

SPECIALE Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica

Dalla parte dell'arte

“Che cos'è la geografia, se non il disegno e l'interpretazione di linee?”¹ Nella sua semplicità, la definizione di Gunnar Olsson ha il merito di suggerire immediatamente come la descrizione geografica del mondo possieda sempre un'intenzionalità costruttiva, di ordine linguistico: essa è sempre, indipendentemente dal naturalismo della “risoluzione”, un'azione di traduzione simbolica in cui i segni descrivono e insieme interpretano, e dunque includono ed escludono, mostrano e nascondono. Non a caso, il libro di Olsson da cui è tratta la citazione, *Lines of Power, Limits of Language*, prende le mosse da una lettura geografica della “teoria” dei punti, delle linee e delle superfici di Kandinsky per poi trasformarsi, attraverso un impressionante eclettismo di riferimenti, in una ricerca di stampo post-strutturalista sui limiti del linguaggio (grazie alla problematizzazione della “linea” saussuriana che separa e insieme connette significante e significato) e dei processi di rappresentazione visiva della realtà (rispetto ai quali si fa centrale la nozione di traduzione). Una ricerca inevitabilmente connessa al tema del potere: la “storia delle linee” è anche, se non soprattutto, storia della volontà di disciplinare il visibile e di dare un ordine al mondo. Linea saussuriana e principio di traduzione si rivelano così anche le “falde” in cui andare a stanare foucaultianamente l'archivio del dispositivo geografico: nell'imperfezione stabilita da ogni traduzione e nella convenzionalità simbolica che aggancia le due “s” di Saussure si colloca infatti un *gap* ontologico tra realtà e rappresentazione in cui l'azione del potere (della linea) dà a vedere il proprio “disegno”.

L'impostazione decostruttiva di Olsson si rivela particolarmente preziosa nell'analisi delle pratiche di (ri) scrittura dello spazio che, negli ultimi anni, hanno avuto come operatori linguistici i droni, emblemi di una cultura visiva geografica dominata dalla centralità dello sguardo dall'alto, contemporaneamente diffuso e “addomesticato”, in territorio civile, da Google Maps e Google Earth. Droni che, sia detto subito², non possono essere intesi alla stregua di semplici estensioni potenziate dell'agire umano e, in particolare, quale ulteriore perfezionamento di una storia del *warfare* preoccupata, fin dall'antichità, di aumentare la distanza dal nemico³. Piuttosto, l'analisi dei droni va proiettata nel quadro di una storia dei (nuovi) media visivi⁴ in quanto dispositivi specifici che, come tutti i dispositivi, fondano il proprio funzionamento su una rimediazione linguistica tra essere e azione, ontologia e prassi⁵. Propria dei droni, infatti, non è una sorveglianza trasparente del territorio e dell'azione dell'uomo ma una pratica di costante archiviazione e traduzione della superficie visibile del mondo, fondata su una tecnologia, un posizionamento enunciativo e un linguaggio peculiari. Strutturalmente, inoltre, la percezione dronica – mediata da uno sguardo aereo, dall'alto e spesso verticale, uno sguardo “silenzioso” che si sottrae alla percezione umana – ha il vantaggio di rendere evidente un altro aspetto cruciale del potere dei dispositivi, vale a dire la loro natura di “attività di governo senza alcun fondamento nell'essere”⁶. La “violenza” dei droni, infatti, non risiede soltanto nella loro azione di costante, invisibile sorveglianza (e, quando armati, nella loro riprovevole azione post-bellica di caccia⁷) ma anche, se non soprattutto, nella minacciosa “separazione” della loro prassi da un principio antropomorfo; una separazione ulteriormente e anzi esemplarmente riflessa dall'alfabeto che traduce le informazioni archiviate durante i processi di perlustrazione: l'alfabeto del calcolo algoritmico e della manipolazione digitale del fotografico, in cui la logica del tracciato cartografico incontra la pratica del *profiling* umano, e la “mappa” si trasforma in una geografia di connessioni e in una cartografia delle vite⁸.

Il potere e, insieme, l'infrazione violenta insiti nell'azione dispositiva dei droni consistono dunque, anzitutto, in un “disegnare linee” (letteralmente, come rivela la procedura delle *kill box*⁹) in cui l'accoppiamento tra le due “s”, mediato da un alfabeto e da un posizionamento¹⁰ dis-umani, mira però a costruire delle

SPECIALE mappe antropiche. La sfasatura epistemica è flagrante: un'enorme quantità di dati sociali, spaziali e temporali viene "convertita" in mappe e modelli di comportamento digitali; una indicizzazione quantitativa e simbolica di *big data* (schemi e pattern) viene impiegata per interpretare l'azione umana "discreta", qualitativa, in rapporto allo spazio e al tempo (e anzi, in molti casi, per prevederla). È a quest'altezza, nel ritorno imperfetto alla realtà delle immagini processate a partire dalle operazioni di videosorveglianza dei droni, che il dispositivo manifesta tutta la propria violenza "ontologica": fondata, da un lato, sulla produzione del proprio spazio e del proprio soggetto e, dall'altro, di conseguenza, sulla scissione del vivente da se stesso e dal rapporto immediato col suo ambiente.

Da questo punto di vista, la medialità dei droni possiede molti punti di contatto con quella del motore di ricerca Google Earth, rilasciato nel 2005: comune, in particolare, è l'azione algoritmico-fotografica di traduzione della geografia in mappe digitali (usabili, percorribili, manipolabili), la retorica visiva di uno sguardo dall'alto ormai indipendente da una presenza umana (e, associato a questo, la retorica del *long zoom*¹¹, che in modo diverso "mira" un punto particolare), una vigilanza panottica e l'aggregazione "connettiva" e sinottica dei dati. Certo, Google Earth, come tutte le applicazioni che fanno capo all'azienda statunitense, è un servizio (una "modalità di visione") a cui tutti possono accedere: in questo senso, dunque, almeno all'apparenza, non è un medium asimmetrico ma, anzi, è basato sulla volontà di "organise the world's information and make it universally accessible and useful"¹². Tuttavia, solo un'analisi ingenua del suo funzionamento può non vedervi implicate alcune delle questioni fin qui affrontate, dal tema della sorveglianza a quello dell'archiviazione "totale" dello spazio geografico e antropico, o sottostimare la natura "costruttiva" del dispositivo sulla base del suo marcato fotorealismo – varrà la pena notare, a questo proposito, che le immagini di Google Earth sono il risultato dell'elaborazione di un "mosaico" di dati raccolti da satelliti orbitanti e da altri dispositivi di cattura posti a terra, dati successivamente collazionati per formare un'immagine globale.

Il funzionamento di Google Earth, come quello dei droni, si basa dunque su fenomeni di appropriazione, analisi e traduzione digitale della superficie della Terra e di produzione di mappe "realistiche" dipendenti da processi di calcolo e manipolazione; e se l'azione di separazione del drone si regge, come si è visto, sull'uso asimmetrico di questa (ri)produzione cartografica nell'interpretazione dell'esperienza umana, anche l'analisi di Google Earth rivela, a diversi livelli, dietro l'apparente "naturalità" delle sue immagini, un gap ontologico che ne fa una versione insieme somigliante e deformata della realtà. Questione, emblematicamente, di "risoluzione": limitata, per alcune aree sensibili della Terra o, viceversa, particolarmente dettagliata e aggiornata quando si visualizzano, per esempio, zone caratterizzate da un forte valore di mercato; fuori dal tempo, come nel caso del sito archeologico di Palmira, dove è ancora possibile avvicinarsi al tempio di Baalshamin, oppure, al contrario, troppo dipendenti dallo "sguardo" della politica e del potere occidentali, così che il dettaglio di certe aree (per esempio in Afghanistan e Pakistan) è possibile solo a seguito del benessere di enti governativi e di sicurezza; e mentre il *digital first world* può vantare una risoluzione generalmente ottimale, la visualizzazione del *third world* patisce spesso la bassa risoluzione¹³. Non diversamente dalla cartografia dei droni, insomma, anche quella "panottica" e fotorealistica di Google Earth è, a ben vedere, un "disegno" governato da un intreccio di linee di potere, in cui il tema della visibilità (e dell'invisibilità) si declina in termini di risoluzione e navigabilità.

Non è dunque un caso che l'attuale popolarità dell'immagine aerea prodotta da dispositivi satellitari e tecnologie digitali di mappatura, archiviazione e interpretazione dello spazio abbia attirato l'interesse di numerosi artisti e performer, ben al di là di una fascinazione "pittorica" legata alla distorsione percettiva introdotta dalla verticalità dello sguardo dall'alto¹⁴: questa "silenziosa" appropriazione e la sua traduzione linguistica rimandano infatti, più in generale, a un tema che non è, semplicemente, quello della sorveglianza costante a cui è sottoposto il soggetto contemporaneo, ma quello – ben più sottile e pervasivo – della "costruzione visuale del sociale", e di una costruzione realizzata da dispositivi "invisibili",

SPECIALE che non mostrano il proprio vedere¹⁵. Dispositivi, anzi, doppiamente invisibili: in quanto tecnologie, perché abitano lo spazio aereo e mettono in gioco uno sguardo onnisciente, di ordine “divino”; e in quanto linguaggi, perché la lettura fotografica dello spazio non è che il primo atto di una rielaborazione visiva – di un “calcolo” – algoritmico e digitale¹⁶. Se in questi ultimi anni, in modo costante, artisti appartenenti a culture e tradizioni diverse hanno riconosciuto in questa produzione visiva un “oggetto” a cui rivolgere una serie di operazioni critiche di analisi e denuncia, è proprio perché essa tematizza in modo esplicito un’appropriazione visiva (uno sguardo) e un principio di traduzione del mondo in immagini (una visione); insieme, questa “scrittura” non costituisce un punto d’arrivo (il che la qualificerebbe come qualcosa di potenzialmente artistico perché “schiacciato” sul linguaggio) ma, al contrario, un punto di partenza per una serie di azioni che incidono concretamente, a diversi livelli, sulla vita degli esseri umani, nonché, più in generale, sulla definizione dei concetti di spazio e soggetto.

Ma ciò che l’arte, nelle sue realizzazioni, implicitamente riconosce e esplicitamente affronta, è anche ciò che rende un approccio “dalla parte” della produzione artistica al problema visuale posto da questi dispositivi geografici un esercizio ermeneutico privilegiato. Giocando sullo stesso terreno, infatti, l’arte appare una prassi e un linguaggio esemplari per mostrarne il vedere al di là delle linee di confine tra militare e civile, sorveglianza e partecipazione. Arrivando a produrre, in molti casi, una vera e propria contro-geografia artistica, fondata – per riprendere Olsson e Agamben – su pratiche di profanazione e decostruzione orientate a riportare le cose nel mondo e a stanare la fallacia ontologica insita nei “disegni” delle mappe digitali.

“The world seen from the air is abstract and illusive”¹⁷

Nel 1968, l’immagine illuminata del globo terrestre che emerge dalla profondità nera dello spazio cosmico imprime la copertina della pubblicazione di Stewart Brand, *The Whole Earth Catalog*¹⁸, prima edizione di una fortunata serie di repertori che, in maniera continuativa fino al 1972, raggrupperà le voci più rappresentative della controcultura della West Coast degli Stati Uniti. Due anni prima Brand aveva iniziato una campagna di sensibilizzazione pubblica per ottenere dalla NASA l’autorizzazione alla riproduzione delle immagini satellitari del pianeta Terra, riassumendo la richiesta nella domanda “Why haven’t we seen a photograph of the whole Earth yet?”. Il catalogo di Brand, del resto, è emblematico dell’interesse suscitato dalle immagini della Terra resa oggetto e soggetto, per la prima volta nella storia dell’umanità, da un’inquadratura possibile solo grazie al progresso della tecnologia spaziale; nella parte dedicata a “Understanding Whole Systems”, in particolare, il catalogo offre diversi articoli che riguardano l’alterazione del rapporto di scala provocato dall’allontanamento in verticale da un punto considerato – dalle 243 immagini della Terra, riprodotte a colori a pagina intera, scattate in occasione di uno dei voli del Programma Gemini nel 1965, al primo filmato ripreso da un satellite ATS, un *time lapse* a colori della Terra in rotazione vista da una distanza di più di 37 mila chilometri al di sopra del Brasile. Tra gli altri “prodotti” presenti nel catalogo di Brand compaiono anche due pubblicazioni che negli stessi anni, anche se in modo diverso, testimoniano di questo interesse: il volume di fotografie aeree di Hanns Reich, *The World from Above*¹⁹, e un antecedente importante rappresentato dal libro di Kees Boeke, *Cosmic View. The Universe in 40 Jumps*²⁰. Quest’ultimo, composto da 40 ingrandimenti e miniaturizzazioni progressivi eseguiti a partire da uno stesso soggetto – una bambina seduta con un gatto in braccio ritratta in scala 1:10 – promette “a journey in one direction, straight upward from the place where it begins”: all’ottava immagine, l’ingrandimento è tale da considerare già il pianeta terra nel suo insieme.

Appropriazione visiva della Terra, sguardo dall’alto e “traduzioni” scalari sono questioni che, negli stessi anni, trovano sviluppo nell’esperienza della Land Art²¹. Nel 1969, per esempio, Michael Heizer scrive, a commento della sua opera *Five Conic Displacements* (realizzata nel Coyote Dry Lake nel Mojave Desert in California quello stesso anno), che “the most formidable objects that man has touched are

SPECIALE earth and the moon”, e “the greatest scale he understands is the distance between them”²². Ciò che appare dall’alto, però, non è più un “paesaggio”, una porzione prospettica che permette all’individuo di trovare la sua scala di rapporto riconoscibile, accettabile, identitaria; è, piuttosto, una nuova geografia che, prima di rinunciare definitivamente all’orizzonte²³, cerca un’altra rappresentazione per la Terra-oggetto, pretende altre misurazioni, altri rapporti di scala. Si ricomincia così tracciando nuove linee verticali e orizzontali che delimitano un territorio che è null’altro che crosta terrestre: nel 1968, sempre nel Mojave Desert, Walter De Maria, sdraiato sul suolo in posizione prona, le braccia perpendicolari al corpo, compie nuovi gesti di misura per poi tracciare le due linee parallele di *Mile-Long Drawing*. Questa nuova “misurazione” trova il suo punto di vista privilegiato proprio nello sguardo aereo: Heizer, De Maria e Robert Smithson affidano al produttore e videogallerista tedesco Gerry Schum e al fotografo italiano Gianfranco Gorgoni il compito di riprendere da un velivolo l’estensione completa del gesto dell’artista e, al tempo stesso, il cambiamento e l’allargamento del punto di vista. Certo, questo tipo di documentazione della “nuova geografia” della Land Art con immagini e riprese aeree è, per gli artisti, una sorta di espediente che restituisce quello che può: non basta infatti a Smithson, il quale dall’aereo controlla direttamente il farsi dell’opera *Spiral Jetty* (1970), decidendo da quel punto di vista gli spostamenti dei materiali, scelti con la perizia di un geologo. Smithson, dall’alto, percepisce che “the old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstraction and artifice”, e che la percezione da quella prospettiva elude tutte le nostre concezioni della natura: il mondo, così, diventa “abstract and illusive”²⁴.



Fig. 1

Spiral Jetty, oggi, così come l’opera di Heizer, *Double Negative* (fig. 1), è un “monumento” individuato dalle immagini satellitari di apposite mappe realizzate con Google Maps (<https://www.google.com/maps/@36.615553,-114.344072,846m/data=!3m1!1e3>), che inseguono in maniera archeologica le tracce di lavori resi invisibili dal tempo; accade anche per il quadrato di *Las Vegas Piece* realizzato da De Maria nel Tula Desert nel 1969 (<http://clui.org/ludb/site/las-vegas-piece>)²⁵, opera che l’artista stesso considerava non fotografabile, neanche dal satellite, perché “that’s a different experience because that’s an experience like a drawing but this is an experience at ground level, it’s a different experience” (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362>)²⁶.

Il punto di crisi individuato dai *land artist* nella relazione tra azione *grounded* e visione/documentazione aerea (questione oggi rilanciata dalla restituzione satellitare di queste opere, o delle loro tracce) è

SPECIALE che tra terra e cielo le realtà sono differenti, e quello che succede “davvero” a terra non può essere “impressionato” né registrato da alcuna tecnologia. Anzi, più aumenta nei dispositivi la capacità di estensione del campo di visione e la definizione delle immagini, più il distacco tra ciò che si vede, anche nitidamente, dall’alto, e ciò che succede a terra sembra in realtà incolmabile. La Google Map satellitare della Land Art, emblema della progressione tecnologica iniziata con Explorer I, è oggi, in modo emblematico, un’esperienza di “derealizzazione” dell’opera²⁷.

In questo senso, l’esperienza della Land Art non rappresenta soltanto un punto di passaggio (e di inizio) cruciale per affrontare con maggiore consapevolezza i problemi posti dagli attuali processi di descrizione della Terra da parte di media e dispositivi aerei. Oggi che, come scrive Tomas van Houtryve, i dispositivi fotografici e di ripresa sono diffusamente impiegati per la sorveglianza, lo spionaggio e il *targeting*, dall’esperienza della Land Art (dal più generale problema che essa pone alla “relazione” tra la realtà e la sua restituzione visiva) sembra discendere anche un interrogativo rivolto direttamente al medium: “I often wonder whether these uses have already eclipsed traditional ones, such as portraiture and fine art. Are we at a point in the evolution of photography where the medium has become weaponized?” (http://proof.nationalgeographic.com/2014/08/15/tomas-van-houtryve-a-sky-full-of-cameras/?utm_source=NatGeocom&utm_medium=Email&utm_content=pom_20140831&utm_campaign=Content)²⁸.

Così, nel 2013 Van Houtryve inizia a usare un *consumer drone* quadricottero adattato con una fotocamera ad alta risoluzione e con un sistema di ritrasmissione delle immagini video a terra non soltanto per realizzare le fotografie in bianco e nero del suo progetto *Blue Sky Days* (2014)²⁹, ma anche, appunto, per problematizzare la “prestazione” della macchina fotografica una volta agganciata alle potenzialità tecnologiche (di movimento e posizionamento) del drone. Detto altrimenti, come è stato osservato³⁰, Van Houtryve usa il drone come tecnologia di supporto del dispositivo fotografico al fine di ragionare sul drone stesso: le immagini ottenute, infatti, recano traccia del suo “comportamento” mediale. Al tempo stesso, in linea con questo approccio autoriflessivo, sceglie di fotografare una serie di luoghi civili dotati di caratteristiche analoghe a quelle di alcuni obiettivi degli attacchi perpetuati da droni militari statunitensi su suolo estero: scene di matrimoni, funerali, gruppi di persone che forse pregano oppure fanno esercizio fisico, figure umane assottigliate e compresse dalla visione dall’alto ma con gigantesche ombre che le circondano, per le quali è difficile definire il senso preciso di quello che fanno e dove lo fanno. Nel nitore assoluto dell’immagine, il “taglio” della ripresa da molto in alto rinnova antichi inganni e ne procura di nuovi. In *Wedding* (2012), per esempio, siamo a Philadelphia, si sta svolgendo un matrimonio, parenti e amici intorno agli sposi si raggruppano davanti a un fotografo per una classica posa che ricorderà il momento. Ma qualcosa esce dal controllo della scena e la piccola damigella che porta i fiori per la sposa, invece di guardare l’obiettivo davanti a sé, alza lo sguardo e incrocia la mira del drone. L’immagine esce di colpo dall’indeterminatezza e dalle congetture della sorveglianza casuale, infrange il codice di base del dispositivo dronico (vedere senza essere visti³¹) e ridiventa, in questo modo, il più classico dei generi fotografici: un ritratto. Insieme, in questo rilancio dello sguardo, in questo riconoscimento umano, il drone viene fatalmente riportato alla sua dimensione eminentemente fotografica, alla fragilità e all’imperfezione della sua natura di dispositivo relazionale – riportato a terra, tra le cose che normalmente sorvola non visto, attraverso lo sguardo di una damigella che, secondo quanto riferito da Van Houtryve stesso (https://www.youtube.com/watch?v=IK8_Cq6j2J8)³², ha avvertito il rumore del drone e lo cerca nel cielo. Come si vede, pur variando condizioni e tecnologie, il problema (ontologico e insieme estetico), continua a essere quello – già indicato da Smithson –, della relazione tra referente e immagine, della commensurabilità tra realtà e riduzione scalare; problema anche politico, perché, come è stato messo in luce, tra gli altri, da Chamayou³³, proprio il regime ambiguo degli sguardi satellitari dall’alto e da lontano – tra restituzione minuziosa e astrazione³⁴ – sembra legittimare qualcosa di simile a una miopia morale. Attorno a questi temi ragionano anche i progetti *Dronestagram* di James Bridle e *Everybody knows where they were when they heard that Kennedy died* di Khesrau Behroz. Il primo, nel 2012, apre un account Instagram (<https://www.instagram.com/dronestagram/>) con lo stesso nome (fig. 2) e lo tiene

SPECIALE in vita per tre anni, socializzandolo anche attraverso Tumblr (<http://dronestagram.tumblr.com>) e Twitter (<https://twitter.com/dronestagram?lang=it>).

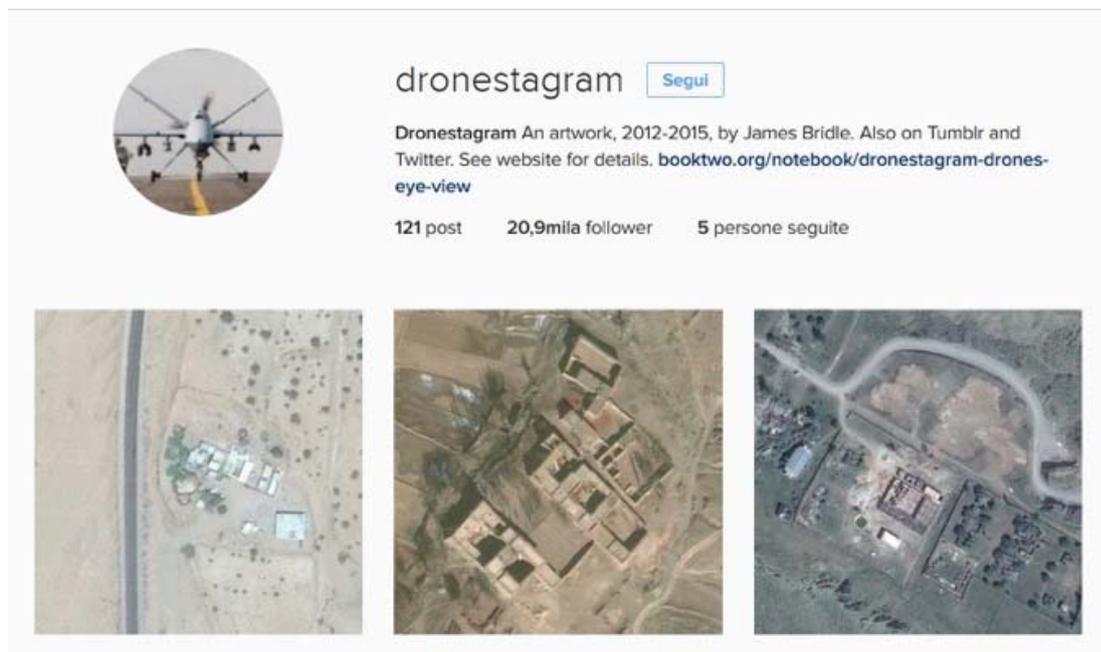


Fig. 2

Seguendo per lo più il flusso di dati sulle aggressioni americane con droni effettuati in Pakistan, Yemen e Somalia fornito dal Bureau of Investigative Journalism (<https://www.thebureauinvestigates.com/category/projects/drones/drones-graphs/>), Bridle condivide attraverso i social media la data, il luogo, il numero dei morti prodotti dall'attacco e accompagna il breve resoconto dell'evento con l'immagine della localizzazione tratta da Google Maps Satellite. Storie e luoghi veri, immagini reali riportati con l'utilizzo di nuove tecnologie che non possono essere, afferma Bridle, solo nuovi sistemi per organizzare dati ma anche e soprattutto per renderli evidenti, "for telling us something new about the world around us, rendering it more clearly" (<http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>)³⁵. Proprio del drone, infatti, è annullare la realtà della visione, confondere territori lontani che, alla vista, sembrano tutti uguali. Col suo progetto, dunque, Bridle mira a restituire quello che il drone sottrae: attraverso l'evidenza della geolocalizzazione e l'informazione su quello che proprio in quel luogo è successo, tenta di aumentare la "definizione" dell'immagine e di ristabilire la coincidenza tra realtà e fatto aggiungendo una didascalia. Così come nella fotografia di Van Houtryve la piccola "avatar senza volto"³⁶ che incontra l'occhio del drone frantuma il potere della verticalità, Bridle combatte l'anonimità del cubo della morte (*kill box*) riconsegnando ad esso i propri profili orografici.

Nella stessa direzione di ricerca, vale a dire quella di ridistribuire lo spazio rappresentativo e politico non uniforme da cui dipende l'uccisione a distanza praticata dai droni³⁷, si pone il lavoro di Behroz *Everybody knows where they were when they heard that Kennedy died*, in cui l'artista utilizza un'applicazione, Metadata, per inviare notifiche ai suoi utenti appena l'account Twitter @dronestream (<https://twitter.com/Dronestream>), creato dall'artista Josh Begley, posta notizie di attacchi americani effettuati con droni militari. Lo *screenshot* delle singole notifiche diventa parte di un *collage* formato con l'immagine del luogo in cui Behroz si trovava nel momento in cui è stato raggiunto dalla notizia. I nostri luoghi definiti, i nostri

SPECIALE morti eccellenti o meno ma con un nome e un cognome contro l'anonimità di donne, uomini, località distanti fisicamente ma percepiti attraverso tecnologie che "dislocano e redistribuiscono spazialmente"³⁸. Una nuova geografia per una storia iniziata l'11 settembre 2001, giorno di cui ognuno ricorda che cosa stava facendo, con chi e dove. Attraverso Google Maps e i social media, Bridle e Behroz vogliono quindi programmaticamente restituire visibilità a notizie che riguardano luoghi e persone che il *mainstream* dell'informazione, in maniera per lo più volontaria, confonde o occulta. In questo senso, l'operazione è simmetrica e inversa rispetto alla lettura che oggi, grazie alla tecnologia, tenta di negare uno degli assunti fondamentali della Land Art: sottrarre informazioni sulle opere, renderle invisibili per eccesso di dimensione e di deperibilità, riscrivere le "mappe" che conducono lo spettatore a farne esperienza alle condizioni dettate dall'artista e non da quelle della produzione. Da una parte, quindi, la condivisione *social* delle immagini aumenta la consapevolezza storica, dall'altra, come si è visto, ne riduce sostanzialmente l'assunto.

Blow Up and Out

Le domande di natura geografico-ontologica sollevate dal progetto di Behroz – "dove sono" le cose rispetto all'immagine, e "dove si è" rispetto alle une e alle altre – restano pressanti anche all'interno di quelle opere che dell'*aerial view*, della videosorveglianza, della colonizzazione tecnologica dei cieli indagano soprattutto la dimensione costruita e linguistica. Opere, performance e progetti destinati in molti casi a stanare la natura "dispositiva" di questi media, problematizzandone di conseguenza proprio quegli aspetti costitutivi (linguistici e tecnologici) che, al contrario, sembrano rendere la loro azione di analisi e descrizione dello spazio trasparente, neutra, dall'attitudine panottica e sinottica alla "precisione" di sguardo, dal forte coefficiente scientifico-tecnologico (ulteriormente accresciuto da un significativo sganciamento della tecnologia dai "limiti" umani) alla natura fotorealistica delle immagini. In gioco, come si vede, vi sono i fondamenti culturali, ideologici e filosofici della società digitale: esaltati dai dispositivi in quanto garanzia della propria azione, sottoposti a scrutinio e critica dalla produzione artistica.

Così, emblematicamente, *As Above, So Below* è il titolo che il duo olandese Bik Van der Pol ha scelto per un *living project* commissionato da Creative Time per l'esposizione *Living as Form* (<http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/about.htm>)³⁹. Un progetto composto da un *site-specific public textpiece* realizzato in un parcheggio adiacente all'Essex Street Market, sede della mostra (la frase *As Above, So Below* scritta in stampatello giallo su due lotti del parcheggio), da un programma di escursioni giornaliere nei dintorni del parcheggio destinate a riempire il "vuoto urbanistico" con i racconti e le immagini dei cittadini di New York, invitati a condividere la loro conoscenza della città (di oggi ma anche di ieri), e una pubblicazione che riunisce tutti i materiali utilizzati per preparare il progetto, tra cui interviste a docenti universitari, architetti, attivisti. L'obiettivo dichiarato di Bik Van der Pol è quello di interrogare in modi diversi il tema dell'esperienza spaziale e geografica, mettendo apertamente in dialogo il rapporto tra visivo e vissuto, tra una restituzione da "sopra" (la verticalità, lo spazio aereo, lo sguardo satellitare) e una da "sotto" (l'orizzontalità, la terra, l'uomo che la abita e la percorre). Così, in particolare, la scritta *As Above, So Below* risulta del tutto invisibile (anzi, impercettibile) dal "basso"⁴⁰, e solo una prospettiva aerea (nella fattispecie, quella di Google Earth) può coglierla nella sua interezza, riconoscerla e leggerla, per poi restituirla all'esperienza umana (fig. 3).

SPECIALE



Fig. 3

Ma l'ultimo, fondamentale tassello di questo progetto data all'ottobre del 2015, quando Google decide di includere questo *public textpiece* nel proprio archivio; così, come si legge sul sito di Bik Van der Pol, "this work has become part of the public (?) sphere of Google while this empty site continues to develop in *real time*" (http://www.bikvanderpol.net/notes/as_above_so_below_in_google_maps/)⁴¹.

Se da un lato, dunque, il progetto, nella sua interezza, mette a tema il conflitto tra una visione (percezione ed esperienza) dello spazio diagrammatica, appiattita e dall'alto, e una tridimensionale, radicata (*grounded*), definita dai movimenti dei corpi nello spazio e dalla memoria degli abitanti del Lower East Side, dall'altro lato l'inclusione dell'"opera" da parte di Google nella sfera pubblica proiettata dal suo archivio satellitare coincide con una (inconsapevole) dimostrazione della natura costruita e, al limite (del paradosso), artistica della trama di immagini di Google Earth: quel frammento del mosaico, infatti – qualcosa di simile a una firma nascosta nel quadro o allo sguardo del pittore che, dalla tela, interpella la realtà contro il principio dell'illusione –, finisce in particolare per "storicizzare" la mappa, portandone in superficie la natura archivistica di "museo" geografico, in aperto contrasto con la logica e i programmi d'uso dell'applicazione.

In questo senso, l'arte si rivela un meccanismo propriamente intrusivo, una modalità di rifrazione del vedere dei dispositivi satellitari. È anche ciò che accade in *Bed Down Location*, una delle installazioni realizzate da Laura Poitras per *Astro Noise*, la sua prima mostra personale ospitata nel 2016 al Whitney Museum (<http://whitney.org/Exhibitions/LauraPoitras>)⁴². L'installazione, come del resto molte altre opere esposte (anzi, come l'intero dispositivo dell'esibizione⁴³), insiste non soltanto sul tema dell'osservazione costante a cui sono oggi sottoposti i cittadini (quelli delle metropoli occidentali come quelli delle *war zone* mediorientali), ma anche sulle "forme" linguistiche di questo controllo, tra invisibilità e *camouflage*.

SPECIALE Così, almeno all'apparenza, *Bed Down Location* invita lo spettatore a rilassarsi su un comodo letto per godersi, proiettato sul soffitto, lo spettacolo di alcuni cieli notturni fitti di stelle: sono i cieli di Yemen, Somalia e Pakistan, zone di *targeted killings* (già al centro delle opere di Behroz e Bridle) in cui agiscono quotidianamente i droni delle forze militari statunitensi; ma a rivelare la presenza di questi ultimi solo un leggero brusio costante e in sottofondo. Bisogna attendere che dalla notte si passi al giorno perché i droni si rendano visibili, ma da un'altra parte: in Nevada, in un centro per test militari dell'esercito. Solo alla fine dell'esibizione, poi, attraverso un monitor, lo spettatore scopre che, per tutto il tempo che ha trascorso nell'accogliente penombra dell'installazione, uno sguardo simmetrico e opposto, nascosto dietro le stelle o forse coincidente con esse (uno spettacolo naturale tradotto in una possibile fonte di minaccia) ha "analizzato" la sua presenza attraverso un dispositivo a infrarossi, producendo una serie di "quadri" in cui spazio e soggetto appaiono tradotti in zone fredde e calde, una complessa tavolozza di macchie blu, rosse, arancioni, gialle. Un posizionamento ambiguo delle immagini della sorveglianza dalla parte dell'arte reso ulteriormente esplicito da Poitras attraverso la stampa a grande dimensione dei segnali di intercettazione dei droni israeliani realizzati da Anarchist, un programma segreto sviluppato dall'intelligence britannica e dall'NSA. Dettagli di *encrypted data* (erano tra i materiali diffusi da Snowden⁴⁴) in forma di immagini astratte, colorate, seducenti e, al tempo stesso, del tutto "invisibili", scritte in un linguaggio incomprensibile: ma proprio grazie al riposizionamento all'interno del *display* museale (con gesto parallelo e opposto a quello di *As Above, So Below*), il vedere di questi dispositivi è mostrato, anzi "esposto", e proprio in quanto linguaggio da decodificare. Coerentemente, il "catalogo" della mostra ha la forma di una guida per la sopravvivenza in una società della sorveglianza totale, con stralci provenienti dal diario personale di Poitras e testi di altri artisti-attivisti, tra cui il cinese **Ai Weiwei** e la tedesca **Hito Steyerl**.

A quest'ultima si deve una delle riflessioni più acute (e proprio nella forma di una guida di sopravvivenza) prodotte fino a questo momento nel territorio dell'arte sul rapporto tra soggetto, spazio geografico e dispositivi aerei di sorveglianza – e, più in generale, sulle dinamiche relazionali che intercorrono oggi tra realtà e immagini, corpi e dispositivi visivi o, per tornare ad Agamben, tra economia del vivente e economia del potere. Un video di 16 minuti circa, *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV file* (2013), in cui Steyerl, lezione dopo lezione (in tutto cinque), passa in rassegna e mette in dialogo molte delle questioni fin qui affrontate, tra cui il problema dell'appropriazione "scalare" della realtà da parte dei dispositivi di visione aerea (con la trasformazione della Terra in *resolution target* per la sua traduzione in immagine⁴⁵), il rapporto tra risoluzione e visibilità (con l'accentuazione della dipendenza "culturale" del visibile dalla tecnologia: ciò che non può essere catturato in termini di risoluzione è invisibile) e i processi di "inglobamento" digitale della realtà (un'immagine del deserto californiano si trasforma insensibilmente nello screenshot del desktop di un computer).

Più di tutto, però, sullo sfondo di questi temi e in linea con l'intento "educativo" del video, emerge la questione del rendersi invisibili: Steyerl ne dà numerosi (e spesso divertenti) saggi, riportando l'argomentazione proprio al punto da cui siamo partiti, vale a dire i processi di separazione dell'umano da se stesso – tra astrazione e riduzione scalare – implicati da una società della sorveglianza fondata sulla "risoluzione aerea" della geografia e dell'azione antropica. Nella ricerca dell'invisibilità come unica strategia di difesa è infatti inscritta la negazione stessa dell'essere, così che una simile "azione artistica" finisce per portare alla luce la logica "economica" dei dispositivi – la definitiva traduzione digitale e algoritmica dello spazio e dell'essere umano.

SPECIALE



Fig. 4

Accanto a trasformazioni innaturali, travestimenti, autoreclusioni sociali e spaziali, infatti, le principali tattiche di invisibilità indicate da Steyerl consistono nel diventare un *bar-code* o un segnale wi-fi o un'immagine (fig. 4) – in tutti i casi, dunque, farsi della “grandezza” di un pixel (ma, com'è noto, esso non ha né corpo né misura). Vale a dire: “diventare” (come) il vedere digitale di droni e satelliti, dissolversi nel medium, fare (nuovo) corpo a partire dai suoi principi costruttivi e dalle sue logiche. Una soluzione paradossale e estrema ma, ma come suggeriscono altre esperienze artistiche analizzate in queste pagine, farsi pixel (prima di essere fatti tali) rappresenta l'esito per certi versi inevitabile e volutamente violento di una contro-geografia e di una controcultura visuale che mirino a indicare con chiarezza confini, armi e tattiche di un nuovo campo di battaglia: quello aperto tra cielo e terra, alla metà del secolo scorso, dalla prima immagine satellitare.

Anna Costantini, Luca Malavasi*

Note:

* Gli autori hanno discusso e condiviso tutti i contenuti del saggio; a fini pratici si precisa che Anna Costantini ha scritto il paragrafo 2, Luca Malavasi i paragrafi 1 e 3.

1. Gunnar Olsson, *Lines of Power, Limits of Language*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford 1991, p. 181.

2. Per una ricostruzione storica dell'*aerial view*, si veda il fondamentale Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *Seeing From Above: The Aerial View in Visual Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 2013; di Mark Dorrian, si veda anche “The Aerial View: Notes for a Cultural History”, *Strates*, vol. 13 (2007), <<http://strates.revues.org/5573>> (ultimo accesso 3 giugno 2016). Una interessante problematizzazione del tema in Barbara Grespi, “Lasting Remains: The Anesthetizing Gaze in German Postwar Cinema and Photography”, *Cinema&Cie. International Film Studies Journal*, n. 24 (2015), pp. 17-32.

3. Storia che inizierebbe con l'uso dell'arco e delle frecce e finirebbe, appunto, con la completa

- SPECIALE** separazione tra arma e corpo del guerriero, posti, nel caso dei droni, anche a grandissima distanza.
4. Del resto, come suggerisce – senza però approfondirne le implicazioni – Chamayou, lo sviluppo tecnologico dei droni, a partire dal prototipo immaginato da Vladimir Zvorykin negli anni Trenta del Novecento come risposta alla “tecnica” giapponese degli aerei kamikaze, è anche una storia di tele-visione. Cfr. Grégoire Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2013, pp. 81-85. Il primo studioso a suggerire chiaramente la necessità di analizzare le immagini dei droni nel quadro della cultura visiva contemporanea (e dunque in rapporto alla retorica dell'*aerial view*) è stato Roger Stahl, anche se il suo discorso, a differenza del nostro, insiste soprattutto sugli effetti prodotti da questo “archivio” nella costruzione sociale della guerra e dei rapporti tra potere occidentale e resto del mondo; Roger Stahl, “What the Drone Saw: the Cultural Optics of the Unmanned War”, *Australian Journal of International Affairs*, vol. 67, n. 5 (2013), pp. 659-674. Per una ricognizione ampia e sintetica degli aspetti storici, militari, tecnologici e culturali dei droni si veda (nell’amplessima bibliografia ormai disponibile sul tema) AA.VV., *A Drone Primer: A Compendium of the Key Issues*, Center for Study of the Drone, New York 2014.
 5. Cfr. Giorgio Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.
 6. *Ivi*, p. 19.
 7. Cfr. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, in particolare i primi due capitoli.
 8. *Ivi*, pp. 42-46.
 9. Cfr. *Ivi*, pp. 47-53.
 10. Lo sguardo del drone rilancia in effetti la logica dello sguardo divino non soltanto perché onnisciente e dall’alto, ma anche perché è uno sguardo senza “luogo”.
 11. Steven Johnson, “The Long Zoom”, *New York Time Magazine*, 8 ottobre 2006, cit. in Mark Dorrian, “On Google Earth”, in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *op. cit.*, pp. 290-307.
 12. *Ivi*, p. 291.
 13. *Ivi*.
 14. Per un approfondimento di questo aspetto si rimanda a “Introduzione” in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *op. cit.*, pp. 1-10.
 15. Cfr. W.J.T. Mitchell, “Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale”, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo 2009, pp. 51-79.
 16. Sullo sfondo, è chiaro, preme la questione – a sua volta ontologica – dell’immagine digitale; questione, com’è noto, di ampia portata culturale e filosofica, che ha alimentato un dibattito ormai ventennale. Nell’estesa bibliografia sul tema, ci limitiamo a citare alcune opere di riferimento in italiano: Claudio Marra, *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006; Christian Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009 e Id., *Cinema e digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012; Daniela Angelucci, “Immagine digitale e persistenza del cinema”, *Rivista di estetica*, vol. 46 (2011), pp. 5-16; Francesco Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
 17. Robert Smithson, “Aerial Art (1969)”, in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, p. 116.
 18. Stewart Brand (ed.), *Whole Earth Catalog*, Portola Institute, Menlo Park 1968.
 19. Hanns Reich, *The World from Above*, Hill and Wang, New York 1966.
 20. Kees Boeke, *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, The John Day Company, New York 1957.
 21. Sull’influenza che la tecnologia spaziale ha avuto sull’esordio della Land Art cfr., tra l’altro, la testimonianza di Germano Celant per il film di James Crump, *Troublemakers: The Story of Land Art*, 2015.
 22. “The Art of Michael Heizer”, *Artforum*, n. 5 (dicembre 1969), p. 36.

- SPECIALE** 23. Cfr. Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", *E-Flux Journal*, n. 24 (aprile 2011), in particolare pp. 1-5.
24. R. Smithson, *op. cit.*, p. 116.
25. Cfr. "Las Vegas Piece", Land Use Database, The Center for Land Use Interpretation.
26. Paul Cummings, *Oral History Interview with Walter De Maria*, New York, 4 ottobre 1972, Archives of American Art, Smithsonian.
27. Di "derealizzazione dell'assassinio" parla Chamayou a proposito degli operatori dei droni. Cfr. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 101.
28. Tomas van Houtryve, "A Sky Full of Cameras", *Proof. National Geographic*, 15 agosto 2014.
29. Id., "Blue Sky Days", *Harper's Bazaar*, aprile 2014, pp. 36-51.
30. Svea Braeunert, "Bringing the War Home: How Visual Artist Return the Drone's Gaze", intervento presentato al workshop *Transformation of Human Experience in Virtual Frontlines of Conflict*, CRIC, Centre for Resolution of International Conflicts, Copenhagen, University of Copenhagen, 12-13 gennaio 2015, p. 5.
31. *To See Without Being Seen: Contemporary Art and Drone Warfare* è il titolo della mostra organizzata quest'anno dal Mildred Lane Kemper Art Museum di St. Louis, Missouri, e dedicata a opere di arte contemporanea impegnate a definire gli aspetti geopolitici della guerra e della sorveglianza esercitate con i droni.
32. Video-intervista a Tomas van Houtryve, 2015 ICP Infinity Awards Photojournalism.
33. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, in particolare i capitoli 3 e 4.
34. Cfr. Mark Dorrian, "The Aerial View: Notes for a Cultural History", cit.
35. James Bridle, "Dronestagram: The Drone's-Eye View", *Booktwo.org*, 8 novembre 2012 (ultimo accesso 3 giugno 2016).
36. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 108. Chamayou sottolinea come il fenomeno della riduzione figurativa dei bersagli umani determinata dalla risoluzione non sufficientemente dettagliata del dispositivo "contribuisce senz'altro a facilitare l'omicidio".
37. Nathan K. Hensley, "Drone Form: Word and Image at the End of Empire", *E-Flux Journal*, n. 72 (aprile 2016), p. 5.
38. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 107.
39. *Living as Form*, 24 settembre-16 ottobre 2011, The Historic Essex Street Market, New York.
40. Se ne possono riconoscere, cioè, le singole lettere, ma risulta impossibile cogliere l'intera frase.
41. Il corsivo è nostro.
42. Laura Poitras, *Astro Noise*, Whitney Museum of American Art, New York, 5 febbraio-1 maggio 2016.
43. Al termine della mostra, un cartello rende esplicita la costante sorveglianza a cui è stato sottoposto il visitatore: "Dear visitor, your attendance at *Astro Noise* as been permanently recorded. Think privacy". Il risultato di questa sorveglianza, oltre a quanto indicato nel testo, si traduce anche nel video *Last Seen*, che riporta un elenco dettagliato del traffico telefonico scambiato dai visitatori.
44. Laura Poitras, com'è noto, è una delle tre persone contattate da Edward Snowden durante la sua fuga a Hong Kong. Da quest'esperienza è nato *Citizenfour* (2014).
45. Il celebre *1951 USAF Resolution Test Chart*; Steyerl include nel video anche un *resolution test chart* digitale di sua invenzione, formato da due pixel bianchi e uno nero.