Una filosofia della fotografia

Vito Campanelli
16 Luglio 2015

Nel breve saggio *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) ci sono, *in nuce*, già tutte le intuizioni che si pongono a fondamento della teoria delle immagini tecniche in seguito sviluppata in *Ins Universum der technischen Bilder* (1985).

La macchina fotografica è il primo apparato – ripete spesso Flusser – anche se quest'affermazione va presa con il beneficio di un certo grado di approssimazione, l'approccio dell'archeologia dei media potrebbe infatti rivelare numerosi predecessori della macchina fotografica, tutti legittimamente aspiranti allo status di "primo apparato". Al di là di possibili genealogie, ciò che si può affermare senza paura di essere smentiti è che la macchina fotografica rappresenta per Flusser una sorta di prototipo archetipico degli apparati, racchiude infatti, anche se in forma embrionale, tutte le proprietà caratteristiche degli apparati, proprio per questo offre un approccio adeguato a un'analisi generale di essi.

Nel tentativo di chiarire la posizione ontologica (il piano dell'essere) dell'apparato fotografico, Flusser afferma che, come per tutti gli altri apparecchi, abbiamo a che fare con un oggetto che è parte integrante della cultura che lo ha prodotto. Gli oggetti culturali sono sostanzialmente di due tipi: beni di consumo (oggetti buoni per essere usati) e utensili (oggetti buoni per produrre beni di consumo). Secondo tale classificazione dovremmo concludere che l'apparecchio fotografico è un *utensile* destinato a produrre fotografie ma in realtà si tratta di una conclusione che desta notevoli dubbi per la difficoltà di considerare una fotografia alla stregua di altri beni di consumo (una scarpa, una mela ecc.). L'apparecchio fotografico, a ben vedere, non è riconducibile né agli utensili ovvero agli oggetti che, come prolungamenti del corpo umano, hanno contraddistinto il rapporto tra esseri umani e natura fino alla rivoluzione industriale, né alle macchine, che hanno preso il posto degli utensili costringendo gli esseri umani a vivere in funzione di esse. Nonostante siano prodotti dal sistema industriale, gli apparati vanno oltre questo piano, per Flusser è necessario dunque distaccarsi dalle

tradizioni di pensiero (come ad esempio quelle marxiste) che, focalizzandosi sulle questioni poste dal complesso industriale (la proprietà dei mezzi di produzione, gli interessi che si nascondono dietro gli apparati ecc.), non tengono conto della specificità degli apparati e quindi “non hanno più competenza” su di essi. La prospettiva attraverso la quale affrontare l’analisi degli apparati deve essere quella della società post-industriale, occorre quindi uno sforzo volto a favorire l’affermarsi di nuove categorie interpretative. Alla luce di ciò si può dire che, se nella società industriale è centrale il lavoro (inteso come attività rivolta alla trasformazione del mondo), con gli apparati si dà vita a un nuovo tipo di lavoro il cui intento non è più trasformare il mondo bensì trasformare il significato del mondo. “La loro intenzione – scrive Flusser – è simbolica”.

Per il filosofo dei media di origine boema, nella società postindustriale il potere passa dal *proprietario degli oggetti* (dei media) al *programmatore* e all’*operatore*, è dunque il fotografo ad aver potere su chi osserva le sue fotografie (“ne programma il comportamento”), mentre l’apparecchio (la macchina fotografica) ha potere sul fotografo (“ne programma i gesti”). È proprio tale inversione del potere dall’oggettuale al simbolico a caratterizzare, secondo Flusser, la società post-industriale e a dar vita a un “imperialismo post-industriale”; una nuova forma di imperialismo quindi, per cui detiene il potere non chi possiede la fotografia (peraltro infinitamente riproducibile come già Benjamin aveva rilevato) ma chi ha generato l’informazione che si trova sulla sua superficie: il potente non è dunque il proprietario, ma il programmatore dell’informazione.

Flusser osserva come le fotografie sono onnipresenti; per chi le guarda in maniera ingenua esse presentano il mondo stesso (sono finestre aperte sul mondo), secondo tali osservatori dunque l’universo della fotografia coincide con il *mondo là fuori*.6 In realtà, come chiarito in precedenza, a differenza delle “immagini tradizionali” che, precedendo di decine di millenni la scrittura (ad esempio, la grotta di Lascaux), *significano fenomeni* ovvero sostituiscono eventi (ad esempio, la caccia) con stati di cose e li traducono in scene, le immagini tecniche, caratteristiche del contemporaneo, *significano concetti*, ossia sono prodotti indiretti dei testi scientifici. Se dunque è possibile considerare le immagini tradizionali come astrazioni di primo grado, in quanto astraggono dal mondo concreto, le immagini tecniche, invece, rappresentano un’astrazione di terzo grado: esse infatti astraggono dai testi, che astraggono dalle immagini tradizionali, che a loro volta astraggono dal mondo concreto.

Per Flusser le immagini tecniche sono “post-storiche” in quanto intervengono allorché (nel XIX secolo) i testi diventano “irrappresentabili” (ad es., l’equazione della teoria della relatività) ovvero impossibili da fissare in immagini, come tali sono proiettati nel *mondo là fuori* e il mondo viene vissuto, conosciuto e valutato in funzione dei testi (“testolatria”), ma – a ben vedere – se i testi diventano irrappresentabili significa che non vi è più nulla da spiegare, e la storia è al termine. Se dunque i testi furono inventati (nel II secolo a.C.) per combattere l’idolatria ovvero per privare le immagini della loro magia (consistente nel far dimenticare all’essere umano di aver creato le immagini, nel renderlo incapace di decifrarle e nello spingerlo a vivere in funzione di esse), con la fotografia, come prima immagine tecnica, ha inizio la “post-storia” ovvero il tentativo di superare la testolatria attraverso la reintroduzione della magia delle immagini. In definitiva, secondo Flusser le immagini tecniche sono metacodici di testi che non significano il *mondo là fuori* benì altri testi (ad es., il verde di un prato fotografato è un immagine del concetto di verde proprio della teoria della chimica). Esse nascono per affrancare l’umanità dal pensiero concettuale, sostituendo la coscienza storica con una “coscienza magica di secondo grado” (che non mira a trasformare il *mondo là fuori* ma i nostri concetti riguardanti il mondo) e la facoltà concettuale con una “immaginazione di secondo grado” (che è la facoltà di codificare in immagini concetti provenienti non dal *mondo là fuori* ma da testi). Ne consegue che qualsiasi oggettività delle immagini tecniche è un’illusione e considerarle come finestre aperte sul mondo è profondamente errato – siamo infatti di fronte a complessi di simboli molto più astratti rispetto alle immagini tradizionali.

Da tali premesse deriva anche che è estremamente arduo decifrare i concetti transcodificati che danno vita a una fotografia, rispetto a tale aspetto occorre innanzitutto comprendere che a differenza di un’immagine tradizionale nella quale un essere umano, per esempio un pittore, si inserisce tra le immagini e il loro significato, elaborando simboli nella propria testa per poi trasferirli sulla superficie dell’immagine (bisogna dunque decifrare la codifica avvenuta nella testa del pittore); con le immagini tecniche invece c’è un nuovo fattore di cui tenere conto: l’apparecchio (ad esempio, la macchina fotografica). La codifica avviene infatti all’interno dell’apparecchio e rimane nascosto all’essere umano, proprio per tale motivo, secondo Flusser, l’apparecchio è una scatola nera (*black box*) che simula e meccanizza il pensiero ovvero il gioco di combinare i simboli.

Nel caso della fotografia – ma è chiaro che il rapporto macchina fotografica/essere umano può essere assunto come modello del più generale rapporto apparecchi/esseri umani – l'obiettivo massimo al quale si può aspirare è quello di svelare le intenzioni codificanti che si producono nel "complesso fotografo/apparecchio", infatti per Flusser, una volta letta sulla fotografia questa codifica, è possibile considerarla decifrata. Per far ciò è tuttavia necessario un artificio, quello di distinguere, per ciascuna fotografia, l'intenzione del fotografo da quella del programma interno all'apparecchio, ma si tratta di un artificio perché il fotografo è all'interno dell'apparecchio, vi è connesso. Schematizzando, è possibile dire che l'intenzione del fotografo è: cifrare i suoi concetti di mondo sotto forma di immagini, servendosi a questo scopo di un apparecchio fotografico; mostrare agli altri le fotografie così ottenute affinché possano servire loro da modelli; far sì che questi modelli durino il più possibile. In definitiva, l'intenzione del fotografo è quella di programmare (informare) gli altri e di *durare nel tempo* grazie alle proprie foto. L'intenzione dell'apparecchio, il suo programma, è così schematizzabile: mettere in immagine le possibilità che racchiude, servendosi a questo scopo di un fotografo; diffondere le immagini così ottenute affinché la società sia in un rapporto di feedback con l'apparecchio ossia un tipo di rapporto che gli consenta di migliorare progressivamente; produrre immagini sempre migliori o – come direbbero Bolter e Grusin – sempre più "trasparenti".

Il concetto di feedback merita qualche approfondimento, per Flusser tra immagine e destinatario deve stabilirsi un ambito di corrispondenza (*Feedback-Bogen*) in forza del quale l'immagine può "nutrirsi" e divenire sempre più "grassa". Oltre ai canali attraverso i quali le immagini sono distribuite esistono dunque "canali di corrispondenza" che vanno nella direzione opposta consentendo ai mittenti di ricevere le reazioni dei destinatari. La funzione di tali feedback è di permettere alle immagini di migliorarsi diventando sempre più conformi alle aspettative e ai desideri dei destinatari. In pratica il rapporto tra le immagini e gli esseri umani può essere così sintetizzato: "le immagini diventano sempre più come i destinatari le vogliono avere, affinché i destinatari divengano sempre più come le immagini li vogliono avere". Si rivela dunque un'"intenzione titanica", quella di programmare la società nell'interesse degli apparecchi – il che significa programmare la società per farle assumere comportamenti favorevoli al continuo perfezionamento degli apparecchi.

In alcuni punti l’intenzione del fotografo e il programma dell’apparecchio convergono (collaborano), in altri divergono (lottano l’uno contro l’altro), ne consegue che ogni fotografia è il risultato – allo stesso tempo – della collaborazione e della lotta tra apparecchio e fotografo. Per Flusser quindi si può considerare decifrata una fotografia quando si riesce a stabilire il rapporto che vi è tra collaborazione e lotta. La questione dell’interpretazione delle immagini è complicata dalla circostanza che mentre chi sa scrivere sa anche leggere, chi sa fare foto non deve necessariamente saperle anche interpretare. La macchina fotografica è infatti un giocattolo strutturalmente complesso ma funzionalmente semplice che permette di dar vita a fotografie eccellenti senza avere la minima comprensione dei processi che si mettono in moto schiacciando il pulsante di scatto, anzi – per Flusser – è proprio l’automaticità dell’apparecchio ad attirare e avvincere *colui che scatta foto* (*Knipser*), tanto che giunge a definire le complessità strutturali degli apparecchi, vere e proprie “fumerie d’oppio postindustriali”.

A tal punto si impone un chiarimento relativamente a una distinzione che risulta essenziale nella ricostruzione del pensiero di Flusser ma che, applicata al moderno panorama degli utilizzatori di oggetti mediali digitali, potrebbe anche essere messa in discussione; mi riferisco alla distinzione tra il fotografo e *colui che scatta foto*. Secondo il filosofo dei media il fotografo è colui che trova nell’oscurità della scatola il motivo per fotografare, egli è dunque alla ricerca di possibilità inesplorate e, così facendo, dà vita a immagini informative che realizzano nuove possibilità e portano nuove informazioni. All’opposto, *colui che scatta foto* realizza immagini ridondanti (che non portano alcuna informazione nuova e sono dunque *superflue*), e per di più è vittima di una sorta di coazione a ripetere all’infinito l’uguale. Conformemente a tale impostazione Flusser distingue tre tipi di foto: foto realizzate in maniera completamente automatica (ad esempio, foto realizzate da un satellite), foto amatoriali (ad esempio, la foto del cane del fotografo seduto davanti al Duomo di Firenze) e foto professionali (ad esempio, una foto sperimentale). Il primo tipo veicola informazioni programmate da esseri umani ed elaborate da un apparato. Il terzo tipo veicola informazioni che derivano dall’intenzione del fotografo, un’intenzione che si oppone a quella che ha programmato l’apparato. Il secondo tipo, che è quello più frequente, è anche il più interessante: gli amatori, infatti, schiacciano il pulsante di scatto il più spesso possibile e in tal modo diventano, essi stessi, una sorta di otturatore automatico.

Orbene, nel momento in cui viene riferita al contemporaneo, la netta distinzione che Flusser opera tra fotografi dilettanti e professionali rischia di suonare come una riproposizione, l'ennesima, della "classica" contrapposizione tra "amatori" e "professionisti". Qui è opportuno sottolineare che si tratta di categorie che, nella cornice della network society, hanno perso molto del proprio significato originario, oggi infatti distinguere tra "professionisti" e "amatori" è diventato alquanto problematico. In particolare, se si accetta l'impostazione che il remix è assurto a paradigma compositivo della contemporaneità diviene impossibile ignorare che la pratica remixatoria si fonda proprio sull'annullamento di ogni distinzione tra professionista/produttore e amatore/consumatore, entrambi infatti ibridano le fonti alle quali accedono.

Preferisco mettere tra parentesi (e rimandare al successivo approfondimento dedicato alla cultura del remix) il senso della distinzione attuata da Flusser e la sua applicabilità al mutato scenario contemporaneo, ritengo infatti che qui sia più utile stringere il fuoco su un aspetto centrale del ragionamento sviluppato dal filosofo dei media: il trasformarsi degli esseri umani in funzionari al servizio dell'apparato fotografico. Al riguardo Flusser scrive:

> […] la macchina fotografica esige che chi la possiede (colui che ne è posseduto) continui a scattare foto, a produrre sempre più immagini ridondanti. Questa fotomania [*Fotomanie*] dell'eterna ripetizione dell'uguale (o del molto simile) conduce infine a un punto in cui, senza la macchina fotografica, colui che scatta foto si sente cieco: comincia la tossicodipendenza [*Drogengewöhnung setzt ein*]. […] Egli non è 'al di sopra' dell'atto fotografico, ma è divorato dall'avidità del suo apparecchio, è divenuto il prolungamento dell'autoscatto del suo apparecchio. Il suo comportamento è il funzionamento automatico della macchina fotografica.

Da tale atteggiamento deriva un "flusso continuo di immagini generate inconsciamente", nel senso precedentemente chiarito di immagini realizzate in assenza di ogni consapevolezza circa i processi che si attivano schiacciando il pulsante di scatto. Nel guardare le foto non proviamo a decifrarle perché crediamo di sapere come sono fatte e cosa significhino, piuttosto vaghiamo con lo sguardo sulla superficie delle immagini per stabilire tra i diversi elementi che la

compongono “relazioni magiche”. Gli avvenimenti, con tutto il loro portato di cause ed effetti, sono dunque sostituiti da nessi magici e, più in generale, la coscienza storica è sostituita da una “coscienza magica”. Liberate dai concetti, le immagini si popolano di forze misteriose (il bene, il male, l’imperialismo, il terrorismo ecc.) ed è proprio il desiderio di scongiurare le forze del destino che circolano sulla superficie dell’immagine a spingere il destinatario della foto ad assumere comportamenti magici e rituali, “la foto diventa così un modello per il comportamento del destinatario”. Bisogna tuttavia fare attenzione – ammonisce Flusser – l’atteggiamento del funzionario (colui che agisce in funzione dell’apparato nella società post-industriale è differente da quello tipico di altre epoche e culture: il funzionario è infatti in malafede perché, pur essendo stato educato alla coscienza storica, preferisce sopprimerla e credere nella “realtà” dell’immagine. Risulta dunque chiaro che la funzione della foto è quella di sopprimere la coscienza storica per farci dimenticare la “stupida assurdità” (*stupide Absurdität*) del funzionamento (l’assurdità di comportamenti rituali al servizio del feedback del quale necessitano gli apparati) ed è proprio grazie a tale soppressione che diventa possibile il funzionare.

È importante insistere anche su un’altra distinzione che può essere colta solo se si comprende l’esatto significato dell’affermazione flusseriana secondo la quale non soltanto il gesto ma anche l’intenzione del fotografo sono funzioni dell’apparato. Come chiarito in precedenza, considerare l’intenzione del fotografo separata dal programma dell’apparecchio è solo un artificio perché se è vero che l’apparato fa quello che vuole il fotografo è anche vero che il fotografo può volere soltanto ciò che l’apparato può fare, si può dunque affermare che il gesto del fotografo è in qualche modo all’interno del programma dell’apparato, ne deriva che tutte le immagini prodotte sono previste nel programma dell’apparato e, in quanto tali, sono da considerare “prevedibili” e non informative. Tuttavia questo fotografare completamente automatico è da distinguere – questo è il passaggio da evidenziare – dal fotografare dell’uni-formatore, qui infatti un’intenzione umana combatte (dall’interno del programma) contro l’automaticità dell’apparato ovvero “combatte a partire dalla stessa funzione dell’apparato”.

Secondo Flusser le foto creano un “cerchio magico” che circonda gli esseri umani “sotto forma di universo fotografico”. È quindi necessario rompere l’accerchiamento ma per far ciò dobbiamo chiederci quali sono le caratteristiche dell’universo fotografico nel quale abitiamo. Da tale punto di vista è facile

sostenere che la struttura dell’universo fotografico è granulosa come quella di un mosaico di pietruzze, si tratta dunque di un universo atomistico e calcolabile. La sua struttura quantica e granulosa dipende in massima parte dalla natura puntiforme degli apparati e, nello specifico, della macchina fotografica. Gli apparecchi, a loro volta, possono essere considerati simulazioni del pensiero (giocattoli che simulano il pensiero) che riescono laddove il modello cartesiano fallisce. Per Cartesio il pensiero consta di elementi chiari e distinti (i concetti) che è possibile ordinare su un abaco in modo che ogni concetto significhi un punto nel mondo esteso là fuori. Il pensiero però non riesce a essere onnisciente e onnipotente perché ciò richiederebbe che a ogni punto del mondo sia possibile associare un pensiero, tuttavia mentre nel mondo esteso tutti i punti sono legati tra loro senza lacune, nel pensiero i concetti distinti sono interrotti da intervalli attraverso i quali sfuggono la maggior parte dei punti e sappiamo che a nulla è valso il tentativo di Cartesio di appellarsi all’aiuto di Dio e alla geometria analitica. Gli universi degli apparati sono invece onniscienti e onnipotenti infatti a ogni punto dell’universo è associato un concetto ovvero un elemento del programma dell’apparato. Nell’universo fotografico, ad esempio, il rapporto tra fotografie e programma è biunivoco, a ogni punto del programma corrisponde infatti una fotografia e a ogni fotografia un punto del programma.

Per Flusser il prezzo che gli apparecchi devono pagare per la propria onniscienza e onnipotenza è l’inversione dei vettori semantici in forza della quale i concetti non significano più il *mondo là fuori* (come nel modello di Cartesio) ma è l’universo che significa il programma dentro gli apparati. In altre parole: è la foto che significa il programma (gli elementi del programma), significa dunque concetti. A questo punto, se trascuriamo per un attimo la lotta tra intenzione umana e funzione del programma, è possibile dire che il programma è totalmente automatico, si tratta infatti di un gioco di combinazioni basato sul caso. Ne deriva che l’universo fotografico è costituito dalla “realizzazione casuale di alcune possibilità inserite nel programma degli apparecchi, realizzazione che corrisponde punto per punto a una situazione specifica nel gioco delle combinazioni”.

Oltre a quello fotografico anche altri apparati, quali quelli politici, economici, pubblicitari, amministrativi ecc., tendono a una sempre maggiore automazione nonché a una connessione cibernetica tra loro. Ne deriva che ogni apparecchio è alimentato non solo dal proprio programma ma anche da quello di altri apparecchi ai quali è collegato e, a sua volta, ogni apparecchio alimenta altri

apparecchi. In considerazione di ciò Flusser introduce il concetto di "*super-black-box*", inteso come risultante di una serie di *black box* che si alimentano a vicenda. Tale scenario non può chiaramente essere affrontato attraverso una critica di stampo tradizionale ovvero attraverso la critica delle intenzioni (e degli interessi) umani che hanno voluto e creato gli apparecchi, per Flusser è invece necessario compiere lo sforzo di immergersi all'interno delle scatole nere (*black box*) e di sviluppare nuove categorie critiche adeguate al fenomeno degli apparati e della loro automaticità. Essendo stati inventati per funzionare in maniera automatica essi tendono a "disinserire l'uomo da essi" ed è questo uno dei motivi per i quali gli esseri umani non riescono a comprendere i programmi di apparecchi che loro stessi hanno inizialmente creato. Inoltre va anche considerato che la velocità delle combinazioni degli apparecchi supera di gran lunga la capacità umana di controllarli. Se si accettano tali premesse bisogna concludere che, proprio perché funzionano in modo automatico, gli apparecchi non obbediscono alle intenzioni umane e nessuno può veramente possederli; è dunque inutile la critica di stampo umanistico che si ostina a vedere negli apparecchi esseri sovrumani e antropomorfi e, dietro di essi, residui di intenzioni umane (ossia interessi e manipolatori occulti). Bisogna accettare che siamo di fronte ad apparecchi senza intenzione (umana) che funzionano automaticamente al solo scopo di conservare e migliorare se stessi, solo così riusciremo a focalizzare la nostra critica su ciò che dovrebbe costituirne l'oggetto: la testarda automaticità degli apparati.

A ben vedere, la filosofia della fotografia di Flusser presenta un aspetto paradossale: da un lato rivela che nel rapporto con gli apparati automatici che programmano l'umanità non vi è spazio per la libertà umana, dall'altro mostra che, giocando *contro* l'apparecchio (come fanno gli uni-formatori che cercano di rivoltare gli apparati automatici contro l'automazione), è comunque possibile aprire una breccia per la libertà, ad esempio introducendo clandestinamente nel suo programma intenzioni umane non previste oppure costringendolo a generare qualcosa di imprevisto, di improbabile e di informativo (è questo il ruolo dei "fotografi sperimentali"). Bisogna infatti sottolineare che se è vero che ogni foto corrisponde a un lancio di dadi nel gioco delle combinazioni, si tratta pur sempre di foto ridondanti (l'uguale che si ripete all'infinito, da cui un flusso continuo nel quale una fotografia rimuove l'altra), ecco dunque che le foto informative di quei fotografi che giocano intenzionalmente contro il programma dell'apparato hanno la possibilità di aprire brecce nell'universo fotografico, possono quindi spezzare il cerchio magico dei modelli che programmano il comportamento dei destinatari delle fotografie. Non bisogna mai dimenticare, peraltro, che gli apparecchi

arricchiscono i propri programmi assimilando automaticamente i tentativi di affrancamento posti in essere dagli esseri umani; tale consapevolezza induce Flusser ad affermare che il compito di una filosofia della fotografia, intesa anche come punto di partenza per una filosofia esistenziale calata nel contemporaneo, è proprio quello di mettere a nudo il conflitto tra esseri umani e apparecchio (fotografico) e di riflettere sulle sue possibili soluzioni.

Partendo dal presupposto che (come si è visto in precedenza) non è possibile tornare alle "buone vecchie" immagini tradizionali, Flusser individua tre strategie principali per spezzare il cerchio magico dell'universo fotografico: innanzitutto la "società dell'informazione telematica" (*die telematische Informationsgesellschaft*) che è quel tipo di organizzazione sociale nella quale i fasci delle reti che collegano le immagini ai destinatari sono reversibili ovvero consentono ai destinatari di trasformarsi, a loro volta, in emittenti, prendendo parte attivamente a una produzione di immagini fondata sul dialogo; un'altra strategia possibile è quella di dar vita a "immagini transapparatiche" (*transapparatische Bilder*) ovvero immagini realizzate senza apparati allo scopo di trascenderli e di evidenziarne i limiti; la terza strategia è quella della produzione di "immagini quiete" (*still bilder*) che subdolamente devono "superare in astuzia" (*überlisten*) gli apparati. Per comprendere tale strategia è necessario ripercorrere brevemente l'*excursus* che Flusser compie muovendo dal termine latino "*ars*" (del quale il filosofo dei media evidenzia ulteriori significati oltre a quello più tradizionale di "arte", esso è infatti traducibile anche come "agilità" e "maneggevolezza"), passando per il suo equivalente greco "*téchne*", rapportabile a "*mechané*" che meglio restituisce il senso della maneggevolezza nell'elaborare, per giungere infine a "*polyméchanos* ", l'aggettivo utilizzato per connotare Ulisse come un inventore "ricco di astuzie". Per Flusser gli apparati sono astuti, meccanici e tecnici, dunque sono "artificiali" (*künstlich*), e proprio perché tali possono essere a loro volta beffati dall'astuzia di un'"acrobatica abilità artistica" (*akrobatischer Artistik*), di un'"arte capace di fare le capriole" (*purzelbaum-schlagender Kunst*) che mi sembra presentare alcuni elementi in comune con l'arte di inventarsi il quotidiano descritta da de Certeau, un'arte dunque che attraverso astuzie e tattiche "turba il gioco" della tecnologia agendo sotto la sua superficie.

Flusser ha in mente la possibilità di sorprendere con astuzia il programma di un apparato, ad esempio di una macchina fotografica (dunque di un apparato ormai completamente automatizzato), e di costringerlo a fare qualcosa per cui non era

stato costruito. Si creano in questo modo delle isole nell’oceano di immagini e dunque non solo la concreta possibilità di un rifugio ma anche un’astratta possibilità di riprendere le redini dalle quali gli apparati sono ormai affrancati.

Le attitudini artistiche acrobatiche sono individuate da Flusser in chi produce (consapevolmente o inconsapevolmente) “immagini quiete”: “Gli acrobati che producono queste immagini nel bel mezzo del diluvio delle immagini, non volendo avere nulla a che spartire con esso, meritano il nome di ‘artisti’ in senso proprio, ovvero di ‘astuti manipolatori e ribaltatori’ degli apparati che vomitano lo spaventoso profluvio di immagini”.

Tratto da: Vito Campanelli, *L’utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*, luca sossella edizioni 2015.

anticipazioni_-vito_campanelli_-_una_filosofia_della_fotografia_flusser.jpg

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO