
N° 2 | 2014

Regards de jeunes chercheurs sur l'art et la littérature d'Italie et d'ailleurs

Le paysage italien: regards de photographes contemporains

Pascale OLIVIER

Édition électronique :

URL :

<https://notos.numerev.com/articles/revue-2/675-le-paysage-italien-regards-de-photographes-contemporains>

DOI : numerev_062

Date de publication : 01/09/2014

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : OLIVIER, P. (2014) Le paysage italien: regards de photographes contemporains. *Notos*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_062

Mots-clés :

Pascale Olivier

Le paysage italien: regards de photographes contemporains

Depuis la naissance de la photographie dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le paysage italien est l'un des thèmes privilégiés des créateurs. Ceux-ci sont confrontés au poids de la tradition artistique, et ce pour deux raisons: d'une part, quand nous tentons de nous représenter la péninsule, nous faisons nécessairement appel non seulement à la tradition littéraire – Goethe, Stendhal – mais aussi à celle des védutistes du XVIIIe siècle et des voyageurs du «Grand Tour».

D'autre part, la photographie tend bien souvent à imiter la peinture parce que la critique et les institutions lui refusent longtemps le statut d'art¹. Nombreux sont donc les photographes qui contribuent à exalter l'image traditionnelle du *Bel Paese*, avec ses richesses artistiques, depuis les florentins Alinari jusqu'aux journalistes reporters d'images de l'après-guerre tel Gianni Berengo Gardin (1930):

Così dunque la fotografia diventa attrice principale o almeno coattrice e coautrice di un ritratto mitico d'Italia del quale sono attori conosciuti solo pochi fotografi ma di cui sono autori reali centinaia di operatori da loro derivati.²

Ainsi, alors qu'au XXe siècle, l'on peut voir, dans le domaine de la photographie, se multiplier des expériences significatives, notamment aux États-Unis, qui interrogent les potentialités linguistiques du médium – objectivité, automaticité, connexion au réel –, la photographie italienne reste longtemps l'apanage des «photojournalistes» d'un côté et

des amateurs de l'autre. Cela s'explique probablement par le développement industriel relativement tardif du pays, le poids des arts dits "classiques" et le caractère avant tout populaire de cette pratique à la portée de tous - un art moyen selon Bourdieu³.

Cependant, à la fin des années 70 et au début des années 80, s'affirme une "nuova fotografia italiana", une "fotografia dello sguardo" comme la définit la critique Roberta Valtorta⁴, une "fotografia del pensiero debole" comme la définit en revanche Claudio Marra⁵. Celle-ci influence radicalement la manière de concevoir la photographie et sa pratique pour les générations successives. Ainsi, pour tenter de comprendre le regard des photographes contemporains sur le paysage italien, il est nécessaire de mettre en évidence les enjeux d'un tel renouveau dans ces années-là.

L'emblème de ce tournant est l'exposition-livre-catalogue *Viaggio in Italia*⁶. Le projet de Luigi Ghirri (1943-1992), en 1984, est un projet collectif auquel participent une vingtaine de photographes, pour la plupart de nationalité italienne, comme Mario Cresci (1942), Gabriele Basilico (1944-2013), Guido Guidi (1941), Olivo Barbieri (1954). Ceux-ci tentent d'offrir des pistes de réflexion sur les possibles manières de vivre sur le territoire italien, sur les possibles manières de le "com-prendre", posant leur regard, au travers de leur appareil photographique, sur les traces visibles des profonds changements qui ont eu lieu au cours du siècle dernier.

Le titre et la couverture sont significatifs: il s'agit, face aux clichés que peuvent véhiculer les cartes postales, de mettre en discussion la perception d'un territoire, que chacun de nous a pu développer depuis son enfance. La carte de la péninsule évoque les connaissances géologiques, géographiques, administratives que nous avons acquises à l'école primaire. Le regard de ces artistes, comme peut-être celui de l'écolier, se veut donc à la fois neuf, d'une certaine façon objectif et imaginaire, mais aussi personnel et esthétique. Toutefois, ces photographes s'intéressent au "hors-champs", à cette Italie du quotidien, celle des périphéries qui, dans ces années-là, semble oubliée de la représentation photographique. Ainsi Ghirri explicite les motivations d'un tel projet à ses élèves, lors d'une leçon, le 3 février 1989, à l'Università del Progetto di Reggio Emilia:

Quindi il recupero della rappresentazione visiva, oltre alla parola o all'informazione "tecnica", come strumento di relazione con il mondo, di rapporto con l'ambiente, può avere un grande peso culturale e una grande efficacia. Questa è una delle ragioni che alcuni anni fa mi hanno spinto a organizzare una grande mostra di fotografia italiana, che comprendeva il lavoro di una ventina di fotografi, ironicamente intitolata *Viaggio in Italia*. Voleva sottolineare la necessità non tanto di riappropriarsi dell'ambiente, ma di relazionarsi di nuovo con l'ambiente nel suo insieme.⁷



Couverture du livre-catalogue de l'exposition *Viaggio in Italia*, organisée à la Pinacoteca Provinciale de Bari en 1984, sous la direction de Luigi GHIRRI, Gianni LEONE et Enzo VELLATI, *op.cit.*

Il faut rappeler qu'au début des années 80, nombreuses sont les mutations que le pays, le territoire et la population subissent. Sur le plan économique, la phase tardo-industrielle est achevée: l'environnement montre désormais les signes de ce que l'on appelle l'É½archéologie industrielleÉ¼. Dans le paysage, on note les contrastes produits lors de la phase de forte urbanisation, dans les grandes villes après la guerre puis dans les localités périphériques à partir de 1970. Au niveau culturel, la télévision domine le monde des images. La hybris moderne ou post-moderne, dénoncée dix ans plus tard par Marc Augé, semble modifier profondément notre rapport au monde extérieur. Selon

l'anthropologue, par le truchement du système médiatique audiovisuel, nous assistons à une succession de plus en plus rapide d'évènements, ce qui change notre rapport au temps; les moyens de communication, qu'ils soient réels ou virtuels, engendrent une relativité des distances spatiales, le proche et le lointain se superposent; au même moment, le sujet contemporain délaisse de plus en plus les références collectives au profit de références personnelles⁸. Ces trois types d'excès, pour Marc Augé, caractérisent la phase successive à la modernité. Dans ces conditions, il apparaît clairement que l'espace, c'est-à-dire le Ê½dehorsÊ¼ semble toujours plus problématique:

Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace.⁹

Ces artistes - l'écrivain Gianni Celati se joint aux photographes en proposant une nouvelle, *Verso la foce. (reportage, per un amico fotografo)*¹⁰-, comme le suggère la couverture, participent à un projet global: personnes, objets, lieux, paysages, la photographie doit embrasser tous les aspects de la vie de façon autonome. Ce phénomène est caractéristique du développement de l'art tout au long du XXe siècle; en effet, selon Roberta Valtorta:

Nella sua storia, la fotografia manifesta molto presto una tipica attitudine a confrontarsi con la complessità del mondo in senso molto ampio [...] e a scavalcare dunque i recinti dei generi. Ma è all'indomani del terremoto delle Avanguardie storiche che questa attitudine ad aprirsi e a trasformare ogni oggetto del mondo in esperienza estetica si fa palese.¹¹

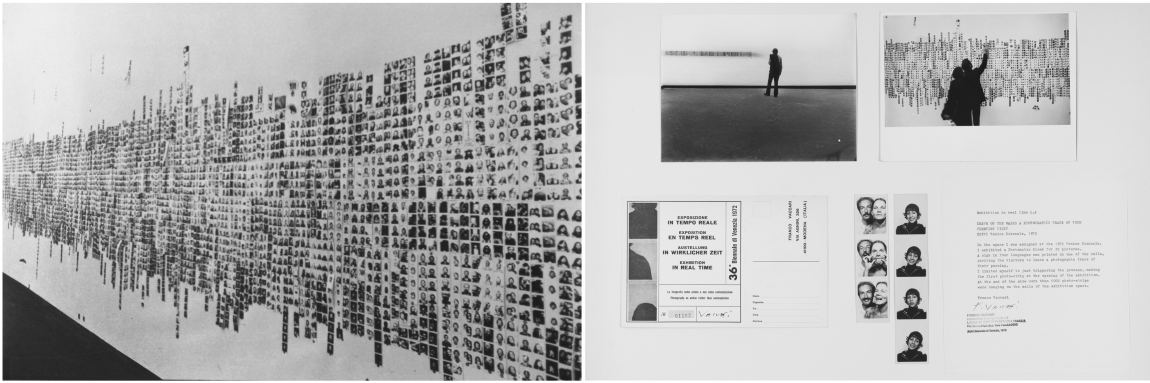
C'est pourquoi, quand nous abordons les travaux de ces photographes dans les années 80 et les travaux de ceux qu'ils ont inspirés par la suite, il nous faut préciser ce que l'on entend par Ê½paysageÊ¼:

[...] per cercare di definire e di capire lo connotiamo dunque come paesaggio tardoindustriale, oppure postindustriale, oppure postmoderno, a indicare qualcosa che viene dopo: una situazione nella quale la natura sembra essere uscita di scena cedendo il passo a un mondo del tutto urbanizzato, industrializzato, diluito in uno spazio pieno di segni e indistintamente trasformato in periferia. [...] Continuiamo a chiamare paesaggisti degli artisti che sono invece fotografi che indagando l'ambiente indagano se stessi, cercando di ricomporre la storica frattura uomo-mondo.¹²

Du reste, les acteurs des différentes avant-gardes historiques ont revendiqué un art comme vie et une vie comme art. Mais c'est peut-être le travail de Duchamps qui permet aux photographes de se libérer des problèmes de genres et de statut: le *ready-made* ou objet trouvé met en crise le rôle de l'auteur et l'importance de la technique et du geste. L'expression artistique se revendique comme conceptuelle et favorise de plus en plus la communication aux dépens du résultat:

Anche la fotografia inizia a essere intesa come messaggio: non più mimesi del reale né volutamente "arte", non più documento oppure arte, ma insieme più complesso di segni.¹³

Ainsi, dans les années 70, sur la vague de l'Informel, qui naît de la nécessité pour l'artiste de se mettre en relation avec le monde extérieur, deux grandes figures italiennes expérimentent les possibilités linguistiques propres à l'appareil photographique. D'une part, Ugo Mulas (1928-1973) interroge, entre 1970 et 1972, les différentes caractéristiques du médium, comme les notions de négatif, d'empreinte, d'objectif, d'échelle, d'opérateur, etc. Il réunit ces opérations sous le titre significatif de *Verifiche*. D'autre part, Franco Vaccari (1936) met en discussion le rôle du photographe, en proposant une installation à la Biennale de Venise de 1972 intitulée *Esposizione in tempo reale n°4. Lascia su questa parete una traccia del tuo passaggio*. Le visiteur est ainsi invité à réaliser un cliché dans un Photomaton qu'il peut accrocher sur un mur blanc: l'intervention manuelle disparaît du processus de création au profit d'un geste purement mécanique. La photographie se veut donc avant tout *expérience*. Pour les photographes de *Viaggio in Italia*, la composante essentielle et existentielle de l'acte photographique réside dans la construction d'une relation avec le monde extérieur.



Photographie de l'installation *Esposizione in tempo reale n°4. Lascia su questa parete una traccia del tuo passaggio*, à la Biennale de Venise en 1972.

En outre, la date de 1984 est significative puisqu'elle marque le début de la mission transalpine de la DATAR (1984-1989), à laquelle participe du reste Basilico. Dirigée par François Hers et Bernard Latarjet, sur les traces de la mission héliographique¹⁴ au XIXe siècle, la mission a pour but de documenter le patrimoine français. Cependant, ce qui fait son originalité, c'est qu'elle laisse une entière liberté expressive aux artistes, qui n'ont pour seule contrainte que l'attribution d'une aire géographique:

La mission de la DATAR se concentre sur les zones urbaines déconsidérées (nouveaux quartiers, périphéries) aussi bien que sur les sites ruraux et maritimes. Le recensement est constitué d'images envisagées comme relevant à la fois d'un programme d'archive et d'une création personnelle.¹⁵

Les photographes de la DATAR, comme ceux dont nous cherchons à comprendre les poétiques, sont influencés par les travaux des artistes qui participent, en 1975, à une exposition particulièrement importante à la George Eastman House de Rochester (New York), au titre évocateur "New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape"¹⁶. Sous la direction de William Jenkins, l'exposition réunit huit photographes américains - parmi eux, Robert Adams (1937) et Lewis Baltz (1945), lequel participe lui-aussi par la suite au projet de la DATAR - et les époux allemands Bernd et Hilla Becher (1931-2007 et 1934). Ceux-ci tentent de rendre compte du paysage américain en pleine transformation, un paysage dans lequel la nature semble de plus en plus menacée. Ils revendiquent donc l'héritage de la photographie documentaire à caractère sociologique de Walker Evans (1903-1975) - on pense ici à son travail frontal, détaché, démocratique sur l'Amérique des années 30, dans le cadre du projet public de la Farm Security Administration (FSA) -, ou encore l'héritage de Robert Frank à travers *Les Américains* [1958]¹⁷.



Walker EVANS, *Truck and sign*, New York, 1930.



Robert FRANK, sans titre, de la série *Les Américains*, 1958.

Aussi pouvons-nous dire que la figure du $\frac{1}{2}$ nouveau $\frac{1}{4}$ photographe en Italie est celle d'un artiste qui ne privilégie aucun aspect de la réalité, qui tente de regarder le $\frac{1}{2}$ dehors $\frac{1}{4}$ sans jugement trop rapide, qui tente d'observer les mutations dont le

territoire italien dans son ensemble porte les traces. En ce sens, Claudio Marra précise:

Come secondo elemento caratterizzante occorre invece segnalare la particolare modalità linguistica adottata da tutti questi autori, una formula espressiva decisamente a tono basso, più descrittiva che interpretativa, e comunque in controtendenza rispetto alla spettacolarità comunicativa che si andava diffondendo nell'industria culturale a inizio decennio.¹⁸

Enfin, le projet de Ghirri est une œuvre collective, qui inspire toute une série de projets soutenus par les institutions publiques. Parallèlement à ses recherches personnelles, chaque artiste cherche à analyser une relation au monde qui l'entoure dans une perspective à la fois anthropologique, historique, sociologique et évidemment artistique. Cette totalité de l'expérience se manifeste aussi par la diversité des horizons culturels de ces artistes: Mimmo Jodice est photographe (1934), Basilico est architecte de formation, Vincenzo Castella est anthropologue (1952), Giovanni Chiaramonte est philosophe (1948). Les propos de Ghirri, au sujet de son premier livre *Atlante* (1974), soulignent cette globalité de l'expérience artistique:

L'atlante è il libro, il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati: monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole. In questa totalità di scrittura e di descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremo andare, il percorso da seguire.¹⁹

Après cette mise en perspective historique, nous voudrions présenter quelques photographies qui illustrent certaines problématiques soulevées par les recherches de ses photographes, dans une approche pluridisciplinaire.

Tout d'abord, puisque nous traitons du paysage italien, il faut analyser ce qu'implique la notion de paysage. Le titre de la photographie de Giovanni Chiaramonte est Mottarone, Novara, 1980²⁰; il s'agit pour l'artiste d'attribuer un *hic et nunc* nécessaire au lecteur de *Viaggio in Italia*. On note d'emblée que l'artiste s'inscrit dans une longue tradition figurative, comme l'indique la référence explicite au célèbre tableau *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich.



Giovanni CHIARAMONTE, *Mottarone, Novara*, 1980 [Contenu: Mottarone. Alpes], tirage chromogénique sur

papier, format 278x280 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 42.

La photographie semble respecter les canons du paysage qui ont été établis tout au long de l'histoire de la représentation occidentale. Il est intéressant de remarquer que toutes les sociétés n'élaborent pas une notion de paysage. Le paysage, historiquement, naît à partir du moment où l'individu se détache de son environnement, comme l'indique l'étymologie du terme *paesaggio*: « L'etimologia del termine deriva da *paese*, ovvero dal latino *pagense*, aggettivo di *pagus* (villaggio, ma in origine *cippo di confine fissato a terra*) ». ²¹

Le paysage est donc l'une des manifestations de la capacité - ou nécessité - de donner un sens à son environnement, en termes ontologiques: donner forme à l'informe. De plus, le paysage n'est pas une représentation objective de la réalité. En Occident, il est lié à la notion de perspective: celle-ci possède à la fois un caractère scientifique et, en tant que projection - qui est aussi une *vision* - elle comporte une valence imaginative et symbolique:

Il concetto di paesaggio vive una duplice natura, se così possiamo dire: da un lato, possiede un valore estetico-percettivo, dall'altro, afferma un'accezione geografico-estensiva; il primo, presuppone una valenza di rappresentazione, il secondo, un carattere oggettivo; uno si esprime in senso artistico, l'altro in termini geografici. ²²

Du reste, il faut souligner que les concepts de projection et de symétrie sont inhérents à la photographie. Ce dispositif monoculaire est fondé sur la base de la *camera oscura*: à travers une petite ouverture, les points lumineux de l'objet se projettent sur un autre plan, sur une superficie bidimensionnelle. Le paysage est donc symbolique, dans son acception originaire ²³, dans la mesure où l'individu reconnaît les signes de sa présence dans la nature. Du reste, dans cette photographie, le format carré dû à l'utilisation d'une pellicule 6x6, semble indiquer un équilibre presque transcendantal. Giovanni Chiaramonte, philosophe et passionné de théologie, attribue une valeur symbolique à ce format, considérant qu'il permet de donner la même importance au ciel et à la terre ²⁴. Toutefois, contrairement au tableau romantique où l'on pouvait croire que l'individu se dissolvait dans le paysage, la photographie, par ce dialogue *entre-images* ²⁵, souligne l'absence de l'homme. Le photographe semble alors interroger la possibilité de retrouver - peut-être simplement de trouver - une communion entre la nature et l'être humain. Il convient ici de rappeler les propos de Ghirri, dans un article, à l'occasion d'un projet-exposition-catalogue successif, *Esplorazioni sulla Via Emilia*.

Vedute nel paesaggio. Dal fiume al mare:

Fin da bambino, le fotografie che mi piacevano maggiormente erano quelle di paesaggio, che vedevo intercalate negli Atlanti con le carte geografiche. Mi affascinarono particolarmente queste fotografie, dove immancabile, immobile, appariva un piccolo uomo sovrastato da cascate, monti, rocce, alberi altissimi e palme grandiose, o sul ciglio di un burrone. [...] Non solo era il metro di misurazione delle meraviglie rappresentate, ma grazie a questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio; io lo vedevo in questo modo e credevo attraverso questo omino di comprendere il mondo e lo spazio. [...] Quando più tardi ho cominciato a fotografare, ho continuato a guardare le fotografie di paesaggio, ma non ho più trovato l'omino.²⁶

La photographie de Gabriele Basilico, *Milano, 1980*, quant à elle, met en évidence les problématiques de l'espace moderne et/ou post-moderne.



Gabriele BASILICO, *Milano, 1980* [Contenu: Milan. Bâtiment avec enseigne "Trasporti Mondial Express spedizioni internazionali" - végétation. - constructions], tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier, format 307x397 mm, Fonds Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, in *Viaggio in Italia, op. cit.*, p. 83.

Elle révèle un paysage contradictoire typique des périphéries contemporaines. Ce cliché

fait partie de la section "Capolinea" de *Viaggio in Italia*. On peut comprendre le titre de la section de deux façons: littéralement, un lieu de départ et d'arrivée de la nécessaire liaison à la ville; symboliquement, un lieu de fin ou de $\frac{1}{2}$ con-fin $\frac{1}{4}$, la périphérie. Mais dans le même temps, paradoxalement, comme le souligne Olivier Mongin, c'est l'absence de caractérisation qui définit le lieu contemporain:

Or, la condition urbaine contemporaine, et tel est son deuxième sens, tend désormais à se confondre avec ce que l'on nomme "l'urbain généralisé", "la ville générique", c'est-à-dire avec une absence de limites et de discontinuité qui défait la vieille opposition de la ville et de la campagne, du dehors et du dedans.²⁷

Il est vrai que la région de Milan, fortement industrialisée, connaît dans ces années-là une phase de désindustrialisation emblématique du développement d'une économie de services, dans un marché globalisé. Cette nouvelle mondialisation a un fort impact, notamment visuel, sur l'environnement et sur le paysage, que cherchent à déchiffrer ces artistes:

Cependant, cette troisième mondialisation et la reconfiguration territoriale qui l'accompagne ne donnent pas lieu à un paysage homogène, à une géographie territoriale unifiée. Si la troisième mondialisation correspond à une sortie, lente et progressive, de la société industrielle pour les sociétés qui en ont été les fers de lance, la réflexion architecturale et urbaine est alors confrontée à la décomposition des sites et des territoires de la société industrielle.²⁸

Ce paysage contradictoire pose le problème de la relation au lieu et à l'espace qu'un individu peut tisser. Il faut donc chercher de définir ce que l'on entend par $\frac{1}{2}$ lieu $\frac{1}{4}$ et $\frac{1}{2}$ espace $\frac{1}{4}$. Dans l'usage courant, ces termes semblent plus ou moins synonymes, même si le mot $\frac{1}{2}$ lieu $\frac{1}{4}$ semble indiquer une portion d'espace plus limitée que le terme $\frac{1}{2}$ espace $\frac{1}{4}$. Toutefois, si l'on considère l'acception géométrique,

l'espace se définit à partir de points qui correspondent, géographiquement, aux lieux: l'espace et le lieu se distinguent par la permanence et la mobilité. *Le lieu est une portion de territoire de la permanence alors que l'espace se conçoit dans un passage entre des lieux.* Il est alors intéressant de souligner le rôle du corps dans cet acte de perception.²⁹

À la lumière des hypothèses avancées dans le domaine de la phénoménologie, il s'agit d'un double processus d'expérience sensorielle et de capacité mémorielle. Pour Merleau-Ponty, la perception – du latin *percipire*, recueillir, éprouver, de *capere*, prendre – est un acte vécu par notre corps, à travers lequel le sujet se projette, mentalement, dans le monde, afin d'en extraire des significations³⁰. De plus, si nous ne pouvons séparer l'état de conscience – et donc d'intelligibilité de l'espace – de l'expérience, nous ne pouvons la concevoir sans la présence d'autrui.³¹

Ces implications philosophiques se traduisent aussi, aux niveaux anthropologique et phénoménologique, par une inscription de l'individu dans une triple dimension temporelle – passé, présent, futur – de l'expérience. Le lieu existe donc car nous avons une conscience historique. En ce sens, nous devons comprendre l'assertion de Marc Augé: « Ces lieux [anthropologiques] ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques ».³²

Dans cette photographie, on peut remarquer les fenêtres brisées qui font allusion à l'abandon du site et, par conséquent, aux transformations économiques qui ont lieu depuis la fin de la Seconde guerre mondiale – la présence de la grue confirme des travaux *in fieri*. L'architecture, passée et future, symptomatique de l'histoire socio-économique milanaise, évoque l'*hybris* moderne et post-moderne. Le lieu semble exclure toujours un peu plus l'être humain et tend à devenir le contraire d'un lieu anthropologique selon Marc Augé:

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.³³



Fabiano PARISI, *Il mondo che non vedo 26*, disponible en tirage limité à 6 exemplaires, sur papier coton avec technologie à pigments Canon et 12 encres Lucia Ex, en format variable en fonction de la photographie et sur demande du client, de 60x40 cm à 165x110 cm.

De même, la photographie de Paola De Pietri (1960), qui fait partie de la série *Io parto* de 2007 souligne, près de trente ans plus tard, comme cette problématique d'un lieu qui puisse faire sens, reste d'actualité. La photographe s'intéresse aux femmes enceintes proches d'accoucher, dans la banlieue de Milan. Ce sont encore le quotidien et la banalité qui sont objets de l'attention de l'artiste: nous sommes face à une figure anonyme dans une périphérie quelconque. Comme le suggère le titre, l'identité se crée

à partir de la relation au lieu, qui est de plus en plus difficile: le déracinement contraste avec l'idée de création suggérée par l'accouchement - le cadrage oblique de la route et la voiture floue en arrière-plan suggèrent un mouvement qui s'oppose à l'absolue immobilité de la jeune femme au centre de la photographie. La photographie semble faire allusion à la difficile insertion d'une humanité future dans des zones où la nature - évoquée par la mince bande de végétation sur la droite - a presque disparu. Cependant, la figure féminine, au centre du cliché, au centre donc de son environnement, semble capable de proposer un autre avenir possible: à la verticalité des tours de béton, on dirait qu'elle oppose sa propre verticalité en signe de résistance.



Paola DE PIETRI, *Sans titre*, de la série *Io parto*, 2007 [Contenu: route déserte et hautes tours - portait frontal d'une femme enceinte de plein pied - tee-shirt coloré], tirage ink-jet sur papier, format 1065 x 1345 mm, Fonds Raccolta antologica, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan.

La photographie de Giannantonio Battistella (1957), *Pozzuolo Martesana*, 1991, elle-aussi, révèle une préoccupation environnementale et écologique commune à ces artistes³⁴. En effet, ce cliché est réalisé dans le cadre du projet *Archivio dello spazio*, qui vise de 1987 à 1997, à répertorier et documenter les biens culturels de la province de Milan, mobilisant 58 photographes, qui réalisent 7461 clichés, sur le modèle de la DATAR. Il s'agit ici d'une carrière, esthétisée semble-t-il ici par la juxtaposition des deux couleurs complémentaires ocre et bleu³⁵.



