

FRANCO VIMERCATI
UN MINUTO DI FOTOGRAFIA
ONE MINUTE OF PHOTOGRAPHY

A cura di
Edited by
Marco Scotini

INDICE

LIST OF CONTENTS

- 5 Marco Scotini
Un Minuto e il Possibile. Franco Vimercati e il tempo fotografico
One Minute and the Possible. Franco Vimercati and The Photographic Time
- 17 Franco Vimercati
Opere
Works
- 65 Antologia
Anthology
- 103 Apparati
Appendix

MARCO SCOTINI

UN MINUTO E IL POSSIBILE. FRANCO
VIMERCATI E IL TEMPO FOTOGRAFICO

ONE MINUTE AND THE POSSIBLE. FRANCO
VIMERCATI AND THE PHOTOGRAPHIC TIME

LA DINAMICA DELL'INANIMATO

La Jetée, Il gusto del saké, L'anno scorso a Marienbad, Trop tôt, trop tard, Lo specchio.

I film che mi hanno riguardato sono stati quelli che più hanno abbandonato l'idea di movimento, che più hanno cercato di sottrarsi alla successione del corso (empirico) del tempo. Film, cioè, che hanno opposto una tenace riluttanza a quel vincolo causale che prolunga sempre un piano in uno successivo, registrando uno spostamento di elementi da un punto a un altro sulla stessa linea e secondo la stessa direzione. Rovesciare la subordinazione del cinema all'idea di azione e movimento ha significato liberare il tempo da quella limitazione cronologica che lega necessariamente un prima a un dopo – per cui il presente succede, senza eccezione, a un passato implicito e anticipa un futuro che lo attende.

Carattere comune a tutti questi film è quello di aver rallentato o fissato il passaggio del tempo, di essersi attardati sul fotogramma, lasciando emergere le stratigrafie temporali, le sue genesi sensibili, le sue aperture possibili. In sostanza, un cinema che si è ostinato a sostituire il tempo come tale (*la sua immagine diretta* – direbbe Deleuze¹) al movimento, che ha ridefinito se stesso a partire dalla fotografia, avvicinandosi dunque alla natura di quest'ultima: al suo modo di essere statico, temporalmente discontinuo, puntuale.

Inversamente (ma in modo coerente, credo) le foto che mi hanno maggiormente guidato attraverso la comunità delle immagini si ponevano tutte a una certa distanza dalla virtù dell'istantaneo: da quella cattura del “momento decisivo” rincorso da Cartier-Bresson come massimo raggiungimento del fotografo. Una certa adesione alla durata temporalizzata e al modo di essere del cinema era il tratto specifico di queste foto. Non sto pensando al carattere replicativo degli stereotipi hollywoodiani degli *Still* di Cindy Sherman o ai set cinematografici di Jeff Wall. Tanto meno alle messe in scena di Gregory Crewdson o di Hubbard/Birchler. La fotografia che, qui, è in gioco è quella che aspira a una durata, che lascia apparire una continuità nel suo svolgimento interno. Così come rende visibi-

le una sorta di evoluzione temporale che si raccoglie su se stessa, si stratifica. Un tempo che si condensa, in sostanza. Intendo, con tutto questo, fare riferimento piuttosto all'immagine sorta dai tempi lunghi delle-sposizione nelle prime prove fotografiche (William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Eugène Atget, August Sander), per cui i soggetti fotografati “crescevano insieme e dentro l'immagine”², secondo la felice espressione di Walter Benjamin. Così come alludo a certe sequenze a matrice concettuale degli anni Settanta (Douglas Huebler, Duane Michals, Jean Dibbets, Bernd e Hilla Becher) dove una sola immagine e isolata (per quanto decisiva) non è più sufficiente a un'indagine sulla realtà nel campo fotografico.

Punto di fuga di entrambe le posizioni (quelle di certo cinema e di certa fotografia) è di situarsi *nel* tempo e *contro* il tempo, in favore di un *altro* tempo (possibile, potenziale). Da un lato, facendo resistenza allo scorrimento delle immagini dove il passato scompare comunque dal presente, senza conservarsi in esso. Dall'altro lato, recalcitrando all'idea di arresto, di ostruzione del tempo, per cui l'atto fotografico cerca irriducibilmente di vitalizzare, dinamizzare l'immobilità dell'istante, di farlo durare. Da non confondere con quell'idea per cui l'istante viene mummificato e, come tale, preservato per sempre: “come nell'ambra il corpo intatto degli insetti di un'era trascorsa”³ – potremmo dire con André Bazin.

Mentre sto cercando una sintesi possibile tra queste tipologie d'immagini (per fissare il luogo provvisorio del loro punto di contatto) mi rendo conto, però, di non parlare altro che di un solo fotografo, di un unico artista, attorno a cui tutto questo discorso non cessa di ruotare. Un vero e proprio maestro del *paradosso* del tempo, il paladino di un'autentica politica dell'attenzione: Franco Vimercati.

Perché non si può accostare il corpus fotografico di Vimercati senza essere costretti a interrogare la sua procedura temporale con lo stesso rigore, la stessa

1 Per le tematiche sul cinema trattate qui cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubilibri, Milano 1989.

2 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 59-78.

3 A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), in Id., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1996, pp. 3-10.

THE DYNAMICS OF THE INANIMATE

La Jetée, An Autumn Afternoon, Last Year at Marienbad, Too Early/Too Late, Mirror.

The films that concerned me were those that most abandoned the idea of movement, that most sought to elude the succession of the (empirical) course of time. Films, that is, that demonstrated a tenacious reluctance toward that causal constraint that continues one shot immediately into another, recording the movement of different elements from one point to another along the same line and in the same direction. Overturning cinema's dependence on the idea of action and movement meant liberating time from the chronological limitation that necessarily ties a before and after together – whereby the present happens, with no exceptions, to an implicit past and anticipates an awaiting future.

A shared characteristic of all these films is their having slowed or stopped the passing of time, of having lingered over the frame, allowing its temporal layers, sensitive geneses, and possible openings to emerge. Essentially, cinema that has insisted on the substitution of time as such (*its direct image* – Deleuze would say¹) with movement, that has redefined itself starting with photography, thus more closely resembling the nature of the latter in the way it is static, temporally discontinuous, punctual.

Inversely (but coherently, I believe), the photographs that have most guided me through the community of images all maintained a certain distance from the virtue of the instantaneous, from the capture of the “decisive moment” chased by Cartier-Bresson as the photographer's maximum achievement. The defining trait of these photos was a certain adhesion to the temporalised duration and approach of cinema. I'm not thinking of the replicative nature of Hollywood stereotypes such as Cindy Sherman's *Stills* or Jeff Wall's sets. Much less so the *mise-en-scène* of Gregory Crewdson or Hubbard/Birchler. Here, the photography at play is the kind that aspires to duration, which allows the appearance of continuity within its internal development.

Just as it renders visible a sort of temporal evolution that gathers around itself in strata. A time that contracts, in substance. My intention, with all this, is to refer instead to the image that emerged from the long exposure times in those first photography tests (William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Eugène Atget, August Sander), where the subjects “grew as it were into the picture,”² to use Walter Benjamin's felicitous turn of phrase. Just as I allude to certain conceptual sequences from the 1970s (Douglas Huebler, Duane Michals, Jean Dibbets, Bernd and Hilla Becher), whereby a single isolated image (no matter how decisive) is no longer sufficient for an investigation into reality in the field of photography.

The type of departure for both positions (a certain type of cinema and a certain type of photography) is to situate themselves both *in* time and *against* time, to favour *another* (possible, potential) time. On the one hand, by resisting the flow of images whereby the past disappears in any case from the present, without being conserved within it. On the other, by baulking at the idea of interruption, of the obstruction of time, by which the act of photography irreducibly seeks to vitalise, to dynamise the immobility of the instant, to make it last. This should not be confused with the idea of mummifying the moment and preserving it, as is, forever: “as the bodies of insects are preserved intact, out of the distant past, in amber”³ we might say along with André Bazin.

As I seek a possible synthesis between these types of images (to establish the provisory place of their point of contact), I realise, however, that I am in reality speaking about a single photographer, a single artist around whom this discourse never ceases. A true master of the *paradox* of time, the champion of an authentic politics of attention: Franco Vimercati.

One cannot approach Vimercati's corpus of work without being forced to interrogate his temporal procedure with the very same rigour and intransigence that the

1 For the cinema themes discussed here cf. G. Deleuze, *Cinema: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

2 W. Benjamin, “A Short History of Photography,” in *Screen*, Volume 13, Issue 1 (1972): 17.

3 A. Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *What is Cinema? (Vol 1)* (Berkeley: University of California Press, 1968).

intransigenza che l'autore ha mostrato lungo tutta la sua attività. Ma anche con la stessa magia, lo stesso incanto per il miracolo della fotografia: quello per cui la luce o, meglio, "le luci"⁴ fissano un'immagine su una lastra. Isolato (per vocazione e destino), schivo e riflessivo, Franco Vimercati fa dell'atto fotografico un gesto radicale di misurazione del tempo che lo colloca tra gli artisti concettuali più rigorosi e originali in Italia e non solo. Rimasto fedele, senza mai allontanarsene, all'austerità e all'inflessibile ascetismo degli anni Settanta, Vimercati continua a sviluppare – per trenta anni – il modello della serie e della sequenza fotografica, rifuggendo dallo statuto dell'immagine unica come immagine autonoma e autosufficiente, sottratta a quell'infinità di relazioni che fanno di ogni momento un composto di piani molteplici, stratificati e concatenati in ripiegamenti appena differenti e produttori di senso. C'è in Vimercati l'ostinazione a concentrarsi sul tempo riducendo tutto il superfluo: non un colore oltre il bianco e nero, non un soggetto interessante, non il virtuosismo della composizione, non un obiettivo fotografico diverso, non l'aneddotico. Ma ancora: nessuno psicologismo, nessuna rappresentazione, nessuna inquadratura che non sia canonica, nessun esercizio di stile. In sostanza: "niente oltre allo scatto"⁵.

Quella di Vimercati non è una fotografia di oggetti, nonostante tutta la letteratura critica che è stata dedicata ai suoi referenti prosaici e domestici (dalla brocca al vaso, dalla moka alla zuppiera). Piuttosto è una fotografia di eventi, di metamorfosi minimali e marginali, di avvenimenti che sfuggono al controllo. Non un catalogo di cose ma un archivio del tempo.

Non si tratta di perpetuare con l'atto fotografico ciò che è avvenuto una sola volta ed è irreversibile, ma di dilatare e moltiplicare gli stati del tempo, per cui non c'è mai un *fare* ma sempre e solo un *rifare*⁶. Senza inizio né fine. Senza progressione né arresto, ma come ripetizione di ciò che preesiste, come un continuo differire nell'uguale. Sarà un caso, allora, che un raffinato osservatore come Ghirri vedesse in Vimercati non solo l'autore per eccellenza di un "tempo illimitato e dilatato" ma anche lo strenuo sostenitore di una "dina-

mica dell'inanimato"? E così constatava: "Mi vengono anche in mente le sequenze di Muybridge. In queste la possibilità della fotografia di descrivere il movimento nelle sue diverse fasi e figure nei momenti dinamici, e fino allora sconosciuti, in definitiva la scomposizione di un tempo reale in tanti momenti decisivi. In Vimercati, ritrovo la stessa ossessione per la precisione, per la sequenza, ma avviene l'opposto: afferrare il momento dinamico in momenti di oggetti ritenuti statici e immobili. Non fermare il movimento ma dare dinamica all'inanimato"⁷.

UN MINUTO DI FOTOGRAFIA

Le lancette sembrano fisse sulle 2:46. Il quadrante è quello di una vecchia sveglia da tavolo, a carica meccanica e di uso comune fino a cinquant'anni fa. La foto in bianco e nero che lo ritrae si ripete per tredici scatti, ordinati su cinque registri sovrapposti, ciascuno definito da tre immagini ugualmente distanziate tra loro. Eccetto l'ultima fila in basso (la quinta), che riporta invece un singolo e ultimo scatto della serie.

A un primo sguardo tutte le immagini appaiono ferme alla stessa ora e sospese nel tempo⁸. Si ripetono meccanicamente, perfettamente uguali (stessa inquadratura frontale, stessa illuminazione piatta, identica sfocatura dello sfondo). Se non fosse che, a una visione più attenta e ravvicinata, la lancetta del quadrante più piccolo segna un intervallo di cinque secondi in più a ogni scatto, fino al passaggio di un intero minuto. Per cui la posizione della lancetta nell'ultima immagine risulta uguale a quella nella prima, dove la rotazione appena effettuata si dissolve in quella a venire come in un processo di continuo riazzeramento. In cambio, il grande quadrante della sveglia è avanzato impercettibilmente di una tacca. Segna le 2:47. Un eccesso di precisione (affilata, puntigliosa, insistente) si staglia su un vuoto che per l'osservatore è difficile colmare. Come un minuto "senza importanza", dove nulla accade, tranne lo scorrere dei secondi, può diventare il segno di un tempo denso e illimitato? Piuttosto che l'attestazione di "ciò che è stato" o dell'"io ero là"⁹ non è in gioco, qui, il teatro dell'indecidibilità tra ciò che sta accadendo di fronte a

4 Franco Vimercati, appunto a matita del 1985 conservato presso l'Archivio Franco Vimercati.

5 È una citazione da F. Vimercati, in E. Planca, *Vimercati l'alchimista*, "Arte", 299, luglio 1998; ora in *Franco Vimercati: opere*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny), John Eskenazi Publications, London 2012, p. 142.

6 L'espressione è di Vimercati, in E. Grazioli, *Conversazione con Franco Vimercati*, *infra* (estratto), p. 32.

7 L. Ghirri, *Franco Vimercati*, in *Descrittiva. Rassegna internazionale di fotografia contemporanea* (Rimini, Galleria dell'Immagine, Palazzo Gambalunga, 1984), *infra*, p. 68.

8 L'ora registrata nell'opera è la stessa che si vede nell'orologio de *Lenigme de l'heure* (1911) di Giorgio De Chirico.

9 Entrambe sono definizioni di R. Barthes ne *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

artist demonstrated throughout his career. Not to mention the same magic, the same fascination for the miracle of photography: whereby light or, rather, “the lights”⁴ fix an image onto a plate. Isolated (by vocation and destiny), introverted, and contemplative, Franco Vimercati transforms the photographic act into a radical gesture of measuring time, which places him among the most rigorous and original conceptual artists in Italy and beyond. Remaining devoted, without once straying, to the austerity and intractable asceticism of the 1970s, Vimercati continued to develop – for thirty years – the model of photographic series and sequences, shunning the status of the single image as autonomous and self-sufficient, separate from that infinity of relationships that make each moment a composite of multiple layers, stratified and concatenated into barely different folds, producers of meaning. Vimercati obstinately concentrated on time by reducing the superfluous: no colour beyond black and white, no interesting subjects, no virtuous composition, no different camera lens, nothing anecdotal. And still: no psychologism, no representation, nothing but canonical framing, no exercise in style. Essentially: “until there was nothing left except the shot.”⁵

Vimercati’s work is not the photography of objects, despite all the critical literature dedicated to his prosaic and domestic references (from the jug to the vase, from the moka to the soup tureen). Rather, it is the photography of events, of minimal and marginal metamorphoses, of occurrences that escape our control. Not a catalogue of things but an archive of time.

It is not a matter of using the act of photography to perpetuate something that occurred once and is irreversible, but of dilating and multiplying the states of time, by which it is always necessary to *start over*.⁶ Without beginning or end. Without progression or interruption but as repetition of the pre-existing, continuous differences within the same. Can it be coincidence, then, that as distinguished an observer as Ghirri saw in Vimercati not solely the creator par excellence of “an endless, dilated time” but also a staunch supporter of “making the inanimate dynamic”? He argued as such:

“I am also reminded of Muybridge’s motion studies, which show the potential of photography to describe the various phases of movement and capture figures in dynamic poses, until then unknown – the breakdown of real time into a series of decisive moments. In Vimercati’s work, there’s this same obsession with precision in regard to sequence, and yet the opposite occurs: Vimercati’s work captures the dynamic moment in objects believed to be static and immobile. Instead of halting movement, the inanimate is made dynamic.”⁷

ONE MINUTE OF PHOTOGRAPHY

The hands appear to have stopped at 2:46. The dial is an old tabletop alarm clock, mechanically wound, and in common use until 50 years ago. The black-and-white photo depicting it is repeated over 13 shots, arranged across five registers one above the other, each with three images spaced at equal distance. Except for the bottom row (the fifth row), which contains a single photo, the last in the series.

Upon first glance, all the images appear to be stopped at the same moment and suspended in time.⁸ They repeat mechanically, perfectly equal (same frontal shot, same flat lighting, identical out-of-focus background). If it weren’t for the fact that, upon closer and more careful inspection, the hand on the smaller dial shows an interval of five seconds between each shot, for an entire minute. This means that the position of the hands in the final image is the same as the first, where the completed revolution dissolves into the one to follow in a process of continuous resetting. In response, the large dial of the alarm clock has imperceptibly advanced by one mark. It reads 2:47. An excess of (sharp, meticulous, insistent) precision stands out against a void that the observer struggles to fill. How can a minute “of no importance,” where nothing happens, except for the passing of seconds, become the sign of dense and unlimited time? Rather than the attestation of “what has been” or “I was there,”⁹ is not the theatre of undecidability between what is happening in front of me and everything possible, between current and virtual, at play here? If

4 Franco Vimercati, penned note from 1985, preserved in the Archivio Franco Vimercati.

5 A quotation from F. Vimercati in E. Planca, “Vimercati l’alchimista,” *Arte* 299 (July 1998); now in *Franco Vimercati: Works*, exhibition catalogue (Venice, Palazzo Fortuny) (London: John Eskenazi Publications, 2012), 142.

6 An expression from F. Vimercati in E. Grazioli, “A Conversation with Franco Vimercati,” *infra* (excerpt), 93.

7 L. Ghirri, “Franco Vimercati,” in *Descrittiva. Rassegna internazionale di fotografia contemporanea* (Rimini, Galleria dell’Immagine, Palazzo Gambalunga, 1984), *infra*, 69.

8 The time recorded in this piece is the same as shown on the clock in *Lenigme de l’heure* (1911) by Giorgio De Chirico.

9 Both definitions by R. Barthes in *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981), 93, 84.

OPERE
WORKS





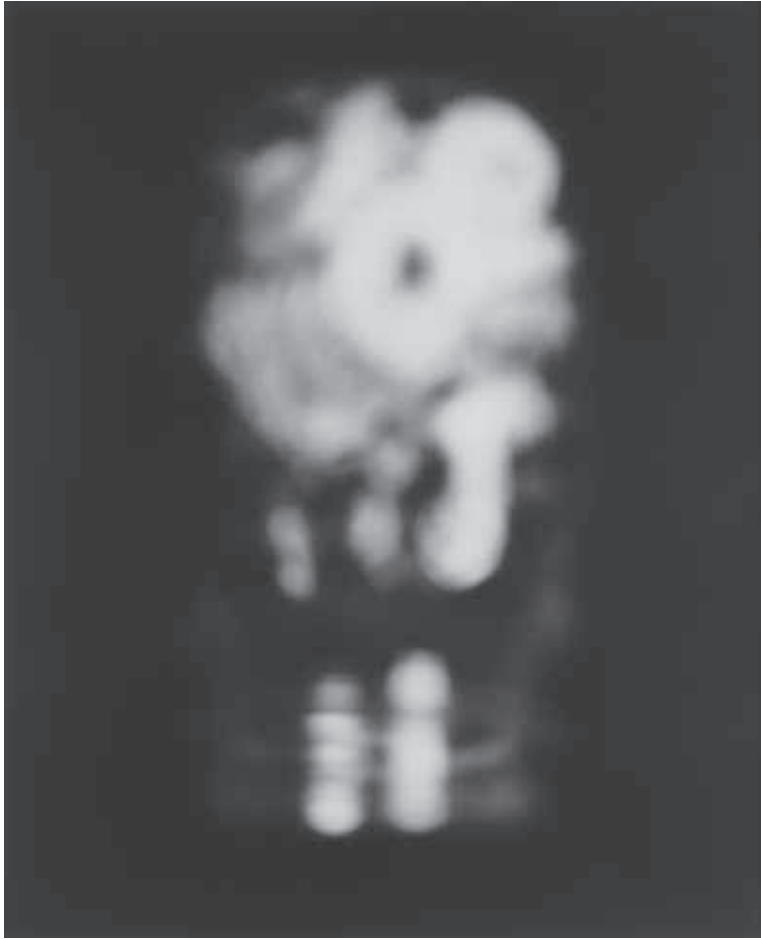












CONVERSAZIONE CON
FRANCO VIMERCATI

ESTRATTO

Dieci anni solo su una zuppiera...

Solo una zuppiera e nient'altro.

Vedo che prima c'era un ripiano su cui l'oggetto era posato, poi scompare...

Di mano in mano elimino quello che non mi interessa, finché arrivo a questa superficie e a questa ripetizione. In questa serie di sei fotografie la differenza tra una e l'altra è minima. Non sono fatte tutte nello stesso giorno ma nell'arco di qualche mese: ogni volta rimettevo l'oggetto allo stesso posto e lo fotografavo praticamente in maniera identica alla precedente. Non mi interessava far notare le differenze: queste servono solo per far capire che non è lo stesso negativo stampato varie volte, non è Andy Warhol, tanto per capirci.

Il lavoro è molto, ma in fondo le fotografie sono abbastanza poche. Perché?

Non c'era un modo stabilito. Quando avevo voglia le facevo. Ci sono degli anni in cui ce n'è una... Nell'89 ce n'è una, nell'88 ce n'è tre, prima di più... Diventa una specie di diario, dove tutti i linguaggi possibili della fotografia vengono usati di volta in volta secondo gli umori, con molta libertà. Trovo che questo sia l'aspetto più positivo, perché di solito questi lavori sono un po' rigidi, diventano un po' manierati, programmati, invece è proprio tutto molto... caotico se vuoi, ma libero.

C'è un'identificazione tua nell'oggetto che fotografi o questo aspetto non esiste per te? Lo chiedo perché mi pare che questa interpretazione ricorra abbastanza in quello che oggi scrivono o dicono del tuo lavoro.

Non direi. Posso preferire per dei periodi un oggetto... In questi ultimi tempi lavoro volentieri con un calice. Gli altri oggetti li fotografo, se mi servono, ma non... Vedo che sono tutti oggetti rotondi. Hanno delle forme morbide, hanno una certa sensualità, non so.

Credo che molti pensino al tuo lavoro, soprattutto quello sulla zuppiera, come una sorta di annul-

ELIO GRAZIOLI

lamento di sé nell'oggetto, una specie di disciplina zen, dunque di identificazione nel senso del famoso tiratore d'arco che colpisce il centro del bersaglio solo quando...

Sì, ho presente, ma non è il mio caso. Casomai... Qui all'interno ci sono delle foto molto molto scure, sottosposte, e a un certo punto usavo la lastra... cioè la lastra ero io, no? Voglio dire che di solito l'esposizione si fa con l'esposimetro, misuri la luce e quanta ne necessita per quella pellicola tanta gliene dai e ti viene il negativo giusto. Io mi sono invece chiesto per quale motivo dovessi sempre seguire questo criterio e non un altro per esempio come questo: io sono la lastra, ho bisogno di poca luce, di un sospiro, un soffio di luce, e glielo do; ovviamente la lastra così è quasi trasparente, l'immagine rimane appena segnata, la stampa è quasi completamente nera. Ecco, qui ci sono delle foto che sono praticamente nere e questo è il motivo. Qui c'è proprio una libertà totale: Tu diventi la lastra... È un caos... Insomma, sono dieci anni e hanno compreso praticamente tutto il mio lavoro. Cioè se avessi fatto solo questo, probabilmente sarebbe sufficiente per dire chi sono. Se tu le vedessi tutte assieme. A proposito, io non le ho mai viste in mostra tutte assieme! Sarei curioso di vederle. Comunque quando ne metto giù anche solo una trentina, beh, è impressionante insomma.

Quindi non è l'oggetto che guardi, che studi, che scruti in tutti i suoi dettagli...

No, non mi interessa.

Eppure io credo che è questo che gli altri pensano di te.

Beh, è un'immagine che può piacere molto, ma non è così. Cioè non sono il certoso che sta lì a fare la miniatura. La metto lì e la faccio. Tanto ogni volta, fosse anche mezz'ora dopo, sarebbe completamente diverso. La partenza di questi lavori è di rifare... Cioè avrei potuto fare una foto e poi stamparla, però non sarebbe stato il lavorare: occorre farne tante, proprio farle sul serio. Allora, per farle sul serio avrei potuto fotografare trentasei volte la stessa bottiglia, però una volta

A CONVERSATION WITH
FRANCO VIMERCATI

ELIO GRAZIOLI

EXCERPT

Ten years spent on a soup tureen...

Just a soup tureen, nothing else.

I see that at first the object was placed on a shelf or counter top, which then disappeared...

I gradually eliminate what doesn't interest me, until I achieve this surface and this repetition. In this series of six photographs, the differences between them are minimal. They were not all made the same day, but over a period of a few months: each time I would place the object in the same spot and photograph it in an almost identical manner to the preceding one. I was not interested in making the differences noticeable; their usefulness is only to convey that it's not the same negative reprinted several times. To make myself clear, it's not Andy Warhol.

The work is considerable, but in the end the photographs are rather few in number. Why?

There was no set method. When I felt like it, I would make them. In some years there was only one. In 1989 there was one, in 1988 there were three, earlier there were more. It became a kind of diary, where all the possible languages of photography would be used from time to time according to my moods, with great freedom. I think that's the most positive aspect, because usually these works are a bit rigid, they become a little mannered, programmed; whereas these are really very... chaotic, perhaps, but free.

Do you identify with the object you are photographing, or is this an aspect that you don't consider? This possibility is frequently suggested by those who discuss or write about your work.

I think not. It's possible that for a time I will prefer an object. Recently, I have gladly been working with a goblet... I see that they're all round objects. They have soft shapes, a certain sensuality, I don't know.

*I believe that many consider your work, especially on the soup tureen, as a kind of effacement**of the self in the object, a sort of zen discipline, similar to the archer who strikes the centre of the target only when...*

Yes, I'm familiar with that, but it doesn't apply to me. If anything, in here there are some photos that are very, very dark, underexposed, and at one time I used a photographic plate... and so I was that plate, wasn't I? What I mean is that usually you measure exposure with a light meter, you measure the light and give the type of film you have the amount of light it needs, and your negative comes out right. Instead, I asked myself why I should always follow this rule and not another, such as this: I am the plate, I need little light, a sigh, a breath of light... and that's what I give it. Obviously, the result is that the plate is almost transparent, the image barely leaves a trace, the print is almost completely black. Here are some photos that are almost black, and that's the reason. Here you've really got total freedom: you become the plate. It's chaos... But for the past ten years they have represented most of my work. Had I done only this, probably it would have been enough to understand who I am. If only you could see them all together. By the way, I never have! I would be curious to see them. Anyway, even when I put together only about thirty, well, it's really impressive.

So it is not the object that you are observing, studying, scrutinising in every detail?

No, that doesn't interest me.

Nevertheless, I believe that's what others think.

Well, it's an image that can be flattering, but it's not so. I am not a painstaking maker of miniatures. I set them up, and I make them. Every time, if things were happening even half an hour later, they would be completely different. You have to start over every time. I mean that I could just take a picture and then print it, but that wouldn't be working: you must make many, to make them seriously. I could have photographed the same bottle thirty-six times, but after printing you might think that it was a single nega-



