

# LIVE

intensità, intermittenza, registrazione

a cura di Elio Grazioli e Riccardo Panattoni

*Moretti & Vitali*

# SOMMARIO

<b>INTRODUZIONE</b>	7
E. G. e R. P.	
<b>PERSISTE E SALVA</b>	13
Tanguy Viel	
<b>TESTIMONE, COS' HAI FATTO DEI TUOI OCCHI?</b>	31
Muriel Pic	
<b>UNA STORIA DELLA PERFORMANCE IN VENTI MINUTI</b>	50
Christian Desanges	
<b>OPERA ULTIMA</b>	75
Elio Graziou	
<b>WOLFGANG TILLMANS: UN NUOVO REGISTRO VISIVO PER IL NOSTRO APPARATO PERCETTIVO</b>	93
Daniel Birnbaum	
<b>DI ROBOT E TARTARUGHE</b>	106
Florian Leitner	
<b>DUE VOLTE</b>	126
Érik Bullot	

<b>DUBBI DI UN ALIENO SOTTO LO STESSO CIELO</b>	134
Giovanni Oberti e Keti Shehu	
<b>DAL RE-ENACTEMENT AL REMAKE: IL CORPO DELLA MEMORIA</b>	140
Mickaël Pierçon	
<b>HAI TU PASSEGGIATO SUL FONDO DELL'ABISSO?</b>	150
Nicola Turrini	
<b>CREATURE</b>	170
Simone Schiesari	
<b>L'IMMAGINE LIVE NEL WEB 2.0</b>	178
Andrea Zucchinai	

# INTRODUZIONE

E. G. € R. P.

*Abitualmente pensiamo che le parole non soltanto creino una separazione tra ciò che ci accade e la possibilità di farne esperienza, di trattenerne il ricordo, ma che nella vita parlante dell'uomo il puro vissuto nemmeno esista. Eppure se prendiamo alcuni testi, per esempio autobiografici, capita che ci restituiscano una trama che non si esaurisce in una serie di fatti e di episodi, in una struttura che si risolve nella propria consistenza fattuale, ma siamo di fronte a un gesto che rimane come attraversato da una corrente viva che trova improvvise condensazioni visive, interruzioni, intermittenze in cui la vita che si vive e la vita per cui viviamo coincidono e come in un sogno diventano un dato da vedere.*

*È come se questa tensione tra il puro vissuto e il suo prendere forma trovasse uno spazio in cui l'occhio si fa specchio dello sguardo e la visione aumenta d'intensità. È la certezza che un puro vissuto esiste, che le parole lo dimenticano, ma che le immagini vi si fissano con tutte se stesse. Non si tratta di contrapporre le immagini alle parole, ma di cogliere, o di essere colti, in diretta, live, da come le nostre parole si sgranano nell'incontro con il reale e il nostro occhio si fa nassa visiva dell'accaduto. Allora la vita non pare più bruciare le immagini nelle proprie metafore, ma legge le metafore vedendo le immagini che in loro ancora bruciano, ora, in diretta, nel momento stesso in cui la propria vita accade.*

*Il live, la diretta, per noi condensa in sé questo ordine di questioni, dall'apparente impossibilità di cogliere sul vivo al nodo differenziale che introduce la ripetizione, il rifacimento, dalla vita dell'immagine stessa a una nuova interattività conquistata nel virtuale Web conversazionale. Nel presente volume si va allora da Proust a Michaux, alla performance, a particolari forme cinematografiche, al remake e re-enactement fino appunto agli usi che dell'immagine si fanno nella Rete, secondo un percorso che intreccia vita e morte, introspezione e auto-osservazione, visibile e invisibile, visione e corpo, parola e immagine, immagine fissa e immagine in movimento, assenza di immagini e immagini connesse.*

*Il primo testo del volume stabilisce per noi un filo di continuità con il volume precedente della collana, che era dedicato ai temi della memoria presa tra accostamenti, sovrapposizioni e persistenze, che vengono qui portati verso i nostri nuovi temi. Al centro del testo di Tanguy Viel vi è infatti la dialettica tra il flusso inarrestabile e veloce del pensiero, dell'immaginazione, del vissuto, la "fuga delle idee", e la volontà artistica di restituirlo attraverso un linguaggio necessariamente più lento, laborioso, regolato. Dalla potenza persistente e strutturante delle immagini Viel ci porta, lungo il suo percorso, attraverso immagini che strappano il flusso, la superficie, lo schermo, alle immagini che "creano una durata nello scorrere, un altro tempo nel tempo", aprendo in questo modo la durata "al proprio infinito".*

*Da Proust Viel passa a Munch e all'Hitchcock di Psycho, infilando peraltro una serie di volti dalle particolari espressioni e sguardi che per noi formano quasi una sequenza in sé, secondo un ruolo dell'immagine non di pura illustrazione che rivendichiamo in questa nostra impresa editoriale.*

*Non troppo distante dal testo di Viel è quello di Muriel Pic, che affronta la questione del "testimone" che lo scrittore è, ma anche che ha dentro e fuori di sé mentre scrive, mentre traspone in scrittura i propri pensieri. Da un lato sta allora l'introspezione e dall'altro l'osservazione esteriore, per superare l'alternativa dei quali Henri Michaux, protagonista del testo, assume a modo suo due paradigmatici metodi scientifici dell'auto-osservazione: quello etnografico, che rovescia però in una sorta di etnologia immaginaria, e quello medico, in particolare nelle famose sedute in cui assume mescalina, che trasfigura a sua volta spostando il suo oggetto d'osservazione dal visibile all'invisibile. Ne nascono due altri tipi di auto-osservazione peculiarmente artistiche, quello del testimone cieco, divinatore, che vede l'invisibile, e quello del testimone meravigliato, che vede l'inatteso e il sorprendente.*

*Dunque il live comporta queste problematiche e disegna soluzioni simili, ma siamo solo all'inizio. Lungo un'altra serie di interventi scorre un filo che le collega, quello che va dalla performance, per definizione atto unico e irripetibile, fondamento del live nelle arti visive, al remake e re-enactement, dove la rievocazione e ripetizione – nonché la sovrapposizione e il not straight, per ricordare i temi dei due volumi precedenti e la continuità della nostra ricerca – sono rimesse in gioco in forma rinnovata. Si parte da una strana "storia della performance in 20 minuti", trascrizione di un intervento che è stato a sua volta una performance. Performer vi erano l'ideatore e autore del testo Guillaume Desanges e l'attore Frédéric Cherboeuf, che ha mimato le performance evocate. L'idea portante è il potere silenzioso e zittente dei gesti, da un lato un rispondere con i gesti alle chiacchiere, dall'altro la rivendicazione di un "giubilo dell'immediatezza" che il gesto può avanzare forse più della parola. Ma, lungi da un'idea ingenua dell'immediatezza del gesto e dell'evento – del resto qui ripetuti, nel doppio e triplo senso della ripetizione teatrale –, la dialettica in atto è ripresa appunto da Érik Bullot in un modo e da Mickaël Pierson in un altro. Il primo tratta di una ripresa, la ripetizione "due volte", insita nel cinema stesso, fin dalle origini, ricordata e riconsiderata dalle avanguardie sperimentali poi, significativamente, negli anni Settanta, e ancora in quelli recenti. Si tratta di un "raddoppio differenziale", dice Bullot, e fa due esempi che inquadrano le questioni in gioco: "Hollis Frampton esplora la ripresa attraverso la distanza tra descrizione e messa in mostra, mentre Jean Eustache sottopone le inquadrature a una permutazione generale data da dirottamento e manipolazione". In entrambi, ulteriore motivo di interesse, è poi in causa il rapporto tra fotografia e cinema, immagine ferma e immagine in movimento, in cui interviene il sonoro che le sfasa e sovrappone, o brucia in un caso o rilancia nell'altro: in entrambi i film presi in esame una voce descrive qualcosa che non è ciò che stiamo guardando.*

*C'è una sfasatura, uno scarto differenziale in gioco nel live. Lo si vede in modo ulteriormente diverso nei remake e re-enactement tornati all'ordine del giorno nel cinema e in arte, argomento del testo di Pierson. Nati con finalità di rievocazione, ricostruzione o riattualizzazione, sono recentemente diventati forme d'arte in se stessi a partire, anche qui, dal rifacimento di qualcosa, film o altro, che per definizione si proponevano come eventi unici e irripetibili. In essi gioca la sovrapposizione del già noto e della versione e ricezione attuale. Entrano allora in gioco le questioni sollevate da un lato dalla corporeità della*

rieffettuazione concreta, che per certi versi risponde all'assenza di immagini documentarie, come nel film di Rithy Panh che ricostruisce il genocidio dei khmer rossi in Cambogia, e dall'altro i rischi di deformazione e di ogni genere di rapporto problematico con il modello originale, gli effetti perversi in cui può incorrere ogni ricostruzione, al centro di altri film che Pierson analizza. È proprio l'assunzione e la decostruzione di tali rischi, declinati però a partire dal rifiuto della dicotomia finzione/documentario, a costituire la novità di queste pratiche e la premessa per un remake e un re-enactment vivi, live.

Il due detta la legge sottile della visione anche nell'intervento di Giovanni Oberti e Keti Shehu: due attaccapanni, due bicchieri ci dicono che le vedute dalle finestre vanno guardate con sguardo doppio: dentro e fuori si legano e il mondo diventa un "altro mondo", forse quello "sfondo di contrasto perché spicchi il disegno d'un minuto" di cui parla Rilke, citato dagli autori (due), con l'avvertimento che noi "non conosciamo il contorno del sentire, ma soltanto quel che dall'esterno lo forma".

Su nuovi registri del sentire, vivere e vedere sono incentrati un altro gruppo di testi. Daniel Birnbaum ne ha introdotto uno attraverso la fotografia secondo Wolfgang Tillmans, quello di immagini che sembrano casuali e si rivelano frutto di un'acutezza visiva del tutto singolare. Essa deriva non tanto da decisioni estetiche o categorie fotografiche quanto dall'"alchimia della luce", da una parte, e dall'"interesse per il nostro essere-al-mondo con gli altri", ovvero dall'intreccio inestricabile tra fenomeni visivi e vissuto, dall'altra; così le sue opere apparentemente astratte si caricano di un erotismo che le rende fisiche e quasi viscerali, mentre le immagini apparentemente colte per caso nella situazione momentanea si dimostrano invece paradigmi della complessità e della condizione, della scelta "dell'instabilità e della vulnerabilità che sono sempre un aspetto della bellezza individuale". "Fondamentalmente le sue immagini sono basate su coinvolgimento e affezione", scrive Birnbaum.

Su un vedere invece non-umano – ma quanto di più-che-umano, troppo-umano c'è anche nello sguardo di Tillmans? – sono incentrati i testi di Florian Leitner e di Nicola Turrini. Il primo analizza strane immagini e video realizzati volutamente o casualmente da animali – in particolare un video realizzato di fatto da una tartaruga marina che giocava con una videocamera smarrita nell'acqua – paragonandoli al capolavoro di Michael Snow *La région centrale*, a sua volta realizzato non da occhio umano bensì tramite un dispositivo meccanico semovente. Dove finisce l'intenzione umana, dove l'autorialità, dove il

*confine tra umano e non-umano, tra tecnico e naturale, e le nozioni tradizionali che riguardano la soggettività e l'estetica? Ne emerge un vedere non antropocentrico e post-umano che l'autore considera anche "paradigma per le pratiche di imaging e di significazione nelle reti digitali" e una sottile riflessione sul viaggio che le immagini fanno per giungere a destinazione e concludere che è proprio "il movimento che fanno quando viaggiano verso la rete globale ciò che ci affascina".*

*Nicola Turrini sviluppa per molti versi gli spunti di Leitner portandoli in un'altra direzione. Quello che gli interessa è non solo una visione non-umana, ma una anche immersiva, un filmare "con i corpi e con i pesci" nel caso del film Leviathan di Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, e quell'immagine "pura" che viene da un "puro vissuto del doppio divenire", secondo la formula di Gilles Deleuze. Tale immagine, anzi "situazione ottico-sonora pura", non solo viene da "un occhio dotato di capacità analitiche inumane", come definiva il cinema Jean Epstein, capace di penetrare l'interiorità degli esseri e di modulare il puro vissuto, ma descrive un "universo alle soglie della percezione umana", un'immagine che finisce con l'essere "l'immagine dell'inafferrabile fantasma stesso della vita", forse "la chiave di tutto".*

*Un poco fuori dalle righe ma non troppo è l'intervento di Elio Grazioli, che prende il live dalla parte della morte, a rovescio, se così si può dire, incentrando il suo intervento sulla particolarità, anzi "singolarità", dell'opera di artisti che sanno di star per morire. Scatta qualcosa in quella circostanza di assolutamente unico, a cui alcuni artisti – qui Hans Hartung, Felix Gonzalez-Torres, Robert Mapplethorpe, Martin Kippenberger – hanno risposto con cicli di opere in cui la questione della morte e della vita è rilanciata in un rovesciamento temporale che oppone la pratica di un dopo la morte immanente al pensiero più diffuso di un dopo trascendente.*

*A questo testo possiamo accostare l'intervento visivo di Simone Schiesari, i cui "Creaturi" intrecciano vita e morte, reale e simulacro, passato e rifacimento – qui pulitura digitale – nella direzione, come suggerisce il titolo, del futuro piuttosto che di un luttuoso sguardo al passato.*

*Chiude il volume una doverosa interrogazione su che ne è dell'immagine e del suo rapporto con il live nel Web e nella tecnologia correlata. Andrea Zucchinalli affronta vari aspetti della questione appoggiandosi sia ad artisti come Joan Fontcuberta o Sophie Calle, sia agli usi della fotografia ormai diffusi nel Web, "favoriti dalla sua [della fotografia] dimensione fluida-digitale combinata*

*con lo sviluppo del suo nuovo habitat, il Web orizzontale interattivo". È appunto questa combinazione a teorizzare oggi un nuovo genere di immagine, "connessa" e "conversazionale", che induce Zucchianali a scrivere che lì non solo si parla per immagini, ma si parla le immagini, nel senso in cui si dice che si parla l'italiano.*

# DI ROBOT E TARTARUGHE

FLORIAN LEITNER

## prologo: una fotocamera persa e ritrovata

Il 16 maggio 2010 Paul Schultz – una guardia costiera della Florida – trova una fotocamera digitale sulla spiaggia. Era stata trascinata a riva presso Key West, protetta da una custodia di vetro acrilico progettata per un uso subacqueo. Schultz porta a casa la fotocamera e scarica le foto dalla scheda di memoria sul proprio computer. La maggior parte delle fotografie contenevano istantanee ordinarie, raffiguranti scene della vita di tutti i giorni e delle vacanze, ma non davano alcuna indicazione sul proprietario del dispositivo. Schultz le pubblica dunque su diversi siti internet dedicati al turismo e alle immersioni,<sup>1</sup> sperando che qualcuno potesse riconoscerci qualche indizio. Dopo poco tempo, infatti, un visitatore di uno dei siti riconosce i figli in alcune immagini. Dick de Bruin, il padre di quei bambini, riceve immediatamente un pacco con la fotocamera perfettamente funzionante insieme alla custodia impermeabile. L'ufficiale olandese era di stanza a Aruba, un'isola delle Piccole Antille, nel sud del Mare Caraibico. Aveva perso la fotocamera durante un'immersione l'11 novembre del 2009, sei mesi prima che fosse trascinata sulle rive di Key West. Viaggiando dalle Antille alla Florida attraverso due oceani, il dispositivo aveva coperto una distanza di più di millecento miglia.

<sup>1</sup> Aquahound, *Found Camera - stage.com - Help!*, in ScubaBoard.com, May 8, 2010, [www.scubaboard.com/forums/basic-scuba-discussions/335831-found-camera-stage-com-help.html](http://www.scubaboard.com/forums/basic-scuba-discussions/335831-found-camera-stage-com-help.html).

Questo curioso aneddoto è una storia sulle immagini in movimento e sul movimento con le immagini, su delle fotografie in viaggio dalle coste del Sud America fino al Nord America e ritorno – o, per essere precisi, su una fotocamera che ha viaggiato con le fotografie immagazzinate nella sua memoria. Un'altra forma di movimento dell'immagine entra tuttavia in gioco a causa dell'intervento di una tartaruga marina. Il rettile marino sembra aver usato la fotocamera per girare un breve film, trovato da Schultz sulla scheda di memoria in mezzo alle immagini di de Bruin. La clip in questione è stata registrata durante il viaggio in mare della fotocamera, molto tempo dopo che era stata persa dal suo proprietario – i metadati indicavano il 15 gennaio 2010.

Come Schultz ha supposto, quel giorno la fotocamera stava probabilmente galleggiando al largo delle coste dell'Honduras, e questo doveva essere il luogo in cui la tartaruga marina si è avvicinata a essa. L'animale ha probabilmente scambiato il dispositivo per cibo e così lo ha afferrato. In ogni caso, la tartaruga ha urtato il pulsante di registrazione, e, poiché la telecamera era stata impostata in modalità video da de Bruin prima di scomparire nell'oceano, ha iniziato a filmare. La clip registrata dalla fotocamera mostra come la tartaruga giochi attorno a essa, sbattendovi contro, aggredendola e mantenendola in costante movimento. Le immagini che sono state registrate in quel momento sono piuttosto traballanti: la fotocamera alterna continuamente inclinazioni frenetiche e inquadrature panoramiche. Se prima l'obiettivo è diretto verso il cielo azzurro, l'istante successivo ruota per mostrare il mondo sottomarino dei Caraibi. Solo di tanto in tanto si può vedere la tartaruga, fino al momento in cui, dopo cinque minuti, si disinteressa del dispositivo e nuota via. Il video continua per altri quindici minuti senza eventi di rilievo prima che la batteria si esaurisca, con l'obiettivo diretto verso il cielo, travolto ogni tanto dall'acqua del mare.

Eliminato il lungo finale, Schultz ha messo il resto del film su YouTube. Caricata il 28 maggio 2010, con il titolo *Sea Turtle Finds Lost Camera*, la clip ha ottenuto quasi 2,7 milioni di visualizzazioni ed è stata commentata fino al febbraio del 2014 più di 3.500 volte.<sup>2</sup>

## Introduzione: gatti, piccioni, e tartarughe

Le immagini in generale e le immagini fotografiche in particolare sono – sono sempre state – più di un semplice risultato dell'intenzione umana; anche

<sup>2</sup> *Sea Turtle Finds Lost Camera*, [www.youtube.com/watch?v=E43sg-Ytt58](http://www.youtube.com/watch?v=E43sg-Ytt58).



Julius Neubronner. Fotografie aeree.

attori non-umani<sup>3</sup> possono svolgere un ruolo cruciale nella loro produzione. Un esempio lampante è stato recentemente fornito dal debutto in regia della tartaruga marina, preceduta dai piccioni viaggiatori che sin dal 1906 erano stati usati da Julius Neubronner per scattare fotografie aeree. Il farmacista tedesco aveva sviluppato delle fotocamere molto leggere dotate di un autoscatto che attaccava agli uccelli prima che venissero slegati. Una volta rientrati a casa, il dispositivo avrebbe contenuto delle immagini scattate durante il volo.<sup>4</sup> Neubronner aveva poi venduto l'equipaggiamento che aveva inventato ad allevatori di piccioni e fotografi amatoriali, e la sua iniziativa può essere consi-

3 La *actor-network theory* (ANT) – *teoria dell'attore-rete* – è un modello teorico sviluppato da alcuni sociologi francesi, tra cui Bruno Latour e Michel Callon, e dall'antropologo britannico John Law. La teoria – che si presenta come un modello costruttivista per spiegare la realtà sociale – prende le distanze da qualsiasi modello essenzialista della natura e della società, e concepisce ogni fatto sociale, ogni idea scientifica o manufatto tecnico come prodotto da una complessa rete di relazioni in cui interagiscono attori sociali umani e non-umani (genericamente riferiti come attanti). In questa rete giocano un ruolo importante sia la distribuzione del potere che le rappresentazioni segniche delle idee o degli oggetti presi in considerazione (n.d.t.).

4 Cfr. Franziska Brons, *Bilder im Fluge: Julius Neubronners Brieftauben- fotografie*, in «Fotogeschichte», n. 100 (2006), pp. 17-36.

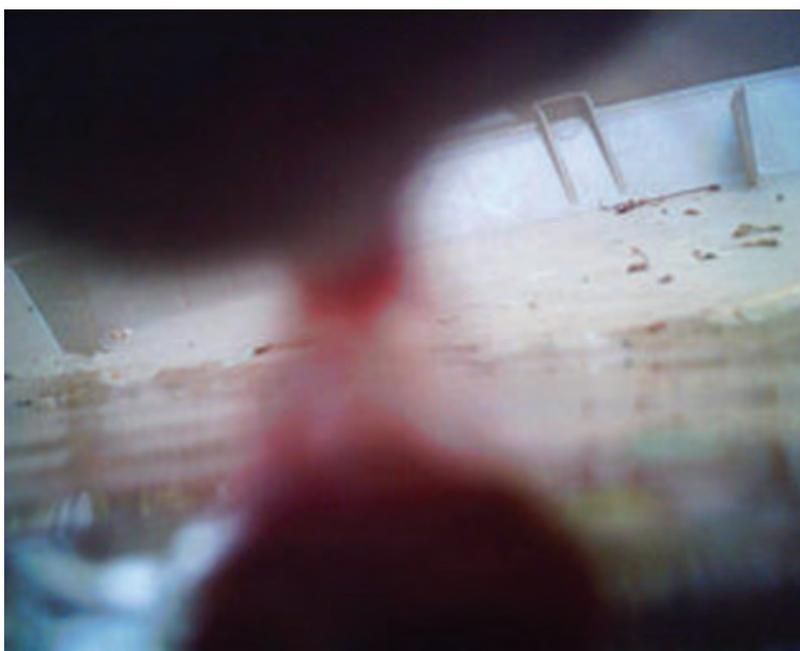
derata come un precursore del progetto; lo stesso vale per la CatCam di Mr. Lee, una fotocamera digitale progettata specificatamente per essere indossata dai gatti durante le loro passeggiate.<sup>5</sup>

Naturalmente, gli attori non-umani coinvolti nella produzione delle immagini (di un film) possono essere anche inorganici. Dispositivi come il braccio robotico utilizzato per girare il famoso *La région centrale* di Michael Snow, così come qualsiasi genere di apparecchio ottico di registrazione, rientrano in questa categoria. Anche se sono passate inosservate nella comunità di YouTube, esistono somiglianze stupefacenti tra il film della tartaruga marina e il classico del cinema sperimentale di Michael Snow, in particolare in relazione ai movimenti di macchina: sia la tartaruga che il braccio robotico costringono la cinepresa a una rotazione su se stessa apparentemente caotica e inarrestabile.

Vorrei prendere queste somiglianze come punto di partenza per mettere in risalto come i due film separino il gesto umano e lo sguardo della cinepresa, per stabilire un modo di vedere non antropomorfo, in cui il guardare e il movimento divengono inseparabili. Su queste basi, l'analisi delle diverse condizioni in cui i due film sono stati girati rivela come ci sia un particolare aspetto che distingue il film della tartaruga marina sia da *La région centrale* che dalle fotografie animali di Neubronner e Mr. Lee: in questo caso nessun essere umano ha intenzionalmente avviato la catena di eventi che hanno condotto alla comparsa delle immagini del film. Essi sono il risultato di una cooperazione puramente accidentale di attori umani, animali e tecnici. Il film della tartaruga marina equivale quindi alla decostruzione del confine tra umano e non-umano e delle nozioni tradizionali che riguardano la soggettività e l'agentività.<sup>6</sup> Questo è anche il motivo per cui l'espressione "film della tartaruga marina" è utile ma imprecisa. Qui non vi è alcun soggetto creatore ma solo un attore-rete ibrido e disperso che trascende nazioni e specie; il significato, non più controllato da un individuo, diviene fluido. Il film della tartaruga fornisce quindi un paradigma per le pratiche di *imaging* e di significazione nelle reti digitali, proprio perché il movimento che guida queste ultime può essere paragonato a quello che controlla l'attore-rete di cui la tartaruga marina fa parte e che si manifesta nel film scoperto da Schultz.

5 Mr. Lee - *Projects for Cats and People*, [www.mr-lee-catcam.de](http://www.mr-lee-catcam.de).

6 *Agency* è un termine comunemente in uso nelle scienze sociali dalla fine degli anni Settanta e definisce genericamente un modo per parlare della capacità umana di agire. Cfr. Laura M. Ahearn, la voce "Agency", in Alessandro Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma 2001, pp. 18-23 (n.d.t.).



Mr. Lee, *CatCam*. Fotografie.

## un modo di vedere non antropomorfo

Intorno al 1970, il videoartista canadese Michael Snow incarica Pierre Abeloos, un creativo ingegnere di Montreal, di costruire un braccio su cui poter montare una cinepresa 16 millimetri: come descritto da Peter Rist, “una macchina che possa permettere alla cinepresa, sostenuta anche da una corta colonna, di muoversi agevolmente su un certo numero di assi differenti a varie velocità, e il cui l’obiettivo possa sia passare a pochi centimetri dal terreno che zoomare verso l’infinità del cielo”.<sup>7</sup>

Il dispositivo viene poi collocato su una vetta isolata nel nord del Quebec vicino a Sept-Îles. Snow e la sua troupe girano per cinque giorni, producendo sessanta ore di materiali che sono stati poi tagliati fino a ridurli alle tre ore di *La région centrale*, uscito nel 1971.<sup>8</sup>

*La région centrale* mostra un paesaggio di montagna, osservato attraverso l’occhio di una cinepresa che non cambia mai la sua posizione, ma che è costantemente in rotazione su se stessa. Grazie al braccio robotico, la cinepresa è in grado di ruotare in ogni possibile direzione, eseguendo movimenti orizzontali, verticali, laterali, e persino a spirale. Mentre le prospettive del paesaggio visibile nel film diventano sempre più bizzarre, esse si mostrano, allo stesso tempo, sempre più scollegate dalle convenzioni cinematografiche. Nel cinema narrativo, il punto di vista della cinepresa non è necessariamente identico a quello del personaggio: il cinema classico hollywoodiano, ad esempio, mostra il punto di vista del personaggio solo in casi eccezionali. Tuttavia il punto di vista della cinepresa imita quasi sempre lo sguardo umano, in un modo o nell’altro. Questo è il motivo per cui i termini comunemente usati per

7 Peter H. Rist, *La Région Centrale*, in «Offscreen», 30 novembre 2002, [www.horschamp.qc.ca/new\\_ofscreen/region\\_centrale.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_ofscreen/region_centrale.html). Per una descrizione più dettagliata dei differenti componenti e delle funzioni del braccio robotico si veda Tila Landon Kellman, *Figuring Redemption: Resighting My Self in the Art of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2002, p. 117.

8 Riguardo a Michael Snow e al film *La région centrale*, si veda Michael J. Anderson, *Michael Snow & the 1970s Aesthetic of Excess: La Région centrale (1971)*, in *Tataville: A Place for Cinema & the Visual Arts*, 14 aprile 2008, <http://tataville.blogspot.de/2008/04/michael-snow-1970s-aesthetic-of-excess.html>; R. Bruce Elder, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1989; Alain Fleischer, *Michael Snow's Cinemachine*, in Centre national de la photographie (a cura di), *Michael Snow: Panoramique; Oeuvres photographiques & films / Photographic Works & Films, 1962-1999*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1999, pp. 53-54; John W. Locke, *Michael Snow's La Région centrale: How You Should Watch the Best Film I Ever Saw*, in «Artforum», vol. 12, n. 3, novembre 1973, pp. 66-71; Annette Michelson, *About Snow*, in «October», n. 8, primavera 1979, pp. 111-24; e Bill Simon, *A Completely Open Space: Michael Snow's La Région centrale*, in «Millennium Film Journal», n. 4-5, estate-autunno 1979, pp. 93-100.



Michael Snow con la macchina progettata da Pierre Abelos.

classificare la tipologia delle inquadrature (campo lungo, campo medio, primo piano, ecc.) e gli angoli di ripresa (a livello degli occhi, ripresa dall'alto, ripresa dal basso) sono definite dalla loro relazione con le dimensioni del corpo umano. Lo statuto antropomorfo della cinepresa diviene particolarmente evidente sia nei suoi movimenti, così come nelle panoramiche che sembrano equivalenti alla rotazione di una testa umana. Tuttavia, come ha sottolineato Tom Holert, ciò che *La région centrale* presenta sono “movimenti di macchina disumanizzati”,<sup>9</sup> che, secondo Rist, “fino a quel momento non potevano essere osservati da un occhio umano”.<sup>10</sup>

Come indicato in precedenza, in *Sea Turtle Finds Lost Camera* la fotocamera segue il medesimo principio estetico di *La région centrale*, attraverso una costante e apparentemente caotica rotazione intorno a se stessa: lo spazio che circonda l'occhio della cinepresa viene esplorato senza soluzione di continuità, in tutte e tre le dimensioni e da ogni possibile prospettiva. Gli occhi umani,

9 Tom Holert, *Deserts of the Political – Michelangelo Antonioni, Robert Smithson and Michael Snow*, in Media Art Net, [www.medienkunstnetz.de/themes/art\\_and\\_cinematography/deserts\\_of\\_the\\_Political/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/deserts_of_the_Political/), p. 16.

10 Peter H. Rist, *La Région Centrale*, cit.

intrappolati nelle orbite anatomiche, non avrebbero mai potuto realizzare nulla di simile. Il rettile marino dirige un *remake* di *La région centrale*, liberando la cinepresa e facendo letteralmente girare la testa dello spettatore. La tartaruga marina crea anche un finale che ricorda Snow, quando alla fine nuota via e abbandona la fotocamera dietro di sé, mentre essa sta ancora filmando. Come il film di Snow, la registrazione della tartaruga finisce in pochi minuti, il movimento convulso si blocca e l'immagine mostra nient'altro che il puro cielo.

*La région centrale* e *Sea Turtle Finds Lost Camera* costituiscono un passo ulteriore all'interno dello sviluppo storico dei media così come è inteso da Vilém Flusser: se i media tecnici, come per esempio la fotografia, vengono definiti da Flusser come ciò che ha dissociato più di ogni cosa la produzione delle immagini dal gesto umano, i due film dissociano invece il gesto umano stesso e lo sguardo della cinepresa.<sup>11</sup> I film si rivolgono ancora alla percezione visiva degli esseri umani, ma quello che presentano è un modo di vedere non-antropomorfo, l'accento di uno sguardo completamente altro, i cui movimenti seguono una coreografia aliena che serpeggia tra il cielo e la terra (nel film di Snow) o tra il cielo e il mare (nel film della tartaruga). In una proposta del 1969 al Canadian Film Development Corporation, Snow scriveva che il film che stava progettando sarebbe stato "come una registrazione dell'ultima zona incontaminata sulla Terra, un film da spedire nello spazio come un souvenir di ciò che un tempo era la Natura"<sup>12</sup> – il tipo di immagini che un extraterrestre che sta esplorando la Terra si riporterebbe a casa. Una delle principali ragioni per cui queste immagini appaiono così stravaganti consiste nel fatto che il guardare e il movimento sembrano così strettamente intrecciati da diventare inseparabili. Questo è vero anche per il film della tartaruga: in entrambi i film, la rotazione frenetica della cinepresa evoca l'impressione che, una volta che il movimento si sarà fermato, cesserà corrispondentemente anche lo sguardo. I minuti finali di entrambi i film si possono interpretare in questa direzione: quando smette di girare su se stessa, la fotocamera mostra ancora qualcosa (del cielo), ma l'immagine che produce è quasi priva di contenuto e appare piuttosto come una non-immagine. Il movimento equivale al guardare e l'immobilità alla cecità – quest'ultima elisa dall'*editing* di Schultz, che ha eliminato gli ultimi quindici minuti della clip della tartaruga marina e la sua relativa immobilità.

11 Cfr. Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 11-20.

12 Michael Snow, *The Collected Writings*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1994, p. 56.

## dal solido al fluido

Anche se in entrambi i film il movimento e lo sguardo diventano sinonimi e si fondono in uno sguardo-movimento, l'emergere del secondo in *La région centrale* e *Sea Turtle Finds Lost Camera* si basa su paradigmi differenti. Un confronto tra i diversi contesti a cui i due film appartengono suggerisce che questi paradigmi possano essere descritti con il termine "solido" da un lato e con il termine "fluido" dall'altro. I luoghi in cui le cineprese di Snow e della tartaruga hanno girato condividono la stessa caratteristica di base: sono privi di qualsiasi segno della civiltà umana e quasi totalmente privi di altri segni di vita, a parte la scarna vegetazione sulle montagne di Snow e un piccolo pesce che nuota davanti all'obiettivo della tartaruga. Sostituendo le aspre montagne canadesi con il cielo caraibico, cristallino e senza nuvole, il film della tartaruga marina introduce tuttavia un'alterazione significativa: si comporta quasi come un *intenzionale remake* che rivela un'ambizione artistica, non copiando semplicemente l'originale, ma anche variandolo. Il cambio di posizione permette non solo un'immagine più luminosa e dai colori più saturi ma introduce anche un'opposizione fondamentale: come il mare sostituisce la cresta rocciosa, un elemento viene sostituito da un altro, la terra dall'acqua, il solido dal fluido. La sostituzione può essere letta come il riflesso di un mutamento di paradigma che riguarda le modalità di apparizione delle immagini e la produzione della significazione. Da una parte c'è il paradigma rappresentato da *La région centrale*, che si basa su una strategia di produzione del significato in cui la solidità dipende da un'origine definita, nella forma di un soggetto creatore umano che controlla in modo completo tutti i processi di significazione. Il film della tartaruga definisce invece un paradigma diverso, in cui la significazione diviene fluida, non essendo più controllata da un singolo soggetto.

È la traccia audio di *Sea Turtle Finds Lost Camera* a suggerire l'impossibilità di identificare un creatore individuale. Il film è accompagnato dallo sciabordio del mare e dai rumori della tartaruga che colpisce la custodia acrilica così come sono stati registrati dal microfono installato sulla fotocamera. Essi ci ricordano costantemente la compresenza del rettile e del mare, la loro interazione continua, e l'assenza di un singolo soggetto – tantomeno umano – a cui poter attribuire questi movimenti. Ci viene così ricordato che le immagini risultanti, e il significato che può essere iscritto in esse, devono essere concepiti come altrettanto intangibili e fluidi quanto l'oceano in cui la tartaruga e la fotocamera stanno fluttuando.



Michael Snow, *La région centrale*, 1971. Fotogramma.  
Paul Schultz, *Sea Turtle Finds Lost Camera*, 2010. Fotogramma.

A prima vista *La région centrale* sembra essere un lavoro che rinuncia al controllo dell'immagine in un modo simile. In questo caso la traccia audio consiste di rumori meccanici ed elettronici, segnali prodotti dalla macchina ed elaborati dall'unità di controllo del braccio robotico. Essi attestano come il regista abbia completamente trasferito l'azione della cinepresa sull'apparato, come dunque le immagini siano un prodotto della macchina. Come spiega Holert, anche se in *La région centrale* "il 'fattore umano' è limitato alla costruzione della macchina, alla sua programmazione, alla scelta della posizione, e alla decisione su come ridurre il film da sessanta ore a tre",<sup>13</sup> il momento della programmazione rimane tuttavia un aspetto decisivo. Anche se possono sembrare caotici, i movimenti della cinepresa sono completamente predeterminati in modo che il braccio robotico non si muova mai esattamente nello stesso modo per due volte, rendendo così ogni movimento leggermente differente dall'altro. Il regista, supportato dal suo programmatore, rimane di conseguenza all'interno di una modalità di significazione umanistica, agendo come un soggetto creatore autonomo.

Il contrasto tra *Sea Turtle Finds Lost Camera* e *La région centrale* – in relazione allo stretto regime di controllo da cui emergono le immagini del secondo – sembra essere ancora più forte se consideriamo non solo che i movimenti di macchina nel film della tartaruga sono casuali ma che il film stesso è un prodotto accidentale. Il puro e semplice fatto che la fotocamera stesse registrando, così come il suo viaggio per mare, sono dovuti a una catena accidentale di eventi. Il film della tartaruga può essere visto come un oggetto estetico che non si colloca nella tradizione umanistica dell'estetica dell'illuminismo europeo, che concepisce l'espressione artistica e il significato come ciò che emerge dalle azioni intenzionali di un individuo, e di cui Snow fa ancora parte, nonostante l'uso della robotica e di un modo di vedere non antropomorfo. Il film della tartaruga marina non è il risultato di una meticolosa pianificazione da parte di un soggetto creatore umano, proviene invece da una distrazione, da qualcuno che perde la fotocamera facendo immersione, qualcuno che, a differenza di Snow, perde il controllo.

Un passo falso, piuttosto che un gesto artistico intenzionale, che produce alla fine qualcosa che diventa leggibile come oggetto estetico. Questa rinuncia all'estetica tradizionale è possibile solo in virtù di una rete ibrida che trasgredisce le nazionalità, le specie, le divisioni tra organico e inorganico, tra natura e tecnologia. La rete è costituita da una fotocamera, una custodia impermeabile,

13 Tom Holert, *Deserts of the Political*, cit., pp. 16-17.

un subacqueo distratto, le correnti del Mar dei Caraibi e del Golfo del Messico, un animale marino, un'altruista guardia costiera del Cer e una comunità globale online. Ognuno di loro può essere definito attore nel senso della teoria attore-rete (ANT). Bruno Latour la spiega così: "Nell'espressione attore-rete, un 'attore' non è la fonte di un'azione, ma il bersaglio in movimento di una vasta gamma di entità che sciamano verso di esso. [...] Usare la parola 'attore' significa che non è mai chiaro chi e cosa agisce quando agiamo".<sup>14</sup>

La cooperazione da cui è emerso il film della tartaruga descrive una visione del mondo tipica della ANT, in cui, seguendo Latour, è possibile "immaginare un mondo fatto di *concatenazioni di mediatori* dove ogni punto può essere pensato come pienamente agente".<sup>15</sup> Esaminando questo mondo, non possiamo "dedurre da alcune cause, come molti degli effetti che siano lì 'in potentia'", ma dobbiamo "sostituire quante più cause possibili con una serie di attori".<sup>16</sup> È significativo come, nell'esempio del film della tartaruga marina, la rinuncia alla causalità unica si aggiunga a una situazione in cui gli esseri umani e gli altri animali diventano realmente "specie compagne", nel senso di Donna Haraway<sup>17</sup> – contribuendo alla produzione congiunta del *remake* di un noto lavoro artistico.

La maggior parte degli attori all'interno della rete che sta dietro *Sea Turtle Finds Lost Camera* sono sconosciuti gli uni agli altri. La relazione tra di loro si stabilisce prima grazie all'oceano e poi grazie a Internet. Media che – descrivendo il passaggio dallo stato solido a quello fluido all'opera nel film della tartaruga – possono essere definiti come fluidi nella misura in cui costituiscono sistemi complessi, e cercano di afferrare qualunque cosa possa determinarne il comportamento come privo di scopo; c'è sempre qualcosa che sfugge ai nostri schemi. Questo perché il materiale sottostante è senza forma,<sup>18</sup> una proprietà che vale non solo per l'acqua, ma anche per i dati, come Alexander Galloway ha rilevato

14 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York 2005, p. 46.

15 *Ivi*, p. 59.

16 *Ibidem*.

17 Cfr. Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago 2003, e *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

18 Un altro elemento a cui possiamo fare riferimento per definire una metafora dell'informe della rete di Internet – al posto dell'acqua e della sua fluidità – è la luce. Cfr. Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006.



Michael Snow, *La région centrale*, 1971. Fotogrammi.

di recente in relazione ai tentativi di disegnare mappe di Internet.<sup>19</sup>

Se l'oceano permette la nascita delle immagini in *Sea Turtle Finds Lost Camera*, è soprattutto Internet che produce il significato estetico che possiamo trovare in esse. Senza Internet Schultz non sarebbe mai stato in grado di risalire la catena di eventi che hanno portato al traballante video che ha scoperto all'interno della fotocamera smarrita. Di conseguenza saremmo difficilmente in grado di interpretare il video come un oggetto estetico nel modo in cui ora ci appare. Le circostanze della sua comparsa rimarrebbero oscure e il passaggio dallo stato solido a quello fluido che si svolge in confronto a *La région centrale* probabilmente non potrebbe essere identificato in tutta la sua rilevanza. Non saremmo in grado di renderci conto che il film della tartaruga non solo può essere visto come un adattamento del film di Snow, ma anche la rilevanza della fluidità come metafora per le circostanze della sua nascita e per il suo modello di significazione e di produzione dell'immagine.

In questo senso *Sea Turtle Finds Lost Camera* è veramente un'opera d'arte digitale, così come Internet è la condizione di possibilità non solo della sua circolazione, ma anche della sua complessità estetica. Potremmo anche pensare al film della tartaruga come una rimediazione del film di Snow nelle condizioni fluide di una rete digitale globale. Ciò che definisce la fluidità dell'oceano e di Internet in questo contesto, così come vorrei concepirla, è che essi non assegnano a nessuno degli attori sopra menzionati il ruolo di un soggetto creatore. Quando guardiamo *La région centrale*, al contrario, i soggetti responsabili per le azioni dell'apparato – l'artista (Snow), i suoi collaboratori (Abeloos e altri) – possono essere facilmente determinati e indicati come strutture solide.

Nel capitolo finale di *How We Became Posthuman* Katherine Hayles descrive i sistemi il cui comportamento non può essere fatto risalire a una sola origine. Di certo non si riferisce a Snow o ad altri esempi di film registrati con l'ausilio di robot o animali. La sua argomentazione si basa tuttavia su ciò che può essere descritto come un cambiamento da solido a fluido, o nelle sue parole "un passaggio dalla dialettica presenza/assenza a quella schema/casualità":<sup>20</sup> "piuttosto che procedere lungo una traiettoria diretta verso una fine conosciuta, tali sistemi evolvono verso un futuro aperto segnato dalla contingenza e dall'imprevedibilità.

19 Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Polity, Cambridge (UK) 2012, pp. 83-84.

20 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago 1999, p. 288.

Il significato non è garantito da un'origine coerente".<sup>21</sup>

È significativo che Hayles sviluppi questa idea facendo riferimento alle analisi di Edwin Hutchins sui sistemi di navigazione delle navi oceaniche.<sup>22</sup> Una rete per la quale il mare è uno dei media connessi e in cui processi come la cognizione e il processo decisionale risiedono, secondo Hayles, "non solo negli esseri umani, ma nelle interazioni complesse all'interno di un ambiente che include attori umani e non-umani".<sup>23</sup> La fluidità può essere utilizzata come metafora per caratterizzare queste interazioni e questi ambienti; se concediamo che *Sea Turtle Finds Lost Camera* si fondi su questa metafora, incontriamo una dimensione di significato estetico nel film stabilita indipendentemente da qualsiasi soggetto creatore. Nelle parole di Hayles, "il significato nel sistema non è anticipato, e l'origine non agisce come significazione di base".<sup>24</sup>

Come si manifesta nello sguardo-movimento di *Sea Turtle Finds Lost Camera*, la fluidità della rete sottostante destabilizza alcuni binari che vengono lasciati intatti da *La région centrale*. Se quest'ultima si basa su un paradigma di solidità, questo è vero nella misura in cui il movimento si intreccia con lo sguardo, riaffermando opposizioni come umano contro non-umano e tecnico contro naturale. Il film di Snow non mette in discussione se queste dicotomie siano davvero così solide come sembrano essere. Da un lato, questo accade perché, quando *La région centrale* stabilisce ciò che Holert chiama "una modalità di visione puramente tecnica",<sup>25</sup> essa definisce la propria estetica escludendo le modalità naturali della visione – qualunque queste possano essere. D'altra parte, lo sguardo non antropomorfo è definito *ex negativo* escludendo lo sguardo umano, che è presumibilmente incarnato nella cinepresa antropomorfa del cinema narrativo. Il film della tartaruga marina decostruisce la divisione tra umano e non-umano, e tra tecnico e naturale. Le prospettive della fotocamera sono caratterizzate da una condizione non antropomorfa, ma per capire quale tipo di visione esse stabiliscano, dobbiamo considerare la rete fluida che sta dietro di esse. Ciò che incontriamo in quel punto – al di là dello (sguardo) umano – non è (uno sguardo) non-umano ma una configurazione ibrida di attori umani e animali, tecnici e naturali, e lo sguardo-movimento che creano collaborativamente.

21 *Ivi*, p. 285.

22 Edwin Hutchins, *Cognition in the Wild*, MIT Press, Cambridge (MA) 1995.

23 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, cit., p. 288.

24 *Ivi*, p. 285.

25 Tom Holert, *Deserts of the Political*, cit., p. 16.



Paul Schultz, *Sea Turtle Finds Lost Camera*, 2010. Fotogrammi.

Il modo di vedere – lo sguardo-movimento – presentato in *Sea Turtle Finds Lost Camera* segnala quindi una prospettiva non antropocentrica, post-umana. Prospettiva che mina in modo sostanziale l'idea tradizionale per cui soggettività e agentività possano essere situati in un singolo punto, all'interno del nucleo interno di un sé inaccessibile dall'esterno. Thomas Nagel riassume questa idea affermando che "ogni fenomeno soggettivo è essenzialmente collegato con un unico punto di vista",<sup>26</sup> e che la soggettività può essere intesa come l'incarnazione di un tale punto di vista. Immaginando una soggettività non-umana, egli conclude che "il carattere soggettivo dell'esperienza è pienamente comprensibile solo da un punto di vista".<sup>27</sup> Approccio evidente nel film di Snow, che ruota letteralmente intorno a un unico punto di vista. *La région centrale* neutralizza la soggettività umana, ma si basa su un concetto di soggettività non-umana coerente con il concetto di Nagel. Dopo tutto il film di Snow inscena un punto di vista che è allo stesso tempo un'origine inaccessibile: il titolo fa infatti riferimento non solo al nome della regione geografica in cui è stato montato il braccio robotico, ma anche all'unico punto nello spazio che non appare mai sullo schermo – per quanto l'occhio meccanico esplori ogni possibile prospettiva dell'ambiente circostante. Senza l'aiuto di specchi, la cinepresa non può essere visibile sulla pellicola che registra: la regione centrale è la cinepresa stessa.

Quando Pooja Rangan scrive di "trasferire l'apparato dei media"<sup>28</sup> ai non-umani, si riferisce a come tali pratiche possano dare origine a interazioni che destabilizzano la concezione tradizionale del soggetto, ma solo se "abbandiamo i tropi retorici che [...] rappresentano l'"agentività"<sup>29</sup>. Questo è esattamente ciò che diventa evidente quando confrontiamo la *La région centrale* e *Sea Turtle Finds Lost Camera*. Mentre il film di Snow – ancora costruito sulla retorica di una agentività (estetica) – non fa altro che sostituire il non-umano con la soggettività umana, il film della tartaruga congeda definitivamente la soggettività in quanto tale e trasferisce l'agentività estetica da un soggetto creatore umano a un attore-rete ibrido e disperso.

26 Thomas Nagel, *What Is It Like to Be a Bat?*, in «Philosophical Review», vol. 83, n. 4, ottobre 1974, pp. 437-441.

27 *Ivi*, pp. 444-445.

28 Pooja Rangan, *Humane-itarian Interventions*, in «Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies», vol. 24, n. 1, 2013, p. 123.

29 *Ibidem*.

## muoversi nello scenario globale dell'immagine

La prospettiva post-umana del film della tartaruga può essere correlata con alcune pratiche visuali diffuse nelle reti digitali. Per questo dobbiamo considerare le diverse forme di movimento delle immagini che sono associate a esse. Oltre al movimento dell'occhio della cinepresa – che può essere osservato sullo schermo, in quanto strettamente intrecciato con l'atto del guardare – un altro tipo di movimento è qui cruciale: il movimento delle immagini nello spazio geografico, quel movimento che ha fatto sì che le immagini scattate da de Bruin e quelle riprese dalla tartaruga marina giungano al computer di Schultz e successivamente ai nostri computer. Questo movimento dietro a *Sea Turtle Finds Lost Camera* è prodotto dallo stesso attore-rete responsabile del movimento sullo schermo, e le cui operazioni sono governate dal paradigma della fluidità. Nel film della tartaruga possiamo dunque scorgere una forma specifica di esperienza estetica che è caratteristica dell'immagine nelle reti digitali e che è basata su una prospettiva postumana.

In realtà, sembra che il successo di *Sea Turtle Finds Lost Camera* su YouTube abbia più a che fare con il movimento delle immagini nello spazio geografico che con il movimento che si può osservare sullo schermo. Questo diventa chiaro leggendo i commenti. Se si guarda la clip senza avere in mente il lavoro di Snow, non è molto più di una inutile successione di immagini in varie sfumature di blu. La mancanza di punti fissi che potrebbero servire come ancoraggio per la composizione dell'immagine – la fluidità del filmato – è ancora più spiazzante di quello che Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel hanno presentato nel film *Leviathan* (2012), che documenta la pesca d'altura attraverso piccole telecamere posizionate in luoghi inusuali – nelle reti da pesca o sui lati di barche. Molti commentatori su YouTube si lamentano del fatto che il video della tartaruga di mare li ha “frastornati” e gli ha fatto venire il “mal di mare”. Ma ci sono anche molti commentatori entusiasti: “incredibile”, “adorabile”, “una storia impressionante” sono osservazioni che sono state pubblicate numerose volte. La sensazione di vertigine che appare nelle immagini è chiaramente un effetto dello sguardo-movimento. Ciò che appare centrale in ogni reazione positiva al film della tartaruga è tuttavia il movimento che ha condotto la fotocamera in viaggio dalle coste del Sud America al Nord America e ritorno. Proprio come lo sguardo-movimento, questo movimento è stato generato dall'estrema complessità del sistema ibrido responsabile prima dell'apparizione delle immagini del film e poi della loro diffusione in tutto il pianeta attraverso Internet. In altre

parole, la fascinazione generata da *Sea Turtle Finds Lost Camera* non è indotta dal movimento delle immagini sullo schermo ma piuttosto dal movimento che queste immagini hanno fatto per giungere lì.

La stessa cosa è probabilmente vera per le foto che Schultz ha pubblicato online quando stava cercando il proprietario della fotocamera. Anche dopo la scoperta del proprietario, guardiamo ancora queste immagini con fascino e siamo più interessati allo spettacolare viaggio in mare di cui sono testimonianza che al loro contenuto reale. Ci affascina a causa del movimento intercontinentale che hanno fatto, perché mettono in scena l'eventualità improbabile di un messaggio in una bottiglia che trova un destinatario e viene restituito. Questo particolare modo di essere affetti dalle immagini sembra essere un fenomeno caratteristico in certe pratiche visuali che sono diventate dominanti nell'era digitale. Le immagini che al giorno d'oggi vengono diffuse via Internet, suscitano il nostro interesse a causa di un movimento che non avviene sullo schermo, visto che molte di esse sono immagini fisse: è il movimento che fanno quando viaggiano attraverso la rete globale che ci affascina. Questo è certamente ancora più illusorio del movimento percepito nelle immagini del film – perché in realtà nulla si muove, c'è solo una trasmissione di informazioni. Nonostante ciò, le immagini che vengono condivise su piattaforme come Facebook sembrano appartenere a una pratica estetica che le concepisce non tanto come oggetti rappresentativi a sé stanti, ma come componenti di un sistema la cui autopoiesi si perpetua attraverso la costante trasmissione e ricezione di immagini digitali. Guardare queste immagini – che si tratti di fotografie o delle clip di un film – offre un'esperienza che riguarda non tanto le loro qualità rappresentative quanto il processo di diffusione attraverso il quale sono arrivate sullo schermo dell'utente. A questo proposito la Torre Eiffel o la spiaggia sullo sfondo delle immagini dei nostri amici, che possiamo incontrare attraverso i social media, è molto più rilevante dei loro volti. I punti di riferimento non servono, tuttavia, come segni indessicali di luoghi geografici; essi possono piuttosto essere pensati come marcatori che codificano il movimento stesso messo in scena dalle immagini. Queste immagini fisse sono percepite come mobili in quanto appartenenti a quello che Flusser chiama lo "scenario globale di immagini",<sup>30</sup> il movimento continuo e globale delle rappresentazioni visive.

Nell'era di Internet, lo "scenario globale di immagini" emerge da una struttura

30 Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 6.

deindividualizzata, decentrata e molto complessa, paragonabile a quello che sta dietro *Sea Turtle Finds Lost Camera*: entrambi sono costituiti da umano e non-umano, da elementi tecnici e non tecnici che eseguono atti non intenzionali e sono sincronizzati attraverso le reti e/o gli oceani digitali, attraverso media fluidi e globali. Entrambi generano un movimento di immagini che non si può far risalire a un'origine definita, a un unico soggetto, a una agentività che si trova in un punto specifico. Si tratta di definire "agentività distribuita",<sup>31</sup> applicando un concetto sviluppato da Werner Rammert e Ingo Schulz-Schaeffer. In entrambi i casi il movimento consente una specifica esperienza estetica. Nel caso di *Sea Turtle Finds Lost Camera* questa esperienza è emblematica in quanto le due forme di movimento dell'immagine che sono associate al film – il movimento all'interno delle immagini e il movimento delle immagini che viaggiano dalla costa del Sud America verso il Nord America e ritorno – possono essere diverse in termini di status percettivo, ma mettono in atto la stessa prospettiva post-umana. Quello che alla fine rendono palpabile è il paradigma di fluidità che sta alla base della rete digitale globale.

Florian Leitner, *On Robots and Turtles: A Posthuman Perspective on Camera and Image Movement after Michael Snow's La région centrale*, in «Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture», vol. 35, n. 2, 2013, disponibile in <http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol35/iss2/7>. Traduzione dall'inglese di Nicola Turrini.

31 Cfr. Werner Rammert, Ingo Schulz-Schaeffer, *Technik und Handeln: Wenn soziales Handeln sich auf menschliche und technische Abläufe verteilt*, in *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*, Campus, Frankfurt a.M 2002, pp. 11-65. Cfr. anche Werner Rammert, *Technik in Aktion: Verteiltes Handeln in soziotechnischen Konstellationen*, in Thomas Christaller e Josef Wehner (a cura di), *Autonome Maschinen*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2003, pp. 289-315.