

## SPECIALE Immagini fluttuanti: operazioni estetiche e itinerari nell'immateriale visivo digitale

*Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufören. Sie heißen Holzwege.*

*Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. Oft scheint es, als gleiche einer dem anderen. Doch es scheint nur so. Holzmacher un Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf einem Holzweg zu sein.<sup>1</sup>*

L'immagine evocata da Heidegger richiama quei sentieri boschivi – *holzwege* – che si addentrano nel cuore più profondo delle foreste: parzialmente ricoperti da foglie, ingannevolmente somiglianti e facili a interrompersi, confondendosi nell'intrico selvatico a cui appartengono, portano l'escursionista a sviare il passo.

Nell'attraversare oggi l'intricata foresta virtuale del web, spazio-altro e tecnologia di connessione, è facile travisare le tracce di una direzione teorica per finire a perdersi in *holzwege* digitali. Volgendo però uno sguardo più attento, sotto un tappeto di sedimenti critici si possono leggere ancora i segni di sentieri battuti in precedenza, indirizzati, in un altro tempo, ad altre a mete, ma utili per trarre considerazioni d'orientamento. Sono le vie aperte da una riflessione critica che, sotto le pressioni delle istanze avanguardistiche, del *détournement* situazionista, attraverso la messa in discussione barthesiana del ruolo dell'autore e il sistema dell'opera aperta di Eco, ha eroso e ridefinito le nozioni di autorialità e originalità<sup>2</sup>.

Radicandosi su simili insediamenti, con una forza endemica ferina, il dispositivo della rete ha rivoluzionato completamente la frontiera dell'illusione autoriale, trovando la propria connaturata forma espressiva nella postproduzione: un'economia autosufficiente di riuso e rilocalizzazione delle forme, che nel meccanismo della condivisione, del feedback, del citazionismo, declina tutte le sfumature di una cultura interdependente e auto-celebrativa.

In questo scenario, una generazione di artisti che ha assimilato e metabolizzato la rivoluzione digitale fino al suo naturalizzarsi in un contesto di ordinaria quotidianità<sup>3</sup> si è dimostrata "consapevole" del cambiamento e dell'inutilità di camuffarne la portata in un freudiano diniego. Gli esiti di questo turn over si configurano in una *Internet Aware Art*, secondo la definizione di Guthrie Lonergan<sup>4</sup>, non strettamente interessata a padroneggiare o sfruttare i codici computazionali quanto a negoziarne la transizione linguistica "nel reale" offline, intrattenendo una relazione stabile con i social media. Una modalità artistica fluida che entra ed esce dalla rete, operando sia con le proprietà lessicali del materiale che con le dinamiche sociali che ne costituiscono lo specifico, e riapproda negli spazi canonici della galleria e del museo.

Riconquistando una perduta connessione con l'oggetto, le operazioni di *Internet Aware Art* interloquiscono con lo spazio espositivo e al contempo contestualizzano *engagement* e *fluency* dell'artista con il materiale e il linguaggio virtuale della rete. Il corpus del web diventa in questa accezione un vitale *objet trouvé* in costante evoluzione, inestinguibile serbatoio a cui attingere<sup>5</sup>.

Se, come Nicolas Bourriaud ha evidenziato nel saggio *Postproduction*<sup>6</sup>, è possibile leggere in prospettiva storica, come sentieri di heideggeriana memoria, tracce dell'eredità teorica del pensiero di Guy Debord e delle lezioni della Pictures generation<sup>7</sup>, tuttavia la maggior parte delle operazioni artistiche indulge più in una pratica dove l'appropriazione e la decontestualizzazione sono deprivate di qualunque connotazione ideologica se non il compiaciuto e ipnotico gioco tautologico.

Anche la decentralizzazione della figura dell'artista in una posizione di mediazione linguistica di materiali eterogenei non è più sintomatica di una frattura polemica verso il sistema, ma cede il passo ad una distaccata curiosità antropologica e alla fascinazione morbosa verso un fenomeno che ha perso la

**SPECIALE** sua componente di novità per scivolare in una polimorfa deriva del banale quotidiano, in uno squisito adattamento biologico pop.

Il modus operandi si adegua quindi a un *divertissement* sugli artefatti dell'*homo videns*<sup>8</sup>, atavico produttore e consumatore di immagini, oppure, estendendo in maniera lata al contesto digitale le considerazioni che Bourdieu aveva condotto sulla fotografia come arte sociale<sup>9</sup>, svela l'*habitus* mentale della società che possiede l'apparato tecnico.

In questo quadro gli artisti si trovano a manipolare un materiale verso il quale oscillano tra il *bricoleur* di Lévi-Strauss<sup>10</sup> e il feticismo dell'accumulatore seriale, vittima di una febbrile compulsione archiviale<sup>11</sup>.

Un repertorio di immagini trovate che di volta in volta possono manifestarsi allo stato grezzo, *raw*, nella loro crudità, rigurgitate come flusso, oppure rielaborate e sofisticate nella maniera artificiosa con cui, più di un secolo fa, la fotografia cercava di colmare la sensazione di inadeguatezza riguardo alla pittura, testimoniando la resistenza di una serie di arcaismi di sistema<sup>12</sup>.

L'identificazione delle differenti tipologie e degli approcci a questo materiale trovato costituisce l'indizio formale per un processo deduttivo che ricostruisca gli spostamenti dell'artista nella rete, ne segua le tracce delle frequentazioni virtuali e il grado di relazione e coinvolgimento con le dinamiche sociali che regolamentano lo spazio del network. In questa disamina di prassi postproduttive l'opera è la prova indiziaria che rivela lo schierarsi dell'artista, nella formulazione di un teorema visivo dell'attuale ontologia dell'immagine, verso una logica di ipermediazione - il disvelamento del meccanismo del medium in quanto tale - o di occultamento.

In uno spazio iconico reso liquido dalla dematerializzazione digitale le immagini fluttuano, alla deriva, restituendo in un riverbero tremolante e superficiale, sulle increspature del flusso virtuale, il ritratto della società che le ha prodotte. Azzerata la distanza che rende possibile arginare questo incessante scorrere, la scelta è tra immergersi e lasciarsi sommergere, o costruire tentativi di dighe e reti per catturarne frammenti. All'interno del plancton di immagini fluttuanti digitali o immediatamente al di fuori di esso, la capacità dell'artista di agire sul medium si palesa con intensità e attitudini diverse.

Il paradigma della griglia come modello strutturale d'ordine per un repertorio iconico<sup>13</sup> ricorre nel work-in-progress *I'm Google*<sup>14</sup>, tumblr blog attivo dal 2011 in cui Dina Kelberman raccoglie sotto forma di lungo flusso di coscienza un'ininterrotta serie di immagini.

Πάντα ρεῖ, tutto scorre: *to scroll*, etimologicamente scorre anche la barra laterale manovrata dell'utente nella navigazione del sito. Tutto si trasforma. Trattenerne e chiudere, aprire e scoprire, allontanamento e avvicinamento, erosione e dispersione, iterazione e moltiplicazione della forma: gesti tradizionali del dominio artistico dello spazio che ricostituiscono un superiore ordine estetico dall'apparentemente informe.

La regolarità dell'impianto geometrico della griglia di immagini dialoga con un seducente contrappunto visivo di echi, risposdenze e concatenazione di analoghi, dove lo scarto necessario nella giunzione di blocchi tematici non crea dissonanza ma pulsazione dinamica. Un ritmo non esente da una sottile venatura di perturbante, nella contrazione quasi di un respiro tra macrocosmo e microcosmo, nel ripetersi gemellare eppure sottilmente differente degli analoghi. In questo gioco di similitudini semantiche, l'emergere di *pattern* comuni disvela una potenzialità incorporata nella rete: la possibilità di farne uno strumento di "deriva" di situazionistica memoria, capace di condurre e tradurre la peregrinazione nello scorrere del flusso all'epifania di una "preterintenzionale" forma di bellezza e conoscenza.

Lo *statement* progettuale *I'm Google*, stabilendo la coincidenza tra artista e motore di ricerca come professione d'intenti metodologica, evidenzia una presa di posizione chiara. Operatore e indice curatoriale della selezione, algoritmo volontario e dotato di volontà autonoma, autore di processi di postproduzione ed ottimizzazione dell'inquadratura, l'artista rifiuta il ricorso a *script* che consentano scorciatoie esecutive al prezzo di un compromesso contenutistico. Algoritmi come quello sotteso alla funzione di ricerca "visually similar" denunciano tuttora un'impotenza della macchina, che, pur in

**SPECIALE** possesso di indiscussa superiorità computazionale, risulta inadeguata nell'affrontare la complessità della comparatistica: capace di scandagliare in profondità l'umanamente inintelligibile mole di set di pixel e metadati, fallisce nella lettura profonda dell'immagine, storica pertinenza dell'umana prassi dell'iconologia. Un'aporia che l'attuale ricerca sulle reti neurali artificiali tenta di risolvere in una rincorsa imitativa: in quest'ottica è possibile pensare che il titolo dell'opera possa essere inteso anche come una proclamazione di indipendenza di Google, contemporanea *forma mentis* dell'esperire informazioni, che rivendica il suo diritto all'umanità del gesto artistico della scelta. Liberato dalla schiavitù della *query* dell'utente, il motore di ricerca si può dilettere a postprodurre *input* umani in *output* estetici.

La ricostruzione di atlanti di immagini capaci di ricomporre un ordine di senso al mondo e alle sue forme espressive, nel solco di una tradizione che ricorre ciclicamente, da *Mnemosyne* di Warburg al *Museo Immaginario* di Malraux o all'*Atlas* di Gerhard Richter, si propone come archetipo ben rispondente alle esigenze del fornire orizzonti di significato al prodotto iconico contemporaneo<sup>15</sup>.

Un materiale inerte che si sedimenta nella rete in specifici luoghi di giacimento: se per Kelberman questo coincide con il database di Google, Penelope Umbrico conduce il suo scavo via Flickr, scaturigine di impegnativi work in progress come *Everyone's Photos Any License* (2015-in corso) e *Suns from Sunsets from Flickr* (2005-in corso), dove la cernita di immagini amatoriali, attraverso un processo di ritaglio e ristampa, crea un affresco di molteplicità immersiva che restituisce in forma analogica una porzione del mondo come comunità di immagini. Interessante notare come, in un panorama globalizzato, lo stesso soggetto, scelto in virtù della sua viralità, della sua eleggibilità a *topos* espressivo amatoriale, abbia altrettante virali declinazioni artistiche, di differente intensità e qualità formale: basti pensare a *The Sun is Always Setting Somewhere Else* (2006) di Lisa Oppenheim, dove la ricerca geolocalizzata delle immagini dei tramonti scattate dai soldati americani in missione in Iraq è finalizzata alla riflessione sulla decompressione digitale degli spazi, capace di ricucire uno strappo fisico e temporale in un continuum di momenti sovrapponibili. Medesimo pretesto di partenza per Constant Dullaart, che nel progetto seriale *No Sunshine* (2008-2014) gioca ad un'epurazione digitale del sole nelle immagini amatoriali di tramonti postati su Flickr: omesso con il fotoritocco il soggetto del banale memento fotografico, rimangono solo nebulose campiture atmosferiche che vengono riproposte dall'artista in una convenzionale rilocalizzazione parietale negli spazi consumistici della galleria come luogo di riciclaggio linguistico tra produzione di massa e autoriale.

All'isolamento dello sguardo sulla monade del frammento discorsivo Joachim Schmid contrappone il piacere estetico dell'atto contemplativo della pluralità delle narrazioni: un piacere che scaturisce quando, elaborata una capacità di porre distanza tra l'osservatore e la moltitudine delle immagini, sia possibile leggere nella palingenesi iconica una serie di costanti culturali. Frapporsi criticamente all'interfaccia di Flickr rappresenta quindi il miglior punto panoramico per traguardare un orizzonte sterminato. *Other People's Photographs* (2008-2011), raccolta di mole enciclopedica in 96 volumi, è il tentativo di ricostruire un indice della fotografia vernacolare nell'era del digitale, illustrato, con un approccio pedagogico illuminista, da un rigoroso compendio di *exempla* di *lumpenfotografie*<sup>16</sup> ricorrenti. Tragicomici luoghi comuni visivi, sintomi di un sostanziale analfabetismo funzionale, le immagini testimoniano tuttavia la forza di modalità espressive conclamate non da contenuto o forma ma dalla riproducibilità virale nell'ambito di una comunità coesa.

La *community* di Flickr costituisce quindi un significativo serbatoio e snodo di dinamiche artistiche postproduttive, ma è solo uno dei crocevia virtuali di partenza possibili.

Come il *flâneur* di Benjamin attraversava, nelle sue peregrinazioni urbane, i *passages* parigini delle Arcades commerciali<sup>17</sup>, gli artisti ne attualizzano la pratica soffermandosi nelle community di e-commerce. All'orgia visiva e alla seduzione consumistica dei grandi *mall* si contrappone lo squallore laconico dei cimiteri virtuali degli oggetti, di cui ebay e Craigslist rappresentano gli esempi commercialmente più funzionali e frequentati. Alla logica nostalgica del mercatino delle pulci come transitorio viatico per oggetti,

**SPECIALE** che necessita della gratuità del tempo e della fatalità dell'incontro del visitatore per la concessione di una seconda vita, si sostituisce una pallida forma imitativa della funzionalità del sistema di mercato per rivitalizzare oggetti inutili e resi obsoleti dallo stesso organismo che li produce. In questi non-luoghi della merce, gli utenti tentano di restituire *appeal* a qualcosa che si scarta e al contempo si tiene in considerazione per la sua quantificabilità monetaria: un marketing amatoriale privo delle seduzioni del feticcio merce, dove la fotografia diventa necessario reperto testimoniale. L'oggetto è schedato come un criminale: fronte, retro, vista laterale, macro inquadratura a rilevare eventuale difetto. Come se percorrere con minuziosa attenzione e con lo strumento lente la riproduzione fotografica dell'oggetto ne permettesse di soppesare pregi o vizi nascosti, come merci di bazar. Gli artisti *cyberflâneur* sentono forte l'impulso - di memoria surrealista - del riscatto per interposto download di questi simulacri di merci che hanno perduto la funzione di simulacro.

Sono le *Sideways TVs* (Craigslist, 2010-in corso) della Umbrico, che con il consueto *modus operandi* raccoglie, ristampa e ordina a parete, appuntandole con spilli come *specimen* naturali estinti nella bacheca di un museo, le fotografie di inserzioni d'acquisto per televisori catodici. Dinosauri, ingombranti relitti vittime dell'obsolescenza della tecnologia domestica, come pure i set di telecomandi, spaiate collezioni di *Universal Remote* (eBay, 2011): l'artista raccoglie, compendia, riordina un fenomeno potenzialmente rubricabile all'infinito, accompagnato dall'interrogativo aperto su quale interesse, quale feticismo nascosto possano testimoniare queste patologiche collezioni all'asta, se non forse la natura stessa di desiderio marxianamente sottesa alla forma merce.

Anche in questo caso lo spazio d'intervento sul tema si manifesta ampio; ricorre nel progetto di Angie Waller *Ebay Longing* (2003), ricerca sull'interdipendenza tra periodi di crisi e dinamiche d'acquisto di beni, nelle associazioni visive sinottiche di *You Ain't Wrong*<sup>18</sup> (2006-2007) di William Boling, nelle parodie di mitchelliane *metapictures*<sup>19</sup> dei Craigslist Mirrors<sup>20</sup> (2015-2016) di Eric Oglander, blog divenuto virale con una parabola tipica della celebrità mediale grazie a una serie di condivisioni autoritarie dell'*establishment* critico newyorkese. Ma è proprio la Umbrico a codificare compiutamente il prelievo in *modus operandi* estremamente denso di significati metatestuali tipici di una "rimediazione" di prassi storico artistiche. Come negli specchi nei dipinti fiamminghi<sup>21</sup>, in *TVs from Craigslist* (2008) la convessità dello schermo incorpora scorci e sguardi intimi laddove, letteralmente, il flash del venditore sveli un lampo *voyeuristico* su uno spazio privato. Apparizioni fantastiche che infestano in maniera definitivamente congelata la superficie dell'oggetto in vendita, restituendogli una extra-ordinarietà: chiamando in causa Derrida<sup>22</sup>, Umbrico ci parla di involontari *revenant* tra unicità del singolo caso e serialità - dovuta alla diffusa imperizia fotografica - del riproporsi del fenomeno. "Repetition and first time, but also repetition and last time, since the singolarità of any first time makes of it a last time. [...] Let us call it a hauntology"<sup>23</sup>. *Hauntology*, gioco di parole che mal si presta a essere tradotto nel rispetto della sua suggestione perturbante: un'ontologia del fantasma, quale è la figura spettrale del venditore rispetto all'oggetto, e la finestra virtuale che apre sul suo mondo. Finestre che ritornano in *Views From the Internet* (2006-in corso), ingrandimenti ritagliati dalle fotografie delle inserzioni immobiliari. Fotografie che intendono convenzionalmente comunicare la vista come ideale prolungamento verso l'esterno della proprietà, e dalle finestre virtuali (ribadita anche concettualmente nell'architettura informatica dalla metafora dell'interfaccia a finestra) si affacciano su porzioni del reale. Fronteggiando l'installazione, assemblata su plexiglass sagomato a restituire l'interfaccia di trasparenza della finestra, lo spettatore assiste al collasso tra reale e virtuale in un gioco di reciproche viste metatestuali.

Attività queste che sembrano comunque consolidarsi su un digitale fortemente legato ad una fedeltà al reale. In direzione opposta Corinne Vionnet veicola la ridondanza e ripetitività del digitale in una dimensione di neopittoricismo vedutista. In *Photo Opportunities* (2011-2013) viene documentata l'immagine percepita di siti naturalistici o monumenti storici patrimonio dell'umanità attraverso il censimento delle fotografie condivise online sulle piattaforme social. Adottando un univoco impianto prospettico per uniformare l'allineamento in un ideale punto di vista, l'artista ricrea un collage digitale

**SPECIALE** dove l'effetto di *panning* generato dalla stratificazione coincide con la nemesi della foto turistica per eccellenza. Nella sommatoria delle trasparenze, l'alternarsi di condizioni meteorologiche o luministiche diventa irrilevante di fronte al monolitico emergere della sagoma di uno "spirito" percettivo dei luoghi, un *genius loci* ridefinito dalla standardizzazione dello sguardo collettivo. L'esito formale è di un pittoricismo "impressionista", ma se per l'impressionismo l'incontro con la fotografia<sup>24</sup> aveva costituito l'inesco di una rivoluzione copernicana del primato della singolarità dell'esperienza percettiva rispetto alla fissità del soggetto, subordinato a pretesto d'indagine pittorica, la contemporanea consunzione fotografica ripristina una gerarchia tradizionale di valori. Il soggetto è importante, rassicurante *comfort zone* che conferma l'appartenenza a un sistema di riferimenti condivisi e condivisibili. La ripetitività meccanica rifonda la perduta aura nel rituale online: il turista stesso è operatore di montaggio e inquadratura tali da far collimare il proprio scatto ricordo di un sito "patrimoniale" con l'archetipo autoalimentato dalla rete stessa. Una pratica sociale che oggi assume una proporzione tale da far impallidire quello che per i non nativi digitali rappresentava una vera e propria punizione dantesca inflitta al rientro da un viaggio: il rito della proiezione delle diapositive. Al contempo, la sfocatura formale insinua un sottile fastidio, una sensazione di miopia che interroga lo spettatore sull'effettiva incapacità contemporanea di mettere a fuoco un'esperienza in assenza del filtro fotografico. Sono dunque le immagini a plasmare il nostro modo di vedere il mondo, come risulta particolarmente ed emotivamente evidente nella resilienza dell'immagine dello skyline di New York pre-attentato terroristico del 9 settembre 2001.

Il confronto con questo organismo di immagini proliferanti può anche essere tradotto con un'attestazione di impotenza e resa a mani levate come quella del collettivo olandese Kessel Kramer, nella serie di installazioni *24 HOURS IN PHOTOS* (2013-2015). Un estremo *détournement* svela le conseguenze della dematerializzazione dell'immagine, stampando nella sua impressionante totalità un giorno qualunque di una digitale maratona di ventiquattrore di fotografie. Nella saturazione fisica degli spazi espositivi, i frammenti fotografici riconquistano concretezza e palesano una mole altrimenti intangibile, dimostrando la fragilità ingombrante di un ecosistema dell'abbondanza.

I meccanismi di catalogazione, aggregazione e combinazione affrontati nelle operazioni artistiche evidenziate rappresentano quindi una sineddoche metaforica del fenomeno della rete, di cui cristallizzano una porzione simbolica. Simultaneamente si assiste all'emergere di una modalità operativa incentrata sulla restituzione della dimensione dinamica dall'interno dello "sciame" digitale<sup>25</sup>, analogamente al modo in cui siti di analisi statistica come *Internet Live Stats* traducono visivamente le proporzioni di questo flusso in una sorta di "consapevolezza" numerica. Sono interventi in cui riemerge, come nelle primigenie fasi della *net art*, una specifica attenzione all'invisibile impalcatura informatica sottesa alla sovrastruttura dell'informazione; operazioni di confine tra codice artistico e linguaggio di programmazione, come quelle di Mario Klingemann, che rappresentano tentativi, in un campo in cui il meccanismo di prossimità opera a priori per l'utente un processo selettivo di fruizione, di interpretare il montaggio "algoritmico" come mediazione verso un'estetica processuale della macchina. In *Flickeur* (2006) l'artista modifica l'interfaccia di programmazione dell'applicativo di Flickr: tramite un parassitario software "*wrapper*" usa il *database* della piattaforma per presentare una continua selezione aleatoria di immagini tra sovrapposizioni e interferenze, *hic et nunc* dalla proliferante palingenesi. Alla discretizzazione lineare del flusso cinematografico si sostituisce una matrice virtuale di infinite ricombinazioni, che, nella sproporzione tra il numero degli utenti e quello in divenire del corpus del database, non è tuttavia conducibile ad un esaurimento completo delle possibilità. Un meccanismo che del *voyeurismo*, oltre all'assonanza, possiede la tendenza all'appropriazione "predatoria" dello sguardo, palesata attraverso un'interfaccia grafica come inquadratura di fortuna nella quinta virtuale dello schermo, da cui, occhio spalancato, il *cyber* spettatore spia e scruta il continuum visivo della collettività. Una moltitudine polimorfa di contenuti e situazioni si succede senz'altro criterio logico-estetico se non quello della libertà d'espressione, principio fondante del World Wide Web.

**SPECIALE** Similare processualità intercorre nelle operazioni di Geert Mul: con un background da VJ - tra i primi a cimentarsi a livello europeo nella combinazione performativa di *cut up* e mix tra musica e video - l'artista fin dagli anni novanta esplora la possibilità di utilizzare il calcolo algoritmico come *deus ex-machina* mediatore tra la caoticità di un database infinito e la necessità umana di orizzonti narrativi, tra citazioni borghesiane (l'installazione interattiva del 2003 *The Library of Babel*) e invenzioni metafisiche di un dio *panopticon*-motore di ricerca (*God's Browser*, 2010).

Nella follia visiva dello *stream of unconsciousness* digitale gioca un ruolo fondamentale anche l'ossessione per una riscrittura identitaria collettiva tipica del social web. Il gruppo di ricerca interdisciplinare italiano NONE lavora sull'attuazione di dispositivi interattivi dove corpo reale e virtuale siano agenti di una dialettica multimodale. L'installazione *DeepDream\_Act II* (2016), realizzata al MACRO in occasione del festival Digitalife 2016, immerge lo spettatore direttamente al centro dello streaming digitale, come attore e autore di dati. L'opera diventa un dispositivo agente di co-creazione e interazione multimodale: una piattaforma collaborativa via facebook, aperta al contributo utente, che si riconfigura in divenire come ritratto per immagini del presente, e uno spazio fisico dove la tridimensionalità dell'ambiente, nel rivestimento *all-over* di superfici speculari, viene deflagrata e espansa in un gioco barocco di iperdimensionalità moltiplicata all'infinito. L'interazione dell'utente genera uno scardinamento del flusso delle immagini, un'effrazione al costante fluire dei dati: l'accesso obbligatorio allo spazio immersivo tramite log-in con il proprio profilo social genera un'interferenza del personale con il collettivo. L'interfaccia di applicazione stessa di facebook consente il conglomerarsi in tempo reale dei dati dell'utente, presente e parte dell'opera nella sua fisicità e nell'identità digitale.

Solleandosi dall'incarico di una consapevole prassi di montaggio, di stampo propriamente filmico, con l'adozione di una dinamica casualità controllata, che è invece dominio del calcolo computazionale, l'artista "generatore di algoritmi" è propulsore di una nuova modalità culturale, "an algorithmic culture, which interrupts the image not to analyze it in its inique singularity, but to give birth to a potential multiplicity which is always more than one – and ready to change"<sup>26</sup>.

Nella ristrutturazione discreta di questa molteplicità fluida di immagini si apre uno spazio di transizione in cui può esser riconosciuta un'autonomia senziente alle scelte della macchina, o ne viene indirizzato il percorso di apprendimento: l'interfacciarsi postproduttivo della sua logica strutturale con il prodotto espressivo umano.

Alla luce di questa disamina, a fronte dell'estensiva infiltrazione di differenti modalità e materiali del medium della rete nella produzione, sporificazione virale e consumo dell'opera, emerge con evidenza un problema critico. La fragilità concettuale della forma-immagine digitale dominante esige una presenza forte dell'artista che rifugga dalla tentazione di una defezione di responsabilità autoriale in cameratismi complici: un'artista che sappia evitare la *lectio facillior* dell'inserirsi in un meccanismo entropico di generazione di meme in un'iconosfera già di per sé satura – significativo il caso di David Horvitz, che nel 2009 ha lanciato nello stagno del web lo scherzo pseudo-concettuale del tag "24154390-head in freezer", che ha generato un effetto tsunami di condivisioni e repliche – e, piuttosto, si dimostri in grado di prevedere e plasmare una generazione di post-materiale rispondente a un suo input creativo.

Che cavalchi il flusso, sia immerso nella sua corrente o ne devii consapevolmente lo scorrimento, resta forse, all'artista, ancora il compito di aprire una faglia nell'esistente.

Serena Dafne Magnani

## Note

1. "Holz suona un antico nome per selva. Nello Holz ci sono Wege, sentieri che, per lo più accidentati, cessano all'improvviso nell'impervio. Si chiamano Holzwege. Ogni Holzweg s'inoltra per conto suo, ma nella medesima selva. Spesso sembra che siano l'uno uguale all'altro. Ma sembra soltanto.

- SPECIALE** Taglialegna e guardaboschi conoscono i sentieri. Sanno cosa vuol dire 'essere su uno Holzweg"', Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 1950 (trad. it. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002, p.3).
2. Per il concetto di *détournement* si può vedere Guy Debord, "Mode d'emploi du détournement", in *Les Lèvres nues*, n. 8 (Maggio 1956), ora in Ken Knabb (a cura di), *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley 1981; Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buschet/Castel, Paris 1967 (trad. it. *La società dello spettacolo*, Massari, Viterbo 2002, pp. 152-153); Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962; Roland Barthes, "La Mort de l'auteur", in Id. *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1968 (trad. it. *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988); Michel Foucault, *Qu'est-ce un auteur?*, in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1969, (trad. it. *Che cos'è un autore?* in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984). Per un approfondimento sull'apporto di Barthes e Eco alla decostruzione del ruolo dell'autore vedasi Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
3. Gene McHugh, *Post Internet*, Link Editions, Brescia 2011, p. 16.
4. Thomas Beard, "Interview with Guthrie Lonergan", *Rhizome* <<http://rhizome.org/editorial/2008/mar/26/interview-with-guthrie-lonergan/>> (ultimo accesso 20 maggio 2017).
5. Per una panoramica del contesto d'indagine cfr. Domenico Quaranta, *Beyond New Media Art*, Link editions, Brescia 2013; Phoebe Stubbs (a cura di), *Art and the Internet*, Black Dog, London 2014; Omar Kholeif (a cura di), *You Are Here: Art after the Internet*, Cornerhouse and Space, Manchester 2014; Lauren Cornell, Ed Halter (a cura di), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, The MIT Press, Cambridge 2015.
6. Nicolas Bourriaud, *Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Presses du reel, Dijon 2002 (trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004).
7. Per un approfondimento sulla tecnica dell'appropriazione artistica di immagini vedasi Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, Metropolitan Museum of Art, New York 2009; David Evans, *Appropriation*, The MIT Press, Cambridge 2009.
8. Giovanni Sartori, *Homo videns. Televisione e post pensiero*, Laterza, Bari 1999.
9. Pierre Bourdieu, *Un art moyen: Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris 1965 (trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Guaraldi, Firenze 2004, p. 41).
10. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris 1962 (trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 30).
11. L'analisi dell'ossessione archivistica della contemporaneità, evidenziata già da Foucault e Derrida, è stata ampiamente trattata da Hal Foster. Cfr. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (trad. it. *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 1999); Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris 1995 (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996); Hal Foster, "An archival impulse", *October*, n. 110 (Autunno 2004), pp. 3-22; Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl, Göttingen 2008; Simone Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, New York 2009.
12. La storia della complessa relazione tra fotografia e pittura, analizzata nel saggio storico di Aaron Scharf, *Art and Photography*, Penguin, New York 1968 parzialmente ripresa in Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge 1990, trova più recenti e mirati riscontri in Meyer Shapiro, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, Einaudi, Torino 2008; Elizabeth Easton, *Snapshot: Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*, Yale University Press, New Haven 2011; Dominique de Font-Reaulx, *Painting and Photography: 1839-1914*, Flammarion, Paris 2012; Carol Jacobi, Hope Kingsley (a cura di), *Painting*

**SPECIALE** *With Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelite to the Modern Age*, Tate Gallery Publication, London 2016.

13. <<http://dinakelberman.com/imgoogle/imgoogle.html>> (ultimo accesso 18 maggio 2017)

14. Riguardo alla griglia come paradigma concettuale cfr. Rosalind Krauss, "Grids", *October*, vol. 9 (Estate 1979), pp. 50-64.: "[...] By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame. This is the centrifugal reading. The centripetal one works, naturally enough, from the outer limits of the aesthetic object inward. The grid is, in relation to this reading a re-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from other objects. The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself." (pp. 60-61).

15. Martin Warnke e Claudia Brink (a cura di), *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie-Verlag, Berlin 2000; Italo Spinelli, Roberto Venturi (a cura di), *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002 (trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006); Georges Didi-Huberman, *L'Oeil de l'histoire: Atlas ou le gai savoir inquiet*, vol. III, Les Éditions de Minuit, Paris 2011; André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris 1947. Per una lettura critica dell'operazione di Malraux vedasi Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Hazan, Paris 2013; Helmut Friedel (a cura di), *Gerhard Richter. Atlas*, Thames & Hudson, London, 2006. W.J.T. Mitchell compara i due studiosi e l'artista proponendo una teoria del montaggio iconico come forma di esperienza e conoscenza del mondo, in perenne oscillazione tra le dialettiche spaziali di griglia e vortice. Cfr. W.J.T. Mitchell, "Method, Madness and Montage: Assemblage of Images and the Production of Knowledge", in Jens Eder, Charlotte Klonk (a cura di), *Image Operations: Visual Media and Political Conflict*, Manchester University Press, Manchester, 2016.

16. Franco Vaccari, "Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria", in Roberta Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan e Levi editore, Milano 2012, pp. 65-68.

17. <<http://www.youaintwrong.com>> (ultimo accesso 18 maggio 2017).

18. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. In *Gesammelte Schriften*, vol. V, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *I "Passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2010); vedasi anche Gianni Carchia, "Il Passagenwerk di Walter Benjamin", *Aut Aut*, nn. 197-198 (settembre-dicembre 1983), pp.32-37.

19. <[www.youaintwrong.com](http://www.youaintwrong.com)> (ultimo accesso 18 maggio 2017).

20. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 35.

21. <<http://craigslismirrors.com>> (ultimo accesso 18 maggio 2017).

22. Nell'ambito del ricco corpus bibliografico riguardo la fascinazione pittorica per lo specchio e le superfici riflettenti, tra tensione virtuosistica e simbolica, si veda in merito la recente traduzione italiana del saggio di Jan Białostocki, "Man and Mirror in Painting: Reality and Transience", in Id., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, Irving Lavin & John Plummer, New York 1977 (trad. it. "L'uomo e lo specchio. Durata e fugacità nella pittura di Quattro e Cinquecento", in Anna Czajka (a cura di), *Jan Białostocki, Il cavaliere polacco ed altri saggi di storia dell'arte e iconologia*, Mimesis, Milano 2015, pp. 89-106). Spazio di "eterotopia", come nella lettura di Foucault, magistrale apertura dello spazio pittorico o restituzione della vanitas del mondo, il gioco di rimandi tra specchi e squarci di vita privata si evolve oggi, nel corpo delle immagini della rete, in un vero e proprio "genere" sotterraneo: in bilico tra apparizione accidentale e intenzionale esibizionismo, coadiuvato dalla costante progressione della qualità delle immagini, il fenomeno del *reflectoporn* (le fotografie di apparentemente innocui oggetti dalle superfici riflettenti, inserzionati in aste online o postati su forum



**SPECIALE** e siti di collezionismo, rivelano, ad una più attenta analisi, fugaci riflessi di nudità), si è diffuso in modo virale. Cfr. Michel Foucault, "Des espaces autres", in Daniel Defert e François Ewald (a cura di), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, (trad. it. Salvo Vaccaro (a cura di), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001, p. 24).

23. <[http://penelopeumbrico.net/files/Umbrico\\_Conveyor\\_Spectrum2\\_v2.pdf](http://penelopeumbrico.net/files/Umbrico_Conveyor_Spectrum2_v2.pdf)> (ultimo accesso 18 maggio 2017).

24. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, Routledge, Oxford 1995, p. 10.

25. Cfr. nota 12.

26. Byung-Chul Han, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, MSB Matthes & Seitz, Berlin 2013 (trad. it. *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Bologna 2015).

27. Eivind Røssaak, *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, p. 201.