

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Visual Meteorology.
Le diverse temperature delle immagini

1. *Caldo e freddo, alta e bassa definizione*

La distinzione tra media «caldi» [*hot*] e media «freddi» [*cold, cool*] è una delle pietre angolari della vasta costruzione teorica che McLuhan presenta in *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). La lunga sequenza di media analizzati da McLuhan nella seconda parte del libro – parola parlata, parola scritta, strade e percorsi di carta, numeri, abbigliamento, alloggi, denaro, orologi, stampa, fumetti, parola stampata, ruota bicicletta e aeroplano, fotografia, giornali, automobile, pubblicità, giochi, telegrafo, macchina da scrivere, telefono, grammofono, cinema, radio, televisione, armi, automazione – conduce il lettore attraverso una serie di passaggi in cui si succedono media caratterizzati da temperature diverse e continui processi di riscaldamento e raffreddamento. Dalla *coolness* della cultura orale con cui si apre il libro si avanza gradualmente verso la *hotness* della stampa e della cultura meccanica, per poi ritornare verso la nuova *coolness* dell'era elettrica e televisiva. L'intero percorso si svolge nel segno di una «meteorologia dei media», capace di distinguere non soltanto le diverse temperature dei singoli media, ma anche i processi di riscaldamento e di raffreddamento a cui ogni singolo medium può essere sottoposto nella sua evoluzione e nella sua continua, inevitabile, complicazione con altri media all'interno di ambienti («environments») le cui temperature, come scrive McLuhan in *The Medium is the Massage*, possono essere artificialmente manipolate con una sorta di controllo termostatico che condiziona le nostre capacità percettive:

«All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the massage. Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments.[...]

We have now become aware of the possibility of arranging the entire human environment as a work of art, as a teaching machine designed to maximize perception and to make everyday learning a process of discovery. Application of this knowledge would be *the equivalent of a thermostat controlling room temperature*. It would seem only reasonable to extend such controls to all the sensory thresholds of our being»¹.

Il criterio attraverso cui McLuhan distingue le diverse temperature mediali risiede nel livello di «definizione» dei messaggi veicolati dai diversi media, vale a dire nella quantità di dati e di dettagli con cui essi si presentano al proprio destinatario. La «definizione» in McLuhan non è ancora «risoluzione», non è ancora fondata su un calcolo preciso del numero di pixel di un'immagine o di uno schermo, come avverrà con il passaggio alle tecnologie digitali: «definizione» è in McLuhan un termine che riguarda in generale la quantità di dettagli (linee, punti, segni di vario genere capaci di trasmettere determinate informazioni) che possono essere percepiti dal soggetto a cui il messaggio è rivolto. Come scrive McLuhan,

«C'è un principio base che distingue un medium "caldo" come la radio o il cinema, da un medium "freddo" come il telefono o la tv. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un'"alta definizione": fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di "alta definizione", mentre un *cartoon* comporta una "bassa definizione", in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico. È naturale quindi che un medium caldo come la radio abbia sull'utente effetti molto diversi da quelli di un medium freddo come il telefono»².

Presente in diverse forme in tutti i capitoli di *Understanding Media*, la distinzione tra media caldi e media freddi ha una funzione al tempo stesso

¹ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, produced by J. Agel, Gingko Press, Berkeley (CA) 1967, p. 26 e p. 68.

² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 42.

«tassonomica», «genealogica» e «valutativa», e delle implicazioni al tempo stesso «estetiche», «epistemologiche» e «politiche».

Serve innanzitutto a «classificare» i diversi media in base a due criteri correlati: da un lato, la quantità di informazione contenuta nel messaggio, e dall'altro, in modo inversamente proporzionale, il grado di partecipazione che ogni messaggio richiede al proprio destinatario. In quest'ottica, sono *hot* quei media che investono i propri destinatari con una tale ricchezza di informazioni da non richiedere alcuna forma di integrazione, mentre sono *cool* quei media che propongono ai propri destinatari dei messaggi a bassa definizione che devono essere in qualche modo «completati», «integrati» a un punto di vista al tempo stesso percettivo, interpretativo e sociale. «La forma calda esclude, la forma fredda include»³, scrive McLuhan, che in base a questa distinzione considera come media caldi la scrittura alfabetica, il libro stampato, la fotografia, il grammofono, la radio e il cinema, mentre colloca nel campo dei media freddi la parola parlata, il manoscritto, il telefono, il fumetto, il romanzo giallo, il *cool jazz* e la televisione.

In secondo luogo, la distinzione tra *hot* e *cool* serve a McLuhan a

«distinguere diverse epoche» nella storia dei media, sottolineando in particolare i passaggi dalla freddezza dell'oralità originaria al calore della scrittura alfabetica, poi ancora dalla freddezza della cultura medievale fondata sulla trascrizione e sul commento di manoscritti al calore della cultura trasformata dalla diffusione della stampa guttenberghiana a caratteri mobili, per arrivare in ultimo ad evidenziare un nuovo passaggio da un'epoca calda, l'epoca «meccanica», a un'epoca fredda, l'epoca «elettrica»: «era calda l'epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell'era televisiva»⁴.

Infine, la distinzione tra media caldi e media freddi consente a McLuhan di «valutare» la portata epistemica, economica, sociale e politica dei diversi media analizzati nei diversi capitoli di *Understanding Media*, sottolineando da un lato il fatto che i media caldi dell'era meccanica tendono a favorire la diffusione della specializzazione professionale, del sapere logico-lineare, dell'individualismo, del nazionalismo e della de-tribalizzazione della cultura, e dall'altro il fatto che i media freddi dell'era elettrica tendono invece a favorire il ritorno di forme di sapere integrali, non-lineari, simultanee, così come una nuova unità della comunità sociale e nuove forme di tribalismo.

È nel quadro di queste riflessioni sull'impatto culturale, sociale e politico dei media caldi e freddi che McLuhan esprime una chiara preferenza nei

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

confronti dei media freddi, caratterizzati simultaneamente da una bassa definizione e da un'alta partecipazione: «Noi l'avanguardia la troviamo nel freddo e nel primitivo, con la sua promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale»⁵.

2. *Tessere di mosaico, punti di inchiostro, pixels*

Tra i media freddi, McLuhan attribuisce un chiaro primato alla televisione, che considera come strettamente imparentata con i fumetti e i giornali popolari. Con questi essa condivide non solo il fatto di proporre dei messaggi a bassa definizione (vista la bassa definizione degli schermi televisivi degli anni '60), che necessitano di essere integrati percettivamente da parte del destinatario con un «livello straordinario di partecipazione»⁶, ma anche il fatto di essere costitutivamente una «forma a mosaico», «un piatto mosaico bidimensionale»⁷ che può essere messo in relazione con tutta una serie di forme tratte dalla storia dell'arte e della letteratura come i mosaici bizantini, «le rifrazioni luminose di Monet e Renoir»⁸, la pittura divisionista e *pointilliste* di Seurat, la disposizione delle parole sul foglio nella poesia simbolista di Mallarmé ... Con la sua «maglia a mosaico» [*mosaic mesh*]⁹ l'immagine televisiva, scrive McLuhan, è profondamente diversa dall'immagine fotografica e cinematografica, in quanto

«è visivamente scarsa di dati. Non è un fotogramma immobile. Non è neanche una fotografia ma un profilo in continua formazione di cose dipinte da un pennello elettronico. L'immagine televisiva offre allo spettatore circa tre milioni di puntini al secondo, ma egli ne accetta soltanto qualche dozzina per volta e con esse costruisce un'immagine. L'immagine cinematografica offre ogni secondo molti milioni di dati in più e lo spettatore, per formarsi un'impressione, non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco. Viceversa, lo spettatore del mosaico televisivo, dove l'immagine è controllata tecnicamente, riconfigura inconsapevolmente i puntini in un'astratta opera d'arte simile a quelle di Seurat o di Rouault»¹⁰.

⁵ Ivi.

⁶ *Ibid.*, p. 278.

⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

Le tessere dei mosaici antichi, i punti di colore del *pointillisme* pittorico, i punti e le linee del telegrafo, i punti luminosi dello schermo televisivo così come i punti d'inchiostro delle tecniche moderne di riproduzione meccanica delle immagini – il retino fotografico della stampa a mezzatinta (in inglese *halftone*) usata per le «telefoto» (*wirephoto*) pubblicate su giornali e riviste a grande diffusione, con i suoi punti di grandezze variabili, così come i *Benday dots* usati nei fumetti, di grandezza costante, entrambi eredi dei punti e delle linee delle precedenti tecniche d'impressione mediante incisioni su legno, rame o pietra – attraversano come un filo rosso il libro mcluhaniano, dando vita a un'articolata «stigmatologia» (dal greco *stigma*, «punto»)¹¹ in cui la questione dell'alta e della bassa definizione si manifesta con tutte le sue implicazioni. Là dove i punti *sono* chiaramente visibili ad occhio nudo, i messaggi veicolati dai media si collocano nel campo della bassa definizione, stimolando la partecipazione percettiva, cognitiva e sociale dello spettatore, invitato a riempire, per così dire, gli spazi rimasti liberi tra i punti. Là dove invece i punti *non sono* visibili ad occhio nudo, lo spettatore si trova di fronte a una superficie piena, compatta, che non richiede alcuna forma di integrazione e di partecipazione. Là dove, infine, i punti «da invisibili diventano visibili o viceversa», ecco che si assiste a dei fenomeni di raffreddamento o riscaldamento dei media a fronte dei quali lo sguardo teorico deve assumere una dimensione meteorologica, capace di cogliere con precisione tali variazioni termostatiche e di interpretarne le conseguenze.

L'idea mcluhaniana di una meteorologia dei media fondata sullo studio delle diverse temperature mediali in base alla distinzione tra alta e bassa definizione può essere trasposta dal campo generale dei media a quello – più ristretto, eppure vastissimo – delle immagini prodotte attraverso tecniche di visualizzazione che comportano il ricorso a diversi tipi di «punti»: dai punti del retino fotografico nelle fotografie stampate con la tecnica della mezzatinta, ai pixel di uno schermo digitale. In questo modo, la *media meteorology* immaginata da McLuhan diventa una *visual meteorology*, una prospettiva a partire dalla quale possiamo analizzare tutta una serie di scritti teorici e di pratiche artistiche che hanno affrontato in diversi modi la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini. Nelle prossime pagine prenderemo quindi in considerazione una serie di scritti e di opere che vanno dal saggio *La fotografia* (1927) di Siegfried Kracauer ai quadri di Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke negli anni '60, dal dibattito contemporaneo sulle implicazioni dell'alta e della bassa

¹¹ Il concetto di «stigmatologia» [*stigmatologie*] viene sviluppato in modo affascinante da Peter Szendy nel suo *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, Paris 2013, senza prendere però in considerazione i «punti» di cui si parla in questo saggio.

definizione nell'era digitale, alle opere di artisti e registi che hanno lavorato sui diversi livelli di risoluzione delle immagini digitali come Thomas Ruff e Jacques Perconte. Il percorso che seguiremo tocca alcune delle tappe di quella vasta «genealogy of visual techniques from prints to pixels» che è stata ricostruita recentemente da Sean Cubitt nel suo *The Practice of Light* (2014): una genealogia che vede nei punti disposti ordinatamente nella griglia ortogonale del retino della stampa fotografica a mezzatinta – elaborata inizialmente da Fox Talbot, perfezionata negli anni '80 del XIX secolo da Frederic Ives, e infine affermatasi nel corso degli anni '20 del XX secolo come la tecnica di stampa grazie a grandi quantità di fotografie cominciano a circolare nei quotidiani e nelle riviste di ampia diffusione – il diretto antecedente dei punti luminosi degli schermi televisivi e dei pixel delle immagini digitali contemporanee¹².

3. *La diva e il retino fotografico: fotografia, storia e memoria in Kracauer*

Quasi quarant'anni prima di *Understanding Media*, la questione della visibilità o meno dei puntini del retino fotografico delle fotografie stampate sui giornali e sulle riviste è al centro di un testo fondamentale per quegli studi sulla cultura visuale che indagano le implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche della «materialità» delle immagini e delle loro forme di riproduzione e circolazione: il saggio *La fotografia*, pubblicato da Siegfried Kracauer nell'ottobre 1927 nella *Frankfurter Zeitung*. Negli stessi anni in cui Walter Benjamin, in saggi come *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931), sottolinea la capacità della fotografia di rivelare, grazie all'ingrandimento e al *ralenti* (in tedesco *Zeitlupe*, letteralmente «lente di ingrandimento del tempo»), «nuovi mondi di immagini»¹³ e un «inconscio ottico»¹⁴ inaccessibile ad occhio nudo, e in cui Moholy-Nagy celebra la fotografia come un «nuovo strumento visivo» dotato di una vista al tempo stesso «esatta», «rapida», tecnologicamente

¹² S. CUBITT, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, MIT Press, Cambridge (Mass.) – London (England) 2014, in particolare il cap. 3 (*Surface*), pp. 79-111.

¹³ W. BENJAMIN, *Novità sui fiori* (1928), in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 222.

¹⁴ ID., *Piccola storia della fotografia* (1931), in ID., *Aura e choc*, cit., p. 230; ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima versione dattiloscritta, 1935-36), in ID., *Aura e choc*, cit., p. 42.

«aumentata» e «penetrante»¹⁵, capace di «rendere visibili [...] fenomeni che sfuggono alla percezione o alla ricezione del nostro strumento ottico, l'occhio»¹⁶, Kracauer presenta nel saggio *La fotografia* un percorso che in poche pagine prende le mosse dalla questione della visibilità del retino fotografico per formulare tutta una serie di tesi circa il rapporto complesso tra fotografia, storia e memoria:

«Ecco come appare la *diva del cinema*. Ha 24 anni. Sulla copertina di un settimanale illustrato è raffigurata al Lido, davanti all'Hotel Excelsior. Siamo in settembre. Se qualcuno guardasse attraverso la lente di ingrandimento vedrebbe il retino [*den Raster*], quei milioni di piccolissimi punti [*die Millionen von Pünktchen*] da cui sono formati la diva, le onde e l'hotel. L'immagine, naturalmente, non è intesa a mostrare il reticolo di punti [*das Punktnetz*], ma la diva, in carne ed ossa, al Lido. Epoca: il tempo presente. La didascalia la definisce demoniaca, la nostra diva demoniaca. Ciò non di meno, la donna non è priva di una certa espressività: la pettinatura con la frangetta, l'atteggiamento seducente del capo, le dodici ciglia a destra e a sinistra – tutti dettagli che vengono ben colti dalla macchina fotografica – sono lì, rigorosamente disposti nello spazio. L'immagine è perfetta. Non manca nulla»¹⁷.

Vista dalla distanza normale da cui si osserva una pagina di giornale, l'immagine fotografica della giovane diva appare come «un'apparizione senza lacune» [*eine lückenlose Erscheinung*]¹⁸: una superficie compatta, continua, piena. Osservata invece con una lente di ingrandimento, ecco che i «milioni di piccolissimi punti» che la compongono – i punti del retino fotografico tipico della tecnica di stampa a mezzatinta – diventa visibile: da continua, l'immagine diventa discontinua, composta da unità discrete, tra le quali sono visibili degli interstizi, degli spazi vuoti.

Nel prosieguo del saggio, il modo in cui Kracauer discute la relazione tra fotografia, storia e memoria dipende strettamente da queste due diverse visioni dell'immagine fotografica: da un lato come immagine ad alta definizione, ricca di dettagli al punto che questi diventano impercettibili ad occhio nudo, e dall'altro come immagine a bassa definizione, i

¹⁵ L. MOHOLY-NAGY, *A New Instrument of Vision* (1933), in Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Thames & Hudson, London 1985, p. 327.

¹⁶ ID., *Pittura fotografia film* (1925, 1927), nuova edizione italiana a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 26.

¹⁷ S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, prefazione di R. Bodei, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-112.

¹⁸ Ivi.

cui frammenti sono visibili grazie a quello sguardo tecnicizzato che è lo sguardo attraverso la lente di ingrandimento.

Per quanto riguarda la relazione tra fotografia e memoria, Kracauer afferma che mentre l'immagine fotografica è un'immagine che riproduce in modo completo, neutro e oggettivo una porzione di spazio e di tempo – «la fotografia coglie il dato fattuale come un continuum spaziale (e temporale)»¹⁹ – l'immagine mnestica è invece sempre un'immagine incompleta, parziale, frammentaria: «la memoria non comprende né l'immagine spaziale totale né l'intero decorso temporale di un evento. Rispetto alla fotografia, le sue annotazioni sono incomplete»²⁰.

Per quanto riguarda invece la relazione tra fotografia e storia, Kracauer sostiene la tesi secondo cui, considerata come immagine in «alta definizione», in cui i «milioni di piccolissimi punti» del retino fotografico non sono visibili, l'immagine fotografica sembra avere un'analogia profonda con la concezione della storia propria dello storicismo [*Historismus*] tedesco ottocentesco, con la sua ambizione a ricostruire in modo completo, senza lacune, il *continuum* dei processi storici:

«[Lo storicismo] si è affermato pressappoco contemporaneamente alla moderna tecnica fotografica. I suoi rappresentanti, tutto sommato, ritengono di poter spiegare qualunque fenomeno sulla sola base della sua genesi. Essi ritengono, ad ogni modo, di poter cogliere la realtà storica ricostruendo la catena degli avvenimenti nella loro successione temporale, senza tralasciare nulla. Mentre la fotografia offre un continuum spaziale, lo storicismo vorrebbe colmare il continuum temporale. [...] Allo storicismo interessa la fotografia del tempo. Alla fotografia del tempo da esso effettuata corrisponderebbe un film di dimensioni titaniche [*ein Riesenfilm*, “un film gigantesco”] capace di riprodurre, assumendoli da ogni angolo visuale, tutti i processi connessi nel tempo»²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹ *Ibid.* L'idea che la visione della storia propria dello storicismo ottocentesco sia quella di una storia da ricostruire con precisione «punto per punto», senza lacune, viene menzionata anche da Walter Benjamin nell'*Exposé* con cui nel 1939, in francese, presenta i contenuti del libro che avrebbe dovuto intitolarsi *Paris, Capitale du XIXe siècle*: «L'objet de ce livre est une illusion exprimée par Schopenhauer, dans cette formule que pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote et la Presse du Matin. C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé “L'Histoire de la Civilisation”, qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité *point par point*» (W. BENJAMIN,

Considerata però come immagine in «bassa definizione», in cui i punti del retino fotografico diventano visibili esibendo al tempo stesso i vuoti, le lacune che li separano, l'immagine fotografica si presta ad essere presa come modello per un'altra visione della storia: una visione che non mira a ricostruire il passato come un continuum, bensì a scomporlo in frammenti e a rimontarli in nuove configurazioni secondo il principio operativo del «montaggio». Nelle ultime pagine del suo saggio, Kracauer parla della fotografia come di una tecnica capace di scomporre il reale in una serie di frammenti che sono gli elementi sparsi di una «natura non penetrata dalla coscienza»²². «Dal momento in cui nulla tiene più insieme i singoli elementi – scrive Kracauer – le entità naturali vanno in pezzi. L'archivio fotografico raccoglie, riproducendoli, gli ultimi elementi della natura estraniata dal significato» e «le immagini dell'entità naturale dissolta nei suoi elementi sono rimesse alla coscienza perché ne possa disporre liberamente»²³. Ecco che allora a quel «film gigantesco» che corrispondeva all'idea di storia propria dello storicismo, subentra un'idea di storia che prende piuttosto come modello un cinema in cui il montaggio sia in grado di «dimostrare la *provisorietà* di tutte le configurazioni date»:

«Nulla può rendere più evidente il disordine dei residui rispecchiati nella fotografia che l'annullare ogni normale rapporto tra gli elementi della natura. Tra le possibilità intrinseche al film c'è proprio quella di sconvolgere questi elementi. Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete»²⁴.

Se ora dagli anni '20 e '30, in cui autori come Kracauer, Benjamin e Moholy Nagy si interrogano sulle implicazioni dell'alta e della bassa definizione delle immagini foto-cinematografiche, ritorniamo verso gli anni '60, quelli in cui McLuhan scrive *Understanding Media*, possiamo notare come la questione dei diversi livelli di definizione delle immagini tecnicamente riprodotte diventa l'oggetto centrale di una serie di pratiche che si interrogano, ancora una volta, sul significato del retino fotografico e sulla sua visibilità o invisibilità. Artisti come Alain Jacquet in Francia, Roy Lichtenstein negli Stati Uniti e Sigmar Polke in Germania introducono nelle loro opere grafiche o pittoriche i punti di grandezza variabile dei procedimenti meccanici di stampa a mezzatina e i *Benday dots* di grandezza

Paris, Capitale du XIXe siècle, in ID., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 19).

²² KRACAUER, *La fotografia*, cit., p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 126.

²⁴ *Ivi.*

omogenea usati per i fumetti, traendone di volta in volta delle conclusioni per quanto riguarda lo statuto dell'opera d'arte nell'epoca della riproduzione tecnica delle immagini, così come lo statuto della pittura come ambiente, come «medium», in cui è possibile «rimontare» tutta una serie di immagini provenienti dal passato o dalla più stretta attualità.

4. Art Mécanique, Benday dots, halftone: riproduzione tecnica e bassa definizione in Alain Jacquet, Roy Lichtenstein, Sigmar Polke

In *Understanding Media*, McLuhan insiste a più riprese sul ruolo che l'arte può giocare all'interno di un panorama mediale caratterizzato da continui processi di rimediazione e da continue variazioni di temperatura. In un quadro complessivo in cui «l'incrocio o l'ibridazione dei media libera un gran numero di forze ed energie nuove come accade con la fissione o la fusione»²⁵, l'artista ha come compito, scrive McLuhan, quello di «cercar di fare assumere ai media più antichi [*older media*] posizioni che permettano di prestare attenzione ai nuovi»²⁶. Quest'ultima frase sembra riassumere esattamente l'approccio alla pittura di artisti come Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke che, attraverso gli strumenti offerti dalla pittura come *older medium*, cercano di indirizzare l'attenzione verso le nuove forme di riproduzione tecnica delle immagini, a cominciare dal reticolato di punti delle *wirephotos* e dai *Benday dots* dei fumetti.

In un breve manifesto pubblicato nel 1966 con il titolo *L'Art mécanique*, il critico francese Pierre Restany parla di una «vita artistica contemporanea» che deve prendere coscienza della nuova «natura moderna, industriale e urbana» nella quale l'arte è ormai collocata²⁷. Tra le forme maggiormente capaci di rispondere a questa situazione, secondo Restany, vi sono quei tentativi che «tendono alla ristrutturazione dell'immagine bidimensionale, vale a dire di un'immagine che resta legata alla bidimensionalità del supporto

²⁵ McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 231. Sul ruolo attribuito da McLuhan all'arte in *Understanding Media*, cfr. anche questo passo: «Se gli uomini riuscissero a convincersi che l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia, non diventerebbero forse tutti artisti? O non comincerebbero forse a tradurre con cura le nuove forme d'arte in *carte di navigazione sociale*? Sarei curioso di sapere che cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione, cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà» (p. 79).

²⁷ P. RESTANY, *L'Art mécanique*, articolo pubblicato nel catalogo *Donner à voir 4*, Galerie Zunini, Paris 1966, senza numero di pagina.

della tela sebbene sia prodotta attraverso procedimenti industriali»²⁸. Tra questi «procedimenti industriali», Restany menziona

«le tecniche di riporto fotografico attraverso serigrafia, gli ingrandimenti di belinogrammi [fotografie trasmesse a distanza con la tecnica della *fortotelegrafia*], le stampe dirette o le decalcomanie di clichés, i riquadri tipografici, le stampe a grande tiratura su tela o su plastica»²⁹.

Tra gli artisti nominati da Restany nel suo manifesto come rappresentanti di una nuova «art mécanique» – Bégulier, Bertini, Pol Bury, Jacquet, Nikos, Rotella – Alain Jacquet, in particolare, sembra interessarsi alle proprietà e alle implicazioni del retino fotografico. Nel suo *Déjeuner sur l'herbe* (1964), prima opera di *Mec'art* (da *art mécanique*) dell'artista³⁰, il celebre quadro di Manet viene reinterpretato attraverso un procedimento di serigrafia che trasferisce sulla tela vari strati di punti di colori e grandezze variabili. Il risultato è un quadro che sembra un ingrandimento eccessivo di una riproduzione fotografica, in cui il retino si è sgranato ed è diventato pienamente visibile³¹.

Negli stessi anni, negli Stati Uniti, Andy Warhol adotta il procedimento della serigrafia per produrre diverse versioni di immagini iconiche come i volti di Marilyn Monroe e Liz Taylor, o di immagini di cronaca che circolano sui quotidiani popolari come gli incidenti mortali e le sedie elettriche della serie *Death and Disaster*. Roy Lichtenstein, dal canto suo, riproduce accuratamente nei propri quadri, anche lui con una tecnica serigrafica sempre più accurata, i *Benday dots* circolari, di dimensioni costanti, tipici dei fumetti, alternandoli con vaste aree di colore uniforme. *Look Mickey* (1961) è il primo di una serie di quadri in cui Lichtenstein utilizza quei punti che diventeranno il segno distintivo di tutta la sua opera, fino alla sua morte nel 1997. La bassa definizione delle immagini dei fumetti – già sottolineata da McLuhan che, come abbiamo visto, in *Understanding Media* parla delle *comics* come di un tipico medium freddo, strettamente imparentato con la televisione – viene evidenziata da Lichtenstein nei suoi quadri, in cui quei punti che nel fumetto stampato sono a malapena

²⁸ Ivi.

²⁹ Ivi.

³⁰ Il termine *Mec'art* indica una corrente artistica formatasi nel 1963 e consacrata da una mostra organizzata da Pierre Restany nel 1965 presso la Galerie J a Parigi. Cfr. *Mec-Art*, Il Dialogo, Milano 1979.

³¹ Le figure rappresentate nel *Déjeuner sur l'herbe* di Jacquet sono il critico Pierre Restany, sua moglie, la gallerista Jeannine de Goldschmidt, il pittore Mario Schifano e Jacqueline Lafon, sorella della moglie di Restany.

visibili vengono chiaramente esibiti. In un quadro emblematico come *Magnifying Glass* (1963), il ricorso a una lente d'ingrandimento – proprio come quella usata da Kracauer per osservare da vicino il reticolato di punti della fotografia della giovane diva – serve a evidenziare, con un gesto chiaramente auto-referenziale, gli elementi costitutivi dell'immagine tecnicamente riprodotta che la pittura reinterpreta e rimedia. In un'intervista con John Coplans realizzata nel 1970, dieci anni dopo aver cominciato a riprodurre nei suoi quadri immagini tratte dai fumetti, Lichtenstein sottolinea i molteplici significati del suo ricorso ai *Benday dots*: «The dots can have a purely decorative meaning, or they can mean an industrial way of extending the color, or data information, or that the image is a fake»³².

In Germania, il riferimento al retino fotografico diventa sin dai primi anni '60 uno dei tratti distintivi dell'opera pittorica e grafica di Sigmar Polke, le cui *Rasterbilder* riprendono immagini diverse come immagini di cronaca [*Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald)* (1963)], immagini pubblicitarie [*Doughnuts/Berliner* (1965)], ritratti fotografici [*Girlfriends* (1965-66), *Female Head* (1966)], fotografie di anonimi paesaggi urbani [*Front of the Housing Block* (1967)] o ancora immagini che sembrano richiamarsi alle avanguardie storiche degli anni '20 [*Constructivist* (1968)]. Nei decenni successivi, Polke usa il riferimento al retino fotografico – perlopiù dipinto a mano, senza lo schermo serigrafico usato da Warhol e Lichtenstein, come vediamo in due foto del 1967 e del 2006 che lo ritraggono intento a dipingere, rispettivamente, *Front of the Housing Block* (1967) e *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* (2007) – come strumento attraverso cui lavorare su immagini stratificate, in cui frammenti estratti da contesti storico-culturali diversi coesistono anacronicamente all'interno dei margini del quadro. *Degenerate Art* (1983) impiega il retino fotografico ingrandito e ridipinto per sovrapporre un frammento di una fotografia che vede una lunga fila di persone in coda di fronte all'ingresso della famigerata mostra *Entartete Kunst* (1937) a uno sfondo giallo-grigio in cui sono visibili ampie pennellate e diverse colature di vernice a smalto, mentre *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* (2007) fa ricorso a una tecnica simile per sovrapporre un frammento di una stampa barocca viennese che mostra dei putti alati che tirano un carretto a uno sfondo astratto, azzurro e violaceo. Attraverso una serie di rimediazioni che vedono il passaggio da un originale (la fotografia del pubblico di *Entartete Kunst*, la stampa

³² Roy Lichtenstein in J. COPLANS, *Interview: Roy Lichtenstein* (1970), cit. in *Roy Lichtenstein: A Retrospective*, ed. by James Rondeau and Sheena Wagstaff, The Art Institute of Chicago – Tate Modern, London 2012, p. 34.

barocca) alla sua riproduzione fotografica, e poi da questa a una stampa a mezzatinta il cui retino viene a sua volta ingrandito, rifotografato, proiettato sulla superficie del quadro e ridipinto, Polke sottolinea la capacità delle immagini di migrare da un contesto all'altro attraverso diverse forme di riproduzione meccanica e manuale, ma anche gli slittamenti di senso, le distorsioni e le anacronie prodotte da tali migrazioni.

5. *Il raster come Kulturtechnik*

In un articolo pubblicato nel 1966 con il titolo *Kultur des Rasters*, in cui il *Raster* è il retino della stampa a mezzatinta, Polke sottolinea come questo retino, con la sua natura di griglia ortogonale, sia in realtà «un sistema, un principio, un metodo, una struttura» per «dividere, disperdere, organizzare e rendere tutto uguale»: non solo quindi una sistema per la stampa di immagini, ma anche una tecnica dalle ampie implicazioni epistemiche e sociali. Come scrive Polke,

«I like the technical character of the raster images, as well as their cliché quality. This quality makes me think of multiplication and reproduction, which is also related to imitation. I like the impersonal, neutral, and manufactured quality of these images. The raster, to me, is a system, a principle, a method, a structure. It divides, disperses, arranges and makes everything the same. I also like it that enlarging the pictures makes them blurry and sets the dots in motion; I like that the motifs switch between being recognizable and being unrecognizable, the ambiguity of this situation, the fact that it stays open... In that perspective, I think that the raster I am using does show a specific view, that it is a general situation and interpretation: the structure of our time, the structure of a social order, of a culture. Standardized, divided, fragmented, rationed, grouped, specialized»³³.

Nel suo *Cultural Technologies: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (2015), Bernhard Siegert insiste, come Polke negli anni '60, sulle implicazioni epistemiche e sociali della griglia, del *Raster*, presentandola come un esempio paradigmatico di *Kulturtechnik*: una tecnica capace di contribuire in modo significativo alla costituzione

³³ Sigmar Polke in D. HÜLSMANN, *Kultur des Rasters*, cit. in K. ROTTMANN, *Polke in Context: A Chronology*, in *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, ed. by Kathy Halbreich with Mark Godfrey, Lanka Tattersall, and Magnus Schaefer, The Museum of Modern Art, New York 2014, p. 53.

di ciò che consideriamo come «cultura», dispiegando la sua funzione di ordinamento, disposizione, collocazione, rappresentazione, controllo, uniformazione, in campi diversi che vanno dalla rappresentazione pittorica a quella topografica, dall'amministrazione al controllo politico e sociale. Interpretata in questo senso, la griglia è un «medium» nel senso di un ambiente bidimensionale chiaramente strutturato e ordinato in cui ogni elemento che si trova nello spazio tridimensionale può essere chiaramente rappresentato, individuato e indicato attraverso una forma di *deixis*: «The grid – scrive Siegert - is a medium that operationalizes deixis. It allows us to link deictic procedures with chains of symbolic operations that have effects in the real»³⁴.

Anche Cubitt, nella sua «genealogy of visual techniques from prints to pixels», insiste sull'implicita funzione di ordinamento e controllo che è insita nella griglia, e proprio come Siegert inserisce il retino fotografico della stampa a mezzatinta in una lunga genealogia delle tecniche di visualizzazione. Se nel caso di Siegert la genealogia prende le mosse dall'uso del velo teorizzato da Leon Battista Alberti nel *De pictura* – «Alberti's veil is the basis for all technological imaging procedures, until the twentieth century, that employ reprographic techniques such as hole patterns and halftone. Since the late nineteenth century, industrial graphics has used coded perforation patterns to resolve and make transmittable a template's halftones. Thus the veil survives in today's printing technologies»³⁵ – nel caso di Cubitt la genealogia conduce dalle tecniche fondate sull'intaglio alla stampa a mezzatina fino alle *raster images* digitali e ai tabulati Excel, sottolineando la crescente portata epistemica e sociale della griglia cartesiana nelle sue diverse forme:

«One of the great signatures of modernity, from its origins in the mathematics of graphs to urban planning and modern art, the cartographer's longitude and latitude, and the rows and columns of Microsoft Excel, the Cartesian grid became the central tool of both statistical social science and the emergent biopolitical management of populations in the later nineteenth century. In its core application in finance, from double-entry bookkeeping to spreadsheets, just as in the serried ranks of supermarket shelves, the grid is also a central organizing tool of contemporary economics: the visible expression of the general equivalence of all commodities, their fundamental identity with one another. The grid as it emerges in electronic screen design is then an expression of

³⁴ B. SIEGERT, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, translated by G. Winthrop-Young, Fordham University, New York 2015, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 99.

the age that produces it and an organizing principle that, shaping and structuring images and texts in the commonest media of transmission, shapes the age that gives it shape»³⁶.

Lo stretto legame tra griglia, visualizzazione, organizzazione e controllo sottolineato da Sievert e Cubitt è al centro di una delle ultime mostre di Polke, la mostra *History of Everything* del 2002. Polke fa ricorso ancora una volta ai punti di un retino e alle loro variazioni di scala – questa volta non i punti del retino della stampa fotografica a mezzatinta, ma quello delle stampanti a getto d'inchiostro, ampiamente diffuse all'inizio degli anni 2000 – per mostrare come anche le immagini ad alta definizione prodotte da dispositivi di sorveglianza come le videocamere installate sui droni usati durante la guerra contro i Taliban e Al Qaeda in Afghanistan possono produrre degli effetti opposti rispetto a quelli per cui sono stati concepiti, in modo tale che la precisione panottica finisce per dar vita a delle immagini in cui le figure si dissolvono in punti sparsi diventando completamente irriconoscibili.

Il punto di partenza della mostra *History of Everything* è una riproduzione in grande formato di un diagramma con cui un quotidiano tedesco, *Die Welt am Sonntag*, aveva spiegato l'uso dei droni in Afghanistan nella guerra scatenata in seguito agli attacchi dell'11 settembre: il modo in cui le immagini captate dai droni venivano inviate via satellite alle basi militari americane negli Stati Uniti, in modo che da tali basi partisse poi pochi secondi dopo l'ordine di bersagliare gli obiettivi selezionati. Polke comincia con il riprodurre in grande formato, disponendolo come carta da parati in due pareti ad angolo, un frammento del diagramma, con il risultato che i punti del retino, ingranditi e visti da vicino, diventano un'immagine astratta e irriconoscibile (il titolo dell'opera è *Corner Piece: War and/or Peace*, 2002). Un quadro di grandi dimensioni, intitolato *I Live in My Own World, But It's Ok, They Know Me Here* (2002), ripropone ulteriormente ingrandito e irriconoscibile il frammento del diagramma in cui sono mostrati i bersagli da colpire, due supposti guerriglieri taliban afgani in sella a un cavallo. Un'altra opera, un pannello con dodici riquadri intitolato *I Don't Really Think About Anything Too Much* (2002), mostra al centro l'immagine ingrandita, quasi irriconoscibile dei due taliban a cavallo, con i punti del retino ben visibili e spazati, e intorno tutta una serie di immagini che assomigliano in qualche modo a quella dei taliban pur ritraendo cose completamente diverse: una persona in piedi, una persona seduta, due bambini che giocano... La disposizione reticolare dei punti

³⁶ CUBITT, *The Practice of Light*, cit., pp. 99-100.

perde la sua natura di griglia capace di attribuire con precisione un'identità a tutti gli elementi che vi sono disposti, e diventa invece uno spazio indeterminato che genera una serie indefinita di errori e fraintendimenti. Attraverso una serie di passaggi e di ingrandimenti, quella che doveva essere una dimostrazione dell'onnipotenza visiva e panottica dei droni, capaci di permettere la distruzione quasi immediata di bersagli individuati dall'alto e da lontano, finisce per essere un'esibizione di tutti gli errori, i fraintendimenti e le perdite di senso che possono essere causati dalle variazioni di scala e di livello di definizione, così come avviene peraltro anche nei quadri appartenenti alla serie dei *Printing Errors* – per esempio, *As Long as the Connections to Reality are Missing* (1998).

Con opere di questo tipo, Polke ritorna ancora una volta sulle implicazioni del reticolato di punti che caratterizza tutta una serie di tecniche per la riproduzione di immagini, dalla stampa a mezzatinta alle stampanti laser. Una mostra come *History of Everything*, però, si colloca in una fase che è ormai caratterizzata dalla diffusione ormai capillare delle immagini e degli schermi «digitali»: una fase in cui la questione dell'alta e bassa definizione tende a diventare sempre più una questione di «risoluzione», di numero di pixel. Anche in questa fase, come vedremo ora nell'ultima sezione di questo testo, è possibile individuare tutta una serie di artisti, fotografi e registi che si comportano come «meteorologi» della cultura visuale che li circonda, studiando da vicino le tecniche che producono le variazioni di definizione e di temperatura delle immagini, ed esplorandone le diverse implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche³⁷.

6. Ingrandimento, compressione, data moshing

Le implicazioni economiche e politiche dell'alta e della bassa definizione nell'era di internet, dei social media, e dei siti di condivisione di files digitali *peer-to-peer* sono ben riassunte da Hito Steyerl in un articolo intitolato *In Defense of the Poor Image* (2009). Steyerl presenta le «poor images» come una sorta di «lumpen proletarian in the class society of appearances», il sottoproletariato di un sistema mediale dominato da

³⁷ Sul tema dell'alta e della bassa definizione delle immagini, cfr. il catalogo della mostra *Auflösung* organizzata in tre fasi da Friederike Anders, Anke Hoffmann e Christin Lahr alla Neue Gesellschaft für Bildende Kunst di Berlino nel 2006. Il catalogo, edito da NGBK, contiene saggi di Claus Pias, Birgit Schneider, Ute Holl, Holly Willis, Martin Conrads, Christiane Schulzki-Haddouti. Cfr. anche *Basse déf. Partage de données*, Les Presses du réel, Dijon 2007, con saggi di Nicolas Thély e Dominique Pasquier.

un'industria e da un marketing che promuovono senza sosta un progresso continuo e illimitato verso l'alta definizione degli schermi e delle videocamere digitali, un'alta definizione a cui viene associato il prestigio della tecnologia avanzata:

«The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur, one even doubts whether it could be called an image at all. Only digital technology could produce such a dilapidated image in the first place»³⁸.

All'interno di questo panorama iconico gerarchico e caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione – una corsa in cui i parametri cambiano in continuazione, dal momento che l'alta definizione di oggi è destinata con ogni probabilità a diventare la bassa definizione di domani – le immagini «povere» possiedono delle caratteristiche specifiche. Grazie alla compressione e alla leggerezza dei files e dei formati in cui sono codificate (.jpg, .avi, .mp4, .mov, .gif, etc.), hanno delle capacità di circolazione, di condivisione e di trasformazione superiori a quelle delle immagini in alta definizione. Sono delle entità plastiche, instabili, costantemente in movimento, e sottoposte a una serie indefinita di migrazioni, manipolazioni,

³⁸ Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux journal» #10, 11-2009, <<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>> (ultimo accesso 14.07.2015).

de- e ri-codificazioni, condivisioni e disseminazioni, appropriazioni e riappropriazioni che finiscono spesso per degradarle ulteriormente, ma che al tempo stesso mettono in crisi ogni tentativo di limitarne la circolazione e difenderne il copyright. Come scrive Hito Steyerl, le proprietà delle immagini in bassa definizione ci invitano a ridefinire ciò che intendiamo per «valore» di un'immagine:

«Apart from resolution and exchange value, one might imagine another form of value defined by velocity, intensity, and spread. Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed»³⁹.

All'interno di questo panorama iconico e mediale in cui coesistono livelli estremamente diversi di definizione, troviamo, proprio come negli anni '60, tutta una serie di artisti, fotografi e registi le cui opere mettono in gioco in modo sempre più consapevole ed articolato tutte le implicazioni estetiche, epistemiche e politiche delle diverse «temperature» delle immagini e dei loro diversi processi di riscaldamento e raffreddamento.

Nel suo ultimo libro, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015), Francesco Casetti presenta il cinema contemporaneo in tutte le sue forme – *mainstream* e sperimentale, documentario e di finzione – come un ampio territorio all'interno del quale vengono costantemente esplorati i diversi livelli di definizione delle immagini, e in cui il cinema ridefinisce costantemente la propria identità rispetto ai media e alle diverse forme di visualizzazione e di visione delle immagini che lo circondano⁴⁰. Tra gli esempi analizzati da Casetti troviamo una serie di film di ampia diffusione – *In the Valley of Elah* (*Nella valle di Elah*, P. HAGGIS, 2007), *Redacted* (*Id.*, B. DE PALMA, 2007), *Zero Dark Thirty* (*Id.*, K. BIGELOW, 2012) – che hanno trattato in modo diverso le vicende collegate alle guerre in Afghanistan e in Irak e alla caccia a Osama Bin Laden, in un contesto militare e mediatico in cui le immagini di guerra (prodotte da videocamere installate su missili, droni, satelliti, o gestite manualmente da soldati, civili, *troupes* televisive) finiscono per circolare attraverso la rete, sottoponendosi allo sguardo di pubblici profondamente diversi e proponendosi di volta in volta come forme di testimonianza e documentazione o come strumento di propaganda politica e ideologica. Gli esempi che si potrebbero fare in riferimento al cinema *mainstream* sono molti, e includono l'uso delle immagini

³⁹ Ivi.

⁴⁰ F. CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, in particolare il cap. 4, *Espansione*.

di sorveglianza, in alta e bassa definizione, in film come *Enemy of the State* (*Nemico pubblico*, T. SCOTT, 1998), l'uso della bassa definizione in film d'orrore come *The Blair Witch Project* (*Id.*, D. MYRICK, E. SANCHEZ, 1999) e la serie dei *Paranormal Activity* (di cui il primo è stato diretto da Oren Peli nel 2007), o ancora film d'animazione come *Pixels* (*Id.*, C. COLUMBUS, 2015).

Nel campo dell'arte contemporanea e del cinema sperimentale, due esempi tra i tanti che si potrebbero fare ci possono aiutare a capire come la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini sia al centro di diverse pratiche che si ricollegano in modi diverse all'esplorazione delle *raster images* che abbiamo trovato in Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke. La griglia-come-*Kulturtechnik* con cui artisti e registi attivi negli ultimi anni si confrontano incessantemente non è più quella del reticolato fotografico della stampa a mezzatinta, ma piuttosto quella, onnipresente, dei pixel delle immagini e degli schermi digitali.

Il primo esempio è quello del fotografo tedesco Thomas Ruff, nell'opera del quale alta e bassa definizione coesistono alternandosi o intrecciandosi l'una con l'altra. Se da un lato Ruff, allievo di Bernd e Hilla Becher alla Kunstakademie di Düsseldorf, persegue un'idea di fotografia come visione statica, oggettiva, frontale, seriale e in alta definizione di oggetti, luoghi e persone – pensiamo a serie fotografiche come *Portraits* (1981-1991) e *Häuser* (1987-1991), che richiamano da un lato la serialità *neusachlich* dei ritratti di August Sander e dall'altro le serie fotografiche dei Becher dedicate all'architettura industriale – dall'altro, in serie come *Nacht* (1992-1996), *Nudes* (2003) e, soprattutto, *jpegs* (2004-2009), è la bassa definizione delle immagini a venire in primo piano.

Realizzata durante gli anni della prima Guerra del golfo, in un momento in cui il pubblico mondiale scopriva le immagini prodotte dalle videocamere a raggi infrarossi usate dall'esercito americano e da reti televisive come la CNN, così come le immagini sgranate delle videocamere installate sulle punte dei missili lanciati contro gli obiettivi sul territorio iracheno, la serie *Nacht* presenta una serie di immagini di edifici e di spazi urbani che sembrano provenire da videocamere di sorveglianza a raggi infrarossi. Con i loro margini circolari che rinviano alla visione attraverso uno zoom a distanza, il loro colore verdastro uniforme, le sfuocature prodotte dal riverbero delle fonti di luce artificiale (finestre con la luce accesa, lampioni, fari), le immagini di Ruff evocano la presenza di uno sguardo sorvegliante notturno, tecnologico, panottico e opprimente.

La serie *Nudes* gioca anch'essa sulla bassa definizione, ma in modo diverso, mostrando immagini pornografiche riprese da internet e sfuocate con

tecniche digitali, mentre la serie *jpeg*s presenta delle stampe in grande formato (188x188 cm o 297x364 cm) di immagini in bassa definizione in formato .jpg⁴¹: un formato di compressione comunemente usato sin dall'inizio degli anni '90 che deriva il suo nome dal Joint Photographic Experts Group, che per primo ha prodotto questo algoritmo di compressione che si è imposto rapidamente come un formato standard sia per le fotocamere digitali che per le immagini che circolano su internet⁴². Le immagini utilizzate da Ruff sono immagini «trovate» su internet, e mostrano scene diverse tra cui vi sono catastrofi umane e naturali – le nuvole a fungo causate dalle esplosioni atomiche, le immagini iconiche dell'attacco al World Trade Center, i campi petroliferi in fiamme durante la seconda Guerra del golfo, l'eruzione di un vulcano – ma anche paesaggi naturali come diverse scene di bosco con neve, foschia o i raggi di luce filtrati dai rami, lo scorrere dell'acqua di una cascata, una veduta marina, un fiume, delle rovine avvolte dalla vegetazione... L'ingrandimento di queste immagini altamente compresse (la compressione prodotta dal formato .jpg può ridurre di nove decimi il peso dell'immagine di partenza, senza effetti visibili se l'immagine rimane di dimensioni medio-piccole) produce delle forme estreme di *pixelatura* che la stampa in alta definizione esibisce in tutti i loro dettagli, pixel per pixel, finendo, paradossalmente, per «mostrare in alta definizione gli effetti della bassa definizione». Gli elementi atmosferici spesso presenti nelle immagini della serie *jpeg*s – vapore, fumo, pioggia, acqua, raggi di luce – vengono resi attraverso l'effetto di sfocatura prodotto da una *pixelatura* che è essa stessa, in un certo senso, una testimonianza del carattere «atmosferico» di queste immagini: della loro natura «leggera», «dispersa» e «diffusa» e della loro capacità di circolare rapidamente attraverso quell'immenso ambiente in costante trasformazione che è la rete, cambiando continuamente di definizione e quindi di temperatura. Riallacciandosi a tutta una tradizione pittorica e fotografica che ha fatto dello sfumato atmosferico il suo tratto distintivo – pensiamo ai quadri di Turner, al pittorialismo fotografico di Robert Demachy o Alfred Stieglitz, all'impressionismo di Monet o al *pointillisme* di Seurat già menzionato da McLuhan in relazione al «mosaico» dell'immagine televisiva⁴³ – Ruff reinterpreta il senso dello sfumato e la dimensione atmosferica delle immagini nell'era del digitale, esibendo il reticolato di pixels che in cui si manifesta ancora una volta la griglia come *Kulturtechnik*.

⁴¹ T. RUFF, *jpeg*s, con un saggio di Bennett Simpson, Aperture, New York 2009.

⁴² Un contributo importante a quella che potremmo considerare come una *format theory*, una teoria dei diversi formati digitali, si trova in J. STERNE, *Mp3: The Meaning of a Format*, Duke UP, Durham and London 2012.

⁴³ Per una storia dello sfumato tra pittura, fotografia, cinema e media, cfr. W. ULLRICH, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin 2009.

Un tentativo, per alcuni aspetti analogo e per molti altri profondamente diverso, di reinterpretare l'estetica del sublime tradizionalmente associata allo sfumato e alla rappresentazione di panorami naturali, lo troviamo nell'opera di un altro artista, il francese Jacques Perconte, i cui film e le cui opere video costituiscono una vasta esplorazione dei diversi livelli di definizione delle immagini digitali. Perconte lavora in modo creativo e anarchico su diverse forme di compressione delle immagini digitali, in particolare su quelle forme di *lossy data compression* che, al contrario delle forme di *lossless compression*, producono delle distorsioni e delle pixelizzazioni evidenti, chiamate in inglese *compression artifacts*: degli «artefatti», delle configurazioni di pixel prodotte da un intenzionale pervertimento delle tecniche di compressione, una forma di *compression hacking* conosciuto anche con il termine *datamoshing*⁴⁴.

Così come in Ruff, anche in Perconte uno dei punti di partenza è l'estetica del sublime associata allo sfumato. Un'opera come *Chuva* (2012), per esempio, prende le mosse dalla veduta in alta definizione di un'ampia distesa marina con tutti gli elementi atmosferici che la caratterizzano (nuvole, vento, pioggia, riflessi di luce), per poi deformarla progressivamente, facendo emergere delle forme di «plasticità» e di «matericità» che sono specifiche delle immagini digitali: degli effetti di *pixelatura*, di sgranatura, di aberrazione formale e cromatica che sono il risultato di un'alterazione del 'corretto' funzionamento di programmi di compressione normalmente finalizzati a ridurre il peso delle immagini senza comprometterne la riconoscibilità. In un panorama mediatico e tecnologico che, come abbiamo visto, è caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione, l'opera di Perconte si inserisce in modo controcorrente e parassitario, operando un *détournement* di software concepiti con altre funzioni, cancellando determinate parti dei programmi e inserendone di nuove, studiando con attenzione ciò che produce determinati *glitch*, con l'obiettivo di portare alla luce tutta una serie di effetti visivi che in un'ottica 'standard' sarebbero considerate come degli errori. Così come Ruff, anche Perconte è mosso dall'intenzione di esibire pienamente, attraverso le sue aberrazioni, quella che potremmo considerare come la *faktura* delle immagini digitali, producendo, come l'artista dichiara in un'intervista, «des images qui contiennent l'expression de leur support, c'est-à-dire des images où se manifeste à même la surface le transport *via* les dispositifs technologiques des informations enregistrées»⁴⁵.

⁴⁴ Sulla pratica del *datamoshing*, cfr. la conferenza online di Thomas Y. Levin, *Datamoshing as Syntactic Form*, <<https://www.youtube.com/watch?v=iuLu-LIRO7Y>> (ultimo accesso il 14.07.2015).

⁴⁵ La citazione proviene dall'intervista di Raphaël Nieuwjaer a Jacques Perconte, *Traversées*,

A cinquant'anni dalla pubblicazione di *Understanding Media*, e a quasi novant'anni da quella del saggio sulla fotografia di Kracauer, la questione delle implicazioni estetiche, epistemiche e politiche dell'alta e della bassa definizione delle immagini resta dunque una questione di grande attualità. Lo sviluppo tecnologico ha fatto sì che al reticolato ortogonale di punti delle stampe fotografiche a mezzatinta si sia gradualmente sostituita la griglia cartesiana dei pixel degli schermi digitali. Ciò che però non è cambiato, è il fatto che queste diverse tecniche di visualizzazione, fondate sul ricorso alla *Kulturtechnik* della griglia, producono una serie indefinita di immagini dotate di diversi livelli di definizione e quindi, in termini McLuhaniani, di diverse temperature. Interpretata in questa prospettiva, la cultura visuale contemporanea può diventare l'oggetto di una nuova iconologia concepita come una forma di *visual meteorology*: un'analisi del formarsi e dello sciogliersi di diverse correnti termiche che caratterizzano il nostro ambiente iconico mediale, e del modo in cui tali correnti ridefiniscono il nostro panorama percettivo.

<<http://www.debordements.fr/spip.php?article365>> (ultimo accesso 14.07.2015). Sull'opera di Jacques Perconte, cfr. la tesi di dottorato di B. Jacobs, *Vers une esthétique du signal. Dynamiques du flou et libération du code dans les arts filmiques (1990-2010)*, 2014.