

M_{di}E *Materiali* di Estetica

SEZIONE: MONOGRAFICO

IL TEMPO CHE RESTA. AUTORITRATTO, EVENTO E LIBERAZIONE NELL'IMMAGINE POSTFOTOGRAFICA

Federica Villa

ORCID: 0000-0003-3669-0268

Università di Pavia

Contacts: federica.villa@unipv.it

ABSTRACT

Questo saggio indaga l'autoritratto post-fotografico come luogo in cui la sperimentazione temporale si intreccia con nozioni filosofiche e politiche di liberazione. Attraverso pratiche di time-lapse e produzione algoritmica di immagini, l'immagine di sé sfida la continuità biografica, espone l'ambivalenza dell'apparente liberazione dalla finitezza e riconfigura l'autonomia artistica come un processo critico e situato.

Parole chiave: postfotografia, autoritratto, temporalità, liberazione

THE TIME THAT REMAINS. SELF-PORTRAIT, EVENT, AND LIBERATION IN THE POST-PHOTOGRAPHIC IMAGE

This essay investigates post-photographic self-portraiture as a site where temporal experimentation intersects with philosophical and political notions of liberation. Through time-lapse practices and algorithmic image production, the self-image challenges biographical continuity, exposes the ambivalence of apparent liberation from finitude, and reconfigures artistic autonomy as a critical, situated process.

Keywords: post-photography, self-portrait, temporality, liberation



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



Già nel 1925, László Moholy-Nagy prospettava un nuovo tipo di immagine che potesse mostrare la crescita rapida della propria barba: un autoritratto metamorfico che, accelerando il tempo, lo facesse invecchiare pur rimanendo nel presente.¹ L'immagine dell'invecchiamento, com'è noto, è anche quella del ritratto di Dorian Gray, che restituisce visivamente al soggetto il proprio avvicinamento progressivo alla morte. La sindrome di Dorian Gray sta, infatti, tutta nell'ossessiva preoccupazione del tempo che passa e modifica il proprio aspetto fisico: il protagonista conserva giovinezza e bellezza, mentre il suo ritratto invecchia e mostra i segni della corruzione morale, dell'irrimediabile decadenza.

Due self-image che introducono bene il paradosso temporale dell'(auto)ritratto che in buona sostanza è ciò che lo distingue dall'autobiografia: il figurativo si impone con la propria natura istantanea, che ne sancisce l'immutabilità, da una parte smarcandosi dal divenire del racconto di una vita, dall'altra diventando sentinella del tempo che passa, divaricando via via lo spazio temporale tra l'esistenza del soggetto dall'età biografica del momento del ritratto. Il paradosso sta, dunque, nel non raccontare il tempo che passa, ma di mostrarlo inequivocabilmente. Ecco allora che Moholy-Nagy e Dorian Gray si incontrano al crocevia di un desiderio: quello di destrutturare il paradosso temporale della self-image, che viene violata proprio nella sua natura istantanea prefigurando un processo di invecchiamento o addirittura assorbendolo totalmente.

Questo desiderio non si perde e viene raccolto dall'immagine postfotografica che prima tramite la vorticosa stagione dei *time-lapse self projects*, avviata nei primi anni 2000², e poi grazie ai più recenti processi computazionali dell'IA, amplia a dismisura le possibilità di aprire l'istantaneità della self-image – la rigidità dell'età anagrafica rappresentata – ad altre forme di temporalità, sia retroattive con realistici restituzioni di de-aging che con predittive immagini delle ultime stagioni della vita.³

¹ “[...] quale sorpresa ci verrebbe riservata se potessimo ad esempio filmare la vita di un uomo dalla sua nascita, quotidianamente, sino alla morte in tarda età. Sarebbe già una grande emozione poter rivivere in 5 minuti il suo volto nell'espressione lentamente mutevole di una lunga vita, la sua barba che cresce.” L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), a cura di A. Somaini, tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 34.

² A riguardo, si vedano i primi lavori del Centro Studi Self Media Lab (Università degli Studi di Pavia), in particolare il cap. Numero, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità* (2012), Pellegrini Editore, Cosenza 2012; F. Villa, *Time-lapse self portrait. L'autoritratto e la cosa metamorfica*, “Fatamorgana”, 2012, n. 15, pp. 25-34.

³ A riguardo F. Villa, “I segni del tempo. Il volto disteso tra rughe e filtri” (2023), in F. Cavaletti, F. Fimiani, B. Grespi, A. C. Sabatino (a cura di), *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*, Meltemi, Milano 2023, pp. 83-94.

Pensiamo, a titolo esemplificativo, alla parola in tre tappe dell'artista newyorkese Noah Kalina, che resta illuminante per raccontare, dai primi anni 2000 ad oggi, il rapporto tra fenomenologia autoritrattistica e logiche del tempo.⁴

La prima manifestazione dell'operazione Kalina è l'autoscatto: a partire dal 10 gennaio 2000, l'artista è impegnato a realizzare un selfie quotidiano. Questo gesto attesta l'esistenza del soggetto nel mondo a una determinata altezza cronologica, dove le *date* non indicano solo i giorni del calendario in cui Kalina si fotografa, ma sono anche i *numeri* che segnano un ordine di presenza, di un esserci, e dove la consequenzialità del tempo viene tradotta dai mutamenti della barba e dei capelli che incorniciano il volto cereo dallo sguardo triste, dall'abbigliamento che muta con una certa ricorsività e dallo sfondo che tradisce le location dell'adempiersi del rituale. Lì, in quegli scatti estemporanei e cumulativi, in quella fissazione compulsiva, sta la necessità di testimoniare una presenza. Kalina con il suo *everyday* sceglie di percorrere la strada dell'ambiguità insita nel *même*: l'autoscatto giornaliero rappresenta un soggetto perennemente oscillante tra chiusura e apertura identificatoria, tra *medesimezza* (quegli occhi sempre così tristi e vuoti) e *ipseità* (quei capelli e quella barba sempre in via di trasformazione), una forma di autoritratto che corrisponde appieno a un soggetto in perpetuo mutamento, dove la natura dell'immagine nel suo farsi e disfarsi, generarsi e consumarsi, riflette, nel senso pieno, quell'inquietudine che Paul Ricoeur non limita a un semplice stato emotivo del soggetto, ma ne rappresenta la stessa struttura ontologica, è il segno della sua stessa presenza nel mondo.⁵

⁴ Noah Kalina dal 10 gennaio 2000 si scatta una fotografia al giorno per poi tessere queste immagini o in video time-lapse che comprimono lunghi periodi della sua vita – fino al 2007, fino al 2012, fino al 2020 – in sommatorie di immagini rapprese, o semplicemente archiviarle sulla pagina <https://everyday.photo/>, con una precisa indicizzazione relativa a date, location, vestiti indossati, lunghezza della barba e così via. Una pratica, quella dell'autoscatto quotidiano, già sperimentata da diversi autori nel quadro dell'arte concettuale – primo fra tutti Roman Opałka con i suoi *Détails photo* (OPALKA 1965/1-∞) –, che nasce per Kalina dalla visione, a diciannove anni, del film *Smoke* (Wayne Wang, 1995) e dalla passione scatenata dal personaggio interpretato da Harvey Keitel, Augie Wren, proprietario di una tabaccheria, che fotografa ogni giorno lo stesso angolo di strada: «Una delle cose più tristi che ho visto nella mia vita: la dedizione. Le cose cambiano ma nulla cambia. Questo particolare uomo ha dedicato la sua vita a questa sola cosa e come risultato egli non sa fare nient'altro», commenta Kalina ricordando il momento in cui decise di immortalare il proprio viso ogni giorno, con un semplice scatto frontale. Conversazione con Noah Kalina tenuta in occasione dell'International Summer School «Self Ecologies | images, bodies, technologies presso l'Università degli Studi di Pavia, 21 settembre 2022. L'operazione Kalina si situa in una vera e propria stagione di *everyday photo projects*, che vede artisti come Jonathan «JK» Keller con *The Adaptation to My Generation: A Daily Photo Project* (1998-), Marc Tasman con *Ten Year Polaroid Project* (1999-2009) e Ahree Lee con *Me: Girl Takes Pic of Herself Every Day for Three Years* (2001-) diventare punto di riferimento per questa pratica autoritrattistica. Sulla stagione degli everyday photo projects si veda a titolo esemplificativo: J. W. Rettberg (ed.), *Seeing Ourselves through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves* (2014), Palgrave Macmillan, London 2014 e M. A. Tasman, “Race for the Prize: The Proto-Selfie as Endurance Performance Art” (2021), in A. Lehner (a cura di), *Self-Representation in an Expanded Field From Self-Portraiture to Selfie. From Self-Portraiture to Selfie. Contemporary Art in the Social Media Age*, Palgrave Macmillan, London 2021.

⁵ La riflessione è da leggersi in seno al pensiero di Paul Ricoeur, in particolare qui si fa riferimento a P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (1990), Éditions du Seuil, Paris 1990.

La seconda operazione di Kalina è il *time-lapse self portrait*. A tre mandate – nel 2007, nel 2012, nel 2020 – l’artista chiude la sequenza degli autoscatti, rapprendendoli in pochi minuti. Il gesto di chiusura consente di svincolare le immagini dalla loro logica quotidiana e farli diventare qualcosa d’altro: tre esperimenti (al momento sono tre) di varo di un’alterità autonoma, una vita di anni in pochi minuti, che questa volta si gioca totalmente nell’immagine in movimento, un altro da Sé che vive dissociato, invecchiando istantaneamente al di là della logica della quotidianità che invece contraddistingue gli autoscatti originari. In questi autoritratti fluidi è l’avatar a prendere il sopravvento, immagine di un’immagine, derealizzazione del corpo che sollecita un’altra fondamentale inclinazione dell’autoritratto - non la mera presenza ma il riconoscimento -, che si fa più acuta quanto più l’immagine sfigura il corpo perdendo i capisaldi mimetici della corrispondenza tra soggetto e sua rappresentazione. Sin dalla sua versione antica, l’anagnorisis greca e l’agnitio latina, il riconoscimento racconta il dramma dell’identità personale, il suo perdersi e il suo ritrovarsi, la sua imprescindibile storicità. Nel pensiero moderno, esso raffigura la genealogia del soggetto, sia in senso antropologico che storico, in un’alterna vicenda di costituzione e di alienazione del Sé.

L’autoritratto postfotografico di Kalina nel modello *time-lapse* racconta dell’estraneità del tempo che appare nel doppio aspetto di minaccia dell’irriconoscibile e di condizione stessa del riconoscere, una duplicità che l’immagine postfotografica porta iscritta poiché, essendo un intreccio costitutivo di medesimezza e alterità, permette di mantenersi al contempo fedele alla rappresentazione e di scartarla continuamente.

La terza operazione è quella di *7777 Days*, lavoro svolto nel 2021 dal neuroscienziato e programmatore Michael Notter, che consiste in un video di due minuti e venti secondi apparentemente analogo alle soluzioni precedenti. In realtà ogni fotogramma mostra il volto “medio”, realizzato tramite *machine learning*, lavorando un certo numero di autoscatti alla volta: grazie al codice Python, *Face Detection Algorithm*, sono stati rilevati per ciascun autoscatto cinque punti di riferimento facciali (ovvero entrambi gli occhi, il naso e i due angoli della bocca), che sono serviti come base di riferimento per allineare i volti di tutte le foto in modo che occhi e bocca fossero orientati orizzontalmente e sempre alla stessa distanza. Una volta ingranditi e allineati i volti, Notter ha esaminato tutte le immagini e ne ha calcolato la media con un approccio a *sliding doors*, in modo che ogni fotogramma nel video mostrasse il volto medio degli ultimi sessanta volti. In altre parole, ogni fotogramma mostra il “Kalina medio” degli ultimi due mesi, che invecchia perciò due mesi ogni secondo o dieci anni ogni minuto. Come più volte ha affermato, Notter arriva a un risultato che definisce «qualcosa allo stesso tempo molto eccitante e profondamente spaventoso». Questa operazione sembra infatti allontanarsi dal primo gesto di Kalina quando la sua intenzione era quella di presentare il suo lavoro unicamente come progetto fotografico, dove ogni autoscatto sarebbe stato stampato e sarebbe stato aggiunto a una griglia, per arrivare un giorno a coprire un’intera stanza. Così diceva Kalina, aggiungendo che «con il passare del tempo molte persone, che hanno visto la soluzione *time-lapse*, mi hanno suggerito di allineare gli occhi in modo che il video fosse perfetto. Non mi è mai piaciuta questa idea. Altri video realizzati in questo modo, in cui gli occhi

sono perfettamente allineati, non mi attirano in alcun modo. A me sembrano privi di anima. Tra le tante cose (la musica, gli sfondi che cambiano), la leggera variazione della posizione della macchina e il fatto che i miei occhi non fossero sempre nello stesso posto hanno reso il video organico. Questi cambiamenti sottili, quasi impercettibili, fanno parte della formula che fa funzionare *everyday*». Ma l'intervento di Notter ha cambiato la rotta sulla strada di Kalina, e l'autoritratto, che porta nel titolo non solo il numero dei giorni rappresi, ma anche la sequenza angelica 7777 che benedice il futuro dell'uomo, restituisce quella perfezione senza anima, dove i mutamenti sono ormai del tutto organici all'immagine, dipendono dall'automatismo del calcolo che corregge ed elimina le imperfezioni della vita. In questa direzione, la self-image postfotografica espone un ulteriore indirizzo, quello del lascito della propria immagine anche al dopo di noi, oltre la nostra finitudine, amplificando la natura inalienabile di *vanitas* che l'intera storia dell'autoritratto racconta. Il potenziale immortale del postfotografico, infatti, rende questo indirizzo del lascito ancora più evidente nel generare immagini che abitano un ecosistema mediale più longevo e ubiquo di quello umano, dove la morte non è più assoluta. Come nei *self data-portraits*, le immagini di 7777 Days sono frutto di un calcolo e come tali prospettano la possibilità di creare selfie che Kalina non ha mai scattato e mai potrà scattare, amplificando così la dimensione del lascito oltre a quello naturale del *memento mori*, per arrivare a generare autoritratti senza più il soggetto, ma replicandone automaticamente il gesto.

La self-image postfotografica oltrepassa il punto incandescente della datazione per aprire l'(auto)ritratto alla sua coalescenza virtuale⁶, percorrendo temporalità laterali, desiderabili ma impraticabili, quali quelle del ringiovanimento o dell'invecchiamento, in un gioco che si fa sempre più prossimo ad oltrepassare il limite estremo della nostra cronologia biologica.

Alla luce di questo percorso, la self-image postfotografica non può essere letta soltanto come un dispositivo estetico o temporale, ma come un vero e proprio campo di tensione filosofico-politica in cui si giocano le possibilità della liberazione del soggetto. La destrutturazione dell'istantaneità, la moltiplicazione delle temporalità e la delega algoritmica del gesto autoritrattistico mettono infatti in crisi le forme tradizionali di assoggettamento dell'identità, fondate sulla fissazione anagrafica, sulla continuità biografica e sulla sovranità del soggetto su di sé. In questo senso, l'immagine postfotografica espone il soggetto a una radicale eteronomia, ma proprio in tale esposizione si apre uno spazio critico: la liberazione non come riaffermazione di un Sé padrone, ma come possibilità di sottrarsi alle griglie normative che governano il tempo, il corpo e la loro rappresentazione. Se, da un lato, l'automatismo computazionale rischia di produrre immagini "senza anima", perfettamente integrate nelle logiche di controllo e di previsione, dall'altro esso rende visibile la

⁶ Il termine è saccheggiato dal vocabolario teorico di Gilles Deleuze, che a sua volta si fa intercessore concettuale del tema a partire dalla filosofia di Henri Bergson. Riferimenti: G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), tr. it. L. Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017 e H. Bergson, *Matière et mémoire* (1869), tr. it. A. Pessina, *Materia e Memoria*, Mondadori, Milano 2008, pp. 240-242.

storicità e la costruzione politica dell'identità, mostrando che ciò che appare naturale – l'età, il volto, la durata della vita – è in realtà il risultato di dispositivi tecnici e simbolici. La politica della liberazione, allora, non consiste nel recupero di un'origine autentica del soggetto, ma nella capacità di abitare criticamente queste immagini, di riconoscerne il potenziale di alienazione e, insieme, di farne strumenti di disidentificazione e di apertura. In questa prospettiva, la self-image postfotografica diventa un laboratorio in cui il soggetto può esperire forme di libertà non come dominio sul tempo, ma come pratica di attraversamento delle sue molteplici e instabili configurazioni.

All'interno di questo spazio, l'immagine sembra promettere una liberazione radicale, che si estende fino alla neutralizzazione simbolica del limite della morte. La possibilità di generare immagini oltre la finitudine biologica del soggetto, di proiettare il volto in un tempo che eccede la vita, configura una poetica della sopravvivenza che trasforma la vanitas dell'autoritratto in un lascito potenzialmente illimitato. Tuttavia, questa liberazione dal morire si rivela solo apparente: l'immortalità postfotografica non preserva l'esperienza, ma la sostituisce con una sua traduzione automatica, in cui il soggetto sopravvive come funzione, come media calcolabile, come gesto replicato senza presenza. La morte non viene abolita, ma dislocata in una temporalità indefinita, priva di cesura, in cui l'evento rischia di dissolversi nella continuità del calcolo. Se il soggetto, infatti, sembra sopravvivere nella persistenza e nella proliferazione delle proprie immagini, ciò avviene al prezzo di una progressiva espropriazione del gesto e della presenza, che vengono assorbiti in un regime automatico di produzione e calcolo. L'immortalità promessa dall'immagine postfotografica non coincide con una continuità dell'esperienza, ma con la sua sostituzione: un'esistenza iconica che sopravvive senza vivere, replicando il soggetto come funzione, come pattern, come media statistica. In questa prospettiva, la morte non viene realmente superata, ma ridistribuita: non più evento assoluto, bensì sospensione indefinita del morire, in cui il soggetto è condannato a una sopravvivenza senza temporalità propria.

È proprio in questa tensione che si gioca la dimensione politico-estetica della poetica postfotografica. In una linea che può essere accostata alla riflessione di Antonio Banfi sull'autonomia dell'arte come “libertà intima di sviluppo”, l'immagine non è liberata in quanto sottratta a ogni vincolo, ma nella misura in cui mantiene aperta la propria capacità critica di autodefinizione, resistendo tanto alla naturalizzazione dei limiti quanto alla loro abolizione tecnica. La liberazione non coincide, dunque, con lillusione di un'emancipazione totale, ma con la possibilità di abitare consapevolmente il conflitto tra finitezza e sopravvivenza, facendo della self-image postfotografica non un fetuccio di immortalità, ma un luogo poetico in cui la libertà resta un processo, mai un dato acquisito.

Bibliografia

- H. Bergson, *Matière et mémoire* (1869), tr. it. A. Pessina, *Materia e Memoria*, Mondadori, Milano 2008.
- G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), tr. it. L. Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.
- L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), a cura di A. Somaini, tr. it., Einaudi, Torino 2010.
- J. W. Rettberg (ed.), *Seeing Ourselves through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves* (2014), Palgrave Macmillan, London 2014.
- P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (1990), Éditions du Seuil, Paris 1990.
- M. A. Tasman, “Race for the Prize: The Proto-Selfie as Endurance Performance Art” (2021), in A. Lehner (a cura di), *Self-Representation in an Expanded Field From Self-Portraiture to Selfie. From Self-Portraiture to Selfie. Contemporary Art in the Social Media Age*, Palgrave Macmillan, London 2021.
- F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità* (2012), Pellegrini Editore, Cosenza 2012.
- F. Villa, “I segni del tempo. Il volto disteso tra rughe e filtri” (2023), in F. Cavaletti, F. Fimiani, B. Grespi, A. C. Sabatino (a cura di), *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*, Meltemi, Milano 2023