

 **MIMESIS / CINEMA**

n. 54

COMITATO SCIENTIFICO:

Raffaele De Berti, Università degli Studi di Milano
Massimo Donà, Università Vita-Salute San Raffaele
Roy Menarini, Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Pietro Montani, Università "La Sapienza" di Roma
Elena Mosconi, Università degli Studi di Pavia
Pierre Sorlin, Università Paris-Sorbonne
Franco Prono, Università degli Studi di Torino





HARUN FAROCKI

Pensare con gli occhi

a cura di

Luisella Farinotti, Barbara Grespi, Federica Villa



 **MIMESIS**



La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario di: Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano; Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo; "Infrazioni" Collana di Studi su cinema media performance dedicata a Vincenzo Buccheri - Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Pavia.

Per gli scritti di H. Farocki:
© Harun Farocki GbR, 2017. All rights reserved.

MIMESIS EDIZIONI (Milano - Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Cinema*, n. 54
ISBN: 9788857542072
ISSN 2420-9570

© 2017 - MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 - 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Immagine di copertina: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges / Images of the World and the Inscription of War* © Harun Farocki, 1988.

INDICE

INTRODUZIONE

LA POLITICA DELLE IMMAGINI NELL'OPERA DI HARUN FAROCKI <i>Luisella Farinotti, Barbara Grespi, Federica Villa</i>	11
---	----

1. HARUN FAROCKI. DIECI SCRITTI

CHE COS'È UNA SALA DI MONTAGGIO (1980)	29
CAMPO-CONTROCAMPO. LA PIÙ IMPORTANTE TECNICA ESPRESSIVA DELLA LEGGE DEL VALORE DEL CINEMA (1981)	35
LA REALTÀ DOVREBBE COMINCIARE (1988)	49
GLI OPERAI LASCIANO LA FABBRICA (1995)	69
SGUARDI DI CONTROLLO (1999)	81
LA GUERRA TROVA SEMPRE UNA SOLUZIONE (2004)	93
INFLUSSO TRASVERSALE / MONTAGGIO MORBIDO (2004)	109
LE IMMAGINI SONO CHIAMATE A TESTIMONIARE CONTRO SÉ STESSO (2007)	121
EMPATIA (2008)	143
A PROPOSITO DI DOCUMENTARIO (2015)	147

2. IL CINEMA E OLTRE

La simulazione e il lavoro dell'invisibilità. I manuali di vita di Harun Farocki <i>Thomas Elsaesser</i>	165
--	-----

Apprendistato con Kagel, Fuller e Huillet/Straub
Rembert Hüser 187

Harun Farocki alla «fabbrica di salsicce»:
The Double Face of Peter Lorre
Chiara Grizzaffi 201

«Ecco Brecht, finalmente!»
I film d'osservazione di Harun Farocki
Volker Pantenburg 213

Lavorare con il lavoro di Harun Farocki
Antje Ehmman 231

3. IL LAVORO CON LE IMMAGINI

Che cosa si può elaborare nel medium delle immagini?
Immaginazione e linguaggio nel cinema di Harun Farocki
Pietro Montani 253

La questione della visibilità secondo Harun Farocki
Christa Blümlinger 265

Vedere con le mani. Harun Farocki e il cinema come gesto
Barbara Grespi 283

Storie di fantasmi
Luca Malavasi 297

Posizioni di confine
Luisella Farinotti 309

4. L'ISCRIZIONE DELLA GUERRA

Le immagini operative e le guerre contemporanee
in Harun Farocki
Maurizio Guerri 321

Oltre i limiti della rappresentazione. La genealogia delle immagini di guerra in Harun Farocki <i>Alessia Cervini</i>	337
Videogrammi di guerra. Il lavoro del montaggio e la riemersione del visibile nel cinema di Harun Farocki <i>Massimiliano Coviello</i>	347
Il ludico e il bellico. <i>Serious Games I-IV</i> alla luce dei <i>game studies</i> <i>Riccardo Fassone</i>	359
Identità, identificazione e riconoscimento a partire dall'idea di <i>Einführung</i> in Harun Farocki <i>Clio Nicastro</i>	367
BIBLIOGRAFIA	377
FILMOGRAFIA	381

STORIE DI FANTASMI

LUCA MALAVASI

Dispositivi, immagini, corpi

Vale senz'altro anche in termini autobiografici la definizione che Harun Farocki ha dato di Jean-Luc Godard come di «qualcuno che pensa in termini cinematografici»:¹ lo rivela, in modo immediato, la forma apertamente saggistica di molti suoi film,² in cui si palesa – godardianamente, appunto – la consapevolezza che «creando immagini un regista non solo aggiunge immagini alla loro archiviazione nel mondo, ma anche commenta il mondo fatto da queste immagini attraverso le immagini che produce».³ Più in generale, tutta la produzione di Farocki, video e installativa, restituisce l'immagine di un pensiero al lavoro non, semplicemente, *sulle* immagini, ma *attraverso* di esse, con la conseguenza immediata di porre al centro della propria produzione (fino a farne una cifra distintiva) il processo, a geometrie variabili e a tattiche continuamente problematizzate, della combinazione

1 H. Farocki, *Nota autobiografica*, in *Il cinema di Harun Farocki*, Goethe Institut/Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1997, p. 7.

2 «I diversi formati con cui egli ha lavorato includono: cortometraggi di agitazione; film semi-fiction che traducono il discorso critico in scenari teatrali brechtiani in scena in uno stile cinematografico simile a Godard; film-saggio, che corrispondono a un montaggio di materiale visivo d'archivio con (o contro) un commento riflessivo; e documentari che spaziano da varianti più saggistiche a registrazioni impassibili delle procedure quotidiane nello scenario contemporaneo delle imprese e dell'occupazione». Cfr. J. Verwoert, *Production Pattern Associations. On the Work of Harun Farocki*, «Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry», n. 11, 2005, p. 65 (trad. mia).

3 T. Elsaesser, *Harun Farocki. Filmmaker, Artist, Media Theorist*, in «Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry» n. 11, 2005, p. 55 (trad. mia).

e ricombinazione di elementi visivi e audiovisivi (poco importa se girati dallo stesso Farocki o recuperati da giacimenti preesistenti), ben al di là di un intervento puramente creativo sul patrimonio delle estetiche del montaggio. Un *linguaggio* vero e proprio, più che uno stile, in cui l'analisi del visivo (e, in particolare, della cultura visiva della società capitalistica) si fa sempre, anche, ricerca di strumenti adeguati a interrogare il problema più generale posto dalle immagini e dal loro funzionamento linguistico, storico, sociale. Pensare in termini cinematografici (raccolgendo potenzialmente tutte le "storie del cinema", non solo quelle che appartengono alla storia dei film)⁴ significa infatti, nel caso di Farocki, eleggere il visivo a territorio di un duplice scavo, che muove costantemente dalle curve di visibilità alle curve di enunciazione, perfettamente consapevole che dietro la nascita o la scomparsa di un'immagine è sempre al lavoro un "regime di luce", e cioè un dispositivo di potere.⁵

Una *Bildkritik*, quella di Farocki, di tipo "sismico", per crisi e scosse, continuamente rilanciata e aggiornata, che nel corso di più di quattro decenni ha intrecciato i grandi termini foucaultiani di Sapere, Potere e Soggetto in un percorso analitico che è andato, sinteticamente (ed esemplarmente), dal problema del referente e del dispositivo a quello delle pratiche, per poi concentrarsi, a partire dai primi anni Duemila, sui cambiamenti introdotti dalle tecnologie digitali nei rapporti (di riconoscimento e iscrizione) tra umano e visivo. Scartando, almeno in parte, da una prevalente lettura tecnofobica alimentata dal dibattito attorno al passaggio da una società disciplinare a una società del controllo,⁶ la produzione più recente di Farocki – da *Prison Images* (2000) a *Parallel* (2012-2014), passando per *Eye/Machine* (2000-2003), *War At a Distance* (2003), *Counter Music* (2004), *Deep Play* (2007) e *Serious Game* (2009-2010) – ha contribuito, in particolare, a mettere a fuoco uno degli aspetti cruciali condotti dall'ultima fase dello sviluppo capi-

4 *Ibid.*

5 Cfr. G. Deleuze, *Qu'est ce qu'un dispositif?* (1988), tr. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

6 La posizione "teorica" di Farocki è semmai più vicina a quella di Wendy Hiu Kyong Chun, che in *Programmed Visions. Software and Memory*, MIT Press, Cambridge/London 2011, affronta il tema della "visione programmata" come sintomo e strumento del potere neoliberale.

talistico, vale a dire il riposizionamento della visione in un piano sempre più separato dall'osservatore umano.

L'eco della "formula" di Jonathan Crary è qui intenzionale: le due principali domande con cui lo studioso americano apre, nel 1990, *Le tecniche dell'osservatore*⁷ – una dedicata al modo in cui il corpo dell'osservatore sta diventando una componente delle nuove macchine, delle nuove economie e dei nuovi apparati, l'altra dedicata al problema della soggettività, una condizione di interfaccia sempre più precaria tra sistemi di scambio organizzati e reti di informazioni razionalizzate – diventano, molto presto, anche i principali interrogativi rilevati, più o meno implicitamente, dal lavoro di scavo di Farocki, per il quale, sembra di poter dedurre, la storia delle "nuove immagini" comincerebbe proprio in quel momento, e per l'esattezza nel 1991, con i bombardamenti statunitensi in Iraq durante la prima Guerra del Golfo (un "repertorio" analizzato sia in *War At a Distance*, sia in *Eye/Machine*). Due domande che proiettano di conseguenza un'analisi rivolta tanto alla *visione*, all'azione fisica, concreta di vedere e di porsi come "operatore" di sguardo, quanto alla *visualità*, vale a dire la dimensione sociale del visivo, la forma a cui esso sottomette il mondo nel momento in cui lo racconta; una connessione che, in Farocki, si esplicita direttamente nell'indagine condotta sul doppio fronte degli «occhi macchinici» e del valore delle nuove immagini (dette «operative»). Del resto, per chi, come il regista tedesco (e come Crary), ha costantemente riflettuto sull'intreccio tra macchine, uomo e immagini nel quadro della modernità, sembra quasi naturale, in senso storico e genealogico, arrivare a riconoscere – prima e meglio di altri – che il principio guida della razionalizzazione ha come destino tutt'altro che impreveduto non soltanto la sostituzione sempre più marcata dell'uomo da parte delle macchine, ma anche il progressivo allontanamento delle immagini (o di una loro "sensatezza") da un'originaria matrice antropomorfa, verso un linguaggio del tutto o quasi autonomo, svincolato da una *ratio* umana – quello, in sintesi, degli algoritmi e del *software*.⁸

Da un simile ri-arrangiamento discende tutta una serie di novità

7 J. Crary, *Technique of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (1990), tr. it. di L. Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013, pp. 3-6.

8 Cfr. L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York/London 2013.

perturbanti, come mette apertamente in luce, in *Counter Music*, la riflessione sulla visualità macchinica che circonfonde gli abitanti del centro di Lille; nello stesso anno di *War At a Distance*, in un intervento⁹ dedicato, tra le altre cose, all'analisi delle immagini militari della prima Guerra del Golfo (a partire dal proprio lavoro, per continuarlo in altra forma), il ricorso di Farocki alla nozione di *Immagini fantasma* si carica così di un valore che va ben al di là del riferimento immediato alle soggettive fantasma delle bombe telecomandate:¹⁰ la proliferazione di immagini che, in modi diversi e a diversi livelli, superano, sottomettono o sostituiscono l'elemento umano mentre ne *animano* una specifica strategia di sguardo (la soggettiva) parla infatti, in termini più ampi, dell'affermazione (lì solo iniziale) di un regime visivo di ordine propriamente fantasmatico – figlio di una cultura dell'occhio-macchina –, di cui l'altra metà, o forse il residuo, è qualcosa di simile a una progressiva *spettralizzazione* dell'umano, sia dal punto di vista iconografico, sia dal punto di vista materico. *L'Eye Machine*, del resto, *agisce* a partire da una logica non più antropomorfa, dentro un regime che, dal punto di vista storico e genealogico, si affranca del tutto dal paradigma dell'"uomo con la macchina da presa", il quale rappresenta – anzitutto per la connessione tra corpo umano e dispositivo – un'immagine guida per tutta l'indagine sul visivo di Farocki.

Così, per esempio, nell'*Eye/Machine* che apre la serie (2001), a commento di una sequenza di immagini operative e di sorveglianza, Farocki rileva in primo luogo che esse «mancano di plasticità» o che «stravolgono la scala umana». Qualcosa di simile a una *défaillance* rappresentazionale, che se da un lato trova ragione nel "comportamento" degli occhi macchinici (nel già citato *Immagini fantasma*, Farocki sottolinea come il primo fenomeno di separazione del visivo dall'umano messo in scena da questi dispositivi sia di ordine propriamente posizionale e prospettico), dall'altro lato pone il problema di una *traduzione* in cui il "tradimento" di un

9 H. Farocki, *La guerra trova sempre una soluzione*, *supra*, pp. 93-108.

10 E che, di nuovo, segna una vicinanza non superficiale con la ricerca di Wendy Hiu Kyong Chun, per la quale «gli spettri ci perseguono attraverso le nostre interfacce – lavorando con loro possiamo negoziare collettivamente i pericoli e i piaceri che incapsulano e fanno esplodere», *op. cit.*, p. XII (trad. mia).

principio di *riconoscimento* non rappresenta l'esito di un processo di rielaborazione o riscrittura, ma porta alla luce la logica profonda di un dispositivo che subordina la "presa visiva" a operazioni come l'analisi, la segmentazione, il calcolo ecc. – in sintesi, un processo di computazione. Non si tratta, insomma, di un semplice "guardare con altri occhi", ma di un riorientamento radicale delle nozioni stesse di visione e immagine.

Di qui, come rileva *Counter Music*, un secondo "effetto". A pochi minuti dall'inizio del film Farocki si chiede «Come cominciare?»: vale a dire, *come* e *da dove* cominciare nella società che non comincia con la *produzione* di immagini – di nuovo, il paradigma dell'"uomo con la macchina da presa", incluso esplicitamente attraverso la riproposizione delle prime sequenze del film di Vertov – ma con la loro incessante *riproduzione*? Le nuove immagini degli occhi macchinici, spiega Farocki in un'intervista del 2009,¹¹ producono rappresentazioni anti-narrative. In *Counter Music* la questione è precisata in termini di *non drammatizzazione* dell'esperienza mondana: un altro tipo di mancanza o di insufficienza rispetto al modello dell'uomo *in rapporto* alla macchina da presa, simbolo di un legame non soltanto fisico ma anche, per l'appunto, *temporale* e, quindi, drammatico. Nell'intervista citata, Farocki si riferisce a un ampio spettro di immagini operative, dalle riprese delle videocamere di sorveglianza agli sguardi satellitari, prodotte da dispositivi digitali di cattura e da *software* di elaborazione; immagini la cui "messa in forma" significativa non contempla, per esempio, processi di condensazione dello spazio e del tempo guidati da procedure di selezione, gerarchizzazione e articolazione (non realizzano, spiega Farocki, primi piani o tagli di montaggio) e che, più in generale, disattendono una funzione fondamentale dell'immagine, quella di mediare, grazie a una pratica linguistica, tra il soggetto e il mondo oggettivo; esse sono piuttosto quasi-immagini, *strumenti* di raccolta ed elaborazione di informazioni che mettono fatalmente in scena una specie di *disconoscimento* iconografico e narrativo della figuratività umana: queste immagini tracciano linee, isolano volumi, contano oggetti, calcolano movi-

11 *Harun Farocki on Materiality*, intervista realizzata da L.M. Stahl e A. Waszynski, Berlino, maggio 2009, disponibile on line: <<https://www.youtube.com/watch?v=YuVLOzW3J-k>> (consultato il 2.2.2017).

menti e disegnano traiettorie secondo un principio di analisi e codifica fondato su una ri-materializzazione informatica della realtà. Una ri-materializzazione che procede a un “alleggerimento” non solo iconografico ma anche materico: la non drammaticità di queste immagini sottintende così un altro tipo di “mancanza scalare” rispetto alla misura dell’uomo con la macchina da presa – in questo caso, dell’uomo che raccoglie e racconta il mondo, cominciandolo, con la macchina da presa.

Un terzo e ultimo asse rispetto al quale il lavoro più recente di Farocki esplora apertamente la fenomenologia delle nuove immagini per provare a coglierne un’ontologia e, insieme, un’epistemologia¹² è forse il più decisivo, poiché interroga il contemporaneo disporsi della visione in un piano separato dall’umano in termini di *relazione*. In molte delle opere citate Farocki sembra implicitamente chiedersi – a partire da un approccio destinato a rivelarsi in qualche modo “inappropriato” – che cosa vogliano queste immagini dagli uomini o, meglio, che cosa *possano* (ancora) volere da noi – e noi da loro. Le nuove immagini operative – ricorda Farocki nel già citato *Immagini fantasma* – non sono destinate né all’educazione, né all’intrattenimento né ad altre funzioni tradizionalmente associate alla storia delle immagini, al loro esistere in un rapporto variamente finalistico con gli esseri umani; la distanza è segnata, su un altro piano, dal fatto che «in molti casi, quello che possiamo ‘vedere’ nell’immagine, non avremmo potuto vederlo con i nostri occhi».¹³ Ma il riconoscimento di questa loro qualità operativa appare realmente produttivo, dal punto di vista di un’indagine del loro regime di esistenza e azione, solo nel momento in cui – e di nuovo nel segno della mancanza – le si intenda anzitutto come immagini *indifferenti*, immagini che non ci parlano (più) e che, così

12 «Il codice digitale, la visualizzazione dati, il Gemstone Spectral Imaging (GSI), il recupero delle informazioni, le tecniche di apprendimento automatico delle macchine, la velocità in costante aumento dei processori e la diminuzione dei costi di stoccaggio, le tecnologie di analisi dei big data, i social media, e altri elementi dell’universo tecno-sociale moderno introducono nuovi modi di acquisizione della conoscenza, e nel processo ridefiniscono cos’è la conoscenza». Cfr. L. Manovich, *op. cit.*, p. 338 (trad. mia).

13 N. Mirzoeff, *How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portrait to Selfies, Maps to Movies, and More*, Basic Books, New York 2016, p. 19 (trad. mia).

facendo, mettono in scena un'esclusione radicale: non ci parlano perché non intendono in alcun modo parlarci, perché *non hanno bisogno* di noi; sono immagini intransitive che, per riprendere una celebre domanda di Mitchell,¹⁴ non vogliono niente da noi.

Proprio il riferimento al "paradigma" mitchelliano delle immagini come "segni vitali", presenze quasi-umane coinvolte in relazioni cognitive ed emotive di natura complessa con i loro spettatori, permette di cogliere meglio la natura intrinsecamente perturbante delle immagini operative: la loro diversità non può essere infatti circoscritta (e in qualche modo contenuta) ai soli piani tecnologico e linguistico, ma deflagra nel momento in cui queste immagini entrano a far parte, come normalmente accade, dell'orizzonte visivo, trasformando quella separazione più o meno radicale dalla "misura" dell'osservatore umano nell'effetto di una minacciosa autonomia, dell'assottigliarsi di qualsiasi forma di comprensione e controllo da parte degli esseri umani (si pensi, per restare a Mitchell, all'estensione del concetto di clonazione al territorio delle immagini).¹⁵ Lo si potrebbe anche dire nei termini che Farocki, nel primo *Eye/Machine*, suggerisce velocemente impiegando un lessico militare: sono immagini invasive che non mettono in atto alcuna reale invasione – ma, piuttosto, una capillare, silenziosa infiltrazione.

Altre storie di fantasmi

Considerata complessivamente, la riflessione farockiana sulle *Immagini fantasma* contemporanee sembra infine offrirsi come una potente *metafora-guida* (o, per dirla con Mitchell, una *metapicture*)¹⁶ che eccede i limiti del lavoro del regista per trasformarsi in uno strumento analitico prezioso per individuare, comprendere e ordinare alcuni percorsi della produzione artistica e culturale dedicata alla

14 J.W.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago/London 2005.

15 Cfr. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present* (2011), tr. it. di F. Gori, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La casa Usher, Firenze/Lucca 2012.

16 Cfr. J.W.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, cit.

natura e al governo delle nuove immagini. Qualcosa di simile a una bussola d'orientamento, se non proprio a un paradigma esplicativo; un reagente in grado di rivelare la presenza di un immaginario e di un'iconografia – ma anche di un sentire – comuni e condivisi, o, ancora, un “lessico” e uno sguardo capaci di stanare un'affinità profonda tra produzioni all'apparenza distanti. Non si tratta, insomma, di condurre doni più o meno inattesi al pensiero e al lavoro di Farocki (o, peggio, disegnare qualche forma di farockismo diffuso) ma, piuttosto, di sollecitarne un'intrinseca qualità di strumento ermeneutico. E se nelle pagine che seguono ci si è limitati, per ragioni di spazio, alla rapida analisi di tre casi di studio in cui la complessa metafora dell'immagine fantasma lavora a pieno regime, vive sullo sfondo l'ipotesi generale che essa rappresenti qualcosa di simile a una “formazione concettuale” fondamentale per indicare – e, insieme, rivelare e comprendere – alcuni dei principali percorsi di percezione e immaginazione del contemporaneo.

Di fantasmi – di entità in bilico tra un'assenza tangibile e una presenza fallace, evanescente, illusoria – è interamente abitato *The Vanishing Vanishing Point* di Effi & Amir, due artisti israeliani di base a Bruxelles. Girato *on location*, presso il Leopold Park di Bruxelles, tra il 2005 e il 2012, e in Google Maps e Google Street nel 2014, il video forza in particolare la coabitazione tra immagini “dal vero” e mosaici digitali provenienti da Google Street e Google Maps, finendo così per lavorare nel cuore stesso di quella differenza tra produzione e riproduzione cui Farocki fa cenno in *Counter Music* – al centro di quella torsione di legami ed equilibri che sancisce la distanza tra la “tecnologia” dell'uomo con la macchina da presa e quella della presa dell'uomo da parte dell'occhio-macchina. E, non a caso, proprio come in *Counter Music*, il primo problema che si pongono i due registi è di ordine narrativo: se di fronte alle immagini «operative» di Lille, Farocki si chiedeva «come cominciare?» – dove trovare un inizio, come inaugurare una storia di immagini –, di fronte alla “localizzazione” digitale di Google Maps Effi e Amir annotano¹⁷ che «Queste immagini non hanno inizio» – il punto sulla mappa è *intemporale*.

17 Secondo una procedura di iscrizione del verbale nel visivo molto vicina – nella pratica e quanto a funzioni – a quella abitualmente impiegata da Farocki.

A partire da qui, la storia della morte di un ulivo attorno alla quale ruota il video si trasforma non soltanto in una verifica puntuale delle frizioni prodotte da un doppio sguardo o, meglio, da due diversi piani di osservazione – quello della macchina da presa dei due registi e quello, spettrale, consegnato dai mosaici di dati delle immagini satellitari (forme, tracciati, linee senza profondità, ecc.). *The Vanishing Vanishing Point* è anche una ricerca sulla *temporalità* di queste immagini (e, quindi, sulla *possibilità del dramma* associato alla morte dell'ulivo), una riflessione sulle conseguenze della loro non-drammaticità, opposta alla logica “misurabile” della mutazione alla base della vita (mutazione raccontata attraverso la maturazione dei frutti della pianta). Un altro tempo, un tempo del calcolo e dei *big data*, che produce a un certo punto uno straordinario cortocircuito visivo: un vero e proprio collasso temporale, di ordine propriamente spettrale, in cui l'ulivo ancora in vita rilevato da Google Street coabita (dentro un tempo che è esso stesso prodotto dall'immagine) con la pianta ormai seccata testimoniata dallo sguardo di Google Maps.

Più in generale, l'operazione di Effi & Amir non intercetta soltanto la questione dei processi di rimaterializzazione visiva a cui le nuove tecnologie e gli occhi-macchina sottopongono la realtà; *The Vanishing Vanishing Point* sembra mettere in pratica anche un'altra indicazione cruciale proveniente dal lavoro di Farocki: quella di riportare (forzandola) la questione delle “nuove immagini” sul piano del rapporto con la storia, un rapporto di per sé scomodo, se non proprio interdetto, perché chiama in causa una dimensione narrativa, drammatica e temporale che queste immagini, per l'appunto, non contemplano. Rispetto al territorio della visualità macchinica, il lavoro dell'artista deve cioè svilupparsi – come ricorda Farocki nella già citata intervista *On Materiality* – come un'*interfaccia critica* tra una vecchia storiografia delle immagini e una nuova storiografia di ordine tecnologico; deve agire – si può dedurre – come una sorta di *interferenza* collocata nel punto della cecità operativa, linguistica e comunicativa di queste immagini. Là dove – come accade in *The Vanishing Vanishing Point* – le immagini incontrano i propri fantasmi.

In una simile direzione lavora il fotografo belga Tomas van Houtryve, la cui ricerca – doppiare attraverso una produzione artistica sul suolo americano lo sguardo armato dei droni in territori di

guerra – nasce dalla volontà di inchiodare le nuove immagini e la loro tecnologia alla storicità, e all'umanità, di quel principio fotografico che esse superano e disattendono.¹⁸ In primo luogo, la scelta di Van Houtryve di usare un *consumer drone* adattato con una fotocamera ad alta risoluzione per realizzare le fotografie in bianco e nero del suo progetto *Blue Sky Days* (iniziato nel 2012) mira a problematizzare la “prestazione” della macchina fotografica una volta agganciata alle potenzialità tecnologiche del drone. Detto altrimenti, 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. In secondo luogo, come anticipato, Van Houtryve 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 – un tipo di evanescenza figurativa dell'umano che ricorda le notazioni di Farocki a proposito della visualizzazione delle “sogettive fantasma” delle bombe intelligenti impiegate durante la prima Guerra del Golfo.

L'idea dell'artista come interfaccia critica tra due “storie” di immagini viene dunque interpretata da Van Houtryve attraverso uno spostamento (di contesto e funzioni) e una replica (di attitudini e pratiche), con l'esito imprevedibile – ma in qualche modo inevitabile – di esporre il circuito dell'occhio macchinico del drone a un'interferenza con la realtà non meno “spettrale” di quella osservata in *The Vanishing Vanishing Point*. Lo rivela, in particolare, un'immagine del progetto *Blu Sky Days, Wedding*. 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, in-

¹⁸ Questa parte del saggio rielabora una serie di contenuti da me sviluppati assieme ad Anna Costantini nel saggio *Come in cielo, così in terra. Dispositivi, mappe, produzione artistica*, in «Cinergie», n. 10, 2016, pp. 90-101.

vece di guardare l'obiettivo davanti a sé, alza lo sguardo e incrocia la mira del drone. L'immagine, così, esce di colpo dall'indeterminatezza e dalle congetture della sorveglianza casuale, infrange il codice di base del dispositivo dronico (vedere senza essere visti) 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 un corpo e a una storia non più fantasmatici, con la conseguenza di imporre a quel dispositivo e a quell'immagine una *presenza* inappropriati e, insieme, di forzare un'inclusione dell'umano che ne stravolge l'autonomia e l'"indifferenza" operativa.

Su questo confronto tra logiche e corpi (umani e tecnologici) lavora esemplarmente la *filmmaker* tedesca Hito Steyerl nel video *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational.MOV file* (2013), in cui, lezione dopo lezione, passa in rassegna e mette in dialogo molte delle questioni fin qui affrontate. Un lavoro che, da molti punti di vista, sembra anche offrire una delle risposte più complesse alle riflessioni contenute nella produzione più recente di Farocki sul destino dell'economia del vivente in rapporto alla produzione visiva degli occhi-macchinici. Per testimoniarne la violenza della "riscrittura", Steyerl sceglie, in particolare, di mettere in scena una completa sottrazione dell'umano, insistendo così sul rovesciamento logico prodotto da questo tipo di immagini, e cioè sul loro essere immagini che *prendono le distanze* dalla realtà. Alle *défaillance* prodotte da quella separazione da cui siamo partiti, Steyerl risponde insomma con una specie di affermazione al negativo, per portare alla luce la logica "economica" dei dispositivi e delle loro immagini operative – vale a dire, la definitiva traduzione digitale e algoritmica dell'essere umano. Così, accanto a trasformazioni innaturali, travestimenti, autoreclusioni, le principali tattiche di invisibilità indicate da Steyerl consistono nel diventare un *bar-code* o un segnale *wi-fi* – in tutti i casi, farsi della *grandezza* di un pixel (che, com'è noto, non ha né corpo né misura). Vale a dire: diventare della stessa sostanza di cui sono fatte le nuove immagini, dissolversi nel *medium*, fare (nuovo) corpo a partire dai suoi principi costruttivi e dalle sue logiche. Una soluzione paradossale e estrema, ma farsi *pixel* (prima di essere fatti tali) rappresenta

l'esito per certi versi inevitabile e volutamente violento di una contro-storia e di una controcultura visuale che mirano a indicare con chiarezza confini, armi e tattiche di un nuovo campo di battaglia. Sul quale, forse, si combatterà, o si sta già combattendo, la nuova guerra dell'ultima fase della razionalizzazione su cui si interroga Farocki nel secondo *Eye/Machine*.