



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

Lo sguardo filosofico sulla fotografia: arte, rappresentazione e trasparenza

Relatore:

Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Laureando:

Federico Piotto

Matricola n. 1199365

ANNO ACCADEMICO 2020 - 2021

INDICE

Introduzione

CAPITOLO I: La fotografia tra intenzionalità e causalità

1. Roger Scruton e lo scetticismo
 - 1.1. Intenzionalità e causalità
2. La mancanza di controllo del dettaglio. Sullo stile fotografico
3. Lo scetticismo sotto accusa e la nascita di nuove teorie fotografiche
 - 3.1. Diarmuid Costello, Dominic McIver Lopes e lo sviluppo della nuova teoria fotografica

CAPITOLO II: Rappresentazione o trasparenza? La riflessione sul realismo fotografico

1. Il realismo fotografico di Kendall L. Walton
2. Contatto e valore epistemico della fotografia

CAPITOLO III: Il rapporto tra osservatore e oggetto

1. L'analisi di Costello e la differenza tra mezzo fotografico e fotografia
2. Gregory Currie e la rappresentazione naturale
 - 2.1. Il dibattito sull'informazione spaziale-egocentrica
3. Esistono fotografie trasparenti?

Osservazioni conclusive

INTRODUZIONE

La fotografia è fondamentalmente la possibilità di ottenere immagini attraverso un processo (meccanico) di registrazione della luce, visibilmente molto simili a ciò che noi percepiamo attraverso la visione diretta della realtà. Ciò, ha stimolato riflessioni sia sul valore epistemico della fotografia, sia sul suo complicato rapporto con l'arte. La tesi affronta appunto queste questioni.

Il primo capitolo, è interamente dedicato al rapporto tra la fotografia e l'arte. In esso è esaminata la posizione di Roger Scruton, sicuramente il massimo esponente dello scetticismo sul valore artistico della fotografia, e sono presentate le principali critiche mosse alla sua teoria. Per Scruton, l'incapacità di riscontrare l'intenzionalità dell'artista nello scatto fotografico impedisce a quest'ultimo di acquisire una valenza artistica. Cercando di superare l'ostacolo scettico, Diarmuid Costello e Dominc Lopes, esponenti della "nuova teoria fotografica", indagano la fotografia nel suo processo di realizzazione, cercando in questo modo la possibilità di attribuirle valenza artistica. Quello che viene definito *evento fotografico* sarà il punto di partenza per le loro riflessioni.

Se il primo capitolo è dedicato al rapporto tra fotografia e arte, il secondo si concentra esclusivamente sulla teoria della trasparenza fotografica formulata da Kendall Walton. Partendo sempre dal presupposto che la fotografia si crea attraverso un processo meccanico, Walton afferma che vedere la realtà attraverso una fotografia corrisponde al vedere la realtà in modo diretto. Questa affermazione, che avvicina la fotografia a quelli che vengono definiti oggetti protesici (come specchi, telescopi, videocamere a circuito chiuso), per Walton segna anche la linea che separa l'immagine fotografica dai dipinti. Walton intende la fotografia come un'immagine capace di generare un senso di contatto con ciò che viene rappresentato in essa.

Il terzo capitolo invece, partendo dall'idea di trasparenza di Walton, prende in esame alcune concezioni che si focalizzano sul rapporto tra osservatore e oggetto, nel tentativo di chiarire se il vedere un oggetto tramite una fotografia equivalga a vederlo in modo diretto. Mi soffermerò in particolare sulla concezione di Gregory Currie, il quale, classificando le immagini fotografiche come rappresentazioni naturali, evidenzia una distinzione tra il vedere percependo l'oggetto (proprio della relazione diretta tra osservatore e oggetto) e il vedere fotografico. Riconoscendo al vedere mediato dalla fotografia l'incapacità di fornire informazioni spazio-temporali, Currie lo separa dal vedere ordinario. Seguendo il ragionamento di Currie, Jonathan Cohen e Aaron Meskin concentrandosi sulle informazioni egocentriche trasmesse dalla visione, arrivano a negare: che le fotografie possano offrire un accesso percettivo con la realtà e dunque la trasparenza alle fotografie. Questa conclusione, viene messa in discussione da Won-Leap Moon. Come vedremo, secondo Moon, riconoscendo determinate condizioni, ossia (a) che le fotografie sono immagini vuote e (b) che appartengono all'immediatezza della realtà, si può affermare che alcune di esse possono essere considerate come trasparenti.

CAPITOLO I

La fotografia tra intenzionalità e causalità

1. Roger Scruton e lo scetticismo.

La nascita e l'evoluzione della fotografia ha necessariamente portato, all'interno del mondo filosofico, la formazione di un nuovo particolare ambito di ricerca: la filosofia della fotografia. Questo nuovo campo di investigazione filosofica procede pari passo alla rapida e costante evoluzione nel campo fotografico. Eppure, mentre lo sviluppo tecnologico ha portato nell'arco di pochi decenni l'evoluzione dal mondo analogico al mondo digitale e ora si proietta verso una miriade di possibilità di scatto (e di elaborazione in post-produzione), l'analisi filosofica di questa nuova arte – intendendo qui la parola arte nel suo valore etimologico di abilità di produrre qualcosa – per poter progredire nella sua ricerca, deve obbligatoriamente affrontare e superare il pensiero di Roger Scruton.

Il filosofo britannico può essere considerato come l'esponente principale della corrente "ortodossa" nel campo della ricerca filosofica analitica in fotografia. La tesi principale di Scruton, ossia l'incapacità della fotografia di essere arte rappresentazionale, racchiude ed esprime al meglio lo scetticismo verso questa possibilità artistica della fotografia. Nel 1981, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, venne pubblicato il saggio *Photography and representation*¹ nel quale Scruton analizza il rapporto tra fotografia e pittura per poi muovere all'indagine critica dell'estetica fotografica.

Già nell'introduzione, il nucleo tematico attorno al quale si articolerà tutta la discussione viene puntualizzato: "Questa questione può essere ricondotta a una più basilare, ovvero se la fotografia sia capace di rappresentare qualcosa. Argomenterò che non ne è capace [...]"².

Se il cinema può essere considerato come una forma rappresentazionale, la presenza di rappresentationalità è invece negata da Scruton nell'origine fotografica. Nel cinema, la fotografia viene interpretata – secondo Scruton – come un modo per veicolare la rappresentazione. Un uso corretto della cinepresa può procurare un profondo interesse dell'osservatore verso la scena rappresentata, nel senso che il film non è altro che una fotografia di una rappresentazione drammatica. Il processo rappresentativo si compie nell'azione compiuta dagli interpreti, e la cinepresa non è altro che un processo di registrazione della rappresentazione che si compie in sé stessa. I limiti fondamentali del cinema in quanto forma d'arte, sono gli stessi dell'arte drammatica in quanto implicano una scena drammatica composta dal personaggio e dall'azione da esso compiuta (o subita). Per poter comprendere al meglio l'argomentazione di Scruton è necessario, come prima cosa, spiegare la terminologia. La parola principale alla quale bisogna attribuire il corretto significato è "rappresentazione": essa può essere intesa sia come rappresentazione – nel senso di mezzo attraverso il quale vengono espressi determinati contenuti – sia come arte rappresentazionale – ossia un'arte che ha come oggetto di interesse estetico la rappresentazione

1. Scruton, 1981.

2. Scruton, 1981.

in quanto tale e non ciò che è espresso tramite essa. Come Scruton stesso afferma, il primo significato può essere applicato alla fotografia³. L'indagine più che concentrarsi sulla rappresentazione in quanto tale, vuole indagare la possibilità di attribuire sia alla pittura, sia alla fotografia la capacità di essere arte rappresentazionale. La risposta di Scruton a questa domanda è negativa, ma per capirla è necessario riprendere la distinzione da lui tracciata tra pittura-fotografia ideale e pittura-fotografia pratica.

1.1. Intenzionalità e causalità

Come Peter Alward ben evidenzia nel suo saggio *Transparent Representation, Photography and the Art of Casting*, "l'obiettivo dell'argomentazione di Scruton non è la fotografia in sé, ma piuttosto ciò che egli chiama "fotografia ideale"⁴. Quando si parla di fotografia ideale, non si deve pensare alle elaborazioni concrete ma alla sua forma ideale, quella che per Scruton equivale a un ideale logico, ossia una "funzione logica progettata al solo scopo di catturare quel che c'è di distintivo e di interessante, per noi, nella relazione fotografica"⁵. Nella sua analisi critica Diarmuid Costello evidenzia una vicinanza tra la distinzione riportata da Scruton e la teorizzazione kantiana presente nell'analitica del Bello:

To take a properly aesthetic interest in something is to take an interest in it for its own sake, rather than as a means to something else. The latter would include taking an interest in photography for the information it furnishes about the world [...] given the causal dependence of photographs on their objects⁶.

Per dirla in altre parole, se un oggetto viene rappresentato in un quadro, non necessariamente esso deve esistere e se esiste, non si è obbligati a rappresentarlo per quello che è realmente. Questa caratteristica "libera" delle arti rappresentazionali ha il proprio nucleo vitale in quello che può essere definito l'atto dell'artista, ossia la capacità di quest'ultimo di caratterizzare la relazione tra il quadro e il suo soggetto attraverso la propria intenzionalità. Nel guardare il dipinto si è interessati a come esso rappresenta il proprio soggetto; questo implica un genuino interesse estetico per il dipinto in quanto tale, non per ciò che viene rappresentato attraverso di esso. I pensieri dell'artista sono una qualità intrinseca del dipinto, fungono da *medium* in quanto plasmano la concezione dell'osservatore che apprende-comprende guardando l'opera e allo stesso tempo sono espressione dell'intenzionalità. Il punto sul quale vuole far chiarezza Scruton è molto interessante: attribuendo al quadro l'espressività dei pensieri, quest'ultimi non si limitano a modificare la percezione dell'oggetto rappresentato, ma modificano anche la percezione del quadro stesso. Questa universalità intenzionale, che viene riconosciuta nell'opera, crea le condizioni - negli osservatori - per poter condividere il pensiero dell'artista; questo permette di uscire dalla "soggettività percettiva" che porta alla formulazione di un giudizio individuale, a favore della formulazione di un'idea pubblica e oggettiva -che comprende l'intenzionalità dell'artista e le idee formulate dagli osservatori. La pittura ideale utilizzata da Scruton per

3. Guerri, Parisi, 2013, p. 240.

4. Alward, 2012, p.10.

5. Guerri, Parisi, 2013, p. 241.

6. Costello,2017, p. 53-54.

catturare l'essenzialità della pittura è quindi caratterizzata da una stretta relazione intenzionale con il soggetto. Un fattore cruciale che distingue la pittura dalla fotografia, come detto prima, sta nel rapporto di verità-falsità con il proprio soggetto. Nell'argomentare questo punto della sua tesi, Scruton scrive: "una valutazione estetica deve restare indifferente alla verità del suo oggetto"⁷.

Per di più, Scruton riconosce una relazione direttamente proporzionale tra l'aumento del valore estetico di un'opera e l'aumento di parti fittizie che compongono l'opera. La sua giustificazione a tal riguardo consiste nell'affermare che è la possibilità di rappresentare cose immaginarie che fa acquisire valore alla nostra rappresentazione. La rappresentazione finzionale non è solo parte della rappresentazione artistica, ma ne è il valore principale, la sua forma primaria e diviene il veicolo principale per la comprensione estetica: "lo scopo della pittura – egli scrive - è fornire un'intuizione e la creazione di un'apparenza è importante solo come espressione di un'intenzione"⁸. L'arte rappresentazionale può esistere se e solo se è presente un interesse estetico rivolto alla rappresentazione: l'oggetto, quindi, non funge da surrogato di un altro ma è preso in considerazione per sé stesso. Il soggetto presente nel quadro esiste come possibilità di espressione della rappresentazione artistica.

Nel momento in cui noi scattiamo una fotografia ad un oggetto, invece – supponiamo che l'intento è quello di rappresentare un determinato personaggio mitologico (per esempio Ercole) - la costruzione della rappresentazione di Ercole si conclude prima dello scatto fotografico: potremmo dire che la fotografia è fotografia di una rappresentazione (artistica) di Ercole e non una rappresentazione fotografica di Ercole. Questa incapacità finzionale della fotografia è una caratteristica peculiare della relazione causale che può essere considerata come l'esatto opposto dell'intenzionalità: una fotografia è una fotografia di qualcosa. In altri termini se x è la fotografia di y, esiste una y particolare di cui x è la fotografia. L'aspetto interessante messo in luce da Scruton è che in questo processo causale l'atto intenzionale è presente – nel momento in cui il fotografo scatta la foto – ma non viene considerato come determinante ed essenziale nella relazione fotografica: la fotografia non diviene quindi interessante per l'intenzione del fotografo manifestata in essa, ma semplicemente per la registrazione dell'aspetto di un oggetto reale. La fotografia ideale serve ad esprimere l'essenzialità causale della fotografia in relazione al proprio soggetto. Essa ha come scopo la produzione di una copia dell'apparenza, ossia permettere a chi guarda un'immagine fotografica di venire a conoscenza di come le cose apparivano naturalmente all'occhio umano. Questa causalità diretta non lascia spazio all'intenzionalità dell'autore perché la fotografia è la presentazione di come qualcosa è stato guardato. Seppur riconoscendo che la fotografia fa fiorire in noi un modo alternativo per guardare la realtà stessa, Scruton riconosce - a priori rispetto questa possibilità di modificazione dello sguardo - la catena causale nella quale il soggetto fotografico è compreso: la causalità può essere intesa come la condizione di possibilità per la modificazione dello sguardo. Una condizione che non lascia spazio all'intenzionalità.

Da ciò deriva: a) che il soggetto della fotografia ideale necessariamente esiste – o è esistito nel momento in cui è stata scattata la foto. Se a è la causa di b, in virtù del rapporto causale si può dedurre che l'esistenza di b sia sufficiente per affermare l'esistenza di a. Questo, come già

7. Scruton, 1981.

8. Ivi.

accennato, elimina dalla fotografia quella che Scruton definisce “inesistenza intenzionale” e con ciò la capacità della fotografia di rappresentare qualcosa che non esiste; b) che per la fotografia ideale è impossibile rappresentare un oggetto se non nel modo in cui appariva in un preciso momento nel tempo e nello spazio. L’aspetto del soggetto in quel determinato momento deve essere identico a come appare nella fotografia e questo lo possiamo dedurre dal fatto che, per natura, la fotografia “rappresenta” mediante la somiglianza. Questa “verità storica” propria della fotografia genera un senso di curiosità nell’osservatore non rivolto alla fotografia in sé ma solamente ad essa come *medium* dell’evento rappresentato. L’impronta fotografica che congela un evento-soggetto storico è fonte di conoscenza del mondo e di come esso muta. Dire questo significa affermare la trasparenza fotografica, trasparenza che permette di ritenere bella una fotografia solo in quanto si ritiene bello il soggetto rappresentato in essa.

A differenza della pittura, che ha la possibilità, attraverso la sua capacità finzionale, di rendere “bello” anche un soggetto brutto (Scruton riporta l’esempio della crocifissione del Mantegna), le qualità estetiche della fotografia derivano dalle qualità del suo oggetto: una fotografia è triste perché il suo soggetto è triste; un’altra è passionale perché il suo soggetto lo è e così via. Il punto importante da analizzare è se ci possa essere da parte dell’osservatore una scissione tra l’interesse per la fotografia in sé e quello per il soggetto rappresentato. Riuscire a mantenere una separazione tra queste due forme di interesse - che è una capacità intrinseca alla pittura - sembra essere una necessità anche per la fotografia. Eppure, nel momento in cui poniamo una domanda tanto semplice quanto fondamentale, e cioè: *perché stai guardando?* Non si può fare a meno di rispondere in questo modo: se la domanda riguarda la fotografia, risponderemo con un interesse rivolto alle proprietà del soggetto; se invece riguarda la pittura, l’interesse è rivolto alle proprietà osservabili catturate nell’immagine.

Sono queste qualità osservabili proprie dell’immagine pittorica che per il filosofo analitico evidenziano un altro punto di rottura tra fotografia e pittura: il controllo del dettaglio.

2. *La mancanza di controllo del dettaglio. Sullo stile fotografico*

La tesi di Scruton riguardante ciò che lui chiama “dettaglio” può essere considerata come una tesi di supplemento, da affiancare a quella riportata sopra, nel tentativo di consolidare la validità di tutto il suo pensiero. Per poter capire il punto, è necessario chiarire cosa Scruton intende per dettaglio: “[...] deve ambire al controllo dei dettagli, intendendo con questo termine ogni fatto o caratteristica osservabile”⁹. Nel momento in cui è presente nell’opera il controllo dei dettagli si può ambire ad una rappresentazione estetica significativa. Proprio nell’espone questo punto si può riconoscere una notevole difficoltà: ipotizziamo di seguire il modello logico costituito attraverso la formulazione di due ipotesi e una conclusione. La prima ipotesi (P1) si articola intorno a questa affermazione: se i fotografi ideali avessero un controllo sufficiente sui dettagli

9. Scruton, 1981.

(per poter parlare di stile fotografico¹⁰), allora le nature rappresentative delle fotografie ideali sarebbero di interesse estetico; La seconda ipotesi (P2) afferma invece che i fotografi ideali non hanno un controllo sufficiente del dettaglio per uno stile fotografico. La conclusione (C) alla quale si arriva analizzando queste due premesse è che la natura rappresentativa delle fotografie ideali non è di interesse estetico.

Secondo Scruton questo avviene a causa del processo causale che è proprio della fotografia, in quanto esso esclude “quasi tutti” i dettagli fuori dal controllo dell’artista nel momento in cui viene scattata la foto. L’esempio riportato dal filosofo britannico si rifà principalmente alla fotografia in studio, dove i fotografi cercavano - e cercano - di predisporre minuziosamente tutti i dettagli, come possono essere le pieghe degli abiti o l’acconciatura dei capelli per poter creare un’immagine con un maggior impatto visivo. Il problema sorge nel momento in cui l’osservatore, guardando la fotografia, non è in grado di individuare le intenzioni – tutto il lavoro di predisposizione - in essa e questo, a Scruton, permette di ribadire la limitatezza della ricerca del significato in una fotografia. Il dettaglio in quanto tale non ha nulla da mostrare ma lascia solamente trasparire il suo soggetto. La modalità in cui viene esposto il soggetto rappresentato non ha nessun valore e questo comporta l’assenza di uno stile fotografico. Sicuramente il controllo fotografico può essere imposto dal fotografo nel processo di post-produzione, come può essere lo sviluppo della pellicola se ci riferiamo alla fotografica analogica, o all’elaborazione di file – JPAG o RAW che sia - attraverso programmi appositi come Lightroom/Photoshop per lo scatto digitale. Ma nel momento in cui il fotografo tenta di rendere la natura della fotografia una rappresentazione artistica, modifica radicalmente la sua essenza “inquinando” la purezza causale che Scruton attribuisce alla fotografia ideale. Lo scatto fotografico elaborato in post-produzione riduce il fotografo ad un “finto pittore” che, in alcuni casi, frantuma il rapporto causale con la realtà: se pensiamo agli scatti surrealisti, realizzati attraverso il ritaglio delle pellicole, la loro sovrapposizione o la loro composizione attraverso il collage, il nostro interesse nel risultato può essere completamente indifferente all’esistenza e alla natura del soggetto originale.

Tornando alla fotografia ideale, tutti i calcoli di predisposizione per lo scatto fotografico non importano perché la domanda essenziale da porsi è: “che cosa deve essere fatto per rendere l’immagine risultante una rappresentazione?”¹¹. Per diventare un’immagine appartenente alla categoria delle immagini rappresentazionali, essa deve essere il principale veicolo di espressione del pensiero dell’artista: questo è ciò che fa la pittura. Per Scruton la fotografia è invece paragonabile a quell’oggetto che non permette rappresentazioni: lo specchio. Quando vedo un soggetto attraverso lo specchio non vedo una sua rappresentazione, ma vedo lui, il soggetto stesso. A questo punto, sapendo che per essere rappresentazione, un’immagine deve veicolare i pensieri dell’artista, chiediamoci come questo processo possa essere riconosciuto in un’immagine. Le componenti necessarie sono strettamente legate tra di loro e sono due:

- A. Il produttore dell’immagine riesce a comunicare il proprio pensiero attraverso la sola immagine: questo è possibile attraverso il controllo dei dettagli, ossia attraverso quello che può essere definito come l’approccio pittorico al dettaglio.

10. Quando Scruton parla di *stile*, parla di esso come l’elemento che ci persuade, che ci porta a chiederci perché sia presente una cosa piuttosto che un’altra e soprattutto perché il dettaglio sia rappresentato in quel particolare modo. Queste ricerche sullo stile, ci fanno analizzare l’opera riferendosi esclusivamente agli aspetti del dipinto.

11. Guerri, Parisi, 2013, p. 261.

B. Lo spettatore deve essere in grado, vedendo l'opera, di comprendere l'immagine come espressione dell'intenzionalità artistica.

A e B entrano in un rapporto conflittuale con la relazione causale propria della fotografia ideale. Alla domanda come possa l'immagine fotografica acquisire quelle proprietà, Scruton risponde che ciò: essa è possibile solo attraverso la modificazione della fotografia, ossia attraverso quelle azioni classificate come proprie del "falso pittore".

La storia dell'arte fotografica viene intesa, alla conclusione di questa analisi filosofica, come un susseguirsi progressivo di sforzi rivolti unicamente a spezzare il rapporto causale che imprigiona il fotografo: "è la storia del tentativo di trasformare un mero simulacro nell'espressione di un pensiero rappresentazionale"¹². Scruton stesso ammetterà che la stragrande maggioranza delle fotografie e dei dipinti presenti non sono puramente ideali. Questo non ha importanza. Nel riconoscere l'idealità della fotografia e della pittura come delle "finzioni logiche", il filosofo britannico ha tentato di esprimere la loro natura essenziale, almeno nelle loro forme pure.

3. *Lo scetticismo sotto accusa e la nascita di nuove teorie fotografiche*

La proposta filosofica di Scruton è il perno attorno al quale ruotano le principali teorizzazioni filosofiche riguardanti la fotografia. Come ho accennato all'inizio del saggio, per poter avanzare in questo settore di ricerca è necessario superare l'ostacolo scettico. Rispondendo schematicamente l'argomentazione di Scruton, potremmo dire che essa si articola attorno a due premesse e una conclusione: una pura fotografia è una immagine che raffigura solo in modo indipendente dalle credenze/intenzioni dell'autore (P1); un'immagine è un'opera rappresentazionale artistica solo se è presente un interesse per il pensiero espresso in essa (P2); le fotografie non sono rappresentazioni artistiche (C).

Il saggio di Scruton venne pubblicato nel 1981, circa quindici anni prima dell'avvento del digitale. La dialettica tra analogico e digitale è stata vista come una boa attorno alla quale ha virato tutto il ragionamento filosofico sulla fotografia. Le correnti di pensiero si sono divise tra: favorevoli a una visione filo-scrutoniana e quanti invece hanno visto nel digitale la possibilità di annullare il principio di referenzialità diretta propria della fotografia ideale. Alcuni hanno parlato addirittura di "morte della fotografia", vedendo nella perdita della traccia - creata attraverso i processi chimici - l'annullamento dell'impronta diretta della realtà. Secondo il loro ragionamento, cadendo questo fondamento tecnico, cadrebbe anche il ragionamento teorico che riteneva la fotografia come attestatrice della realtà. Il digitale, caratterizzato da una memoria volatile-numerica (fondata su un alfabeto numerico binario) e non più da un'impronta materiale, perderebbe il principio tecnico per cui la fotografia è attestatrice e portavoce della verità.

3.1 *D. Costello, D. Lopes e lo sviluppo della nuova teoria fotografica*

Il fatto che le fotografie vengano esposte nei musei e nelle gallerie d'arte rende evidente la loro artisticità. Ma in questo ragionamento l'evidenza non basta; è necessario spiegare perché esse

12. Guerri, Parisi, 2013, p. 260.

possano essere riconosciute come arte. Su tale tema, Dominic Lopes e Diarmuid Costello formulano delle teorie che articolano il ragionamento di Patrick Maynard e Dawn Wilson. Maynard vede la fotografia come un insieme di tecnologie - utili per il processo di marcatura - capaci di sfruttare gli effetti della luce per consentire alle superfici sensibilizzate di essere marcate. Wilson invece fa emergere cos'è comune tra queste tecnologie e quelle proprie della pittura e del disegno, per stendere un resoconto su ciò che le differenzia. Da questa analisi, emerge che l'unicità della fotografia sta nell'includere quello che viene chiamato "evento fotografico"¹³. Questi due autori spostano il focus della ricerca filosofica dal riconoscimento della causalità come componente propria della fotografia, all'analisi del processo fotografico come un insieme di tecnologie, il cui scopo comune è la marcatura fisica delle superfici attraverso l'azione della luce o di radiazioni simili. Ciò che colpisce qui è quello che non viene scritto: non è presente nessun riferimento al rapporto causalità-intenzionalità o creatività- meccanicità. L'attenzione di questi autori non è rivolta al prodotto fotografico ma alla chiarificazione del suo processo.

Costello, consapevole di questo nuovo orientamento rispetto alle teorie ortodosse, analizza l'unicum fotografico per poter affermare, attraverso di esso, che la fotografia è una forma artistica. L'appellativo di "nuova" teoria deriva proprio da questo nuovo punto di vista dal quale si indaga la fotografia: piuttosto che isolarla per il suo processo causale meccanico, la sua unicità viene adesso riconosciuta nell'implicare o meno un evento di registrazione dell'informazione di un'immagine luminosa. L'obiettivo di Costello è capire l'impatto che può avere la nuova teoria nel dibattito attuale: "What matters, as the term "photography" itself implies, is whether light is responsible for the formation of the image. Given this, one might wonder how new the new theory can be"¹⁴.

La possibilità di riconoscere la fotografia indipendentemente dal suo processo causale dà spazio alla formulazione di un'ipotesi nuova: la fotografia può - nonostante il suo essere originata da un meccanismo causale - essere considerata come una forma d'arte. Riprendendo il ragionamento di Maynard, Dawn Wilson evidenzia l'errore della tradizione popolare e di quella ortodossa di far coincidere la nascita della fotografia con il momento dell'esposizione.

Costello mostra che, seppur presenti anche per il processo analogico, è soprattutto nel processo digitale che possiamo trovare delle prove a sostegno della tesi di Wilson. Nella fotografia digitale, l'esposizione del sensore CCD alla luce fa sì che si generino delle cariche elettriche le quali, dopo aver riconosciuto il loro status di carica o scarica attraverso il codice binario, devono essere sottoposte a numerose fasi di elaborazione prima di giungere al prodotto finale: l'immagine digitale. Queste cariche non necessariamente si trasformeranno in un'immagine. Se per esempio viene attuata qualche modifica all'interno del processo di elaborazione del codice binario, è possibile ottenere dei suoni al posto dell'immagine e "questo dimostra che possiamo distinguere tra l'informazione immagazzinata e gli algoritmi richiesti per emetterla in forma visiva"¹⁵.

Ricostruire il processo fotografico in questi termini permette di separare le diverse fasi dell'elaborazione. Inizialmente si formerà un'immagine luminosa in tempo reale attraverso l'esposizione della pellicola (o sensore CCD) alla luce e agli oggetti reali; dopo di che si attualizzerà quel processo di registrazione delle informazioni ricevute, identificato con il termine "evento fotografico" - attenzione, l'evento non è la fotografia; l'informazione inizia ora la fase di

13. Abell, 2018, p. 208.

14. Diarmuid Costello, 2017, p. 439.

15. *Ivi*.

elaborazione che porta, attraverso il susseguirsi di vari processi, alla creazione dell'immagine o delle copie di essa; l'aspetto di questa fotografia permette di riconoscere, guardandola, la natura dell'evento fotografico.¹⁶ Questo lavoro di de-costruzione del processo fotografico permette di distinguere l'immagine luminosa dalla fotografia. La prima è controfattualmente legata alla realtà in quanto i cambiamenti dell'immagine luminosa dipendono dai cambiamenti della realtà e dai cambiamenti della luce. Una fotografia (per esempio del Colosseo in una giornata di pioggia) invece, resterà sempre la stessa indipendentemente dal fatto che domani ci sia il sole o la nebbia. Questo cosa significa? Significa che Scruton nella sua analisi ha commesso un errore di valutazione. Quello che egli definisce come la "fotografia ideale" non è altro che l'immagine luminosa descritta da Costello. L'immagine luminosa sta effettivamente in una relazione causale con la realtà e da questo punto di vista essa è – in accordo con Scruton – molto più vicina agli specchi che alle fotografie. Secondo Costello, Scruton commette l'errore di confondere una fase del processo fotografico – l'immagine luminosa – con il suo prodotto – la fotografia.

Sviluppando ulteriormente questa teoria, viene naturale chiedersi che ruolo abbia il lavoro di modificazione e correzione applicato dall'artista dopo l'evento fotografico. Se in Scruton ogni forma di "ritocco" era considerata come inquinante la fotografia ideale, adesso diventa componente della libertà dell'artista. Rendere solo l'evento fotografico propriamente e intrinsecamente fotografico, dà la possibilità agli artisti di utilizzare una pluralità di metodi differenti tra loro per la realizzazione dell'immagine finale. I fotografi hanno la possibilità di controllare le loro azioni, in un processo che dipende dalle loro credenze/intenzioni, abilità e intelligenza.

La secondarietà della causalità rispetto l'evento fotografico viene ben esposta da Dominic Lopes nel saggio *Four Arts of Photography*¹⁷. In quest'opera, come il titolo suggerisce, l'autore riconosce quattro forme d'arte fotografica – esaminate individualmente – utili a riconoscere lo status artistico della fotografia. Il processo lavorativo svolto da Lopes, consiste nel riassumere schematicamente l'ossatura del ragionamento ortodosso, isolare ogni singolo punto che lo compone e criticarlo attraverso la formulazione di una precisa arte fotografica.

L'arte fotografica nella "classic tradition" – la quale vuole criticare la tesi scettica che un'opera è arte rappresentazionale solo in virtù del suo comunicare i pensieri dell'artista – si riconosce come arte rappresentativa. Se però in essa non c'è la possibilità di captare le intenzioni dell'artista, l'interesse verso questa arte rappresentativa deriva solo dal fatto che essa ci permette di osservare il mondo da una nuova prospettiva che non viene offerta dal nostro vedere diretto (quotidiano). Lopes sottolinea che le esperienze generate dal guardare fotografie spesso differiscono sostanzialmente dalle esperienze generate dal guardare quelle scene "faccia a faccia". L'interesse che l'osservatore ha verso tali fotografie non è né per il soggetto in quanto tale, né per l'intenzione dell'artista: esso viene suscitato grazie alle esperienze trasformate (attraverso lo sguardo fotografico) proprie della fotografia. In questo senso si può parlare di un interesse artistico.

Quella che Lopes definisce "cast photography" analizza, rivelandone la falsità, l'ipotesi scettica riguardante l'impossibilità di una fotografia (pura) di esprimere le intenzioni/credenze dell'artista, negando quindi un interesse estetico per essa. Spiegando questa tipologia di arte fotografica, Lopes sottolinea l'importanza di evidenziare, all'interno della fotografia, una differenza –

16. Phillips, Dawn, 2009, pp. 327-340.

17. Lopes, 2016.

puramente formale – tra oggetto e soggetto. L'oggetto viene inteso come la cosa che effettivamente è fotografata, mentre il soggetto è qualcosa in più che è presente nel momento in cui viene scattata la fotografia rappresentante gli oggetti. Questo è molto importante, perché le intenzioni dell'artista (soggetto) non hanno bisogno di essere rappresentate da un oggetto proprio, ma possono venire rappresentate anche dagli oggetti presenti nella fotografia. Questo permette alla Cast Photography di esprimere la soggettività degli artisti senza oltrepassare l'oggettività reale della foto.

Quella definita come "Lyric Photography", focalizza la critica sull'ipotesi iniziale di tutto il ragionamento scettico, ossia il processo causale proprio della fotografia. Gli esempi riportati da Lopes a sostegno di questa forma d'arte fotografica mettono in discussione questo punto, mostrando come si possano trovare fotografie dipendenti dalle credenze dell'artista. Per poter sostenere questa forma artistica è necessario leggerla con gli occhiali della nuova teoria fotografica che focalizza l'attenzione del lettore non più sul prodotto causale ma sulle tecniche multiple che sono proprie del processo fotografico.

La forma d'arte fotografica finale esposta da Lopes è l'astrazione, capace (per il filosofo) di minare l'ipotesi ortodossa secondo cui la fotografia è arte solo se alcune fotografie pure (quindi necessariamente legate alla realtà) sono lavori rappresentazionali artistici. Questo ovviamente nega, secondo lo scettico, l'esistenza di una forma astratta di arte fotografica. Eppure, esistono fotografie astratte che attirano l'interesse dello spettatore. A cosa è rivolto questo interesse? Non tanto ai soggetti rappresentati in esse ma piuttosto alla fotografia in quanto tale, ossia al processo realizzativo che ha permesso la creazione di quel risultato¹⁸.

Come Lopes stesso afferma, queste diverse forme d'arte fotografica possono essere riconosciute assieme in determinate fotografie rendendo fluido e poroso il confine che le separa sul piano formale. L'intento di Lopes è quello di dare, attraverso una riflessione logica, un fondamento solido all'affermazione che la fotografia è arte.¹⁹

3.2 Costello e Lopes a confronto: la versione permissiva della nuova teoria fotografica

Se concordi sulla formulazione generale di una nuova teoria fotografica, Lopes e Costello iniziano a manifestare le prime differenze di pensiero nel momento in cui si scende nei particolari. Per poter capire la critica di Costello a Lopes, ossia che la sua visione della nuova teoria fotografica è troppo permissiva, è necessario fare un passo indietro e capire la differenza che sussiste tra la versione permissiva e quella restrittiva.

La differenza tra le due versioni dipende dalla quantità e dalla tipologia di vincoli che vengono imposti nella fase di elaborazione da immagine luminosa a fotografia. I sostenitori della versione restrittiva non condividono completamente la vecchia teoria ortodossa ma ne sostengono alcuni punti. Per esempio, essi concordano con la tradizione nel momento in cui considerano i processi con cui le immagini sono prodotte (dalle informazioni registrate e memorizzate durante l'evento fotografico) come rappresentazione delle caratteristiche degli oggetti indipendenti dalle credenze

18. L'esempio emblematico ripotato da Lopes, ossia l'opera iper-realistica intitolata *Betty* (di Gerhard Richter), permetterà a Lopes di esporre la sua lettura filosofica su questa forma d'arte e a noi di poter confrontare il suo ragionamento con quello di Costello.

19. Abell, 2018, pp. 208-216.

dei loro creatori²⁰. Al contrario, le versioni permissive non pongono nessun (o in alcuni casi pochissimi) vincoli sulla natura di questi processi. Ciò è possibile perché per i sostenitori di tali visioni il processo di distinzione tra ciò che è fotografico e ciò che non lo è identificato nell'evento fotografico. Questo permette di considerare i processi che seguono tale evento come identici o simili ai processi che si possono ritrovare nel disegno o in pittura, ottenendo come risultato la possibilità di riconoscere in alcuni casi l'intenzionalità dell'artista.

Parlare di permissivo o restrittivo implica la possibilità di riconoscere che cosa valga effettivamente come "strettamente fotografico". A questo riguardo la proposta di Paloma Atencia-Linares può essere un ottimo punto di partenza:

Photographic means: any action or technique performed or taking place during the production of an image, including the stages of transduction and storing, that consists solely in the exploitation, manipulation, or control of the incidence of light onto, and its interaction with, a photosensitive material²¹.

Il mezzo fotografico così spiegato si articola attraverso due processi essenziali: il primo processo è quello che Atencia-Linares chiama *transduction* e consiste nell'insieme di processi che permettono il passaggio dell'immagine da latente a visibile; il secondo è quello che si coglie nell'atto di memorizzazione (*storing*), caratterizzato da un sottoinsieme di processi che permettono il fissaggio dell'immagine che si crea attraverso la trasduzione.

La fotografia è tale solo se esistono entrambi i processi: se avessimo solo la prima fase di trasduzione l'immagine non potrebbe diventare visibile all'osservatore in quanto si modificherebbe con un'ulteriore esposizione alla luce. Allo stesso modo, in assenza del primo "stadio", il processo di memorizzazione resterebbe inattivo in quanto non avrebbe nulla da rendere visibile. Da ciò si può dedurre che non basta l'evento fotografico (immagine latente) per creare una fotografia, ma è necessario anche il processo di elaborazione che rende visibile l'immagine.

Su questa fase di "fissaggio" sorgono gli interrogativi: qualsiasi strumento può essere utilizzato per la realizzazione dell'elaborato finale, o solamente alcune tecniche possono essere ritenute valide per poter ottenere una fotografia?

Riprendiamo l'esempio citato sopra: Betty di Gerhard Richter (1988). L'opera, rappresentante sua figlia, venne realizzata attraverso un lavoro combinato tra pittura e fotografia: il dipinto venne composto da una fase iniziale di proiezione delle immagini (di Betty) sulla tela; una fase di tracciatura delle linee proiettate che permise la formazione del contorno dell'immagine; l'ultima fase composta dal riempimento cromato attraverso la pittura. Analizzando quest'opera, Lopes affermerà:

Betty is literally a photograph – one completed by painting. Insofar as mark-making is done under the control of information recorded in the photographic event, it sidesteps the kind of subjectivity that overplays personal experience. At the same time, painting and traditional photographic printing stand shoulder to shoulder as methods for making marks. Neither is more photographic than the other, though they differ enough in their comportment and impact²².

Nel dare un significato alla fotografia Lopes la rende estremamente permissiva. La fotografia viene da lui intesa come l'immagine prodotta attraverso un processo di marcatura - che nasce da un evento elettrochimico - in grado di registrare l'informazione di un'immagine luminosa della

20. Ivi.

21. Costello, 2018, p. 85

22. Lopes, 2018.

scena scelta per lo scatto. Il fatto che, il significato attribuito alla fotografia non specifici quali processi ulteriori siano presenti nell'elaborazione fotografica, concede alle diverse forme di elaborazione dell'"immagine latente" la possibilità di essere racchiuse nella fotografia. Da ciò si può capire il perché l'aggiunta della componente pittorica nell'opera di Ritcher non vada ad impedire a Lopes di considerarla come vera e propria fotografia. Lo stesso Ritcher sostiene la visione di Lopes in quanto rifiuta la definizione attribuita alle sue opere di dipinti foto-realistici, favorendo quella opposta che li definisce come delle vere e proprie fotografie.

Considerato il vantaggio che la visione di Lopes offre, ossia la possibilità di contare come fotografie dei casi estremamente controversi (in questo caso le opere di Ritcher), Costello cerca di spingere agli estremi la teoria Lopesiana cercando di individuare in essa dei punti passibili di critica.

Tenendo come autore per il proprio esempio Ritcher, Costello rivolge il proprio ragionamento all'opera intitolata *Kölner Dom*. Come per la realizzazione di *Betty* l'autore, con l'ausilio del proiettore, proiettò una fotografia di Kölner Dom sulla superficie di una tela, ne tracciò i contorni e iniziò a dipingere. Quasi giunto alla fine dell'opera iniziò a sfocare – strofinando un solvente sulla superficie – la somiglianza creata. Non soddisfatto del risultato ottenuto Ritcher iniziò a raschiare via l'immagine ottenuta aggiungendo anche notevoli quantitativi di vernice fresca. Il risultato finale può essere considerato come un'opera astratta caratterizzata dalle tonalità grigie con qualche residuo dell'immagine proiettata.

Il problema evidenziato da Costello in questo esempio è il riconoscimento dell'identità dell'opera: "How should we understand it: is it as painting, a photograph, or both?"²³.

Ovviamente essa è un dipinto in quanto è presente l'applicazione di oli su un supporto e questo le permette di rientrare all'interno delle opere astratte e del monocromo. Ma allo stesso tempo, essa ha origine in un evento fotografico alla quale sono stati applicati dei processi di elaborazione intenzionale dell'artista. Se l'opera viene quindi considerata ancora una fotografia, essa è una fotografia di che cosa? Può essere ancora considerata come una fotografia del Kölner Dom?

Lopes non riscontra nessuna difficoltà a riconoscere la fotograficità di quest'opera. Questo perché secondo il suo ragionamento non è necessario – per essere fotografia – che l'opera conservi la maggior parte o gran parte dell'evento fotografico registrato. Su questo aspetto si focalizza la critica di Costello: la teoria di Lopes è troppo permissiva in quanto non prende in considerazione la conservazione dell'evento fotografico. Il suggerimento di Costello è di rendere la nuova teoria fotografica (nella versione di Lopes) meno permissiva, introducendo una condizione esperienziale: riconoscere x nella sua fotografia. Se la genesi fotografica di X non influisce più sul suo apprezzamento estetico in alcun modo, sostiene Costello, la tela non può essere considerata una fotografia ma semplicemente un dipinto monocromo. La proposta di Costello è quella di aggiungere un requisito supplementare alla teoria di Lopes: in un processo di marcatura che prende input da un evento elettrochimico, registrando informazioni da un'immagine luminosa di una scena pro-fotografica per produrre una fotografia, la genesi fotografica dell'immagine visiva risultante dovrebbe influire sul suo apprezzamento.

Nella sua riflessione su questa proposta, Catharine Abell evidenzia un problema che sfugge a Costello. Ipotizzando che Richter decida – dopo aver reso l'opera un monocromo astratto – di dipingerci sopra il Kölner Dom, si potrebbe affermare che la genesi fotografica dell'opera possa comunque essere riconosciuta in quanto l'osservatore può ricavare delle informazioni sull'oggetto dell'opera. Chiaramente questa azione dell'artista non modifica lo status dell'opera: essa continua a non essere una fotografia. La decisione di questa affermazione deriva dal riconoscere la memoria di Richter incapace di trasportare l'informazione dettagliata dell'oggetto tanto quanto

23. Costello, 2018, p. 94.

l'evento fotografico. Per Abell bisogna quindi perfezionare la definizione sulla nuova teoria fotografica aggiungendo il bisogno di un canale di comunicazione efficace nel trasportare l'informazione pre-fotografica:

a photograph is an image output by a mark-making process that carries information from an electro-chemical event that records information from a light image of a pro-photographic scene and does so through a communication channel of a type that is effective at carrying such information²⁴.

I dibattiti sulla nuova teoria e la sua definizione sono ancora in fase di miglioramento. Costello ammette che la Nuova teoria ha ancora molto da lavorare per poter affermare di aver battuto l'ortodossia.²⁵ Come si è potuto notare dalle tre proposte sopra riportate, il nuovo punto di vista offerto dalla nuova teoria fotografica è il fondamento uguale per tutti i pensatori che cercano di scardinare le ipotesi scettiche. Nel fare questo, il dialogo reciproco tra i pensatori è fertile di nuove proposte volte ad evidenziare in modo lucido le debolezze della teoria ortodossa.

24. Abell, 2018.

25. Costello, 2018, pp. 230-234.

Rappresentazione o trasparenza: la riflessione sul realismo fotografico

1. *Il realismo fotografico di Kendall L. Walton*

Lasciamo da parte per un attimo il pensiero di Scruton e le critiche ad esso mosse. Per capire ciò che verrà esposto nel capitolo terzo, ossia il ponte che Gregory Currie cercherà di creare tra la rappresentazione e la trasparenza, è necessario introdurre in questo capitolo il pensiero di Kendall L. Walton. Il suo saggio pubblicato nel 1984 sulla rivista *Critical Inquiry*²⁶ rappresenta l'espressione più articolata del realismo fotografico. La tesi centrale di Walton è che il guardare una fotografia coincide con il guardare la cosa in modo diretto, senza mediazioni. In altri termini, il vedere fotografico e il vedere ordinario sono la stessa cosa. Il realismo si fonda necessariamente sulla negazione dello statuto di rappresentazione attribuito alla fotografia, a favore di ciò che Walton chiamerà "trasparenza".

Come Scruton, anche Walton riconosce la diversità d'interesse che si ha per una fotografia rispetto ad un dipinto. Il fatto che le fotografie siano trasparenti, in opposizione ai dipinti (definiti opachi), dipende esclusivamente dalle condizioni della loro creazione: una creazione meccanica e indipendente dall'autore è all'origine della trasparenza; una creazione manuale e dipendente dall'autore è all'origine dell'opacità. Il processo causale che Walton riconosce nello scatto fotografico gli permette di inserire la fotografia dentro la categoria di quelli che egli definisce "strumenti protesici". Questi strumenti (come gli specchi o i telescopi) sono definiti protesici in quanto agiscono in aiuto dell'osservatore, permettendogli di vedere cose che senno non riuscirebbe a vedere: "Gli specchi fungono da ausilio alla visione, permettendoci di vedere cose in circostanze in cui altrimenti non potremmo vederle [...] Anche la fotografia funge da aiuto alla visione [...] noi possiamo vedere nel passato"²⁷.

È importante specificare che il realismo attribuito da Walton alla fotografia, non coincide con la visione tradizionalista del realismo. Se ci fermassimo a considerare il realismo fotografico solamente come il culmine della ricerca post-rinascimentale di realismo, non potremmo parlare di una differenza ontologica tra pittura e fotografia, ma ci limiteremmo a considerare la loro differenza sul piano qualitativo: un pittore che non raggiunge un realismo superiore agli standard fotografici manifesta semplicemente delle limitatezze tecniche che sono pur sempre eliminabili. Nulla vieta ad un dipinto iperrealista di raggiungere un realismo superiore a quello di una fotografia e, viceversa, nulla impedisce ad una fotografia (se esposta male o se presenta oggetti sfuocati) di presentare il suo soggetto in un modo qualitativamente basso. È quindi impossibile fondare la distinzione ontologica tra pittura e fotografia su queste basi, in quanto il realismo fotografico inteso in questo modo non è inaccessibile al pittore e non è neanche da attribuire in modo automatico alla fotografia.

Riprendendo il ragionamento di André Bazin, il quale ritiene cruciale la realizzazione meccanica delle fotografie, Walton identifica le basi per l'unicità fotografica nel fatto che una fotografia è sempre una fotografia di qualcosa che esiste. Lo scarto che si crea qui tra fotografia e pittura – come per Scruton – consiste nel fatto che i dipinti non sono obbligati a raffigurare cose reali, mentre le fotografie hanno un legame necessario con la realtà. Su queste premesse, il filosofo si pone l'obiettivo di identificare l'unicità propria della fotografia in relazione alla sua trasparenza, ossia attraverso il suo legame con la realtà.

26. Walton, 1984, pp. 246-277.

27. Guerri, Parisi, 2013, pp. 309-347.

Le parole di Walton possono indurre il lettore in un grave fraintendimento: affermare che il vedere una fotografia equivalga al vedere ordinario non significa modificare l'essere della fotografia. Per Walton, è ovviamente falso affermare che l'immagine di X è X. Le caratteristiche proprie della fotografia, come la bidimensionalità, il bianco e nero/colore, le cornici sono ovvie e non possono ingannare l'osservatore; per questo a Walton preme sottolineare che "le fotografie sembrano quello che sono: *fotografie*"²⁸.

Dunque, in cosa consiste l'unicità della fotografia? Pittura, disegno e fotografia, sono tutte e tre tecniche per la produzione di immagini. Ma la fotografia, diversamente dalle altre, offre all'osservatore la possibilità di vedere il mondo in un modo nuovo: l'unicità sua propria è trovata nel suo contributo al vedere. Questo contributo nuovo della fotografia è condizione di possibilità per affermare la trasparenza delle fotografie. Come detto prima, le fotografie sono sicuramente immagini, ma non sono immagini ordinarie: dire che l'osservatore di una fotografia vede il luogo fotografato significa affermare che vede, letteralmente, l'oggetto X nella fotografia Y. Questa correlazione stretta tra l'oggetto X e la foto Y viene classificata come trasparenza. La trasparenza non va però confusa con l'invisibilità. Sopra abbiamo specificato che la fotografia è considerata da Walton come una fotografia. Il vedere attraverso una fotografia implica necessariamente il vedere l'oggetto X, ma questo non esclude la possibilità di tenere in considerazione il mezzo che veicola l'informazione, ossia la fotografia Y. L'importante per Walton è riconoscere la forza attrattiva della trasparenza fotografica: se anche l'attenzione dell'osservatore si concentrasse sull'immagine fotografica in sé, contemporaneamente gli oggetti presenti in essa sarebbero visibili e attirerebbero la nostra attenzione.

La proposta di Walton è presentata come critica a coloro che ritengono che il vedere attraverso la fotografia consista in un vedere indirettamente gli oggetti in essa rappresentati: "l'idea cui mi voglio opporre è la suggestione per la quale vedere indirettamente, in ciascuno di questi casi, non è davvero vedere e che tutto ciò che noi vediamo davvero sono dati sensoriali, immagini o fotografie"²⁹.

A questo punto si può affermare che le componenti proprie della fotografia sono due: la prima consiste nel fatto che l'eziologia fotografica, a differenza di quella pittorica, è meccanica. Le caratteristiche presenti nel momento in cui il fotografo scatta la foto non devono essere registrate nella sua mente, mentre il pittore deve sempre tenere in considerazione – nella sua mente – tali caratteristiche nel momento in cui deve apportare delle modifiche sulla tela. La seconda consiste nel dire che le apprensioni del mondo attraverso la fotografia, a differenza di quelle attraverso i dipinti o i disegni, appartengono allo stesso tipo di apprensioni sensoriali che si hanno tramite la visione con strumenti protesici. Dato che attraverso questi strumenti vediamo le persone, possiamo dire che attraverso le fotografie vediamo allo stesso modo le persone in esse presenti. Dire ciò, significa affermare la trasparenza fotografica.³⁰

Tale trasparenza per Walton è ovviamente negata ai dipinti. Nel guardare un dipinto K di X noi vediamo soltanto una rappresentazione di X. Questo crea una distinzione ontologica netta tra fotografia e pittura. Se la questione si articolasse intorno al modo in cui le fotografie appaiono, non ci sarebbe differenza tra fotografia e pittura, in quanto esistono dipinti (come quelli iperrealisti) che possono essere indistinguibili dalle fotografie. Il riferimento da parte di Walton all'opera iperrealista di Chuck Close³¹, gli permette di introdurre un punto cruciale per tutto il suo ragionamento. Data la notevole perfezione dell'opera, l'osservatore può tranquillamente scambiare l'autoritratto dell'autore per una fotografia. Nel momento in cui esso si avvicina a

28. Walton, 1984, pp. 246-277.

29. Walton, 1984, pp. 246-277.

30. Walden, 2014, pp. 365-378.

31. Close Chuck, *Self-Portrait*, 1968, Acrilico su tela.

leggere la descrizione dell'opera, e scopre che essa non è una fotografia ma solamente un dipinto estremamente realistico, secondo Walton nell'osservatore si genera uno scarto nel legame che esso ha instaurato con l'opera. Ciò che differenzia la fotografia – oltre i due elementi già riportati sopra – è quello specifico e speciale senso di contatto che nasce nell'osservatore nel momento in cui guarda la fotografia. All'inizio pensava di vedere (realmente) la persona rappresentata; successivamente, consapevole del fatto che l'opera dinnanzi a sé non è altro che una finzione, si sente meno in contatto con Close. La teoria del sentimento del contatto si manifesta ogni qual volta pensiamo, ad esempio, alle fotografie dei familiari. Prima della fotografia, il mezzo migliore per restare in uno stato di pseudo-contatto³² era quello di farsi realizzare un ritratto della persona cara. L'invenzione della fotografia ha portato la possibilità di “vedere il passato” attraverso di essa; un vedere che si salda con un forte sentimento di contatto tra l'osservatore e l'oggetto presentato nella fotografia.

Scott Walden considera la teoria del contatto come il perno centrale di tutto il saggio di Walton, più della teoria del vedere. Inoltre, ha portato un'ottima analisi del processo percettivo presente nell'osservatore nel momento in cui si trova di fronte ad una fotografia:

Perceptual apprehension engenders a sense of contact (psychological truism);

Apprehension via photographs, but not apprehension via handmade images, is perceptual (postulate);

Therefore, apprehension via photographs, but not apprehension via handmade images, engenders a sense of contact (contact phenomenon).

This can also be reformulated so as to provide inductive support for the postulate:

Perceptual apprehension engenders a sense of contact (psychological truism);

Apprehension via photographs, but not apprehension via handmade images, engenders a sense of contact (contact phenomenon);

Therefore, apprehension via photographs, but not apprehension via handmade images, is perceptual (postulate given inductive support)³³.

Ora è necessario capire se questo sentimento di contatto sia correlato al valore epistemico della fotografia, cioè la sua capacità di essere un'informatrice “agnostica” della realtà. La fotografia costituisce una fonte epistemica nel momento in cui è capace di fornire informazioni sulle proprietà visibilmente accessibili degli oggetti.

2. Contatto e valore epistemico della fotografia.

Il valore epistemico della fotografia deriva necessariamente dalla sua eziologia meccanica. Con la fotografia, solo ciò che esiste può essere visto. L'aspetto straordinario delle fotografie, a detta di Walton deriva dalla loro ontologia. L'autore si avvicina ad una particolare formulazione della teoria causale: vedere qualcosa significa avere esperienze visive che sono causate, in una certa maniera, da ciò che è visto; sappiamo che solo tramite una fotografia Y è possibile *vedere* l'oggetto X e questo ci porta ad affermare che X è l'origine causale di Y. Ma allo stesso modo, se noi creassimo un dipinto K di X, l'oggetto rappresentato continuerebbe ad essere la fonte causale di K. La differenza che Walton evidenzia risiede nel diverso modo di causazione che viene applicato in Y e K. Gli oggetti causano meccanicamente le fotografie e, di conseguenza, l'esperienza visiva degli osservatori; perciò vediamo gli oggetti attraverso le fotografie. Per contro, gli oggetti causano i

32. Ho utilizzato il termine pseudo-contatto perché lo ritengo adeguato in riferimento ai ritratti. Seguendo il ragionamento di Walton, non bisogna dimenticarsi che i dipinti non sono altro che rappresentazioni dell'oggetto e questo li rende opachi. Solo attraverso la fotografia - che permette il vedere Waltonianamente inteso - si può vedere il passato.

33. Walden, 2014. p. 368.

dipinti non meccanicamente, ma mediante un modo più umano, che coinvolge l'artista; per questa ragione non vediamo attraverso i dipinti.

Quindi, ciò che ci permette di riconoscere il vedere nella fotografia e l'opacità nei dipinti è collegato al modo in cui acquisiamo informazioni dai due tipi di immagini. Walton ammette che sia attraverso un dipinto, sia attraverso una fotografia noi osservatori possiamo convincerci dell'esistenza dell'oggetto. Il fatto che le fotografie possano essere più convincenti rispetto ai disegni non interessa a Walton: se così fosse, sarebbe ancora solamente una differenza qualitativa e non ontologica. La cosa fondamentale, è che la convinzione formulata nell'osservatore mentre guarda un dipinto, è fondata esclusivamente sulle credenze del disegnatore. Se guardiamo un dipinto (in cui X è un dinosauro), l'informazione presente in esso è mediata tramite ciò che l'artista pensava ci fosse nella scena che stava dipingendo. Consapevoli della bravura dell'artista e della sua intenzione di rappresentare il vero, ci fidiamo del suo giudizio. Ciò che i disegni mostrano dipende da cosa l'artista ritiene di vedere – e questo avviene sempre, anche se, per ipotesi, l'artista fosse vittima di un'allucinazione. Questa dipendenza dalle credenze dell'artista, fa sì che il dipinto rappresenti le credenze dell'artista, a prescindere dal fatto che esso sia o meno nel giusto; e questo implica che la scena reale che si presenta davanti a lui diventa irrilevante.

Per le fotografie invece la questione è differente. Non dobbiamo fare lo stesso affidamento sul giudizio del fotografo. Possiamo sapere che il fotografo ha scattato determinate foto in determinati momenti perché era convinto di immortalare in esse X (sempre un dinosauro). Ma anche se il fotografo fosse fermamente convinto di vedere il dinosauro nella scena reale, ciò che le sue fotografie mostreranno sarà necessariamente determinato dalla realtà effettiva presente di fronte a lui. Questo implica una forte indipendenza da ciò che il fotografo pensa. L'artista disegna la sua allucinazione, mentre la camera bypassa l'allucinazione del fotografo e cattura cosa c'è di reale³⁴.

Questa esclusività della fotografia è caratterizzata dalla sua dipendenza controfattuale con la realtà, che permette di rappresentare la scena reale anche se le credenze dell'artista sono intatte. In pittura, invece, la relazione controfattuale tra opera e scena reale si spezza nel momento in cui le credenze dell'artista rimangono salde. Questo porta Walton ad affermare che l'osservatore *vede* solo nel momento in cui le sue esperienze visive non dipendono dalle credenze di colui che ha prodotto l'immagine.

Eppure, Walton stesso afferma la necessità di rilevare uno scarto tra il rapporto trasparenza/opacità e fotografia/immagine non fotografica. Lo sviluppo della tecnica ha permesso la creazione di immagini "ibride", immagini create da un processo meccanico completato poi da un lavoro intenzionale dell'artista. Ad alcuni di questi disegni eseguiti meccanicamente è concessa la trasparenza. Quelle che Scruton considerava azioni contaminanti la purezza della fotografia ideale, per Walton vanno associate al lavoro del fotografo professionista: l'autore ipotizza l'esclusione di queste fotografie (professionali) dal paradigma della trasparenza e include in esso solo ciò che egli definisce "scatti casuali", come possono essere le foto di famiglia o quelle realizzate dai turisti in vacanza. Il lavoro dell'artista può velare la trasparenza della fotografia, impedendo all'osservatore di stabilire cosa può essere visto attraverso l'immagine; e tale insicurezza, si aggrava nel momento in cui l'osservatore non ha le conoscenze necessarie riguardanti il processo di formazione della fotografia. Ammesso questo stato di incertezza, è comunque probabile che l'osservatore realizzerà che sta vedendo alcune delle cose che l'immagine rappresenta, anche se non sa quali. Questo vedere, in un modo o nell'altro, arricchisce significativamente la sua esperienza e questo si può spiegare attraverso la stretta correlazione che Walton riconosce tra percepire ed essere in

34. Guerri, Parisi, 2013, p. 330.

contatto: “percepire le cose vuol dire essere in contatto con esse in un certo modo. Una connessione meccanica con qualcosa, come quella della fotografia, funge da contatto [...]”³⁵.

Per giustificare la trasparenza fotografica Walton ha bisogno di dimostrare che il nostro percepire attraverso una fotografia è in stretta correlazione con il mondo come realmente è. Ciò che vuole dire, è che la struttura attraverso la quale noi percepiamo è analoga alla struttura della realtà: in questo modo, noi percepiamo il mondo così com’è.

Per sostenere ciò, Walton effettua un’analisi degli errori che un fruitore può commettere mentre guarda una fotografia. La maggior parte delle volte, questi errori dipendono dalla somiglianza delle cose che ingannano l’osservatore. Il punto a cui vuole giungere Walton è che la somiglianza che induce in errore la percezione dell’osservatore, è la stessa somiglianza – negli aspetti – che esiste realmente tra quegli oggetti. Un processo discriminatorio può essere considerato come percettivo solo se è analogo alla struttura del mondo: “Quando percepiamo siamo in confidenza con le cose percepite. Ciò contribuisce ampiamente alla chiarificazione del nostro sentimento di vicinanza alle cose che vediamo attraverso le fotografie”³⁶.

Questo ragionamento può essere considerato come un tentativo di evidenziare la specificità della fotografia rispetto ad altri tipi di accesso – al mondo reale – non percettivi, quali possono essere l’accesso tramite le descrizioni o quello tramite altre persone. Affermare che esista un’alta probabilità di confusione (quindi di errore) tra la parola “casa” e la parola “cava” non implica il fatto che realmente noi possiamo confondere (con facilità) una cava con una casa. La difficoltà che noi riscontriamo esiste solo in relazione alle parole che vengono usate. Tale struttura crea una discriminazione che non corrisponde alla struttura del mondo e di conseguenza non può essere qualificata come percezione. Per Walton solamente specchi, televisori e fotografie possono causare un contatto percettivo, mantenendo un contatto diretto con la realtà. Questo permette agli osservatori delle fotografie di entrare in uno stato di contatto percettivo con il mondo.

Walton definisce questo aspetto della fotografia come la sua straordinaria abilità di rilevare la realtà. L’indagine perciò deve ora concentrarsi sulla relazione tra l’abilità di metterci in contatto con il mondo e l’aspetto epistemologico della fotografia. Le fotografie, più frequentemente delle immagini fatte a mano, vengono utilizzate per la conoscenza degli aspetti visibili degli oggetti e per tale motivo, si tende a concludere che le prime offrano dei vantaggi epistemici superiori rispetto alle seconde. Se (come Scott Walden ben mostra nel suo saggio)³⁷ è vero che questo punto è ammesso da Walton, è altrettanto vero che il filosofo non si sbilancia a favore di una valenza epistemologica intrinseca alla fotografia. Anzi, come già sopra riportato, egli riconosce che, in determinati contesti, la fotografia e la pittura possano essere ugualmente veicoli validi di informazioni relative alla realtà. Per di più, alcuni esempi riportati da Walton possono far intendere che egli considera il “contatto” che si genera guardando una fotografia, come svincolato dal suo valore epistemico. Quello che l’autore sta cercando di dimostrare, è che il contatto percettivo formulato, ha ben poco a che vedere con l’acquisizione di informazioni che si possono ricavare guardando la fotografia. Il fatto che un signore conservi una vecchissima fotografia di sua moglie, magari completamente sbiadita sfuocata e pure esposta in modo scorretto, è testimonianza del forte contatto -indipendentemente dal valore epistemico- che la fotografia produce. In tale foto, sono irrilevanti le scarse (e già acquisite) informazioni che essa può cedere all’osservatore, perché queste informazioni non rientrano nella sfera del contatto che la fotografia genera nell’osservatore. Alla fine del saggio, Walton sottoscrive la trasparenza come l’aspetto più significativo per il realismo fotografico. Eppure, tale trasparenza come abbiamo appena spiegato si

35. Guerri, Parisi, 2013, p. 337.

36. Walton, 2013, p. 339

37. Walden, 2014.

focalizza completamente sul sentimento del contatto. Il Vedere di cui parla Walton – il “vedere nel passato” – può esistere anche se la foto non riporta le caratteristiche necessarie per poter essere considerata come un veicolo epistemico.

Walden sottolinea la distinzione di grado che Walton propone tra il contatto percettivo generato dalla fotografia e il contatto generato direttamente. Poniamo l'esempio di un soldato che conserva una foto della sua amata (sempre sbiadita e leggermente sfuocata) durante la guerra. Il contatto che si genera può essere considerato come una forma povera di contatto: attraverso la fotografia, noi generiamo solamente uno stato percettivo di contatto visivo con il soggetto rappresentato in essa. Il desiderio di tornare a casa dalla sua amata quindi non è alimentato solo dal contatto visivo, in quanto desideriamo spesso un contatto che permetta di vedere, sentire o toccare. Se vedere può essere considerato come soddisfacente, vedere, sentire e toccare (nel caso degli amanti) sarà una forma di contatto interattivo assiologicamente più importante. Vedere l'amata attraverso la fotografia soddisfa, in una certa misura, il desiderio di contatto del soldato, ma non in tutta la misura desiderata; tale desiderio sarà soddisfatto solo una volta che la vicinanza fisica sarà raggiunta.

Il pensiero di Walton è diventato, assieme a quello di Scruton, un caposaldo della filosofia della fotografia. In particolare, la teoria della trasparenza è stata al centro di numerose discussioni. Molti studiosi hanno sollevato critiche verso di essa; altri, invece, si sono concentrati sulla teoria del contatto cercando di perfezionarla.

Il rapporto tra osservatore e oggetto

1. *L'analisi di Costello e la differenza tra mezzo fotografico e fotografia.*

La teoria della trasparenza viene ben descritta da Costello nel terzo capitolo del suo saggio *On photography*. Il quesito centrale attorno al quale ruota la sua riflessione è molto semplice: che cosa rende controintuitiva la teoria della trasparenza di Walton? Molti filosofi si sono immediatamente schierati contro questa teoria, eppure filosoficamente parlando è difficile costruire un argomento che permetta di confutare la teoria di Walton.

Secondo Costello, l'errore commesso da Walton è quello di confondere la fotografia con il processo fotografico che avviene all'interno della fotocamera. La fotografia può essere intesa come una superficie bidimensionale nella quale è possibile rappresentare un'illusione prospettica. Questo significa poter rappresentare un'immagine 3D su una superficie bidimensionale. In questo senso, la fotografia non è altro che una particolare immagine (*picture*). Se intendiamo invece la serie di lenti e specchi attraverso la quale noi vediamo il mondo, possiamo parlare di una particolare forma di protesi visiva. Se usiamo degli occhiali appoggiati su una scrivania, in quanto forme di protesi visive, noi possiamo vedere fisicamente attraverso di essi. Se, a differenza degli occhiali, posiziono una fotografia dei miei occhiali sulla scrivania, non riuscirò a vedere nient'altro che la porzione di scrivania inclusa nella foto. Nella visione attraverso oggetti trasparenti, noi vediamo ciò che sta dietro di essi; nel vedere attraverso una fotografia ciò non è possibile. Un altro punto di discordanza tra fotografia e visione diretta consiste nel fatto che, nel momento in cui noi ci concentriamo sulla superficie degli occhiali o di una finestra con l'intento di pulirli, non vedremo più attraverso di essi. Al contrario, ho necessariamente bisogno di concentrarmi sulla superficie della fotografia per vedere attraverso di essa nel senso inteso da Walton.³⁸

Se il dispositivo fotografico, come la fotocamera, è uno strumento protesico per la vista, questo non implica che il suo prodotto, ossia la fotografia, lo sia a sua volta. Il vedere attraverso la fotocamera è costituito da una pluralità di lenti e specchi, e – sapendo che lenti e specchi sono oggetti protesici – possiamo affermare che la visione prodotta con l'ausilio della fotocamera è una visione diretta della realtà. Aggiungere un teleobiettivo al corpo macchina non costituisce un problema per la visione diretta: essa continua ad essere tale. Al contrario, la fotografia è considerata come una visione indiretta per le stesse ragioni espresse da Walton: l'osservatore vede S guardando P, se e solo se P è una fotografia di S.

Considerare le fotografie come delle forme di visione indiretta, permette a Walton di riconoscere loro quel particolare statuto artistico che consiste nella capacità di offrire all'osservatore un particolare punto di vista sull'oggetto, differente dall'ordinaria visione diretta. Walton riconosce il rapporto di dipendenza controfattuale naturale che sussiste tra fotografia e realtà e lo differenzia dal rapporto di dipendenza controfattuale intenzionale proprio della pittura.

Lasciando da parte la questione relativa alla differenza che sussiste tra il mezzo fotografico e il prodotto di tale mezzo, un altro punto cruciale evidenziato da Costello è quello relativo all'informazione egocentrica. Il problema, secondo l'autore, consiste nel riconoscere l'incapacità

38. Questo crea una radicale differenza tra il pensiero di Walton e quello di Scruton: se Scruton voleva arrivare ad affermare l'invisibilità della superficie per poter affermare la trasparenza fotografica, la trasparenza di Walton non implica tale invisibilità, ma al contrario la rende condizione necessaria per il "seeing through".

dei critici di rispondere ad una domanda molto basilare: perché non bisogna accettare che le fotografie siano trasparenti? La risposta come vedremo a breve, partendo dall'analisi di Gregory Currie si articola attorno al carattere egocentrico dell'informazione, cioè al fatto che essa riguarda la posizione spazio-temporale dell'osservatore rispetto all'oggetto.

2. Gregory Currie e la rappresentazione naturale

Questa sezione del terzo capitolo è dedicata a Gregory Currie e alle riflessioni formulate in risposta al suo pensiero. La posizione di Currie viene considerata come compromesso in grado di collegare diversi punti presenti in Scruton e in Walton, criticando l'utilizzo che essi ne fanno nei loro ragionamenti. Currie, nel 1991 pubblica sul "Journal of Aesthetics and Art Criticism" un saggio che cerca di superare le difficoltà sollevate nel dibattito sulla fotografia del decennio precedente.

Fin dall'introduzione Currie è chiaro nella sua presa di posizione rispetto alla fotografia, intesa come rappresentazione e lascia intuire il contrasto tra la trasparenza Waltoniana e la sua concezione, secondo la quale le rappresentazioni sono una mediazione tra noi e il mondo: vedere una rappresentazione non significa percepire la cosa che viene rappresentata in essa. Il contatto percettivo visivo che per Walton si genera nell'osservatore, per Currie non è presente. Il suo obiettivo è di costruire una teoria che permetta di sostenere l'affermazione di una differenza sostanziale tra fornire delle rappresentazioni e fornire un accesso percettivo, e che le fotografie non fanno altro che fornire delle rappresentazioni all'osservatore.

Riassumendo con una chiarezza estrema il pensiero di Walton, Currie riconosce la necessità di individuare le condizioni sulle quali si fonda la percezione (per capire se la fotografia possa essere capace di creare un contatto percettivo). Walton ha bisogno di intendere la dipendenza naturale³⁹ come necessaria e sufficiente per la percezione: Currie dimostrerà che essa non è né necessaria né sufficiente. Per dimostrare ciò, egli espone la differenza tra una rappresentazione naturale e una rappresentazione intenzionale. Tale differenza sarà il cuore della sua riflessione, volta a mostrare come la fotografia non sia altro che una diversa forma di rappresentazione – svincolata da qualsiasi interesse intenzionale dell'artista – ma fondata solamente sulla sua origine meccanica, la quale le permette di essere classificata come rappresentazione naturale. Chiaramente la pittura è portavoce delle rappresentazioni intenzionali, in quanto mostra la dipendenza intenzionale dell'operato rispetto all'artista. Come esempio per le rappresentazioni naturali, Currie porta il funzionamento dei termometri a mercurio. Tutti sanno che, in un termometro, la lunghezza della colonnina (graduata) di mercurio dipende dalla quantità di calore che è presente all'interno della stanza. Tra il calore della stanza e la lunghezza della colonnina è presente una dipendenza naturale, e tra di loro si crea un rapporto di prossimità. Questa relazione non permette di codificare la reale relazione tra le temperature in quanto i termometri presentano solamente dei segni/rappresentazioni del calore, non un accesso percettivo ad esso. Molti dei termometri sono appunto graduati, e considerando l'ipotesi in cui si sbiadiscano le tacche del termometro a tal punto da essere irriconoscibile il numero corrispondente alla lunghezza della colonnina, risulterebbe molto difficile dire che percepiamo il calore vedendo solo la colonnina. Le rappresentazioni, dunque, siano esse intenzionali o naturali, permettono di acquisire informazioni sulle cose senza darci un accesso percettivo a esse: esse si differenziano solo nel modo in cui l'informazione viene generata.

39. Con dipendenza naturale si intende la dipendenza controfattuale propria del vedere ordinario e del vedere fotografico. In altre parole, l'esperienza visiva che faccio quando vedo una fotografia dipende controfattualmente dall'oggetto fotografato: modificare le proprietà visibili dell'oggetto X, modificherebbe anche l'esperienza visiva dell'osservatore mentre guarda la fotografia.

Secondo Currie l'errore di Walton è evidente: escludere le fotografie dalla sfera delle rappresentazioni intenzionali, non implica necessariamente che esse siano forme trasparenti di immagini. Currie riporta le fotografie alle rappresentazioni naturali, accettando la distinzione tra dipinti e fotografie e negando il contatto percettivo waltoniano.

I sostenitori della teoria di Walton, potrebbero ribattere che in uno stato di malattia, quale la febbre, la mia percezione del calore è alterata, ma la mia stima della lunghezza della colonnina rimarrebbe invariata. Esaminando la stima dell'errore di valutazione ci accorgeremmo della discrepanza che si crea tra la percezione del calore e la percezione della colonnina. Nel caso fotografico, invece, la sovrapposizione tra il vedere una foto e il vedere ordinario è sufficiente per affermare la percezione di un oggetto, sia attraverso la fotografia che attraverso la visione diretta.

Eppure, questo non basta per giustificare la teoria di Walton. Currie porta l'esempio di due orologi, A e B, e assume che, B dipenda in modo naturale da A (attraverso dei segnali radio) nel movimento delle lancette. Consideriamo l'ipotesi in cui noi abbiamo un accesso visivo a B mentre A è fuori dalla nostra portata. Il rapporto di dipendenza naturale mi fa sapere che le lancette di A, anche se non è percettivamente connesso con noi, cambieranno la nostra posizione nel momento in cui le lancette di B cambiano. Questo però non implica che l'osservatore veda l'orologio A mentre guarda B. Per la fotografia funziona allo stesso modo: vedere una foto (B) non implica l'osservatore abbia un accesso percettivo con la realtà (A).

2.1. Il dibattito sull'informazione spaziale-egocentrica

In aggiunta a questo ragionamento, nel suo saggio Currie si dedica alla questione delle coordinate spazio-temporali proprie del vedere ordinario, ritenute assenti mentre l'osservatore guarda una fotografia. Per Currie, esistono giudizi che si formulano esclusivamente nel caso del vedere ordinario, giudizi che ci portano ad acquisire informazioni spazio-temporali che si formano nella relazione tra l'oggetto e l'osservatore. Il vedere tramite la vista diretta comporta – secondo Currie – l'acquisizione delle informazioni spazio-temporali dipendenti dalla relazione tra l'osservatore e l'oggetto osservato. Queste informazioni non si creano attraverso le rappresentazioni, sia che esse siano naturali, sia che esse siano intenzionali. Nel momento in cui il soggetto X guarda direttamente un oggetto Y, esso ha la certezza che l'oggetto osservato (Y) esista ora e in un preciso spazio fisico. Questo tipo di conoscenza può essere chiamata "informazione egocentrica". L'egocentricità propria di questa conoscenza è strettamente legata alla prospettiva, in quanto ogni soggetto (normodotato quanto alla vista) si colloca nel mondo assumendo un particolare punto di vista. Riguardo alla componente spaziale dell'informazione egocentrica, è possibile commettere molti errori, mentre riguardo l'informazione egocentrica temporale, essi sono meno frequenti. Temporalmente, è molto difficile sbagliarsi su fatti che accadono adesso, anche se per esempio nell'osservare le stelle, si è generalmente convinti che ciò che si sta guardando sia il corpo celeste nel suo stato attuale – in realtà si sta guardando qualcosa che è già accaduto nel passato.

A differenza delle fotografie, il vedere ordinario ci permette di seguire gli oggetti nei loro movimenti nel tempo. Vedere l'oggetto, implica vedere le modificazioni e i cambiamenti della sua posizione e del suo aspetto visibile, i quali comportano necessariamente il cambiamento dell'esperienza visiva che si ha di esso. Guardare una fotografia, non ci fornisce informazioni temporalmente estese; le informazioni che si ricavano al riguardo, al massimo possono servire – con le informazioni provenienti da altre fonti – a inferire l'informazione spazio-temporale di un determinato oggetto. Se l'osservatore ha la possibilità di acquisire determinate informazioni – che

equivalgono alla conoscenza del dove e quando lo scatto è stato fatto – nel momento in cui guarda una fotografia, può inferire la posizione della scena raffigurata rispetto alla sua posizione attuale. Chiaramente, questo processo inferenziale non vale come percettivo. La necessità di unire le informazioni provenienti dalle altre fonti con quelle fornite dalla fotografia, può essere considerata come la necessità di un'aggiunta *doxastica* utile all'osservatore per poter affermare di vedere attraverso le foto. Seguendo questo ragionamento, il vedere (direttamente senza mediazione fotografica) implica delle credenze/dei giudizi, quasi ad affermare che per vedere è necessaria la soddisfazione di questi prerequisiti *doxastici*.

In risposta a questa critica, Walton porta due esempi con l'intento di dimostrare la possibilità del vedere senza soddisfare i requisiti *doxastici* relativi alla spazialità. I due esempi si strutturano attorno alla particolare relazione che il soggetto osservante ha con il garofano (oggetto osservato) attraverso il riflesso degli specchi. La particolarità del primo esempio consiste nel fatto che la visione del garofano è permessa attraverso una serie di specchi posizionati in modo irregolare e con diverse inclinazioni. Secondo Walton, tale visione è trasparente⁴⁰ e non implica nessuna *credenza* rispetto la relazione tra il garofano e il soggetto osservante. Nel secondo caso, il garofano viene posizionato proprio di fronte all'osservatore. Eppure, essendo la relazione tra garofano e soggetto osservante disposta all'interno di una stanza piena di specchi, secondo Walton chi guarda non ha la possibilità di affermare con certezza dove si trovi il garofano a causa dei vari riflessi che vengono a prodursi. Effettivamente, questi esempi potrebbero mettere in crisi la proposta di Currie, costringendolo a indebolire la teoria *doxastica*: al posto di imporre un requisito *doxastico* come indicatore della posizione esatta del garofano, si potrebbe alleggerire il requisito *doxastico*, limitandoci a riconoscere la presenza dell'oggetto nello stesso spazio-tempo dell'osservatore.

Nel saggio *On the epistemic value of photographs*⁴¹, Jonathan Cohen e Aaron Meskin, analizzando la proposta *doxastica*, riconoscono il pericolo della formazione di una catena di controesempi tra Walton e i suoi critici, alla quale risulta difficile dare una risposta conclusiva. La loro proposta è quella di interpretare l'informazione egocentrica in modo diverso, proponendo una soluzione non *doxastica*. Essi espongono una nuova teoria dell'informazione egocentrica, la quale prende spunto da Fred Dretske.⁴² Filosofo americano noto per la sua ricerca nel campo della filosofia della mente, nella sua prima analisi sul trasporto dell'informazione, Dretske intende tale trasporto come un tipo di connessione (oggettiva) probabilistica e controfattuale tra variabili dipendenti. Il contenuto informativo di un segnale – secondo Dretske – è determinato dalle relazioni di dipendenza tra le parti che compongono il segnale stesso, a condizione che esse portino la stessa quantità di informazioni. La catena di segnali – legati anch'essi da relazioni di dipendenza – porta alla formazione di un sistema di comunicazione, il cui output cede le informazioni relative all'oggetto. Ogni sistema di comunicazione dipende dai canali di comunicazione sui quali l'informazione viene trasportata. Ogni segnale della catena che compone un sistema di comunicazione dipende dai fattori che compongono il segnale precedente. Un canale di comunicazione, per portare efficientemente l'informazione ottenuta dalla sua ricerca, deve essere composto da dei segnali che, come compito primario, generano solamente informazioni ridondanti a riguardo della fonte stessa (o non generano alcuna informazione). L'affermazione che x porta informazioni su y , è un'affermazione su un oggettivo probabilistico tra i due e come tale la sua verità è indipendente dagli atteggiamenti *doxastici*.⁴³ Questo punto di

40. Gli specchi sono considerati come strumenti protesici che aiutano l'osservatore a vedere. Se gli specchi sono trasparenti, la visione del garofano tramite tali strumenti protesici non può essere altro che trasparente.

41. Cohen, Meskin, 2004, pp. 197-210.

42. Dretske, 1981.

43. L'esempio ripotato da Dretske riprende il rapporto tra il calore della stanza e il termometro. Lo stato del termometro della stanza porta informazioni sulla temperatura nella stanza, nella misura in cui è presente una

partenza serve a Cohen e Meskin per poter avanzare la loro teoria non *doxastica*. Il ragionamento dei due autori, nel tentativo di spiegare questo processo, si fa molto sottile e complesso.

L'unica condizione necessaria per poter vedere un oggetto, è che l'esperienza visiva rilevante sia prodotta da un canale di comunicazione che porti informazioni spaziali egocentriche sull'oggetto. In altri termini, nel rapporto tra osservatore X e oggetto osservato Y, è presente un processo visivo Z, e se e solo se Z porta delle informazioni egocentriche di Y ad X, possiamo affermare che X veda Y. Seguendo questo ragionamento, i due filosofi arrivano alla conclusione che, guardando una fotografia, l'osservatore non vede l'oggetto rappresentato in essa, perché guardare una fotografia non permette di ricevere le informazioni egocentriche di ciò che è rappresentato⁴⁴. Il prerequisito necessario per il vedere, riguarda l'informazione trasportata da un tipo di processo visivo. Un processo, nel suo funzionamento, porta una determinata informazione solo nel momento in cui i *token* che agiscono in esso sono usualmente strumenti che portano quell'informazione (i segnali che generano informazioni ridondanti). I processi, che nella loro ripetizione portano usualmente le solite informazioni attraverso i *token*, assumono un atteggiamento disposizionale⁴⁵: sono disposti ad avere token che portino informazioni di quel tipo. Considerando questi processi in termini disposizionali, è possibile che all'interno di essi si presentino dei singoli *token* incapaci di trasportare le informazioni spazio-temporali di un determinato oggetto. Questo significa che è possibile identificare dei processi incapaci di trasportare informazioni – continuando comunque ad essere considerati come processi. All'osservatore che guarda una fotografia, è negata la possibilità di ricevere le informazioni spaziotemporali dei soggetti rappresentati in essa, in quanto il processo che si genera è sterile, ossia incapace di veicolare le informazioni. Non bisogna dimenticare che questo ragionamento si fonda esclusivamente sulla relazione di tipo egocentrico, ossia la relazione fondata sulla posizione di X rispetto al punto di vista dell'osservatore Y.

Riportiamo alcuni esempi utili a chiarire il concetto appena esposto. Il vedere ordinario porta indubbiamente le informazioni egocentriche, e così fanno anche gran parte degli strumenti protesici: occhiali, telescopi, binocoli e specchi essendo trasparenti, permettono il passaggio di informazioni spaziotemporali. La trasparenza del vedere ordinario e di questi strumenti si può tranquillamente dimostrare attraverso l'utilizzo di vari controfattuali. Se si dovesse cambiare la posizione egocentrica degli oggetti visti, si presenterebbe un'immagine visiva diversa. Per la stessa ragione, la nostra visione non ci permette solamente di vedere attraverso un unico specchio, ma – in riferimento agli esempi di Walton – anche nel caso in cui (a) l'oggetto si presenti alla nostra visione attraverso il riflesso multiplo prodotto dagli specchi, o (b) fossimo circondati da numerosi specchi che riflettono il garofano, non verrebbe indebolita l'informazione egocentrica che giunge all'osservatore. In tutti questi casi, il cambiamento della posizione egocentrica di un oggetto porterebbe ad un cambiamento nell'immagine (prodotta dallo specchio).

connessione probabilistica oggettiva tra i due: la probabilità che la temperatura della stanza sia di 72°F a condizione che il termometro legga 72°F è molto più alta della probabilità che la temperatura della stanza sia di 72°F a condizione che il termometro non legga 72°F (supponendo che il termometro sia in buone condizioni di funzionamento, sia calibrato, sia libero da influenze esterne e così via). Questa relazione probabilistica è resa evidente da controfattuali che mettono in relazione la temperatura della stanza e lo stato del termometro; cioè, se la temperatura della stanza fosse diversa, allora la lettura del termometro sarebbe diversa (di nuovo, presupponendo condizioni ideali). Si noti che non c'è tale legame probabilistico tra lo stato del termometro e la temperatura di una seconda stanza, anche se la temperatura di questa seconda stanza fosse anch'essa di 72°F, perché qui la correlazione è accidentale - non legata probabilisticamente e priva di un supporto controfattuale. Di nuovo, la prova per questa affermazione sulle relazioni informative viene dalla considerazione dei controfattuali.

44. Questa affermazione può essere giustificata in quanto non c'è alcuna relazione probabilistica tra l'immagine fotografica e la posizione egocentrica del *depictum*: mentre mi muovo nel mondo con la fotografia, la posizione egocentrica del *depictum* cambia, ma l'immagine fotografica no.

45. Il termine "disposizione" va qui inteso come inclinazione o attitudine a compiere una determinata azione.

Portiamo ora l'esempio in cui il processo visivo non sottoscrive delle informazioni egocentriche. Come sappiamo, l'obiettivo del saggio è negare la trasparenza della fotografia. La tesi di Cohen e Meskin è che l'immagine fotografica non ci permette di vedere gli oggetti che rappresenta, perché non c'è nessuna relazione probabilistica tra essa e la posizione dell'oggetto rappresentato. La presenza contemporanea di svariate fotografie in luoghi diversi – mentre l'oggetto e l'immagine rimangono fermi – impedisce all'osservatore di acquisire determinate informazioni egocentriche dell'oggetto. Inoltre, lo spostamento dell'osservatore – che comporta il cambiamento di posizione egocentrica rispetto all'oggetto – non implica il cambiamento dell'immagine fotografica. Lo stesso vale per i dipinti, per quanto iperrealisti siano: essi possono portare una grande quantità di informazioni sui loro soggetti. Ma i processi visivi che si stabiliscono mentre qualcuno guarda questi dipinti (come con le fotografie) non riescono a trasportare informazioni spaziali egocentriche sugli oggetti rappresentati.

3. Esistono fotografie trasparenti?

Il dibattito sull'informazione egocentrica, formulato in questi termini da Cohen e Meskin, si fa molto interessante. In risposta alla loro teoria, Won-Leep Moon sostiene la possibilità di riconoscere in alcune immagini fotografiche la trasparenza.

Il ragionamento di Moon si struttura come risposta a Bence Nanay. Nel suo saggio *Transparency and sensorimotor contingencies: do we see through photographs?*⁴⁶, Nanay tenta di riconoscere una condizione necessaria per il vedere che non si ha quando si guarda una fotografia. Nanay inizia il suo ragionamento dalla relazione controfattuale tra oggetto e osservatore. Egli, non considera più come condizione necessaria per il vedere, il fatto che la visione dell'oggetto cambi ogniqualvolta si compia un movimento, ma afferma che: "if I see an object, then it must be true that there is at least one way for me to move such that if I were to move that way, my view of the perceived object would change continuously as I move"⁴⁷. In questo modo non è più richiesto che, ad ogni movimento che si possa compiere, nel momento in cui si attualizza, la vista dell'oggetto percepito cambi continuamente⁴⁸ mentre ci si muove. L'unica necessità che si ha è riconoscere che ci sia almeno un movimento per il quale questo cambiamento sia vero. Seppur indebolendo la rigidità iniziale della relazione controfattuale, per utilizzare questa nuova formulazione come condizione necessaria per il vedere, Nanay nega la possibilità di vedere attraverso le fotografie: ne nega la trasparenza. Nel momento in cui si guarda una fotografia di una mela, il movimento comporta una visione differente della fotografia in quanto tale, non della mela. Per quanto ci si muova davanti ad una fotografia, non è possibile – secondo Nanay – vedere l'oggetto fotografato da un'altra angolazione.

Il primo passo compiuto da Moon consiste nel riconoscere una differenza tra ciò che egli definisce *ESI* (Egocentric Spatial Information) e ciò che definisce *MCV* (Movement Changes View). Questa distinzione è molto importante perché – in risposta a Nanay – gli serve per dimostrare che

46. Nanay, 2010, pp. 463 – 480.

47. Ivi.

48. La presenza della continuità è fondamentale nella proposta di Nanay. Per continuità, l'autore intende che, nel momento in cui l'osservatore compie il movimento attorno all'oggetto (movimento che sta influenzando sul suo modo di percepire l'oggetto), esso non distoglie mai lo sguardo dall'oggetto. Se per esempio siamo ad una mostra con diversi scatti – realizzati da angolazioni diverse - sulla torre Eiffel, noi potremmo dire che il movimento che facciamo per spostarci da una fotografia ad un'altra comporta la visione dell'oggetto da una prospettiva diversa. Per Nanay questo non soddisfa la condizione necessaria da lui formulata, perché la nostra visione della torre Eiffel non è continua, in quanto dobbiamo togliere lo sguardo dalla fotografia per spostarlo su quella successiva.

MCV non è una condizione sufficiente e necessaria per il vedere. Pur riconoscendo la loro natura ipotetica e di difficile realizzazione nella realtà, l'autore riporta due esempi per dimostrare che ESI e MCV non sono la stessa cosa. L'esempio (A) consiste nell'avere un oggetto che risulta essere visibile solamente da un unico punto di vista: nel momento in cui si cambia punto di vista, l'oggetto risulta invisibile. In questo caso, è sbagliato affermare che noi non vediamo l'oggetto, perché – seppur in un unico punto – a noi è data la possibilità di vederlo. Questo sembra voler dire che può essere sufficiente un singolo punto di vista per vedere l'oggetto, e ciò escluderebbe MCV (come condizione necessaria del vedere), in quanto il movimento comporterebbe l'invisibilità dell'oggetto. Nell'esempio (B), al posto di far scomparire l'oggetto, si considera che, anche dopo aver eseguito il movimento, lo spettatore abbia comunque la stessa visione dell'oggetto:

Nanay considers a related case, where the view remains the same after movement (rather than disappears), and says that this is like an afterimage and so is not seeing. But this does not necessarily mean that you did not see the object before the movement, before you see an afterimage. Moreover, suppose that the image keeps updating, that is, it is not an after- but current-image of the same sid⁴⁹.

Questo non implica l'incapacità dell'osservatore di vedere l'oggetto prima dello spostamento: la relazione che si forma tra l'osservatore e l'oggetto prima dello spostamento e quella che si forma dopo lo spostamento, implicano entrambe la visione dell'oggetto. Anche in questo caso, MCV non ha nessun valore per il vedere. Per l'autore, entrambi possono essere considerati come dei contro esempi a MCV, ma solo il secondo lo è in relazione a ESI. Nel primo caso, nel momento in cui l'osservatore è nel punto esatto che gli permette di vedere, riceve le informazioni spazio-temporali dell'oggetto rispetto alla sua posizione; ma al minimo spostamento, che comporterebbe l'invisibilità dell'oggetto, non c'è nessun motivo di preoccuparsi dell'informazione egocentrica, in quanto non c'è nessuna vista dell'oggetto. Nel secondo caso invece, che consiste nel mantenimento del punto di vista anche dopo lo spostamento, chi osserva non riceve nessuna informazione, perché può avere la stessa identica relazione prospettica con l'oggetto anche dopo lo spostamento.

Come detto prima, questi esempi di visione diretta sono solamente ipotetici e di difficile riscontro nella realtà. Riportando invece un esempio di visione mediata legato alla realtà, Moon si interroga sull'importanza dell'ESI per il vedere:

Why then do mirror images feel so informative spatially? I offer two main reasons. One is that in many cases of mirror viewing, you see a reflection of yourself, and if the mirror image includes your image, naturally it carries ESI. The other is that in most cases of mirror viewing, you know the egocentric position and angle of the device, the mirror. Such knowledge is what enables you to know the location of the objects seen in it. In the case of photographs, we do not usually have that knowledge (about the egocentric position and angle of the camera), but if we do have it, photographs can be as spatially informative as the usual mirror image⁵⁰.

Per Moon, solo le "immagini vuote" permettono una visione autentica nel momento in cui vengono guardate. Affermare che un'immagine è vuota significa affermare che nulla è realmente presente nel luogo dell'immagine. L'esempio portato è l'immagine virtuale (come il riflesso sullo specchio), in quanto si ha chiaramente la percezione che (dell'immagine riflessa) non ci sia nulla nella realtà; quindi, essa può essere definita vuota.

L'immagine presa in considerazione è il riflesso di uno specchio, ossia un'immagine speculare. Chiedersi come mai le immagini speculari siano così cariche di informazioni, per Moon porta alla formulazione di due risposte: la prima consiste nel dire che, nella stragrande maggioranza dei casi, quando noi guardiamo uno specchio abbiamo la visione del nostro riflesso e questo implica

49. Nanay, 2010, pp. 463 – 480.

50. Moon, 2018, pp. 23-33.

necessariamente la conoscenza delle informazioni egocentriche spaziali; la seconda, afferma che nella maggior parte dei casi in cui ci osserviamo allo specchio, conosciamo la posizione egocentrica e l'angolo (inclinazione) dello specchio. Tale conoscenza è ciò che ci permette di percepire gli oggetti visti in esso. Dando una spiegazione di questo tipo alle immagini speculari riflesse nello specchio, Moon riconosce la possibilità per specifiche immagini fotografiche di fornire ESI: "In the case of photographs, we do not usually have that knowledge (about the egocentric position and angle of the camera), but if we do have it, photographs can be as spatially informative as the usual mirror image"⁵¹. In questo caso, l'ESI non sembra essere ciò che differenzia la vista mediata tramite le fotografie e quella diretta.

Un'altra condizione – oltre a quella dell'immagine "vuota" – ritenuta necessaria per poter affermare la trasparenza in determinate immagini fotografiche, è la condizione temporale di immediatezza nella relazione tra chi osserva e l'oggetto. La percezione ordinaria che abbiamo attraverso la vista diretta è sicuramente in tempo reale, e anche nel momento in cui guardiamo un'immagine speculare noi abbiamo un rapporto immediato che si realizza in tempo reale: questo dà la possibilità a Walton di affermare che – nell'esempio del garofano all'interno della stanza con gli specchi – anche se precisamente non si può identificare la posizione dell'oggetto, noi possiamo affermare di vedere l'oggetto. Nell'analisi di questa componente per la trasparenza, bisogna considerare il tentativo di confutazione avanzato da Walton: "We also find ourselves speaking of observing through a telescope the explosion of a star which occurred millions of years ago"⁵². Secondo Walton, la percezione in tempo reale viene messa sotto scacco dall'osservazione delle stelle, in quanto quello che noi vediamo oggi non è effettivamente in tempo reale, ma è semplicemente un evento – l'esplosione della stella – avvenuto milioni di anni fa. Per Moon questa non può essere considerata come una valida critica alla sua teoria. Nel linguaggio ordinario, è usuale dire che le stelle scintillano. In realtà, è assolutamente falso che esse scintillino, quindi ci si può limitare ad affermare che esse sembrano scintillare se osservate dal nostro punto di vista e questo scintillio avviene in tempo reale. Affermare che dal nostro punto di vista noi percepiamo lo "scintillio" delle stelle, implica la loro presenza lì e ora. Lo stesso ragionamento vale per la direzione indicata dalle stelle: l'autore riporta l'esempio della stella Polaris. Tutti sono consapevoli del fatto che essa indichi il Nord, e seppur la sua esplosione sia avvenuta milioni di anni fa, essa continua tutt'oggi ad indicare il Nord. Come nel caso dello scintillio, essa viene percepita in tempo reale. A conclusione del suo ragionamento, Moon l'autore porta una distinzione terminologica riferita al termine "stella". Se consideriamo la parola nel suo significato scientifico, ossia come indicante una massa di gas, ovviamente non implica nessuna relazione in tempo reale. Ma se la consideriamo nel suo significato usuale, ossia come corpo celeste visibile di notte – dalla Terra – generalmente immobile e scintillante, anche se sarà presente un ritardo, la nostra visione sarà comunque in tempo reale.

Tenendo a mente le riflessioni relative allo *star watching*, Moon costruisce un esempio ipotetico legato ad un'immagine speculare. Ipotizzando di allontanare uno specchio dall'osservatore ad una distanza tale da permettergli – attraverso varie combinazioni – di vedere l'immagine riflessa in esso di un bambino che gioca con uno scarto temporale di 12 ore luce attraverso un telescopio grandissimo, cosa bisognerebbe rispondere se ci si chiedesse se si sta vedendo o meno il bambino?

I do not deny an intuition that says yes, but there is a legitimate sense in which this is not a normal case of seeing. Normally, if I say to people, «I see my son», they will take it for granted that I see his current state. And if I say,

51. Moon, 2018, pp. 23-33.

52. Walton, 1984, pp. 246-277.

instead, «I see, literally, my son of yesterday», they probably will not understand what I mean. This suggests that normally, seeing implies real-time seeing⁵³.

A questo punto, considerando l'immagine vuota e il rapporto in tempo reale come condizioni necessarie per la trasparenza, bisogna chiedersi se la fotografia possa essere un'immagine vuota (virtuale). Per un verso, l'autore riconosce la realtà fisica della fotografia e questo può implicare la sua impossibilità di essere un'"immagine vuota", ma un altro pensa che si possa legittimamente affermare che l'immagine fotografica che vediamo è un'immagine vuota. Rispetto alla fotografia, si può affermare che essa è un'immagine 2D e allo stesso tempo affermare che essa è un'immagine 3D; analizzando l'immagine in questo ultimo modo, e grazie all'analisi della percezione della profondità presente nell'immagine si può affermare la trasparenza di determinate fotografie. Nel momento in cui noi guardiamo l'immagine e vediamo in essa l'illusione della profondità, non possiamo prendere in considerazione la superficie della foto, perché siamo interamente concentrati sul soggetto rappresentato in essa. La possibilità di vedere un'immagine 3D (con l'illusione della profondità) in un'immagine 2D è ciò che Moon definisce come *Immagine*. Questo aspetto è fondamentale perché la percezione di un'immagine si fonda sulla nostra capacità psicologica di ricostruire un'immagine 3D su una superficie bidimensionale: senza l'illusione della profondità non può esserci nessuna forma di percezione di immagini. Quello che si vuole affermare è che nella maggior parte delle immagini quello che vediamo in esse sono immagini 3D, riconoscendo in esse la possibilità di essere vuote. In questo senso, la percezione delle immagini non è diversa dal vedere un'immagine allo specchio. In entrambi i casi vediamo un'immagine dell'oggetto: l'immagine in uno specchio è essenzialmente virtuale e anche la fotografia può essere considerata come tale. L'unica differenza consiste nella bidimensionalità (planarità) dell'immagine fotografica che difficilmente può essere annullata.

Il saggio si conclude con questa riflessione: considerando l'esistenza della possibilità di ottenere un'immagine fotografica in tempo reale e riconoscendone il loro essere immagini vuote, possiamo concludere che esiste la possibilità di affermare la trasparenza in alcune fotografie.

53. Moon, 2018, pp. 23-33.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Come abbiamo visto, la nascita e lo sviluppo della tecnica fotografica ha comportato la formazione di un nuovo campo di ricerca. Mentre Scruton può essere considerato come la punta di diamante della corrente ortodossa, Walton può essere considerato il principale sostenitore della teoria della trasparenza. La riflessione sulle loro teorie ha portato a una modificazione del punto di vista critico della filosofia rispetto la fotografia. Intendere la fotografia non più esclusivamente come il risultato di un processo meccanico, ma come il risultato di un progressivo lavoro che prende avvio dall'evento luminoso, permette ai sostenitori della nuova teoria di mescolare il processo automatico con l'intenzionalità dell'artista, concedendo alla fotografia di poter essere considerata una forma d'arte. La nuova teoria presenta una molteplicità di sfaccettature – come abbiamo potuto notare esponendo il pensiero di Costello e Lopes – e questo, oltre a stimolare la riflessione migliorando le proposte precedenti, offre la possibilità di approfondire la tematica relativa alla fotografia da molteplici punti di vista. La domanda “che cosa è la fotografia?” comporta oggi una risposta sicuramente diversa rispetto a quella che si poteva formulare alla fine del secolo scorso, in quanto la fotografia, essendo una tecnologia relativamente recente, è caratterizzata da numerosi e rapidi cambiamenti, sia a livello di risultato prodotto che a livello di processo. La nostra risposta alla domanda si strutturerà sulle teorie precedenti, ma sicuramente potrà includere teorie nuove, a testimonianza dell'attualità del dibattito. Riconoscendo che i teorici sono riusciti a giustificare la fotografia come forma d'arte, una domanda molto interessante da porsi oggi, come ha fatto Costello, è chiedersi che cosa possa essere inteso come fotografia. La tecnologia ha permesso di realizzare immagini 3D. Le teorie sulla trasparenza, applicate a tali immagini, forniscono punti di riflessione assai interessanti. Come abbiamo visto nel terzo capitolo della tesi, la relazione tra osservatore e oggetto osservato è considerata come la chiave di volta per distinguere la visione ordinaria – o tramite oggetti protesici – dalla visione indiretta della fotografia. Ma questa relazione egocentrica è ancora in cerca di una definizione valida, deve essere sottoposta ancora a ulteriori esami critici. Il mondo fotografico, offrendo tipologie diverse e nuove di immagini fotografiche – come possono essere le fotografie 3D – è spunto di innovative riflessioni volte a riconoscere la possibilità o meno di un approccio percettivo visivo che il soggetto può avere con esse.

Se dunque l'artisticità della fotografia è stata pienamente riconosciuta, e le costanti esposizioni in gallerie e musei ne sono una testimonianza, gli interrogativi filosofici a riguardo della fotografia si stanno concentrando sia sul suo valore epistemico, sia su quale tipologia di relazione bisogna riconoscere nel momento in cui un soggetto osserva una fotografia. Le risposte a questi interrogativi permettono la formazione di una storia (recente) della filosofia sulla fotografia in grado di fornire a coloro che si appassioneranno di questa tematica, un'idea su come questo strumento tecnico ha radicalmente cambiato il modo di relazionarci non solo con la realtà ma anche tra di noi.

Bibliografia

- Abell, C. (2018), "Out with the old? The new theory of photography". In *Aesthesis*, 11, 2, pp. 207 – 234.
- Alward, P. (2012), "Transparent Representation: Photography and the Art of Casting". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 1, pp. 9 – 12.
- Cohen, J, Meskin, A. (2004), "On the Epistemic Value of Photographs". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2, pp. 197 – 210.
- Costello, D. (2019), "New Theory Reconsidered: Reply to Scott Walden and Dominic Mclver Lopes". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77, 3, pp. 308 – 320.
- Costello, D. (2018), *On Photography: A Philosophical Inquiry*, Routledge, New York.
- Costello, D. (2017) "What's So New about the 'New' Theory of Photography?". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75, pp. 439–452.
- Currie, G. (1991), "Photography painting and perception". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, pp. 23 – 29.
- Dretske, F. (1981), *Knowledge and the Flow of Information*, MIT Press, Cambridge.
- Guerra, M., Parisi F. (2013), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Lopes, D. M. (2016), *The Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Wiley Blackwell, Oxford.
- Marra, C. (2001), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- Moon, W.-L. (2018), "Some Photographic Images Are Transparent". In *Aesthesis*, 11, 2, pp. 23 – 33.
- Nanay, B. (2010), "Transparency and sensorimotor contingencies: do we see through photographs?". In *Pacific Philosophical Quarterly*, 91, pp. 463 – 480.
- Paloma, A.L. (2018), "Why grey is the new black", In *Aesthesis*, 11, 2, pp. 207 – 234.
- Scruton, R. (1981), "Photography and representation". In *Critical Inquiry*, 7, pp. 577 – 603.
- Walden, S. (2014), "Transparency and Photographic Contact", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72, 4, pp. 366 – 378.
- Walton, K. (1997) "On Pictures and Photographs: Objections Answered". In *Film Theory and Philosophy*, pp. 60 – 75, Oxford University Press, Oxford.
- Walton, K. (1984), "Transparent pictures: On the nature of photographic realism". In *Critical Inquiry*, 11, 1984, pp. 246 – 277.
- Wilson, D. M. (2009), "Photography and causation: Responding to Scruton's skepticism". In *British Journal of Aesthetics*, 49, 4, pp. 327 – 340.