

L'immagine anantropica Sguardi senza occhi della postfotografia

di ROBERTO LACARBONARA

Un'immagine fuori fuoco, appena mossa, in bassa definizione e con colori alterati e lisergici, mostra una caraffa, dei bicchieri, qualche frutto, un cucchiaino; elementi disposti secondo la regola non scritta di una *natura morta*, sopra un piano

orizzontale per la ripresa fotografica. La pelle degli oggetti nell'immagine è trasparente, immateriale, evanescente: lo scatto non proviene da una reflex bensì dallo scanner di un gate ferroviario, scatto in verità rubato dalla camera di uno smartphone, ulteriore mediazione di cattura.

«La fotografia – racconta l'autore, **Claudio Beorchia** – è stata scattata in maniera decisamente selvaggia e non



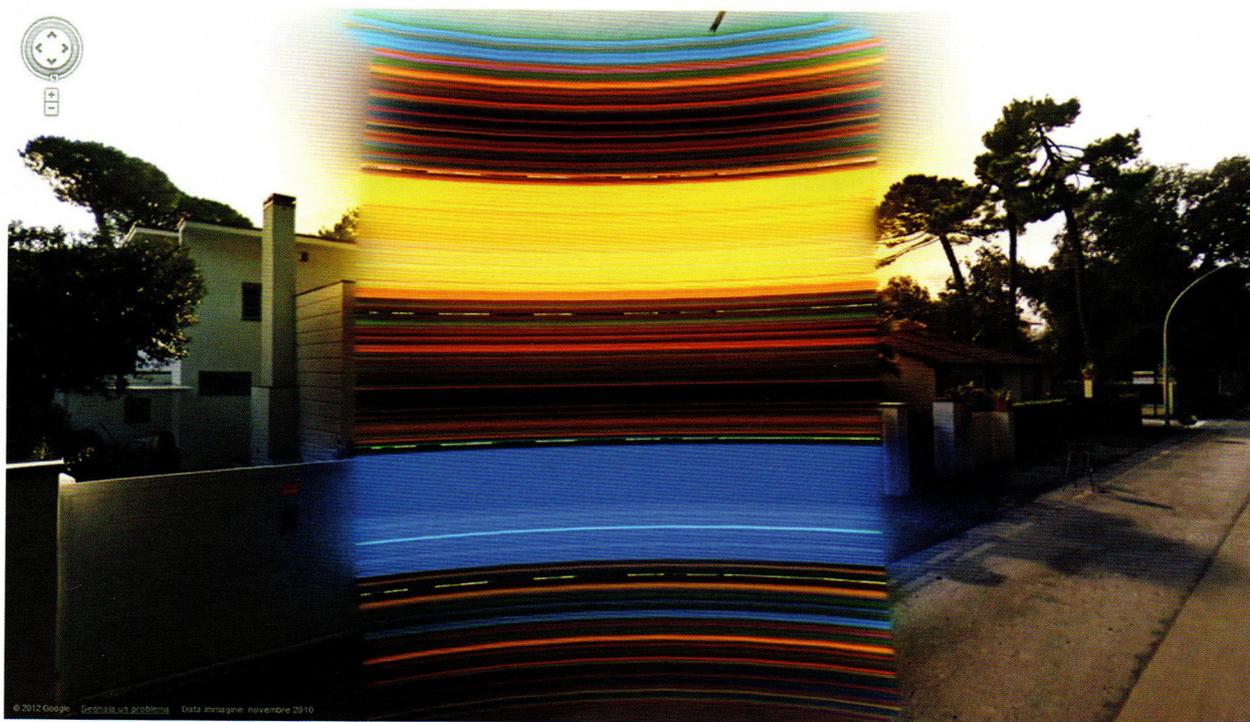
Claudio Beorchia, *Natura morta per scanner*, 2013, fotografia digitale

autorizzata all'interno della metropolitana di Shanghai, in Cina, con gli operatori dello scanner tutt'altro che contenti della mia azione. Anche per questo motivo l'immagine è di bassa qualità, scattata a mano, in fretta e furia, con la luce al neon della metro, inquadrando alla bell'e meglio il monitor dello scanner. Il carattere *low-fi* fa parte del lavoro». La stratificazione degli sguardi che sta al di qua di una fotografia (...fotografia?) appare come una **intricata maglia di implicazioni visuali, cortocircuiti mediatici e tecnologici, forme di automazione e di controllo ed altri dispositivi che sembrano annullare qualunque definizione autoriale e consuetudine posizionale** (punto di vista) rispetto all'oggetto tradizionalmente ritratto, una natura morta appunto. Ma se il lavoro di Beorchia agisce convintamente nella matrice compositiva e intenzionale dell'opera, **lo sguardo invece è consegnato interamente alla macchina, perdendo il contatto con gli occhi e la diretta percezione delle cose**. Qualcosa s'interrompe lungo l'allineamento tra "la testa, l'occhio e il cuore" con cui Cartier Bresson se ne andava a caccia di fotografie per le strade di Parigi. «Non sono infatti un fotografo – precisa Beorchia – anzi, a dirla tutta, sono un pessimo fotografo e chissà, forse mi piace usare altri punti di vista e sguardi non umani proprio per questa mia goffaggine con la macchina fotografica». E ha ben ragione perché forse la vera posteriorità della "metafotografia" (come magistralmente intesa e narrata

da Mauro Zanchi e Sara Benaglia in recenti mostre e pubblicazioni) sta proprio nella consegna dello sguardo ad occhi post-umani, anantropici. E, potremmo aggiungere, in modalità anarchica e "disallineata".

Emilio Vavarella, artista di stanza a Boston, adotta spesso questo "superocchio digitale" – figlio di ultima generazione dell'inconscio tecnologico preconizzato da Vaccari – specie con riferimento all'incessante produzione di immagini da parte delle videocamere di Google Street View. Nella fluidità degli "scapeness" con cui la tecnologia digitale ha proceduto al passaggio – o sovrapposizione – dall'immagine del paesaggio al paesaggio delle immagini (ne accenno in *Passages/Paysages*, Mimesis, 2020), Google ridefinisce radicalmente ogni modalità di accesso all'immagine e alla percezione.

Con la serie *The Google Trilogy*, Vavarella insegue le automobili di Google Street, dotate di fotocamere Dodeca 2360 con undici obiettivi, in grado di fotografare a 360 gradi. Normalmente le foto ottenute vengono assemblate dall'algoritmo creando una vista stereoscopica, mentre tutti i volti delle persone incrociate dall'auto vengono riconosciute e sfocate in automatico per proteggerne la privacy. Ma talvolta l'algoritmo s'inceppa: il digital pareidolia (riconoscimento di volti umani compiuto dalla macchina) fa cilecca e cattura volti laddove ci sono stracci e pietre,



Emilio Vavarella, *The Google Trilogy - Report a Problem* (Foto n. 51/100), 2012, stampa a sublimazione su alluminio. Courtesy: l'artista e GALLERIAPIÙ



oppure si lascia scappare qualche faccia magari parziale o qualche espressione non convenzionale. Ed ecco che gli undici ritratti isolati dall'artista immortalano il conducente dell'auto di Google. Nella serie *The Driver* (2012), il guidatore è sfuggito alla censura: «il suo volto è il simbolo di un errore ma allo stesso tempo mostra un lato umano e, forse, i limiti del potere tecnologico».

Mentre Google lavora al perfezionamento dei propri sistemi di acquisizione dati e riconoscimento facciale – anche tramite gli ultimissimi sviluppi della *Emotional Intelligence* (EI) capaci di discernere tra differenti espressioni emotive degli sguardi e delle prossemiche umane – gli scienziati del Center for Cognitive Brain Imaging della Carnegie Mellon University eseguono ricerche sulle rappresentazioni visive del cervello umano mappando le basi neurali di questo spazio semantico mediante una fusione di tecniche di risonanza magnetica e di apprendimento automatico. Grazie a queste ricerche, le immagini mentali, che dalla comparsa dell'uomo sono state l'evento più privato di



ogni singolo individuo, potranno lasciare il nostro cervello per essere visualizzate, condivise e modificate da altre persone.

Sarà quello il momento in cui uomo e macchina torneranno ad una nuova complicità (*sic!*) concedendo ai nostri occhi e al nostro pensiero la possibilità di catturare immagini con una sola occhiata lanciata verso un oggetto della realtà – aumentata – in cui saremo immersi.

Nel frattempo il mondo così com'è, il mondo 1.0 che già ci appare arcaico, continua a moltiplicare i suoi occhi tecnologici, distribuendo sguardi anantropici qua e là, rendendo ubiquo il computer e l'umano (*ubiquitous computing / ubiquitous me*: ne accenno in *Oltre l'identità*, Alpes, 2011). A questa immensa disponibilità attinge con genio e intemperanza **Irene Fenara**. Oltrepassando l'ostentazione del controllo di Julia Scher e del suo *Security by Julia* – con cui nel 1988, quindi un millennio fa, attenzionava i comportamenti dei visitatori nelle sale museali attraverso le videocamere di sorveglianza – Fenara oggi si addentra

nell'immensa e incontrollata rete di videocamere ovunque disposte per garantire controllo e sicurezza.

Con *Self portrait from surveillance camera* (2018) l'artista bolognese forza il meccanismo dell'*Internet of things* e accede ai circuiti chiusi tramite innocue violazioni (quanti di noi non hanno mai cambiato la password 1234 o 0000 di una semplice webcam?) salvo poi presentarsi, di nero vestita, all'appuntamento con la camera. I suoi inquietantissimi *self portraits* sono l'icona perfetta di quell'incerto "self" che ne definisce il genere: molto poco "sé", in un continuo tentativo di riappropriazione di un'immagine di noi.

Irene Fenara, *Self Portrait from Surveillance Camera*, 2018, stampa a getto d'inchiostro, cm 31x42. Courtesy: l'artista e UNA

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Emilio Vavarella, *The Google Trilogy - The Driver and the Cameras* (Foto n.11/11), 2012, stampa a sublimazione su alluminio. Courtesy: l'artista e GALLERIAPIÙ

Irene Fenara, *Self Portrait from Surveillance Camera*, 2019, stampa a getto d'inchiostro, cm 127x182. Courtesy: l'artista e UNA

