

Mannerism, Medici, and *Madmen*: Christian Tagliavini's Photographic Mise-en-scène

Maniérisme, Médicis et *Madmen* : la mise en scène photographique de Christian Tagliavini

Christian Tagliavini, 1503 — *Dame di cartone*

Johanna Mizgala et Emmanuelle Bouet

Numéro 97, printemps-été 2014

Galerie de portraits
Portrait Gallery

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71694ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mizgala, J. & Bouet, E. (2014). Mannerism, Medici, and *Madmen*: Christian Tagliavini's Photographic Mise-en-scène / Maniérisme, Médicis et *Madmen* : la mise en scène photographique de Christian Tagliavini / Christian Tagliavini, 1503 — *Dame di cartone*. *Ciel variable*, (97), 22–31.



Christian Tagliavini

1503 | Dame di cartone







CHRISTIAN TAGLIAVINI

Mannerism, Medici, and *Madmen*: Christian Tagliavini's Photographic Mise-en-scène

Maniérisme, Médicis et *Madmen*: la mise en scène photographique de Christian Tagliavini

JOHANNA MIZGALA

Born in 1971, **Christian Tagliavini** grew up in Italy and Switzerland. He studied graphic design, and then worked as an architect and graphic artist before he focused on art photography in 2000. His work has been included in several group exhibitions in Switzerland and other countries, and has been published in international magazines such as *Eyemazing* and *The British Journal of Photography*. He lives and works in Lugano, Switzerland, and is represented by Camerawork Gallery, in Berlin, and Cons Arc Galleria, in Chiasso, Switzerland.
www.christiantagliavini.com

Portraits are deceptively alluring: we are immediately attracted to admiring the faces of others. As we are drawn under their spell, the images reveal themselves to be carefully crafted manifestations that must be decoded to be fully understood. In this sense, the portrait can be read as a form of advertising – the original branding exercise. Far from merely capturing the physical characteristics of the subject in question, any objects or landmarks included in the composition serve to guide viewers in forming their impression of the individual. Everything inside the frame is meticulously considered, serving as a signpost to point out aspects of personality, place, and position. Likewise, how the subject chooses to dress, or not dress, can be construed as an extension of his or her persona. Just as the tools of the trade behave as an entourage for the starring figure in the portrait, what he or she wears gives an indication of his or her social standing, occupation, style, and taste – if we can believe Mark Twain that clothes truly do make the man, or woman. Any garment thus becomes a costume in the context of the image, as its meaning is fixed within the portrait as a part of the role being played by the subject. Costumes enable us to quite literally put on the emblems of what it is that we desire: to be, to project, to negate, or to confirm. In this way, the portrait subject quite knowingly is acting the part, with the artist as a willing accomplice.

Portrait artists become known for their craft, and their style envelops those who come to sit for them with a particular patina. They recognize themselves within the work of the artist. Yousuf Karsh became so synonymous with his portrait style that his clients referred to the experience of being photographed in his studio as being “Karshed.” In the world of painting, artists throughout history have held

Les portraits exercent sur nous une fascination trompeuse : le visage d'autrui attire instantanément notre regard. Plongés dans cette contemplation, nous découvrons progressivement une réalisation soigneusement orchestrée qui doit être décodée pour être pleinement comprise. En ce sens, le portrait peut être lu comme une forme première de publicité : établir son image de marque. Loin de reproduire simplement les caractéristiques physiques du sujet, tout objet ou indice inclus dans la composition sert à guider le spectateur dans sa perception de la personne représentée. Tout ici est méticuleusement considéré, chaque élément donnant des indications sur la personnalité du sujet, le lieu où il vit, et sa position sociale. De même, la façon dont le sujet choisit de s'habiller (ou non) peut constituer une projection de sa *persona*. Tout comme les emblèmes de sa profession font office de figurants autour du personnage central du portrait, sa tenue donne des indications sur son statut social, son occupation, son style et ses goûts, si nous estimons avec Mark Twain que l'habit fait l'homme, ou la femme. Tout vêtement devient ainsi un costume dans le contexte de l'image, sa signification s'inscrivant dans le rôle joué par le sujet. Les costumes nous permettent de porter, littéralement, l'emblème de ce que nous désirons être, projeter, nier ou confirmer. Le sujet du portrait joue donc consciemment son rôle, avec la complicité volontaire de l'artiste.

Les portraitistes sont recherchés pour leur art, et leur style enveloppe d'une patine particulière ceux qui posent pour eux. Les modèles se reconnaissent dans le cadre de ces réalisations. Le photographe Yousuf Karsh était si bien associé à son style de portrait que ses clients employaient l'expression « *being Karshed* » pour évoquer leur séance de

PAGES 22 À 27: *Bartolomeo, Ritratto di signora in verde* [Portrait d'une dame en vert], *Donna Clotilde, Ritratto di giovane donna* [Portrait d'une jeune femme], *Ritratto d'uomo* [Portrait d'un homme], 2010, from the series / de la série 1503, digital prints / impressions numériques, 160 x 128 cm

PAGES 29-30: *Cubism I; Fifties I*, 2008, from the series / de la série *Dame di cartone*, digital prints / impressions numériques, 160 x 128 cm



Né en 1971, Christian Tagliavini a grandi en Italie et en Suisse. Après avoir étudié le design graphique, il a été architecte et graphiste, avant de se consacrer à la photographie d'art en 2000. Son travail a été montré dans plusieurs expositions de groupe en Suisse et ailleurs, ainsi que dans les pages de magazines internationaux comme *Eyemazing* et *The British Journal of Photography*. Il vit et travaille à Lugano, en Suisse. Il est représenté par Camerawork Gallery, Berlin, et Cons Arc Galleria, Chiasso, en Suisse. www.christiantagliavini.com

a similar sway – evidenced in wanting one of Plamondon's perfectly ethereal complexions as your own, for instance, or being bewildered by one of Modigliani's elongated necks. The commissioned portrait in particular bears the traces of the business transaction from which it is created – the sitter wants to look a certain way and be part of a particular crowd, and is willing to pay for the privilege.

Going for a specific look has a history in fashion photography as well; designers want to work with artists who will render their clothing in a manner that encapsulates desire. In this context, who or what is the actual subject of the image is deliberately fluid. Models play a curious role for the artist: they must simultaneously radiate a commanding presence while being able to fade into the backdrop as the armature for the clothing that the designer ultimately wishes to advertise. They are present and absent all at once; even when celebrities are featured in fashion photography, they exist in this curious never-land of recognition and transformation. They shimmer between the familiar and the strange: an embodiment of double negative.

Christian Tagliavini (b. 1971) describes himself as a "craftsman of photography." He acknowledges that the creations his models put on are the stuff of fantasy and not anything that someone might really wear. Every aspect of the photograph, from the intricate costume to the casting of the model, bears an affinity to a stage production or a film, with Tagliavini taking on every role behind the scenes, from costume-maker to cinematographer, producer, and director. The pictures in his portrait series *Dame di Cartone* (2008) resemble fashion sketches come to life – as though the exaggerated, brush-stroked drawings that serve to translate a designer's idea of a garment are here being seen on Tagliavini's models, as opposed to finished

[Bronzino's] paintings are a striking combination of emotionless faces in opulent garments that seem almost impossible to imagine in the flesh. Tagliavini takes this expressive impassivity one step further . . .

pieces of clothing that one would see on the runway or in print. The images are grown-up versions of paper dolls – *Dame di Cartone* translates as Cardboard Ladies – drawing inspiration from the baroque, from cubism and even from Christian Dior's New Look: Tagliavini samples fashion like a DJ samples beats. His large-scale photographs are a jarring juxtaposition of the three-dimensionality of the models' faces, necks, and arms with the extreme flatness of their elaborately crafted cardboard finery. The photographs call to mind both illustrations from children's books and the costumes created by Sonia Delaunay for the Ballets Russes. They have a fairytale quality, as though Tagliavini has captured Pinocchio caught in the middle of his transformation from wooden puppet to real boy.

For his series *1503* (2010), Tagliavini employs both cloth and cardboard to make the garments worn by his subjects, creating contemporary echoes of the portraits commissioned by the Medici family from Mannerist painter and poet Agnolo di Cosimo Bronzino (1503–72). Taking the title for this series from the year of the painter's birth, Tagliavini presents the viewer with photographs of what could be Bronzino's wealthy clientele. Unlike their cardboard cousins the *Dame di Cartone*, with individual titles that reference only to a genre or a particular era, the

pose dans son studio. Dans le domaine de la peinture, les artistes ont exercé une influence similaire à travers les époques – les portraits de Plamondon suscitant par exemple l'envie de s'approprier ce teint parfaitement éthéré, ou ceux de Modigliani se démarquant par leurs étranges cous allongés. Le portrait de commande, notamment, porte les traces de la transaction commerciale qui lui a donné naissance. Le modèle souhaite être représenté d'une manière spécifique et revendiquer un statut social particulier; il est prêt à payer pour ce privilège.

Cette quête d'une allure spécifique se manifeste aussi dans l'histoire de la photographie de mode; les créateurs se tournent vers des artistes qui sauront mettre les vêtements en valeur comme des objets de désir. Dans ce contexte, le sujet précis de l'image reste délibérément vague. Le rôle des modèles est ambigu: ils doivent simultanément rayonner d'une présence irrésistible, tout en se fondant dans le décor en tant qu'armature du vêtement que le créateur souhaite, avant tout, promouvoir. Ils sont à la fois présents et absents; même lorsque des photographies de mode utilisent des célébrités, celles-ci habitent un curieux territoire illusoire mêlant identification et transformation, où elles oscillent entre le familier et l'étrange: incarnations de la double négation.

Christian Tagliavini (né en 1971) se décrit comme un « artisan de la photographie ». Il revendique le fait que les créations portées par ses modèles sont taillées dans l'étoffe de l'imaginaire et ne constituent pas des vêtements à proprement parler. Chaque aspect de la photographie, depuis le costume raffiné jusqu'au casting du modèle, s'apparente à une production de théâtre ou de film, où Tagliavini endosse à la fois rôle de costumier, cinéaste, producteur et réalisateur. Les images de sa série de portraits *Dame di Cartone* (2008) ressemblent à des croquis de mode devenus vivants – comme si ses modèles arboraient les dessins stylisés des couturiers, servant à traduire l'idée d'un vêtement en quelques coups de pinceaux, par opposition aux tenues terminées qu'on voit dans les défilés ou les magazines. Ce sont des poupées de papier en version adulte (*Dame di Cartone* signifie Dames de carton) inspirées par le baroque, le cubisme et même le New Look de Christian Dior: Tagliavini échantillonne la mode comme un DJ échantillonne les rythmes. Dans ses photographies grand format, la tridimensionnalité des visages, cous et bras des modèles est juxtaposée sans transition à la planéité radicale de leurs parures de carton longuement élaborées. Ces images évoquent à la fois des illustrations de livres pour enfants et les costumes créés par Sonia Delaunay pour les Ballets russes. Ils semblent appartenir à un conte, comme si Tavigliani avait saisi Pinocchio au milieu de sa transformation – entre pantin de bois et véritable petit garçon.

Avec la série *1503* (2010), Tagliavini utilise à la fois le tissu et le carton pour fabriquer les habits portés par ses sujets, créant des échos contemporains aux portraits que les Médicis avaient commandés au peintre manériste et poète Agnolo di Cosimo Bronzino (1503-1572), le titre de la série correspondant à l'année de naissance du peintre. Les photographies de Tagliavini nous montrent ici des personnages qui pourraient faire partie de la clientèle fortunée de Bronzino. Contrairement à leurs cousins les *Dame di Cartone*, dont les titres font simplement allusion à un genre ou à une époque particuliers, les portraits de *1503* se réfèrent directement au travail de Bronzino et aux Médicis qu'il a représentés, avec des titres comme *Ritratto di signora in verde* (Portrait de femme en vert) et *Lucrezia*.





portraits in 1503 allude to Bronzino's work and to his Medici patrons, with titles such as *Ritratto di signora in verde* (Portrait of a Woman in Green) and *Lucrezia*.

In his lifetime, Bronzino was sought after for a style of portraiture that epitomized the detached elegance and lavishness of Florentine nobility. His paintings are a striking combination of emotionless faces in opulent garments that seem almost impossible to imagine in the flesh. Tagliavini takes this expressive impassivity one step further – creating garments that are completely unwearable yet nonetheless attire his otherworldly subjects, who stare haughtily out at the viewer or seem lost in their own reverie. They exist as objects of contemplation, and they give the impression that they firmly understand the role they have been chosen to play. These images challenge the very notion of looking at a portrait, as if both the image and the action that it invites were caught in their own reflection. The photographs serve as a spiral in which the viewer is conscious of the cycle of representation, forever dissolving in on itself. Although at first Tagliavini's works can be read as photographic quotes of Bronzino's era, the central context of these photographs is the act of looking: at the subjects whom he has cast for the portraits, at their costumed finery, which bear the traces of the artist, and ultimately at the viewer for whom this spectacle was created. They are works of conspicuous consumption. The portraits look out from a scene that itself is a scene. They are real behaving as make-believe, and we are invited to play along.

In Tagliavini's photographs, fantasy is front and centre alongside reality. By necessity, the scenes are predicated on the fact that there is no implied "end state;" just like fashion, they exist in a perpetual state of transformation. What is familiar becomes unrecognizable and then comes back into style. In this manner, his images can be construed as freeze-frames of a series of repeated acts. They are very definitely poses, and those who adopt them understand their significance. His portraits are thus understood as personifications of modes of behaviour and dress, visual cues for the attitudes that both impede and perform the body but that cannot encompass it completely. *Persona* is not fixed, but layered and capable of discarding attributes and acquiring others. This is an acknowledgment of what limits the body and what is taken up by the body at the same time. Tagliavini's subjects aspire to resisting fixed representation, while at the same time being willing to try it on for size.

Johanna Mizgala is a freelance curator, critic, and educator. Her doctoral dissertation addresses the subject's sense of humour in early photographic portraits, the collaborative nature of the portrait sitting, and how free-spirited examples of transgression question issues of race, class, and gender.

De son vivant, Bronzino fut recherché pour son style de portrait incarnant parfaitement l'élégance luxueuse et détachée de la noblesse florentine. Le contraste entre les visages impassibles et les tenues fastueuses, difficiles à imaginer dans la vie réelle, rend ses tableaux particulièrement frappants. Tagliavini amène cette expressive impassibilité plus loin encore : il crée des vêtements complètement importables et qui pourtant habillent ses sujets irréels, lesquels nous fixent avec dédain ou semblent perdus dans leurs rêveries. Ils existent comme objets de contemplation, et donnent l'impression d'assumer pleinement le rôle qui leur a été confié. Ces images remettent en question la notion même de « regarder un portrait », comme si à la fois l'image et l'acte qu'elle suscite étaient saisis dans leur propre reflet. Les photographies fonctionnent en tant que spirale où le regardeur est conscient du cycle de la représentation, qui s'auto-dissout perpétuellement. Si les œuvres de Tagliavini peuvent être lues au premier abord comme

Ces images évoquent à la fois des illustrations de livres pour enfants et les costumes créés par Sonia Delaunay pour les Ballets russes. Ils semblent appartenir à un conte...

des citations photographiques de l'époque de Bronzino, le thème fondamental de ces photographies est l'acte de porter un regard : sur les modèles que Tagliavini a choisis pour ses portraits, sur leurs costumes décoratifs (qui portent la marque de l'artiste), et sur le regardeur, pour lequel ce spectacle fut créé. Ce sont des œuvres dont la consommation est ambiguë. Elles nous considèrent depuis une scène qui est elle-même l'interprétation d'une scène ; ces portraits réels jouent à faire semblant, et nous sommes invités à entrer dans le jeu.

Dans les photographies de Tagliavini, l'imaginaire est au cœur de la réalité. Ces scènes sont nécessairement fondées sur le prédicat que leur état « définitif » n'est pas envisagé ; tout comme la mode, elles existent dans un état de perpétuelle transformation. Tel style familier devient méconnaissable, puis refait surface. De la même façon, ces portraits peuvent être interprétés comme les arrêts sur image d'une série d'actes répétés. Ils sont ostensiblement posés, et les modèles qui incarnent ces poses en comprennent la signification. Chez Tagliavini, le portrait est donc appréhendé comme la personification d'un schéma comportemental et vestimentaire, marqueur visuel d'une attitude qui contraint le corps tout en le mettant en scène, sans parvenir à l'englober complètement. La *persona* est non pas fixe, mais multiple ; elle peut se départir de certains attributs et en acquérir d'autres. L'œuvre souligne en même temps les limites qu'on impose au corps, et ce que le corps exprime. Les sujets de Tagliavini aspirent à s'affranchir de ces représentations rigides, mais ils sont prêts à les essayer pour voir si elles leur vont. Traduit par Emmanuelle Bouet

Johanna Mizgala est commissaire indépendante, critique d'art et enseignante. Sa thèse doctorale porte sur les manifestations de l'humour chez les sujets des premiers portraits photographiques, la relation de collaboration inhérente à la séance de pose, et le caractère universel de ces transgressions insouciantes, au-delà des distinctions de race, de classe et de genre.
