di Roland Barthes.

**Parole Chiavi:** Indagine sulla narrazione, spazio potenziale, assenza, memoria, punctum

### Introduzione

*Io sono mosso da fantasie che s'attorciano  
attorno a queste immagini e s'attardano:  
la nozione di qualcosa che e' infinitamente  
dolce e infinitamente soffre.*

(T.S. Eliot (1917) Preludi).

L'articolo propone una serie di relazioni fra lo spazio potenziale, il tempo, la presenza e l'assenza e la perdita che vengono manifestate attraverso l'arte. Mentre tutti questi elementi appartengono ad un vocabolario estetico comune a tutte le arti e sono espressi in una moltitudine di forme, che riconosciamo e che risuonano in noi evocazioni del nostro vissuto personale che e' ricordato o forse desiderato tramite l'esperienza, la fotografia e' l'elemento centrale ed il piu' importante in questo articolo. Essa e' una testimonianza di un tempo passato.

Nelle arti rappresentative, come il teatro e la danza, lo spazio fisico e' utilizzato per esprimere le emozioni umane e le relazioni. Esso e' usato per comprendere quanto si vuole essere vicini agli altri e a noi stessi (Jennings and Minde 1994). Nella costruzione della composizione sociale di un individuo lo spazio fisico e' intimamente connesso con il potere; esso evoca o suggerisce intimita' (Foucault, 1965; Markus,

1993). Lo spazio negativo e positivo sono gli elementi base della composizione di un quadro. Quello positivo si riferisce allo spazio occupato dal soggetto mentre quello negativo individua, soprattutto, il soggetto.

Lo spazio in relazione con il tempo assume una qualità esistenziale. Il musicista terapeuta James Robertson (2008) attira la nostra attenzione su questo legame quando si riferisce al delicato equilibrio fra suono e silenzio nella musica. Egli suggerisce che quest'unione è spesso un processo illuminante. Inoltre è interessante notare che, ascoltando le registrazioni di improvvisazione, ciò che abbiamo considerato essere un silenzio prolungato nel momento di interazione è forse stato non più di pochi secondi. Il silenzio crea uno spazio che genera un suono significativo (Robertson, 2008).

Noi riconosciamo e colleghiamo queste rappresentazioni nelle arti perché loro sono vissute all'interno dello spazio il quale Donal Winnicott (1971) riferisce come la terza area: quella dell'illusione o spazio transizionale; una fusione delle sue idee di spazio potenziale e fenomeno transizionale. Posizionato fra la realtà soggettiva interiore ed il mondo oggettivo esterno, questo spazio transizionale inizia nella prima infanzia, quando il bambino comincia a comprendere che sua madre non è semplicemente un'estensione di lui e che la madre assente ritornerà. Esso è uno spazio risieduto dal fenomeno transizionale, il primo "me" e "non-me" oggetto, che facilita il passaggio dall'onnipotenza del bambino piccolo per il quale gli oggetti esterni non sono ancora separati, alla capacità di relazionarsi con gli oggetti "percepiti oggettivamente" (Winnicott, 1953; 1971).

Questo "oggetto" potrebbe essere uno straccio, un lembo della coperta, una bambola preferita o un orsacchiotto, così come può essere una canzone, un bordo di una tenda, la madre stessa, un'immagine nella mente. Il suo destino è quello di essere investito di energia metafisica, investito di energia emozionale o mentale, e successivamente nel corso degli anni quello di diventare non tanto dimenticato come confinato al limbo (Young, 1994). In uno stato di benessere fisico l'oggetto transizionale non "va dentro" né il sentimento su di esso subisce necessariamente una repressione. L'oggetto non è né dimenticato né rimpianto. Esso perde significato, e questo è dovuto alla diffusione dei fenomeni transizionali che sono diffusi all'interno del territorio intermedio fra "la realtà mentale" e "il mondo esterno

percepito da due persone in comune”, cioè l'interno campo culturale, della vita immaginativa e della creazione scientifica (Winnicott, 1975).

Questo spazio sovrapposto, in cui né il soggetto né l'oggetto sono distinti ma entrambi ne sono parte, descrivono il campo dell'illusione: cioè l'area intermedia di esperienza umana fra la realtà interna ed il mondo esterno. L'uno non esclude l'altro; al contrario è la condivisione di “entrambi”. Questo concetto richiama la nozione di Hudson (1977) della natura composita della razionalità in cui si suggerisce che il pensiero razionale viene identificato come un processo dialettico in cui vi è la co-presenza di due forze, e non una, in tensione. Lo spazio fra la condivisione di questa caratteristica composta da due elementi contrapposti permette di tollerare la tensione fra le realtà esterne ed interne. Winnicott (1971) propone che, mentre noi non siamo mai liberi da questa tensione, il sollievo può essere trovato in questa area intermedia di esperienza che è direttamente collegata continuamente con il bambino che è “perso” nel gioco. Questo alleggerimento si mantiene per tutto il ciclo di vita nelle esperienze intense che appartengono alla vita immaginativa, alle arti, alla religione e alla creazione scientifica (Winnicott, 1971, p. 15).

Lo spazio transizionale di Winnicott si discosta dalle teorie che attribuiscono all'individuo un ricco mondo interiore a discapito di un riconoscimento del mondo esterno. Inoltre, esso si allontana dalle sfide epistemologiche tradizionali dove si insegna a pensare ad una linea di demarcazione fra il soggetto e l'oggetto (Martín Baró, 1996). Preferibilmente esso propone un territorio caratterizzato da un confine aperto e permeabile in cui un costante scambio avviene in entrambe le direzioni. Questa peculiarità accade similmente al pensiero dialettico in cui vi è un movimento fra la combinazione di idee opposte o contraddittorie (tesi e antitesi) per creare nuove idee (sintesi).

In questo territorio intermedio che noi sperimentiamo l'oggetto d'arte diventa qualcosa di più della somma delle sue parti, in cui la danza e la ballerina sono un unico insieme, e dove le arti espressive possono avere il potenziale per facilitare e consentire sia la crescita creativa che la comprensione di sé e dell'altro. Nessuno esprime questo concetto meglio di Yeats il quale riesce ad esprimerlo pienamente. Attraverso *Fra i bambini di Scuola* egli riflette sul passaggio del tempo, sottolinea come ci si relaziona con esso e mostra una visione di bellezza completa basata sulla totalità.

*“Oh albero di castagno, grande bocciolo radicato,  
sei la foglia, il fiore, o il tronco?*

*Oh corpo influenzato dalla musica, oh sguardo illuminante  
come possiamo riconoscere il danzatore dalla danza?”*

*(Yeats, Fra I Bambini di Scuola, 1928)*

Come osserva Conway (1992), per Yeats, nessuna parte dell'esperienza umana può essere privilegiata ad un'altra. L'estetica non dipende dalla separazione o dalla distanza. L'intero nel suo complesso è sempre preferito alla somma dei suoi elementi. Un ideale estetico per l'arte e per la vita quotidiana genera la totalità: la capacità di vedere la relazione fra le parti l'una con l'altra, senza nessuna separazione o autonomia da parte di un elemento dell'insieme rispetto agli altri (Conway, 1992). L'arte è sempre rappresentativa di qualcosa anche se essa è assente. Come osserva Adorno, “Finché la percezione dell'arte si limita all'interno del mondo dell'arte, un'opera d'arte non è adeguatamente compresa, la composizione interna di un lavoro necessita di un referente esterno al sistema arte che media con esso” (Adorno, 1984, p. 478).

### **L'Assenza e la Presenza.**

Io sono interessata all'assenza; l'assenza in questo contesto si riferisce ad un fattore esterno e come esso viene mediato attraverso l'immagine ed esplorato tramite la narrativa che si riferisce all'immagine. Nella scelta di una fotografia di un oggetto d'arte e una fotografia personale come esempi, esploro implicitamente la distanza fra se stessa e l'oggetto originale.

Gli spazi visivi, ai quali mi riferisco, evocano assenza e, paradossalmente, suggeriscono la presenza di assenza. Sorkin (2008) riconosce questo paradosso quando risponde all'affermazione dell'artista Zoe Leonard sul suo lavoro *Strani Frutti* (1993-8) a cui questo articolo fa riferimento. Quando Leonard dichiara che “Il frutto è un vero, intenso silenzio”, credo che l'artista richiami la provenienza da un luogo di assenza che al tempo stesso genera una presenza (Sorkin, 2008). Esso è, come il curatore Matthew Shaul (2009) riferisce, un esempio di quando un'assenza lavora implicitamente per confermare una suggerita presenza.

Il lavoro di Zoe Leonard accenna l'interrelazione fra lo spazio, il tempo e la rappresentazione dell'assenza. Iniziata nel 1993, *Strani Frutti* e' un'insieme di centinaia di bucce di frutta, oltre trecento, che sono state cucite e decorate insieme con fili colorati, cerniere e bottoni (Hochfield, 2002).



Strani Frutti, Zoe Leonard (1993-8)

Fotografia: Arn Wedemeyer, 28 Settembre 2003

Leonard mentre cuciva i pezzi creava arte e, soprattutto, metabolizzava il lutto legato alla morte di un suo amico. Questa evoluzione e' simile ad ... *"un modo di ricucire il tempo presente con l'immediato passato"* (Leonard, 1998).

L'attenzione dell'artista verso il processo di questo lavoro sul lutto richiama il concetto esposto da Winnicott del bambino "perduto" nel gioco; questa appagante attivita' umana che, includendo vari elementi come il gioco, gli oggetti di cui si serve per avventurarsi nella realta', il conscio e l'incoscio sono legati fra loro per il raggiungimento di un'armonia fra l'individuo e il suo ambiente (Winnicott, 1945).

*"Mentre iniziai questo lavoro non realizzavo che stavo creando arte. Ero appena tornata dall'India e sono rimasta colpita dal modo in cui ogni frammento di carta, ogni piccola parte del filo era stata efficientemente utilizzata per massimizzarne il suo uso, fino alla fine della sua vita utile possibile."* (Leonard citata in Temkin, 1998).

Temkin (1998) suggerisce che l'affermazione di Leonard, la quale non si rese conto di creare arte nel momento in cui inizio' a forgiare *Strani Frutti*, contraddistingue la retorica dell'arte del ventesimo secolo caratterizzata dal fine di ridurre fino alla

completa eliminazione del confine fra arte e vita reale. In un secondo momento, Leonard inizia a rendersi conto di creare arte, continua a lavorare sul suo progetto inizialmente a New York e, in seguito, per due anni, in una zona remota dell'Alaska, dove lavora con la frutta che le viene recapitata. Nel 1995 il lavoro finale viene esibito per la prima volta nel suo appartamento, due anni dopo, si presenta al Museo d'Arte Contemporanea di Miami e a quello di Kunsthalle di Basilea (Svizzera).

Leonard, mentre lavorava, dichiarò:

*“Quest’ opera di sistemare qualcosa di rotto, riparando la pelle di qualcosa dopo che il frutto di essa non esiste più, mi sembra toccante e al tempo stesso bella. In ogni caso è una sensazione intensamente umana”* (Leonard, 1998).

Nel 1998 quest’ opera d’arte fu acquisita dal Museo d’Arte di Filadelfia. Leonard, inizialmente respinse le proposte per conservare il lavoro, preoccupata di uno spazio permanente dedicato per la sua opera. Successivamente l’artista cambia idea e un accordo si conclude fra le due parti con la clausola che il lavoro venga esposto per un periodo di tempo limitato rispettando lo spirito e la natura dell’opera d’arte di esprimere il tempo (Temkin, 1999).

Come Massey (1999) dimostra, lo spazio, la differenza e le interconnessioni fra le disuguaglianze sono necessarie per l’esistenza del tempo. Tempo che, in un modo o nell’altro, lega se’ stesso nell’esistenza” (Massey, 1999). Da questo risulta che non è possibile separare gli immaginari spaziali e temporali; al contrario, ci possono essere solamente immaginari spaziali-temporali. I movimenti che noi produciamo nello spazio di tempo (Pugh, 2007).

*Strani Frutti* nacque come mezzo di consolazione per l’artista dopo la morte di un amico. Ora l’opera d’arte presenta molteplici possibili letture. Come un legame fra la perdita e la morte, esso carpisce un’associazione con i tradizionali dipinti olandesi conosciuti come “Vanitas”, che mostrano oggetti che ricordano il passare del tempo, come per esempio una candela tremolante o un fiore appassito, e che invitano colui che osserva a contemplare la brevità della vita e la vanità dei beni materiali (Virginia Museum of Fine Arts, 2002). Questo processo sarà documentato tramite la fotografia, che come Barthes (1980) ha spiegato crea un’illusione di “cosa è’ ”,

quando “cosa fu” o “cosa ha smesso di essere”, e sarebbe una descrizione piu' accurata.

Cosa il fotografo cattura, come lei percepisce l'otturatore della macchina fotografica, e' un momento gia' passato nell'istante in cui lo si rilascia. Invece di costruire una realta' solida, ci viene ricordato che la realta' e' transitoria. La fotografia e' una testimonianza di un momento che non esiste piu' (Barthes, 1980). Come tale esso e', secondo Sontag (1977), “non solo un'immagine (come un dipinto e' un'immagine), un'interpretazione del reale, ma e' anche una testimonianza, qualcosa direttamente stampata fuori dal reale, come un'impronta o una maschera della morte” (Sontag, 1977, p. 154).

All'inizio dello stesso anno Barthes esprime un pensiero simile, in un'intervista alla radio:

*“In ultima analisi, cio' che ho trovato estremamente affascinante sull'arte della fotografia, e che mi affascina personalmente, e' qualcosa che probabilmente ha un collegamento con la morte. Forse questo e' un interesse che si collega con la necrofilia, ad essere onesti, mi incanta cio che e' morto, ma e' rappresentato come volonta' di voler essere vivo”* (Barthes, 1977, in Calvert 1995, p. 220).

Nell'occhio di chi guarda, in primo luogo, la fotografia non e' unicamente una traccia della fotografia. Il fotografo, infatti, dal momento che quello che fa dipende da cio' che egli e', nel momento in cui scatta la fotografia (cioe' il primo osservatore) percepisce come lui confronta cio' che sta facendo nell'istante in cui schiaccia l'otturatore della macchina fotografica scattando la fotografia (Gombrich, 1977).

### **La Memoria e la Dimenticanza.**

Nell'illustrare i concetti di memoria e di oblio inizio con il ricordo di una fotografia.

Nulla era fermo in una posizione stabile e nulla era stato attentamente organizzato. La fotografia e' stata scattata venti anni prima da qualcuno che amavo, qualcuno che amo ancora e come tale e' una traccia di un lungo momento passato. L'*Operatore* (il

fotografo che percepisce l'immagine ottica) e' morto e lo *Spettro* (il suo obiettivo, il referente) non e' piu' un bambino. Nel ruolo di *Spettatore* io (l'osservatore) occupo la posizione di *Operatore*; il fotografo ha delimitato il mio spazio attraverso le lenti della macchina fotografica. Il mio occhio e' premuto contro il suo obiettivo e il tempo si e' concluso. Situato dove una volta c'era il referente, non posso dire che sto vedendo quello che lui ha visto ... (se così tanto di ciò che vediamo è determinato da ciò che conosciamo) ..... per quanto voglio ... o cerco di volere.

Un ragazzo si sporge dalla fotografia. Sta leggermente strizzando gli occhi alla luce del sole. Ci sono due piccole rientranze sulla fronte. Egli sta guardando l'*Operatore* che nel momento in cui scattava la fotografia era presente e che ora non c'è più. (Che cosa videro gli occhi dell'*Operatore* negli occhi dello *Spettro* e viceversa?). Comunemente, la fotografia testimonia un momento che tramite essa viene catturato e che si conserva nei nostri album fotografici. Di conseguenza, la sua essenza può essere colta solamente da chi ne e' personalmente partecipe. Chi conosce la persona raffigurata nella fotografia può riconoscere "*quello che e' stato*" (cio' che accadde). Alternativamente chiamato il *Noema* o *Eidos* questa "aspetto" e' per Barthes (1980) l'essenza della fotografia che aiuta a distinguerla sostanzialmente da un'immagine. Il ragazzo è necessariamente la realtà "*che è stata*" posta davanti alla lente della macchina fotografica, senza la quale non ci sarebbe stata alcuna fotografia. La realtà posta di fronte all'obiettivo.

Barthes ribadisce questo concetto interamente nel libro "*La Camera Chiara. Nota sulla Fotografia*<sup>1</sup>".

"Nella fotografia non posso mai negare l'evidenza di una cosa catturata tramite essa ed esistente in quel momento (Barthes, 1981, p. 80)" e ancora "*la fotografia e' letteralmente l'espressione di un referente* (Barthes, 1981, p. 76)". In questo senso, "*ogni fotografia testimonia la presenza*" (Barthes, 1981, p. 87).

In questo caso la "presenza" va all'unisono con la morte. "Quello che la fotografia riproduce all'infinito è verificato una sola volta: la fotografia ripete meccanicamente ciò che non potrà mai essere ripetuto realmente ancora" (Barthes, 1981, p. 31).

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris, Gallimard, 1980 (trad. It. *La Camera Chiara. Nota sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 2003)

Non appena l'operatore preme sull'otturatore e scatta la fotografia, ciò che è stato fotografato non esiste più, il soggetto si trasforma in oggetto. Quando guardiamo una fotografia di noi stessi o degli altri, vediamo ritornare la Morte (Perloff, 1997, p. 32).

*“Tutte le fotografie sono ricordi simbolici dell'inevitabilità della morte. Scattare una fotografia è partecipare nella mortalità, vulnerabilità e mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Spezzare il momento catturato e congelarlo permette a tutte le fotografie di testimoniare l'inesorabile fusione del tempo.”* (Sontag, 1977, p. 15)

Nell'ottobre del 1977 muore la madre di Barthes e lui esprime il suo dolore dedicandole il libro *Camera Chiara* che verrà pubblicato qualche anno dopo. Questo viene rivelato nella recente pubblicazione *Mourning Diary (Diario di Lutto)* (*Dove lei non è*, tradotto in Italiano da Magrelli, V., Einaudi, Torino 2010) questo diario contiene una serie di 330 appunti scritti originariamente sui foglietti di carta). Roland Barthes inizia a scrivere questo diario l'indomani della morte della madre.

Nel libro *Camera Chiara* Barthes riflette su ciò che è conosciuto come la foto del Giardino d'Inverno.

*“Davanti la fotografia di mia madre da bambina mi dico: sta per morire. Rabbrivisco, come lo psicologo di Winnicott, per una catastrofe che è già avvenuta. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe. Questo punctum, più o meno cancellato dall'abbondanza e dalla disparità delle fotografie d'attualità, si legge a vivo nella fotografia storica: in essa vi è sempre una compressione del Tempo: è morto e sta per morire”* (Barthes, 1980, p. 96).

Cosa è il *Punctum* a cui Barthes si riferisce?

In *Camera Chiara*, Barthes (1980) espone due concetti fondamentali nella fotografia: lo *studium* e il *punctum*. Il primo si riferisce alle conoscenze e l'intenzione del fotografo di interagire armoniosamente con l'ambiente politico e storico del momento, di approvarlo o di disapprovarlo con l'obiettivo di provare a capirlo.

*“Lo studium è il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente: mi piace/non mi piace. Lo studium appartiene alla sfera*

*dell'interesse, non quella dell'amore; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volere; e' lo stesso genere d'interesse indistinto, evasivo, irresponsabile che mostriamo per certe persone, certi divertimenti, certi vestiti, certi libri che definiamo "ordinari".*

*Il riconoscimento dello studium e' inevitabile per comprendere le intenzioni del fotografo, per entrare in armonia con loro" (Barthes, 1980, pp. 26-27).*

Percio' lo studium e' un genere di *conoscenza* che cerca di capire il punto di vista, l'idea ed il contesto del fotografo; fondamentalmente e' un approccio di tipo intellettuale il cui esito scaturisce dalla capacita' di comprensione posseduta dallo spettatore (Skjaerven, 2008).

Il secondo elemento, il "*punctum*", che rompe (o puntualizza) lo *studium*.

*"Questo tempo non sono io che lo cerco (come io investo nel campo dello studio con la massima consapevolezza). Esso e' l'elemento (il punctum) che emerge dalla scena, all'improvviso e velocemente, che mi penetra" (Barthes, 1980, 24-26).*

Come osserva Armatage (2003) Barthes sottolinea il punctum come un punto di identificazione (memoria, nostalgia) che e' contingente ad un dettaglio del fotografo il quale colloca il legame emotivo in relazione del tempo e dell'incidenza. La sua scelta di una terminologia era metaforica in relazione alla fotografia, per il momento lui descrive i colpi al cuore o i ricordi che questa accenna. (Armatage, 2003).

*"In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento appuntito, esiste una parola; tale parola farebbe ancora meglio al caso mio in quanto essa rinvia all'idea di punteggiatura e in quanto le foto di cui parlo sono in effetti come punteggiate, talora addirittura maculate, di questi punti sensibili; questi segni, quelle ferite sono effettivamente dei punti. Chiamero' quindi questo secondo elemento che viene a disturbare la studium, punctum; infatti punctum e' anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il punctum di una fotografia e' quella fatalita' che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)." (Barthes, 1980, pp. 26-27).*

Nel pensare al punctum ritorno alla memoria della fotografia del ragazzo scomparso che ha un'espressione accigliata sulla fronte e ad un'altra precedente fotografia dello

stesso ragazzo come un piccolo bambino appena nato; sempre con espressione accigliata, nessuna delle quali vengono qui rappresentate.

Qui e' mostrato il ragazzo con una bicicletta; un ragazzo di eta' matura che non ha l'espressione accigliata (figura n. 2).



Figura n. 2: Il ragazzo e la bicicletta

Quest'ultima fotografia si riferisce a quelle precedenti fotografie, ma anche (come i miei occhi tracciano la linea della guancia) ad una fotografia che una volta ho visto di un uomo che non ho mai incontrato, un uomo che morì tanto tempo fa in un altro paese. Dalla mia intensa osservazione emerge una narrazione. In questa osservazione, immaginando una storia da questa fotografia in particolare, e con una visione allargata, io, l'osservatore combino una contemplazione personale con un filo conduttore che abbraccia emozioni universali fra cui la perdita. In questo luogo, la memoria infonde la prospettiva di legare l'immagine fotografica con l'universo personale e reale (Housen, 2002).

Il dettaglio indicante la capacità di memoria che questa fotografia accenna e' forse (io non sono molto sicura) la linea del sua guancia inclinata. Si riferisce alla fotografia del ragazzo che leggermente strizza gli occhi alla luce del sole con due piccole rientranze nella sua fronte e che una alla volta mostrano la precedente

immagine del bambino che acciglia lo sguardo. Nessuno di questi dettagli e' presente in questa fotografia. Nell'immagine lo sguardo del ragazzo e' distolto e la luce ha addolcito il sopracciglio. Deduco, quindi, di essere in errore. Se seguissi il metodo fenomenologico di Barthes dovrei stare con "la cosa in se stessa" ... **questa** fotografia ... e la parentesi (*epoche'*) di tutte le altre fonti di consultazione<sup>2</sup>. Osservando ancora trovo uno sporco segno nella cornice della finestra ma essa non modifica la mia attenzione (io immagino solamente che essa sia collegata alla bicicletta per fermarla). Il *punctum* deve esserci (un dettaglio visibile) e io sono spinta dal "cosa non c'e'"; la presenza della "non presenza". Ritorno al testo originale di Barthes, riprendo le riflessioni di altri autori su quest'ultimo e recupero altri studi sulle analisi del lavoro di Barthes per scoprire il *punctum*. Sebbene originariamente introdotto come un "dettaglio" esso e' fondato sul "tempo" descritto nella seconda parte di *Camera Chiara* (Furuhata, 2009). Per me il *punctum* e' il passaggio del tempo come rappresentato dal suo morbido sopracciglio. Per me (l'osservatore), second Barthes, esso puo' essere solo una delle migliaia di manifestazioni dell' "ordinario" (Barthes, 1981, p. 73).

### **L' Articolazione Testuale e la Parentesi.**

Il *punctum* ha anche un collegamento etimologico con la punteggiatura che inevitabilmente lega la fotografia allo stesso linguaggio, al dominio delle parole con la scrittura (Barthes, 1982). Come nota Taminiaux (2009) la punteggiatura implica la possibilita' di un ritaglio fra le frasi, una pausa che permette al linguaggio di trovare il proprio ritmo. Cio' suggerisce l'integrazione del silenzio all'interno del testo, e alla fine, alla conclusione o sospensione dell'andamento del testo narrativo. Tuttavia, a differenza del *punctum* che e' involontario, la punteggiatura e' premeditata. Queste virgole, punto e virgola e punti non sopraggiungono nel testo. Li inserisco volutamente dove necessitano.

Tuttavia, sebbene intenzionale la punteggiatura era forse non interamente consapevole per come indica Tang (2008) di ricordare qualcosa che e' accaduto o di richiamare alla mente il passato. E' un atto di esperienza puntualizzata nel passato e

---

<sup>2</sup> Barthes descrive il suo approccio alla fotografia in *Camera Chiara* come una "vaga, casuale e addirittura cinica fenomenologia," (Barthes, R. 1980, p.20) in *Camera Chiara: Nota sulla Fotografia* (1980), tradotto da Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981)

questo articolo ne e' fortemente interessato. La memoria, lei sostiene, puo' essere vista come un ricordo di precise ed istantanee esperienze nel tempo.

*“Ricordare, or memorizzare un particolare istante del passato e' dirigere il pensiero verso uno specifico momento, sottolineare, accentuare, interrompere con il tempo, e porre ad un “periodo” un determinato momento nel passato”* (Tang, 2008, p. 13).

Questi pensieri mi riportano nuovamente a Barthes (1975) e alla sua “teoria” definita *“frammentaria”*, dove suggerisce che una persona puo' raggiungere *jouissance* (piacere) o giocare tramite la partecipazione diretta del contenuto o della struttura ma solo mediante collisioni, rotture, fratture, ed intervalli nel testo. Questo corrisponde ad una distinzione fra *il testo leggibile di immediata comprensione (testo readerly)* che offre al lettore l'immediata comprensione del suo significato senza sforzi particolari per interpretarlo, e il *testo scrivibile ad alto contenuto concettuale (testo writerly)* il cui significato non e' immediatamente evidente al lettore e richiede uno sforzo aggiuntivo da parte di quest'ultimo. Il *plaisir* (piacere) del testo corrisponde alla scrittura, la quale non mette in discussione la posizione del lettore come soggetto, ma al contrario, include l'esperienze soggettive, la coscienza personale o una relazione con un'altra entita' (o “oggetto”). Il testo scritto tuttavia appaga proponendo *jouissance* (divertimento); espone il codice letterario e offre al lettore la possibilita' di uscire dalla posizione di soggetto.

Il lettore del testo letterario e' prevalentemente passivo, ma la persona che si vuole impegnare con la scrittura si sforza attivamente. Hawkes (1977) riassume questo come la letteratura che puo' essere suddivisa in cio' che fornisce al lettore, un ruolo, una funzione, una contributo da dare, e in cio' che rende inattivo o ridondante, “lasciato con la semplice liberta' di accettare o rigettare il testo” riducendo cosi' il lettore a quel simbolo adatto ma impotente del mondo Borghese, un consumatore inerte al ruolo dell'autore come produttore (Hawkes, 1977). Mentre i “testi readerly” possono essere letti solo per cio' che presentano, i “testi writerly” ci invitano a leggere consapevolmente, a partecipare ed essere consapevoli delle interrelazioni fra la scrittura e la lettura, che ci offrono le gioie di cooperazione e di condivisione di scrittura.

A me sembra che le erosioni, i frammenti e le divergenze che invitano il *divertimento (jouissance)* o che si riproducono nel testo sono presenti anche nella fotografia. La relazione fra la chiarezza immediata nella scrittura e l'unione con la lettura che

Barthes (1975) descrive possono essere utili nella comprensione del rapporto fra l'immagine e la narrativa. Nel proporre questo riprendo il pensiero di Barthes (1977) secondo il quale le narrative del mondo sono senza numero e includono l'immagine fissa o mobile e mi ricollego all'affermazione di Gadamer (1975) la cui interpretazione è maggiore della scoperta dell'originale intento dell'artista. La comprensione non è mai esclusivamente concentrata nell'artista, piuttosto riguarda una "fusione" dell'orizzonte di esperienze dell'artista e quelle dello Spettatore (Barthes, 1977; Van den Braembussche, 2009).

Da una parte l'immagine (e ovviamente la fotografia) una volta conclusa si riferisce al passato. Sebbene il riferimento è verso l'immediato passato, però si potrebbe anche riallacciare a "molti possibili passati" (Holland, 1991). In ogni occasione si è visto, includendo anche la prima visione del suo creatore, che lo stesso passato di per sé verrà ricostruito e quindi in esso ci sono molti contenuti come "una conseguenza di posizioni spostate del sé" (Harrison, 2002).

Per lo spettatore, "nuove comprensioni possono sorgere negli interrogatori (non necessariamente in modo attivo) di qualsiasi immagine", tra le quali quelle che l'osservatore ha creato (Harrison, 2002).

*"Come con la memoria, le fotografie, legano noi stessi con il passato, ma loro sono essenzialmente, come Kracauer (1993) ha descritto, accumuli di "scarti, frammenti". La fotografia è un riferimento alle associazioni del passato, e loro vanno al di là di ciò che è in quella rappresentazione. È sotto o al di là della fotografia che la storia della persona giace sepolta"* (Harrison, 2002, p. 104).

Tuttavia, questi "scarti" o "frammenti" permettono sia una costruzione o ricostruzione di racconti sia un mettere insieme o un riordino di queste "apparizioni momentanee" (Harrison, 2002). Ciononostante "la vera ambiguità e la malleabilità di fotografie, la loro resistenza a spiegazioni definitive, ci permette di elaborare varie narrative" come Blaikie (2010, p. 191) indica. La fotografia permette ad un'immagine di essere riprodotta e distribuita all'infinito. Dal momento in cui viene scattata un'immagine essa può essere separata dalla sua origine e, successivamente, riprodotta in molteplici contesti.

Questo isolamento o esclusione della fotografia dalle relazioni sociali e dai contesti locali di interazione e la loro ricombinazione attraverso indefinite e infinite tratti di tempo-spazio è stato indicato come un esempio di sradicamento o spostamento di

processi della tarda modernità (Berger and Mohr (1982); Arvanitakis (2010)). Berger (1992) sostiene che la fotografia può essere “salvata” da questo isolamento con la narrazione, riferendosi ad “un punto di vista che richiede una ricomposizione dei contesti di esperienza in cui la fotografia è incorporata, la continuità dalla quale è stata presa” (Berger and Mohr, 1982, p. 107). Per Berger (1992) questo contesto è costruito dalla narrativa (insieme con altre fotografie) per come nota Harrison “ciò che è assente deve essere ricordato” (Harrison, 2002, p. 104).

Osservando la composizione di arancia e del ragazzo di Zoe Leonard mi domando il loro accostamento in questo testo e ricordo l'assenza; sebbene questo si percepisce come se emergesse naturalmente (e senza sforzo alcuno) verso di me.

Il fotografo che scattò la fotografia la cui immagine mostrava il ragazzo strizzante l'occhio alla luce del sole era un pittore. Lui non vide mai il ragazzo più grande con la bicicletta come se lui fosse già assente da allora. Questo stesso pittore dipinse una donna piantare un piccolo albero arancione. Io ho visto il dipinto appoggiato contro un muro in cima ad un pianoforte. Poi, forse tre anni più tardi, dopo la sua morte ho visitato la sua tomba; c'era (e ancora c'è) un albero di arancio lì, scolpito in rilievo, sulla sua lapide.

Questi ricordi giacciono sotto e al di là di queste fotografie. Loro sono i miei ricordi, ma io non sono il fotografo.

In conclusione, torno all'affermazione di Gadamer secondo la quale l'interpretazione è di valenza maggiore della scoperta o della ricostruzione dell'intento originale dell'artista. La comprensione non è mai esclusivamente concentrata sull'artista, ma riguarda piuttosto una “fusione” dell'esperienze dell'artista e quelle dello spettatore, l'intuizione originale dell'artista o l'interpretazione di essere solo l'inizio di una lunga catena. Non è il “ne/o” ma è il “e/entrambi”; passato e presente, presente e assente.

*Il gatto scendendo nel seminterrato*

*Lascia una mancanza di se stesso dietro di lui.*

(Muriel Spark (1951) dal poema “Elementary”)

## References

Adorno, T. (1984) *Aesthetic Theory*, London; Routledge and Kegan Paul.

Armatage, K. (2003) *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

Arvanitakis, J. (2010) *An Analysis and Discussion of Anthony Giddens (1991), The consequences of modernity*, available at [http://jamesarvanitakis.net/10coffeeshots/wpcontent/uploads/2010/12/Giddens\\_1991\\_Chapter-1\\_Arvanitakis.pdf](http://jamesarvanitakis.net/10coffeeshots/wpcontent/uploads/2010/12/Giddens_1991_Chapter-1_Arvanitakis.pdf) (retrieved 20th April, 2013).

Barthes, R. (1975), *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang: New York.

Barthes, R. (1977) *Introduction to the Structural Analysis of the Narrative*,

Barthes, R. (1980) *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*, Cahiers du cinema, Gallimard, Le Seuil, Paris.

Barthes, R. (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York.

Barthes, R. (1982) *A Barthes Reader*, Edited and with an Introduction by Sontag, S., Hill and Wang, New York.

Barthes, R. (2009) *Mourning Diaries: October 26, 1977 – September 15, 1979*, Howard, Richard (translator) & Leger, Nathalie Léger (Editor), Hill and Wang, New York.

Berger, J. (1992) *And our faces, my heart, brief as photos*, Knopf Doubleday Publishing.

Berger, J. and Mohr, J. (1982) *Another Way of Telling*, Vintage Books.

Blaikie, A. (2010) *The Scots Imagination and Modern Memory*, Edinburgh University Press.

Calvert, L. J. (1995) *Roland Barthes, a Biography*, trans. Sarah Wykes (Bloomington: Indiana University Press

Conway, S. (1992) *Unity of Being, Reason and Sensibility*,  
[www.subverbis.com/essays/yeats.rtf](http://www.subverbis.com/essays/yeats.rtf), retrieved 14th September 2009.

Eliot, T. S. (1917) "Preludes", in *Prufrock and other Observations*, The Egoist Ltd, London.

Foucault, M. (1965) *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*, Pantheon Books, London.

Furuhata, Y. (2009) 'Indexicality as 'Symptom': Photography and Affect,' *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* no. 174, 181-202.

Gadamer, H. G. (1975) *Truth and Method* (*Wahrheit und Methode* 1960), translated from the second German edition by Garrett Barden and John Cumming (London: Sheed and Ward, 1975)

Gombrich, E. H. (1977) *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon.

Harrison, B. (2002) *Photographic Visions and Narrative Inquiry*, *Narrative Inquiry*, 12 (1), 87–111.

Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*, Routledge.

Hochfield, S. (2002) *Sticks and Stones and Lemon Cough Drops*, *Art News*, Vol.101, Number 8.

Holland, P. (1991) Introduction: History, Memory and the Family Album, in Spence, J. and Holland, P. (Eds.) *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*, pp. 1 – 14, London: Virago.

Housen, A. (2002) Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer, *Arts and Learning Research Journal*, Vol.18, No1

[http://www.vtshome.org/system/resources/000/0014/Aesthetic\\_thought.pdf](http://www.vtshome.org/system/resources/000/0014/Aesthetic_thought.pdf)

Hudson, W. H. D. (1977) Learning to be Rational, In *Proceedings of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, Vol.XI, Blackwell.

Jennings, S. and Minde, A. (1994) *Art Therapy and Dramatherapy: Masks of the Soul*, Jessica Kingsley Publishers.

Kracauer, S. (1993) *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), pp. 421-436, The University of Chicago Press.

Leonard, Z. (1998) 'Museum Acquires 'Strange Fruit' And a Group of Photographs By Zoe Leonard', Philadelphia Museum of Art, April 1, 1998,

<http://www.philamuseum.org/press/releases/1998228.html>, retrieved 30<sup>th</sup> October, 2010.

Markus, T. A. (1993) *Buildings and Power: Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*, Routledge.

Martin Baró, I. (1996) (Eds.) Aron, A. and Corne, S., *Writings for a Liberation Psychology*, Harvard University Press.

Massey, D. (1999) Space-time, 'science' and the relationship between physical geography and human geography, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Volume 24, Number 3, September 1999, pp. 261-276 (16), Royal Geographical Society.

Perloff, M. (1997) 'What Has Occurred only Once': Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archive of the Dead', in Jean-Michel Rabaté, ed., *Writing the Image after Roland Barthes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 32-58.

Pugh, J. (2007) Reflections upon the relationship between space, time and governance <http://www.re-public.gr/en/?p=116>, (retrieved 30th October 2010).

Robertson, J. (2008) Improvisation: a meeting place, Lecture Notes from Music Studies QMU.

Shaul, M. (2009) Mapping Absence, Confirming Presence – Artists' Negotiations of Personal, Public and Domestic Space  
<http://www.axisweb.org/atSelection.aspx?AID=2391>, (retrieved 19th November 2010).

Skjaerven, K. (2008) Barthes on Studium and Punctum in Photography, <http://barebonescommunication.wordpress.com/2008/12/05/barthes-on-studium-andpunctum/>, (retrieved 9th January 2011).

Sontag, S. (1977) *On Photography*, Picador.

Sorkin, J. (2008) Finding the Right Darkness, *Frieze Magazine*, Issue 113.

Spark, M. (1951) 'Elementary', *World Review*, Jul 1951, p.21.

Taminiaux, P. (2009) *The Paradox of Photography*, Rodopi, Amsterdam, NY.

Tang, M. (2008) Punctuating Experience, Unpublished M.Phil Thesis, The HKU Scholars Hub, The University of Hong Kong (retrieved 23<sup>rd</sup> April 2013).

Temkin, A. (1998) The Conservation of 20th-Century Art: Two Case Studies, The Getty Conservation Institute, Newsletter 13.2, Summer 1998.

Temkin, A. (1999) 'Strange Fruit', Mortality/Immortality? The Legacy of 20th-Century Art, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Van den Braembussche, A. (2009) Thinking Art, Springer.

Virginia Museum of Fine Arts (2002) Vanitas: Meditations on Life and Death In Contemporary Art, April 4 - June 18, <http://www.vmfa.museum/vanitas.html> (retrieved 5th October, 2009).

Winnicott, C. (1945) Children who Cannot Play, In Face to Face with Children: The Life and Work of Clare Winnicott, Ed. Kanter, Karnac Books.

Winnicott, D. W. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-me Possession, *Int. J. Psycho-Anal.*, 34: 89-97.

Winnicott, D. W. (1971) *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications.

Winnicott, D. W. (1975). *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Yeats, W. B. (1928) *Amongst School Children in The Poems: W.B. Yeats, Everyman.*

Young. R. (1994) *Mental Space*, Process Press.