

## Luigi Ghirri. Flatness and Its Frame Luigi Ghirri. La planéité et son cadre

Stephen Horne

Numéro 113, automne 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91927ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horne, S. (2019). Luigi Ghirri. Flatness and Its Frame / Luigi Ghirri. La planéité et son cadre. *Ciel variable*, (113), 48–55.

LUIGI GHIRRI

## Flatness and Its Frame

STEPHEN HORNE

*The Map and The Territory* is a large and intricate exhibition of colour photographs by the late Italian artist Luigi Ghirri at the Jeu de Paume in Paris.<sup>1</sup> No doubt the curator of the exhibition, James Lingwood, adopted this title following up on a note that Ghirri wrote in 1970 in which he explained that “his aim was not to make photographs, but rather charts and maps.”<sup>2</sup>

An early image, *Modena* (1970), could be a fragment from *arte povera*, and this suggests we might gain insight into Ghirri’s life and work by asking after the spirit of *arte povera*, the most important artistic current of the epoch in Italy. When he turned to photography, Ghirri abandoned his profession as a land surveyor, but his direction in photography suggests that he had not entirely forgotten the procedures of that profession, which is also a kind of framing activity related to the work of architecture. It might also be interesting to connect Ghirri’s story with the work of the American architectural theorist Kenneth Frampton, whose theory of dwelling in the local could be pertinent in relation to exploring, and perhaps expanding, the relevance of Ghirri’s practice.

“I have always worked on any (initial) project, not conforming to a rigid scheme, but remaining open to intuition and the chance occurrences I encounter over the course of the work.” These words by Ghirri partially describe his photographic practice and what distinguishes it from that of other photographers whom we might see in institutional galleries and museums, even though the subjects could be similar. For example, both Ghirri and Hiroshi Sugimoto have photographed dioramas in natural history museums, and both Ghirri and Stephen Shore have frequently photographed billboards, urban clutter, and such. Examination of a few photographs by Ghirri reveals fundamental differences, both practical and ideological, but also of interest is his commitment to writing on photographic themes and the work of other artists, an eclectic range from Jacques Henri Lartigue to Bob Dylan, but he has written that Walker Evans was the artist he felt closest to. In his writings it is always evident that what motivated him was his personal need to take responsibility not for his own activity but for photography itself. In this matter, his contribution sets him apart from the momentum of the art world prevailing in his time. While the conceptualists were busy optimizing art for greater power output, Ghirri followed the wandering and paradoxical course of cosmopolitan marginality. He mentions having been affected primarily by American photographers such as Robert Adams, but Lewis Balz might be a closer fit. Balz seemed to feel the same sense of responsibility



### La planéité et son cadre

*Cartes et territoires* est une vaste exposition de photographies couleur de l’artiste italien décédé Luigi Ghirri présentée au Jeu de Paume à Paris<sup>1</sup>. Nul doute que le commissaire britannique James Lingwood a adopté ce titre en raison d’une note de 1970 de feu Luigi Ghirri dans laquelle celui-ci expliquait : son « objectif n’était pas de faire des photographies, mais plutôt des diagrammes et des cartes<sup>2</sup> ».

Une image ancienne, *Modena*, de 1970, pourrait être un fragment d’*arte povera*, suggérant qu’il nous serait possible de mieux comprendre la vie et l’œuvre de Ghirri en nous penchant sur l’esprit de l’*Arte Povera*, le courant artistique le plus important du moment en Italie. Avant de se tourner vers la photographie, Ghirri a abandonné son travail de géomètre, mais son orientation artistique laisse penser qu’il n’avait pas oublié les procédures de cette profession, qui





est également une sorte d'activité d'encadrement appartenant au domaine de l'architecture. Il serait également intéressant de relier cette histoire à l'œuvre du théoricien américain de l'architecture, Kenneth Frampton, dont la philosophie de l'habitation du local pourrait être pertinente en relation avec l'exploration et peut-être l'expansion du bien-fondé de la pratique de Ghirri.

« J'ai toujours travaillé à tout projet (initial) sans me conformer à un schéma rigide, mais en restant ouvert à l'intuition et aux événements fortuits rencontrés au fil de l'action. » Cette citation de Ghirri décrit partiellement sa pratique photographique et la distingue de celle des autres photographes dont les œuvres se retrouvent dans des galeries institutionnelles et des musées, même si les sujets peuvent être semblables. Ghirri et Hiroshi Sugimoto ont ainsi reproduit des dioramas dans des musées d'histoire naturelle, et Ghirri et

**ALL THE PHOTOS / TOUTES LES PHOTOS**

© Estate of Luigi Ghirri / © Succession Luigi Ghirri

**PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE**

**Modena, 1971**, courtesy of / permission Matthew Marks Gallery

**LEFT TO RIGHT TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS**

**Modena, 1972**, CSAC, Università di Parma ; **Modena, 1973**  
**Modena, 1973**, CSAC, Università di Parma ; **Modena, 1973**







In his writings it is always evident that what motivated him was his personal need to take responsibility not for his own activity but for photography itself. In this matter, his contribution sets him apart from the momentum of the art world prevailing in his time. While the conceptualists were busy optimizing art for greater power output, Ghirri followed the wandering and paradoxical course of cosmopolitan marginality.

for photography as did Ghirri and, like Ghirri, expressed this through extremely insightful and well-informed writings on issues of the day and the work of other artists.

This aspect of responsibility and generosity is one of the things that set Ghirri apart; it is the ethic that he proposed with his model for practice. His approach was characterized by affection and even compassion – not simply for his subjects but for the activity with which he engaged. Most fundamental was the relationship that he established among his walks, the act of photographing, and the writing that he commenced from the outset of his photography practice. The nature of his walks, whether in his personal

Stephen Shore ont souvent saisi des panneaux d'affichage, des fouillis urbains, etc. L'examen de quelques photos de Ghirri révèle des différences fondamentales, tant pratiques qu'idéologiques, certes, mais tout aussi intéressant est son engagement à écrire à propos de thématiques photographiques et du travail d'autres artistes, selon un éventail éclectique allant de Jacques Henri Lartigue à Bob Dylan; il a aussi révélé que Walker Evans était celui dont il se sentait le plus proche. Dans ses textes, il est toujours évident que sa motivation ne repose pas sur le besoin de prendre la responsabilité de sa propre activité, mais de la photographie elle-même. Sa contribution le met ainsi à part de la dynamique du monde de l'art de l'époque. Alors que les conceptualistes optimisaient l'art pour obtenir un résultat plus fort, Luigi Ghirri suivait le cours sinueux et paradoxal d'une marginalité cosmopolite. Il a mentionné avoir été influencé principalement par des photographes américains comme Robert Adams, mais Lewis Balz serait peut-être une meilleure adéquation, en tant que personne ayant semblé ressentir la même responsabilité envers la photographie que Ghirri, et qui, lui aussi, l'a exprimée dans des écrits très instructifs et éclairés sur les questions du jour et le travail d'autrui.

Cet aspect de la responsabilité et de la générosité est une des différences qui distinguent Ghirri; c'est l'éthique qu'il proposait avec son modèle de pratique. Son approche était caractérisée par l'affection et même par la compassion, pas seulement pour ses sujets, mais aussi pour l'activité dans laquelle il était engagé. Ce qui définit fondamentalement sa pratique, c'est l'interrelation qu'il établissait



PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE

*Brest*, 1972, CSAC, Università di Parma  
*Calvi*, 1976, private collection / collection privée  
courtesy of / permission Matthew Marks Gallery

LEFT TO RIGHT, TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS

*Salzburg*, 1977, private collection / collection privée  
courtesy of / permission Matthew Marks Gallery  
*Engelberg*, 1972, CSAC, Università di Parma  
*Bologna*, 1973, CSAC, Università di Parma



surroundings or further afield, was that of a wandering stroll through an ordinary neighbourhood. Often, though not always, he walked in his hometown of Modena, Italy. Keeping a sense of locale and of simplicity was a kind of discipline for him. He used a camera, film, and laboratory that he described as “normal.” The technical quality of his prints was perhaps “good amateur,” and his prints were always domestically sized, often as small as five by seven inches, but never monumental or grandiose, and perhaps this was his avoidance of a professionalized expertise, as he preferred to “be alongside others,” as he put it. What was also remarkable was his use of Kodachrome colour film, which distinguished his work from that of his “more serious” peers of the time who worked only with black and white. The choice to use colour renders his prints approachable – one might want to say “amateur,” but then one hesitates, as intense selectivity and formal discipline have been exercised in each image; all have a considerable decisive weight. Every one is presented in the terms of aesthetic experience.

Many of Ghirri's images, being of billboards, street posters, commercial promotions, and occasional informal messages, were gathered by this “method.” For example, *Roma* (1978) is simply a crumpled and folded newspaper lying on the paving stones of a street. The left-hand column is occupied by a headline quoting a phrase (“HOW TO THINK THROUGH IMAGES”) by seventeenth-century cosmologist Giordano Bruno, who argued for an infinite universe without centre. Bruno was an inspiration for Ghirri, and his notions appear frequently in Ghirri's own essays on art.



entre ses promenades, la photographie et les écrits qu'il a commencés dès le début de son travail d'artiste. La nature de ses déambulations, qu'elles aient eu lieu dans son propre environnement ou plus loin, était celle d'un vagabondage dans un quartier ordinaire. Souvent, mais pas toujours, cela se passait dans sa ville natale de Modène, en Italie. Il se faisait une discipline de conserver un sens de localité et de simplicité. Il utilisait un appareil photo, une pellicule et une chambre noire qu'il décrivait comme « normaux ». La qualité technique de ses épreuves est peut-être celle d'un « bon amateur »,



A discarded wrapping paper from a panettone box, monochrome wrinkled shiny blue and star covered – this was a “find” of the absolute opposite to the Duchampian version of the rendez-vous. The panettone wrapper bears a message of light from the stars to a photographer who could feel what he was seeing. We still sense how this crumpled crinkly paper, even in its documented form, seems able to give off the sound of being handled, touched, and discarded.

It may seem unusual to evoke the experience of touch in relation to photography, but the term seems pertinent to a discussion of this exhibition. In this case, though, what I mean by “touch” is somewhat figurative, as in “light touch,” and this may work to continue the reference to the photograph as something existing on the basis of being touched by light. In a short essay accompanying the series *Colazione sull'erba* (1974), Ghirri wrote that he “sought to offer an existential portrait, as well as a series of references to the natural world, to home, and its contemporary inhabitants.”<sup>3</sup>

There is also a strong reference to the notion of an aesthetic present that Ghirri proposed through this “light touch.” Delicacy, exactitude, and simplicity are aspects of most of his photographs. They are “of the moment,” although certainly not in the sense of

toujours de taille moyenne, souvent aussi petites que cinq par sept pouces, mais jamais monumentales ou grandioses ; ce pourrait être le refus d’une expertise professionnalisée, pour « se positionner parmi les autres », comme il le disait lui-même. Aussi remarquable était son utilisation du film couleur Kodachrome, qui isolait son travail de celui de ses pairs « plus sérieux » qui, à l’époque, ne travaillaient qu’en noir et blanc. Ce choix de la couleur dans ses épreuves les rend approchables, on pourrait même les qualifier d’œuvres d’« amateur », mais on hésite devant l’intense sélectivité et la discipline formelle exercées dans chaque image ; celles-ci ont un poids décisif considérable. Chacune se présente en termes d’expérience esthétique.

Un grand nombre de ses images ont été rassemblées selon cette « méthode », qu’il s’agisse de panneaux publicitaires, d’affiches de rue, de promotions commerciales et de messages informels occasionnels. Ainsi, *Roma*, de 1978, est tout simplement un journal froissé et plié reposant sur les pavés d’une rue. La colonne de gauche ici est occupée par un gros titre citant une phrase (« COMMENT PENSER EN IMAGES ») du cosmologue du XVII<sup>e</sup> siècle Giordano Bruno, qui affirmait l’existence d’un univers infini sans centre. Bruno a été une inspiration pour Ghirri qui le citait souvent dans ses essais sur l’art.

Jeté, un papier d’emballage d’une boîte de panettone, monochrome plissé bleu brillant couvert d’étoiles, voilà un « objet trouvé »



the heroic “decisive instant.” They have the feeling of being superbly balanced between being just “any old thing” and something exquisite. The subjects of his images no doubt often belong in the category of “the overlooked” that is so important to artists in general. But finally what strikes us most is the thought that Ghirri’s work proceeds by way of affection, a perfectly simple thing, affection for the everyday human environment and his recognition that he could reveal this to others and that through this something larger was being made.

Ghirri’s images seem to gather their visibility from our seeing a kind of animation, of motion or movement, within stasis. In fact, his images assemble not themselves but our seeing, the actions and behaviour of seeing. These photographs show us the event of some kind of “thereness” that exists in the animated moment; they have a life that is what is meant by the concept of animism, a seeing that in this work is close to cinematic, the cinema of an unfolding vision, planes and surfaces, volumes, borders, and boundaries all interacting in our regard.

These images function on the model of a mesh or a screen. In their attention to the folding and unfolding that is the visible, we learn something of what is contained in the concept of the photograph as a medium. Ghirri’s photographs document the warp and

du contraire absolu d’une version duchampienne du rendez-vous. L’emballage de *Panettone* comporte un message sur la lumière provenant des étoiles à un photographe qui pouvait ressentir ce qu’il voyait. Nous pouvons toujours sentir comment ce papier craquelé froissé, même sous sa forme documentée, semble capable de produire le son de sa manipulation, de son toucher, de son élimination.

Cette évocation de l’expérience du toucher à propos de la photographie peut sembler étrange, mais elle est pertinente dans le cas d’une discussion sur cette exposition. Ici, cependant, ce que j’entends par « toucher » est plutôt figuratif, comme dans « léger effleurement » et ça peut servir à pousser plus loin la référence à la photographie comme étant quelque chose qui existe sur la base d’un toucher par la lumière. Dans un court texte accompagnant la série *Colazione sull’erba*, en 1974, Ghirri a écrit qu’il cherchait « à offrir un portrait existentiel, ainsi qu’une suite de références à la nature, au chez-soi et à ses habitants contemporains<sup>3</sup> ».

Il y a aussi une forte référence à la notion d’un présent esthétique que Ghirri propose à travers ce « toucher léger ». Délicatesse, exactitude, simplicité sont des aspects de la plupart de ses photographies. Elles sont « du moment », bien que certainement pas dans le sens de l’« instant décisif » héroïque. Elles donnent l’impression d’être superbement équilibrées entre « n’importe quoi » et quelque chose d’exquis. Les sujets de ses images appartiennent certainement à cette catégorie du « négligé » qui est si important aux yeux des artistes en général. Mais ce qui nous frappe le plus à la fin, c’est de penser que l’œuvre de Ghirri fonctionnait par simple affection envers l’environnement humain quotidien et par reconnaissance de



**PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE**

*Marina di Ravenna*, 1972, Bibliothèque nationale de France  
*Carpi*, 1973, CSAC, Università di Parma

**LEFT TO RIGHT, TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS**

*L’île-Rousse*, 1976, Bibliothèque nationale de France  
*Rimini*, 1977  
*Lido di Spina*, 1974





LEFT TO RIGHT, TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS  
*Haarlem*, 1973, Vegini Luigi collection / collection Vegini Luigi  
*Bastia*, 1976  
*Rimini*, 1977, CSAC, Università di Parma  
 NEXT PAGE / PAGE SUIVANTE  
*Rimini*, 1977, C-print / épreuve chromogénique, 27 × 18 cm

weft that is the visible, what Merleau-Ponty so eloquently called “the fabric of the world,” and this might be the source of their mysterious intimacy. In these images there is folding and unfolding, like that of a flower going through its daily cycles in response to changes of light and temperature. This movement takes place along lines where Ghirri identified discrepancies between differing kinds of space as already represented in “found” photographs then combined into images such as *Bastia* (1976), in which the upper structure of a large ship appears to be sailing past a wall that is obscuring its lower part. The fragmented ship image and the literal space of the wall make for a contested space, a space that Ghirri contended was being colonized by another, the space of media. Although Ghirri was involved with creating images, he hoped by this route to contribute resistance to what he felt was an invasion of living environments by images and, with this, the destruction of direct experience. The everyday presented in a photograph becomes the formerly everyday due to the variables

pouvoir révéler ceci aux autres alors que, ce faisant, quelque chose de plus grand se produisait.

Ses images semblent réunir leur visibilité dans notre regard, une sorte d’animation, de déplacement ou de mouvement au sein d’une stase. En réalité, ses images ne s’assemblent pas elles-mêmes, elles accueillent notre vision, les actions et le comportement du regard. Ces photos nous racontent l’avènement d’une certaine « présence » qui existe dans le moment animé, elles ont une vie qui jouxte le concept d’animisme, un regard qui, dans cette œuvre, s’approche du cinématographique, le cinéma d’une vision qui se déploie, plans et surfaces, volumes, limites et frontières qui interagissent avec notre œil.

Les images de Ghirri fonctionnent sur le modèle d’une maille, d’un tissu, d’un écran. Dans leur attention envers l’avènement et l’événement qui composent le visible, nous apprenons ce que contient le concept de la photographie comme médium. Une photographie de Ghirri traite de la maille ou du tissu qui forment le



of framing, isolation, and fragmentation and the reconfiguration of stasis and motion. What we see in Ghirri's photographs is his documentation of the transformation that takes place between a photograph and its subject. So much of this is a matter of the photographer's composition in the broad sense of the word, and this is where Ghirri has consistently placed his emphasis through his "simple" frontal isolation of a subject and letting the deletion of the enviroing space play its role.

Ghirri's importance lies in his assertion of a local surrounding within the realities of a globalized and media-driven environment, as well as his maintenance of human life in a future in which the threat of human extinction is now being discussed. In a time when so much authority is given to expertise and technically engineered solutions, an artist such as Ghirri functions to propose that alternatives exist. As Bono recently said, "Intimacy is the new punk."

1 The exhibition *Luigi Ghirri: Cartes et territoires* was held 12 February–2 June 2019. 2 Luigi Ghirri, *The Complete Essays 1973-1991*, trans. Ben Bazalgette and Marguerite Shore (London: MACK, 2017), 22. 3 *Ibid.*, 27.

**Stephen Horne** is an independent curator and writer living in Montreal and France. He has taught at NSCAD and Concordia University, and his work has been published in periodicals, catalogues, and anthologies in Canada and elsewhere.



[...] dans des images comme Bastia, de 1976, [...] la superstructure d'un grand navire semble voguer le long d'un mur qui obscurcit sa forme inférieure. L'image du bateau fragmenté et l'espace littéral du mur forment un espace contesté, un espace que Ghirri a qualifié d'espace dans lequel une surface est colonisée par un autre, l'espace du média.

visible, ce que Merleau-Ponty a si éloquemment qualifié de « tissu du monde » et voilà qui peut être la source de la mystérieuse intimité de ces œuvres. Dans ces images se voient l'avènement et l'évènement comme dans une fleur qui subit les cycles quotidiens en réponse aux changements de lumière et de température, de climat. On trouve cela le long de lignes où Ghirri a trouvé des décalages entre différents types d'espace, entre un espace déjà représenté dans d'autres photographies « trouvées », puis combinées dans des images comme Bastia, de 1976, où la superstructure d'un grand navire semble voguer le long d'un mur qui obscurcit sa forme inférieure. L'image du bateau fragmenté et l'espace littéral du mur forment un espace contesté, un espace que Ghirri a qualifié d'espace dans lequel une surface est colonisée par un autre, l'espace du média. Bien que le photographe se soit engagé dans la création d'images, il espérait par ce moyen contribuer à la résistance de ce qu'il voyait comme une invasion de nos environnements par les images, et ce faisant, comme la destruction de l'expérience directe.

Le sujet de l'actualité quotidienne présentée dans une photographie est l'ancien quotidien en raison des variables que sont l'encaînement, l'isolement et la fragmentation, et de la reconfiguration de l'immobilisation et du mouvement. Ce que nous montrent les œuvres de Ghirri, c'est la documentation de la transformation qui se produit entre une photographie et son sujet. Une grande partie de cela relève de la composition du photographe dans le sens large du terme, et c'est là-dessus que Ghirri a constamment mis l'accent à travers sa « simple » extraction frontale d'un sujet, laissant l'effacement de l'espace environnant jouer son rôle.

L'importance de Ghirri repose sur son affirmation d'un environnement local au sein des réalités d'un milieu mondialisé et médiatisé, mais aussi de la conservation de la vie humaine dans un avenir où la menace de l'extinction de notre espèce est maintenant objet de discussion. À une époque où autant d'autorité est conférée à l'expertise et aux solutions techniques, un artiste comme Luigi Ghirri sert à proposer qu'une alternative existe. Comme Bono l'a dit récemment, « l'intimité est le nouveau punk-rock ». Traduit par Marie-Josée Arcand

1 L'exposition *Luigi Ghirri. Cartes et territoires* a été à l'affiche du 12 février au 2 juin 2019. 2 Luigi Ghirri, *The Complete Essays 1973-1991*, MACK, Londres, 2017, p. 22. 3 *Ibid.*, p. 27.

**Stephen Horne**, commissaire indépendant et auteur, a enseigné à l'Université NSCAD et à l'Université Concordia, et contribue à des magazines, des catalogues et des anthologies au Canada et ailleurs. Il vit à Montréal et en France.