

FRANCESCO PARISI

ORIENTARSI NEL MARE POST-MEDIALE. LA POST-FOTOGRAFIA TRA INDIVIDUO E AMBIENTE

In the last twenty years, one of the most discussed theoretical issues in photography theory is certainly that concerning the relation between analogical photography and digital photography: are these art forms different, or is the latter just a technological upgrade of the former? Usually, in order to respond to this question, theorists turn their attention to the role assumed by the subjects (how users consider photography? Did they change the way to use it?) or to the device (is the “index” still intact, or does the digital conversion interrupt the process?). In this article, I will try to demonstrate that the question is wrong, and is based on a weak assumption; after a brief review of the debate on philosophy of photography, and on the so called post-photography, I will claim that the medial impact employed by the device on the subject (i.e. in this case the aesthetic function of the photographic picture) is caused by the prosthetic function arising from the medial regulation between individual and surrounding environment.

Introduzione

Negli ultimi vent'anni, una delle dispute teoriche più dibattute nell'ambito della teoria della fotografia è certamente quella che riguarda la fotografia digitale o, per meglio dire, il presunto cambiamento che la fotografia digitale avrebbe prodotto rispetto alla vecchia fotografia analogica. I teorici si sono chiesti, soprattutto, se la fotografia abbia mantenuto la propria specificità mediale o se invece essa abbia mutato la sua natura ontologica, i suoi principi di funzionamento. In questo articolo vorrei riassumere questa questione. Sebbene porrò al centro delle riflessioni l'immagine fotografica, la riflessione coinvolgerà il più generale dibattito sulla post-medialità (Krauss, 1999; Casetti, 2011). L'idea che voglio proporre è che la domanda stessa - è la fotografia digitale diversa dalla fotografia analogica? - si fonda su presupposti teorici rigidi e poco usabili e che, piuttosto che tentare di dare una risposta a questa domanda, è forse più utile ridiscutere proprio l'apparato concettuale di partenza.

Nella prima parte dell'articolo proverò a ricostruire il dibattito che nel corso dell'ultimo ventennio ha investigato il problema causando la nascita del termine post-fotografia. Da questa panoramica emergerà piuttosto chiaramente come i tentativi di risposta avanzati dai teorici si riducano in due grandi filoni: la risposta alla domanda sull'ontologia del fotografico può essere definita o a partire dall'individuo (pratiche, usi, funzioni sociali, etc.) o a partire dal dispositivo (indicalità, specificità mediale, convergenza, etc.). In altre parole, se la fotografia si sia trasformata in post-fotografia, o se, invece, sia la stessa tecnologia che abbiamo sempre conosciuto, è un

fatto che può essere acclarato verificando o i cambiamenti tecnologici del mezzo o i modi in cui le persone hanno usato tali mezzi.

Nella parte finale proverò a sostenere come sia l'argomento tecnologico sia l'argomento sociale siano insufficienti e parziali, mentre proverò a dimostrare che la funzione mediale di un dispositivo si può rintracciare solo ed esclusivamente all'interno della relazione individuo-medium-ambiente: l'impatto mediale che un dispositivo esercita sul soggetto è dato dalla funzione protesica che scaturisce dalla modulazione mediale tra individuo e ambiente circostante.

Dalla parte del soggetto

Con la fotografia si passa dall'ambito delle tracce a quello della fisiologia delle memorie tecnologiche, questo e non altro, "è il Nuovo di cui essa è stata l'avvenimento..." [...] Nella fotografia "io" sono la memoria fotochimica dei sali d'argento. È come dire che non sono più io a conservare la mia presenza nelle tracce che lascio, ma è la tecnologia ad assimilarmi come contenuto indifferente della sua memoria e a evocare la mia "presenza" soltanto all'interno del suo funzionamento.
(Mario Costa, 1997)

Alcuni teorici ritengono, in linea molto generale, che il funzionamento di un medium non possa essere spiegato a partire dalle sue caratteristiche tecnologiche, ma solo ed unicamente attraverso gli esiti socio-culturali a cui conduce. Di conseguenza, anche l'eventuale disputa tra immagine analogica e immagine digitale può essere affrontata in questo modo. Il ragionamento, del tutto condivisibile, è più o meno il seguente: non importano le specifiche tecnologiche, ciò che davvero conta è come un medium viene usato. Pierre Bourdieu (1965) definì la fotografia un'arte media, un'arte la cui caratteristica essenziale consisteva nel sacralizzare i momenti famigliari del ceto medio, costruendosi attraverso la legittimazione estetica di coloro che la producevano (il ceto medio stesso). La nota analisi di Susang Sontag (1973), tra le moltissime suggestioni teoretiche, attribuiva alla fotografia il potere di avere autenticamente messo in atto una genuina poetica surrealista, non per la sua naturale capacità di accostare elementi spesso eterogenei nello spazio, ma per la sua altrettanto naturale capacità di creare oggetti "reali" distanziati nel tempo rispetto alla realtà di cui erano rappresentazione. Le letture sociali del funzionamento di un medium sono spesso le più affascinanti e complete, ma possono spiegare un fenomeno accaduto o

in corso di accadimento. La disputa analogico-digitale si gioca su un piano che ancora è solo parzialmente esplorato. Sebbene i testi che puntano sull'efficacia sociale per descrivere il funzionamento della fotografia intesa come pratica artistica e sociali siano molti¹, in essi ci si riferisce alla fotografia analogica, naturalmente. Se provassimo a usare questo approccio alla fotografia digitale, quali risultati si ottengono?

La cosa piuttosto sorprendente è che, nonostante la rivoluzione digitale, per molti studiosi le funzioni sociali della fotografia sono rimaste pressoché immutate: “social bonding and communication, demonstration of cultural and group membership and identity, and preservation and retention of memories.” (Sarvas & Frolich, 2011, 147). Quando si parla dell'impatto mediale dei nuovi media, bisogna sempre tenere a mente l'orizzonte teoretico in cui ci troviamo. Al di là delle specifiche questioni legate alla convergenza mediale, alla cultura partecipativa e all'intelligenza collettiva da un lato (Jenkins, 2006) e alla doppia logica della rimediazione dall'altro (Bolter & Grusin, 1999), mi sembra un'acquisizione pacifica quella per cui, in linea generale, è impossibile pensare ai dispositivi mediali senza tenere conto dell'influenza intermediale di cui sono contemporaneamente soggetti e oggetti. Tanto è vero che si può anche sostenere che i fattori di convergenza e di rimediazione abbiano in qualche modo amplificato, fino a livelli parossistici, il carattere bourdieuiano della fotografia (van Dijck, 2008). In sostanza, la facilitazione mediale derivante dalla digitalizzazione delle immagini ne ha incrementato, invece che ridotto, l'aspetto referenziale, soprattutto riguardo alla costruzione e alla rappresentazione della propria memoria individuale (Slater, 1995). Più precisamente, la gestione della propria immagine, unitamente alla gestione di una più generale identità digitale, avrebbe condotto alla genesi di vere e proprie gallerie di pubblicizzazione del sé (Zontea, 2010). Secondo altri autori, invece, questa sorta di incremento quantitativo ha portato a degli esiti qualitativi. Susan Murray scrive a tal proposito: “the social use of digital photography [...] signals a shift in the engagement with the everyday image that has to do with a move towards transience and the development of a communal aesthetic that does not respect traditional amateur/professional hierarchies.” (2009, 151); la facilità produttiva e di fruizione conducono ad un progressivo allargamento della sfera del “fotografabile”, tale allargamento modifica la relazione soggetto/immagine avvantaggiando la transitorietà piuttosto che la memoria. Di conseguenza, l'ispessimento della funzione sociale della fotografia, per Murray, conduce, piuttosto che alla sacralizzazione di alcuni

¹ Sugli sociali della fotografia in una prospettiva post-moderna cfr. Solomon-Godeau (1991). Per una panoramica sui problemi socio-antropologici legati al fotografico cfr. Marra (2001, pp. 23-106); Faeta (1998).

particolari momenti della vita, alla dettagliata e rapsodica impressione di eventi che concorrono ad una iper-produzione delle proprie narratives autobiografiche².

Un altro uso dell'immagine fotografica, che potremmo definire sociale in un senso ampio del termine, è sicuramente dato dalla fotografia di guerra. Anche qui la letteratura è vasta e tocca argomenti filosofici non confinati alla sfera mediale, ma che coinvolgono l'etica, la libertà di espressione, il diritto alla conoscenza³. In questo ricco dibattito farò riferimento solo ad un episodio che probabilmente ha sancito la fine di un'epoca dell'informazione dal fronte, aprendo nuovi scenari. Mi riferisco al corpus di immagini uscito dal carcere irakeno di Abu Grahib. Non mi soffermerò sulle implicazioni politiche di questo avvenimento, già diffusamente discusse (Danner, Ehrenreich & Strauss, 2005), quanto piuttosto sul fatto, banale nella sua evidenza, che le fotografie digitali del massacro – a dispetto dell'ondata post-mediale che, come vedremo tra poco, vorrebbe scardinare le proprietà referenziali dell'immagine fotografica – sono servite da prova documentaria; che queste fossero digitali, non ha giocato un ruolo nel sovvertire l'impatto mediale da loro esercitato.

A questo punto conviene tirare le somme: l'immagine fotografica digitale è diversa rispetto all'immagine fotografica analogica, dal punto di vista del soggetto? Le posizioni in campo sembrano propendere verso una sorta di continuazione o, se vogliamo, di potenziamento in quella che Fred Ritchin (2009) chiama Iperfotografia, ovvero una sorta di fotografia aumentata dalla connessione intermediale. Cionondimeno, non mancano, come abbiamo visto, le soluzioni alternative per le quali l'immagine fotografica digitale sarebbe altra cosa rispetto alla precedente. Ma il punto problematico non è la soluzione a cui si giunge, ma la premessa da cui si parte, premessa per la quale studiare gli usi possa dirci qualcosa sul funzionamento dei media, in questo caso dell'immagine fotografica digitale. Mario Costa, autore, a mio avviso, di uno dei libri più originali sulla teoria della fotografia (1997), ha provato a dimostrarci come nella fotografia la presenza del soggetto sia del tutto irrilevante. Costa, proponendo una rilettura delle riflessioni di Heidegger sulla tecnica, afferma che l'immagine fotografica chiude il ciclo delle tracce umane e dà inizio all'era delle tracce tecnologiche: “Nella fotografia [...] questa modalità dell'apparire tecnologico si verifica per la prima volta: l'‘essere’ è qui la carta fotosensibile che viene nascosta dall'immagine che vi si genera (l'‘ente’) la quale nasconde ancora tutte le altre immagini che avrebbero potuto essere e apparire (la ‘totalità dell'ente’).” (Costa, 1997, 20). Nell'articolazione di questo processo l'uomo non determina nulla, assiste solo al “vuoto pneumatico” che le tecno-logie producono attorno ad esso, attraverso l'attuazione del principio di automazione e di autonomizzazione. A causa del primo,

² Sorprendente a tal proposito l'operazione artistica condotta da Noah Kalina, che si è fotografato ogni giorno per 12 anni e mezzo, montando su un video (fruibile da Youtube) le immagini raccolte.

³ Cfr. Levi Strauss, 2003; Wheeler, 2002.

l'immagine tecnica, con il suo farsi meccanico e automatico, crea una nuova ontologia del visuale⁴. A causa del secondo, invece, la fotografia ha permesso per la prima volta la “innessarierità e il vuoto della presenza”. Per Costa, insomma, le fotografie non sono dei certificati di presenza di qualcos'altro, né delle rappresentazioni di realtà tramite cui il soggetto scorge qualcosa che “è stato”. Sono entità autonome svincolate da ogni riferimento e Costa si sforza di dimostrare come l'immagine fotografica “interrompa ogni rapporto con il soggetto e con l'oggetto, e come si vada costituendo come una aseità, una nuova cosa, un'epifania ritratta in sé.” (p. 36).

L'affascinante radicalità di Costa però non convince del tutto. Sono d'accordo sullo spostamento dell'attenzione dal soggetto alla “cosa”, ma non credo che si possa rinunciare definitivamente ad esso. Forse, come cercherò di dimostrare, abbiamo bisogno di nuovi modi di intendere la relazione soggetto-medium-mondo, riattribuendo i valori ad ognuna di queste variabili.

Dalla parte del mezzo

An interlude of false innocence has passed. Today, as we enter the post-photographic era, we must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imaginary and the real, and the tragic elusiveness of the Cartesian dream. We have indeed learned to fix shadows, but not to secure their meanings or to stabilize their truth values; they still flicker on the walls of Plato's cave.
(William J. Mitchell, 1992).

L'indice spezzato

Se la questione non può essere risolta dal punto di vista del soggetto, forse può esserlo dal punto di vista dell'oggetto. La risposta agli esiti mediali dell'immagine fotografica è già lì, nella logica che governa la tecnologia impiegata per il campionamento del visuale. Forse, semplicemente, la stessa parola fotografia e tutto l'apparato concettuale di accompagnamento svaniscono dal momento in cui i singoli media hanno perso la loro specificità tecnologica, abdicando all'analogia in favore dell'unico grande erede: il pixel. Credo che questa prospettiva teorica sia la più

⁴ Il principio di automazione è analogo alle altre definizioni sul fotografico offerte in ambito teorico: indicialità, dipendenza controfattuale naturale; relazione causale con il referente, etc.. Per una rassegna davvero esaustiva della storia teorica della fotografia cfr. Van Gelder & Westgeest, 2011.

fiorente e, di fatto, quella che ha dato maggiori risposte. Non ci resta che prelevarne un estratto.

L'era della post-fotografia comincia in seguito all'uscita del noto volume di William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye* (1992) nel quale l'autore analizza a fondo le possibili conseguenze derivanti dalla digitalizzazione del processo di acquisizione dell'immagine. Il volume ha un'importanza teorica ampiamente riconosciuta e in effetti molte delle suggestioni proposte da Mitchell sono perfettamente condivisibili. In primo luogo, lo studioso celebra la fine della continuità analogica a vantaggio della discontinuità digitale, per cui le immagini fotografiche, così come per più di centocinquanta anni erano state pensate, semplicemente, non esistono più; l'impressione della pellicola attraverso l'esposizione diretta alla luce ha generato un nuovo tipo di immagine e, cosa molto più importante nella cultura visuale, una nuova psicologia dell'immagine (Bazin, 1958). Se c'è qualcosa di speciale nell'immagine fotografica, questo qualcosa è esattamente il processo immaginifico, che, in seguito all'introduzione del campionamento digitale, ha perso le sue caratteristiche ontologiche. Inoltre, Mitchell non si limita a denunciare il cambiamento, ma ne scandaglia approfonditamente le conseguenze estetico-mediali, quando dimostra, con dovizia di esempi tratti dai più disparati ambiti artistici, tecnici e socio-politici, come tutto il circuito di produzione e distribuzione sia stato ristrutturato.

Il volume collettaneo curato da Hubertus von Amelunxen et al. (1996) raccoglie posizioni analoghe a quelle espresse da Mitchell ma c'è spazio anche per proposte differenti. Un ottimo esempio di controproposta è offerto dal saggio di Lev Manovich (1996) in cui l'autore, aderendo alle argomentazioni dello stesso Mitchell, giunge ad esiti opposti. In sostanza, sostiene Manovich, la fotografia digitale è differente rispetto alla fotografia analogica, ma in ultima istanza essa non è altro che una tecnologia visuale appartenente ad una delle due tradizioni visuali sviluppatesi in Occidente nel corso dei secoli. Così da un lato, i lavori di Ansel Adams, la pittura realista e la pittura rinascimentale italiana, sono concettualmente analoghe alla fotografia, mentre le opere dei pittorialisti Robinson e Reijlander, il montaggio costruttivista, la pittura olandese del Settecento e la pubblicità contemporanea sono analoghe alla fotografia digitale (Manovich, 1996; 61). Si tratta, molto semplicemente, di due modi diversi di relazionarsi con l'immagine, entrambi ospitabili all'interno di differenti dispositivi, per cui l'evoluzione della tecnica fotografica non conduce affatto ad uno stravolgimento estetico-mediale ma molto semplicemente alla perpetuazione della duplice funzionalità delle immagini.

L'enorme effetto teoretico che la digitalizzazione del processo fotografico ha causato si deve essenzialmente all'intuizione, di stampo semiotico-strutturalista, per cui la fotografia funziona come un indice e che, come tale, intrattiene un rapporto di

contiguità fisica con il referente di cui è emanazione. L'indice si spezza con il campionamento digitale: la parte fotosensibile viene esposta alla luce e i valori acquisiti non agiscono direttamente sulla superficie, ma vengono tradotti in codice binario. Questa "traduzione" introduce l'arbitrio laddove esisteva il processo naturale. Sull'indicalità dell'immagine fotografica si è vigorosamente impernata, nel corso degli ultimi quindici anni, una teoria sul fotografico che basava il valore artistico della fotografia precisamente sulla contiguità indicale (Dubois, 1996; Krauss, 1990; Marra, 2001), sicché il rischio di una rottura sarebbe coinciso, pressappoco, con la fine dell'artisticità e dell'esclusività dell'immagine fotografica. Alcuni teorici hanno insistito molto su questo punto, giungendo ad esiti differenti: Peter Lunenfeld (1996) ad esempio, sostiene che la rottura dell'indice avrà un impatto analogo a quello che la nascita della fotografia stessa ebbe sull'aura benjaminiana; mentre Claudio Marra (2006) che, non a caso, ci invita ad uscire dall'ortodossia semiotica, ci ricorda di considerare l'atto fotografico dal punto di vista pragmatico, per il quale – sebbene il processo indicale sia effettivamente interrotto e discreto, al punto da farci dubitare della genuinità della rappresentazione – ciò che conta è la continuità concettuale che lega la fotografia analogica a quella digitale. L'immagine fotografica, come sosteneva Dubois (1996), è un'immagine-atto e come tale va interpretata.

Nessuna specificità mediale

L'intuizione per cui ad una determinata tecnologia o pratica artistica corrisponda un esito specifico si fonda su un principio teorico conosciuto, oggi, come argomento della specificità mediale (*medium-specificity argument*), che ha radici relativamente antiche (e influenti) negli studi estetologici. Sebbene il nome suggerisca un riferimento ai media, in realtà l'argomento della specificità mediale è servito, dalla seconda metà del Settecento fino ad oggi, a comprendere meglio e a classificare le opere d'arte o, più precisamente, ad individuare gli scopi artistici che le opere d'arte debbano possedere per giungere al massimo grado di espressione. La questione nasce e si sviluppa nella seconda metà del diciottesimo secolo – nella ricca temperie filosofica ed estetologica che, proprio in quel periodo, gettava le basi della sua autodefinizione – quando Charles Batteux pubblica *Le belle arti ricondotte ad un unico principio* (1746), un volume in cui l'autore cerca di trovare un principio comune a tutte le arti. Nel tentativo di rovesciare questa iniziale intuizione, vent'anni dopo l'uscita del volume di Batteux, viene pubblicato un testo altrettanto decisivo nella definizione del dibattito: nel suo *Laocoonte* Gotthold Lessing (1766) propone una distinzione tra arte plastico-figurativa e poesia, precisando che queste due tipologie di produzione artistica rispondono a principi differenti di creazione e

fruizione. Nel corso del tempo l'argomento della specificità mediale ha riscosso molto successo e probabilmente il più noto e illustre teorico, difensore della specificità mediale, è stato Clement Greenberg (1961) quando ha definito la pittura modernista come un'arte che fa dei suoi intrinseci limiti medialità (la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà dei pigmenti) i suoi punti di forza. Non ricostruirò, evidentemente, la storia del dibattito, che va ben oltre le ambizioni di questo lavoro, ma mi concentrerò brevemente su alcune considerazioni teoretiche, sviluppate da Noël Carroll (1996; 2008) e da Beris Gaut (2010), per verificare se la presunzione della specificità mediale sia corretta o se, invece, la deduzione dei fini artistici di una tecnica dalle sue specifiche tecnologiche costituisca un errore teorico di fondo. Se la seconda opzione fosse vera, se cioè le specifiche tecniche di un dispositivo non possono aiutarci a comprendere gli esiti artistici a cui esse stesse conducono, tanto vale escluderle dall'argomentazione.

Noël Carroll articola l'argomento della specificità mediale in questo modo: "The medium-specificity thesis holds that each art form has its own domain of expression and exploration. This domain is determined by the nature of the medium through which the objects of a given art form are composed. Often the idea of 'the nature of the medium' is thought of in terms of the physical structure of the medium." (Carroll, 1996, 26). Da questa definizione iniziale Carroll estrapola due implicazioni, che chiama, rispettivamente, "requisito di eccellenza" e "requisito di differenziazione". In base al primo, la tesi della specificità mediale ci dice che un qualunque medium può produrre al meglio qualcosa, sia in senso assoluto sia in relazione agli altri media; in base al secondo, invece, essa ci dice che ogni medium dovrebbe produrre oggetti artistici che più si differenziano rispetto a quelli prodotti da altri media (Carroll, 1996, 30). Da queste due componenti deriverebbero gran parte dei problemi legati all'argomento della specificità mediale. Vediamo perché.

L'obiezione principale di Carroll è la seguente: ogni medium, anche quando è tecnologicamente ben definito e autonomo rispetto agli altri, può dar luogo a diverse forme espressive, tutte legittimamente riconducibili alla sua base tecnologica. Ad esempio – argomenta Carroll – romanzi e poesie sono prodotti attraverso le stesse tecnologie (carta, penna, macchine da scrivere, word-processor, il linguaggio stesso, non importa), quali effetti differenti romanzi e poesie dovrebbe perseguire dal momento che sono prodotti dagli stessi media? Si potrebbe rispondere che, sebbene diverse forme d'arte siano prodotte dalle stesse tecnologie, alcune di queste tecnologie posseggano diversi costituenti e che, tra questi, alcuni siano una condizione essenziale per la produzione artistica. Nell'arte pittorica, ad esempio, le tecnologie costituenti sono la pittura, la tela (o qualunque altro supporto), il pennello: quale tra queste tecnologie è essenziale per l'arte pittorica? O, se rovesciamo il punto di vista, quale espressione deve assumere un'opera per aderire perfettamente alle

specifiche del medium da cui è prodotta? Per fare un esempio più vicino alle nostre tematiche, si può dire che il cinema abbia una base fotografica, così esso ha prodotto opere che rappresentano la realtà, tuttavia è altrettanto vero che il movimento ha permesso al cinema di diventare un'arte magica e illusoria. Anche in questo caso, la domanda è la stessa: qual è la relazione tra forma d'arte e medium se tale relazione non è biunivoca?

I teorici dell'argomento della specificità mediale rispondono che ogni medium può dar luogo a diverse forme d'arte, tutte riconducibili alle singole costituenti tecnologiche del medium. Così, nel caso del cinema, gli esiti realisti o illusori sono accettabili, perché fanno riferimento a diverse costituenti tecnologiche. Ma in questo caso – controbatte Carroll - un singolo medium condurrebbe a forme d'arte decisamente incompatibili tra loro nello sviluppare al massimo grado di espressione le potenzialità offerte dal medium. Come potrebbe un film essere, contemporaneamente, un “documentario astratto”? Raggiungerebbe il “requisito di eccellenza”, ma mancherebbe clamorosamente il “requisito di differenziazione”, a patto sempre che un prodotto del genere sia concepibile.

Per Carroll, insomma, la tesi della specificità mediale scambia i requisiti ontologici con gli esiti stilistici: non è la caratteristica tecnica del medium a determinare la forma d'arte ma è la forma d'arte ad esaltare specifiche caratteristiche tecniche del medium. Nel caso della fotografia, ad esempio, la grande stagione dei reportage ha permesso che l'aspetto documentario dell'immagine, il suo essere una traccia di qualcosa, fosse predominante. Analogamente, la fotografia pittorialista ha celebrato l'altrettanto presente effetto di illusione che contraddistingue il fotografico. Il medium, da solo, non può stabilire alcunché.

Berys Gaut, filosofo ed estetologo inglese, non crede che l'argomento della specificità mediale sia falso. In primo luogo, egli divide l'argomento in tre differenti asserzioni: a) alcune corrette valutazioni artistiche di opere d'arte si riferiscono alle proprietà distintive del medium in cui queste opere d'arte occorrono; b) le corrette spiegazioni di alcune proprietà artistiche delle opere d'arte si riferiscono alle proprietà distintive del medium in cui queste opere d'arte occorrono; c) perché un medium costituisca una forma d'arte esso deve dimostrare proprietà artistiche che sono distinte da quelle mostrate da altri media (Gaut, 2010, 288-289).

Nel primo punto l'autore vuole affermare che l'apprezzamento estetico per un'opera d'arte da parte di un fruitore deve essere in qualche misura condizionato dalle proprietà del medium con cui l'opera è stata realizzata. L'Apollo e Dafne del Bernini, ad esempio, è ciò che è in virtù del fatto che è stata fatta in marmo. Ogni opera d'arte è innanzitutto un risultato, per cui la conoscenza del processo di realizzazione è decisivo ai fini dell'apprezzamento estetico: la realizzazione scultorea è di straordinario impatto specialmente per chi conosce le proprietà del medium con cui è stata costruita. Nel secondo punto, che è del tutto simile al primo solo che al giudizio estetico si sostituisce la spiegazione, Gaut sostiene che un'opera d'arte può essere compresa e spiegata solo a partire dalle costituenti medialità. Questo argomento è analogo a quello usato dai semiotici per legittimare l'artisticità della fotografia:

siccome la fotografia è sempre fotografia di qualcosa – nel caso della semiotica è un indice – allora la comprensione del suo valore artistico ed estetico si istanzia attraverso questa caratteristica mediale – o, nel caso dei semiotici, attraverso la contiguità fisica con il referente.

Alle obiezioni di Carroll – per le quali un singolo medium può produrre più esiti artistici perché le sue costituenti tecnologiche sono molteplici e talvolta in contrasto tra loro – Gaut risponde in due modi: in primo luogo, un medium non è costituito dai materiali, ma dal “set di pratiche” (Gaut, 2010, 288) che governano l’uso dei materiali, per cui un’eventuale distinzione deve articolarsi a partire dalle pratiche che si innervano ai materiali. Inoltre, bisogna tenere a mente il fenomeno del *nesting*, ovvero la caratteristica che i media hanno di nidificare uno dentro l’altro, spostando di volta in volta il riferimento. Ma soprattutto – e questo mi sembra l’argomento più forte di Gaut – bisognerebbe in qualche misura deflazionare la specificità: ci sono alcuni casi, è vero, in cui la “distinctness” deve essere intesa in termini di unicità, mentre in altri casi questa dovrebbe essere intesa in termini di proprietà differenziali, ovvero proprietà che distinguono un gruppo di media da un altro gruppo, ma che non sono necessariamente esclusive di un particolare medium (Gaut, 2010, 292).

Mi limiterò a queste due posizioni per illustrare l’argomento della specificità mediale che, come spero sia potuto emergere da questa breve trattazione, è antico, controverso e reso ancora più complicato dai recenti sviluppi tecnologici, che hanno assottigliato la linea di distinzione tra i diversi media. Come già accennato nel corso del testo, non credo che il medium da solo possa indirizzare, legittimare o definire gli esiti espressivi delle opere d’arte. Tuttavia, non credo che questa legittimazione possa essere certificata dagli usi che le persone fanno dei media o, per meglio dire, dagli usi espliciti e intenzionali.

Nel mezzo delle parti: immagine e cultura protesica

La nostra reazione convenzionale a tutti i media, secondo la quale ciò che conta è il modo in cui vengono usati, è l’opaca posizione dell’idiota tecnologico. Perché il «contenuto» di un medium è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito.
(Marshall McLuhan, 1964).

Nè il soggetto, né l’oggetto, dunque, possono dirci se la fotografia è ancora fotografia o se si è trasformata in qualcosa di nuovo. Partire dal soggetto, lo abbiamo visto nel primo paragrafo, può voler dire affidarsi troppo alle norme d’uso e alla loro cangiante manifestazione. Per altro verso, però, affidarsi completamente al medium

potrebbe voler dire insterilire la discussione e perdere di vista una grossa parte del problema. Il punto è che sia il soggetto sia l'oggetto sono coinvolti nella determinazione dell'impatto mediale che l'immagine fotografica esercita, solo che nessuna delle due parti, da sola, può decretare l'ontologia del medium: la risposta allora può essere rintracciata nella relazione protesica che si stabilisce tra soggetto e oggetto. Per contestualizzare questa definizione, i cui punti saranno dettagliatamente elencati tra poco, può essere utile tracciare il profilo teorico entro cui si colloca. In linea molto generale, per cultura protesica si intende una cultura che si forma, si determina e si modula attraverso la relazione mediata dai dispositivi tecnologici tra soggetto e ambiente. L'aspetto centrale di questo approccio consiste nell'evidenziare come l'uso dei dispositivi tecnologici abbia costretto a ripensare le categorie biologico-cognitive con cui, generalmente, descriviamo gli esseri umani. La protesizzazione del soggetto nell'ambiente attraverso i dispositivi tecnologici, infatti, non riguarda solo il corpo, ma anche categorie cognitive che non hanno estensione fisica: coscienza, memoria, identità, Sé, sono alcuni dei termini oggetto di discussione. Sebbene non esista una branca di studi uniformemente etichettabile che racchiuda gli studi di cultura protesica, tuttavia si possono individuare almeno due raggruppamenti significativi, uno di matrice sociologica e l'altro di matrice antropologica. Più precisamente, si possono definire studi di cultura protesica alcuni lavori di sociologia della cultura che trattano specificamente la questione (Lury, 1998; Landsberg, 2004; Foster, 2004; Smith & Morra, 2006), così come altri studi di cyborg anthropology (Haraway, 1985; Kurzman, 2001) un settore dell'antropologia che prova a mettere in evidenza non tanto la differenza tra le diverse culture, quanto il rapporto che l'uomo, nella sua accezione più ampia, ha ingaggiato con la tecnologia che lo circonda⁵.

La risposta alla domanda di apertura – è la fotografia digitale diversa dalla fotografia analogica? – adesso può essere data chiamando in causa soggetto e oggetto contemporaneamente: dalla relazione protesica tra immagine fotografica digitale e soggetto possiamo capire se l'immagine fotografica continua a funzionare come prima o se, invece, siamo di fronte ad un nuovo oggetto. Mi preme sottolineare subito, però, che questo approccio non ci consegna la risposta alla domanda, piuttosto ci indica precisamente dove guardare: né soggetto, né oggetto, da soli, ci diranno qualcosa di significativo sullo statuto dell'immagine fotografica, ma la loro relazione potrà funzionare da criterio analitico. Tale relazione protesica ha precise caratteristiche:

⁵ Per una trattazione più ampia sull'impatto mediale dell'immagine fotografica, in relazione alla cultura protesica cfr. Parisi, 2011.

a) stabilisce un rapporto di intrinseca relazionabilità, ovvero non risiede nel soggetto né nell'oggetto, ma nell'equilibrio che scaturisce dall'incontro fra le due parti;

b) si applica al generale e non al particolare, ovvero riguarda il medium e non le singole occorrenze medialità (nel nostro caso riguarda "la fotografia" e non le fotografie) e riguarda le persone e non il singolo individuo;

c) non ha una direzione prevalente di efficacia né può essere in qualche misura prevista o guidata;

d) è culturalmente o, il che è lo stesso per i nostri scopi, intermedialmente determinata nello spazio e nel tempo.

Il primo punto ormai dovrebbe essere chiaro: comprendere la natura mediale di un dispositivo, ovvero l'impatto che esercita nei fruitori, è un compito la cui soluzione non deve essere ricercata in una delle due parti della relazione, ma precisamente nella relazione stessa. Nel primo paragrafo abbiamo visto come un'analisi condotta sugli usi e le funzioni dei soggetti, da una parte, o sui costituenti tecnici, dall'altra, conduca inesorabilmente ad una visione parziale del fenomeno. Di conseguenza la prima mossa da effettuare consiste nel porre la relazione stessa come oggetto di studio, non le parti che la compongono.

Il secondo punto evidenzia la corrispondenza teoretica tra alcuni principi espressi dalla cultura protesica e le teorie di Marshall McLuhan. Infatti, come ha sostenuto il teorico canadese nel suo slogan più noto, "il medium è il messaggio", per cui non importa come usiamo le singole occorrenze medialità – ovvero, in questo caso, non importa cosa facciamo delle singole fotografie –, ciò che conta davvero è la mutazione nella relazione tra individuo e ambiente promossa dal medium. Questo perché per McLuhan – e in generale per tutta la schiera di teorici che ha accolto il sistema teorico mcluhaniano – i media sono come estensioni protesiche a cui deleghiamo funzioni precedentemente svolte dal nostro organismo. Un lavoro piuttosto recente che offre un buon esempio del concetto di delega della funzione sviluppato da McLuhan è stato scritto da Lev Manovich. Nel suo saggio l'autore ci vuole convincere che le immagini – il riferimento è alla fotografia, al cinema e alla realtà virtuale – hanno prodotto una "esternazione della mente" (Manovich, 2006, 205) per cui alcuni processi immaginifici prima confinati all'interno della nostra mente sono, a detta dell'autore, esteriorizzati, visibili, pubblici e condivisibili.

Il terzo punto è molto importante e costituisce la ragione per la quale le previsioni basate sugli sviluppi medialità sono completamente imprevedibili. Una volta che la relazione protesica è consolidata, non esiste una parte più influente dell'altra nello stabilire l'andamento della relazione stessa, ovvero né un eventuale controllo sui (o dei) soggetti o sul medium può avere effetti calcolabili e prevedibili a lungo

termine. La relazione protesica che s'istaura tra soggetto e medium è come una sorta di entità autonoma che risponde a leggi che si determinano oltre le capacità di previsione e controllo dei soggetti. Questa è precisamente la ragione per cui studiare l'evoluzione dell'immagine fotografica a partire dagli usi consapevoli e predeterminati compiuti dai soggetti significa limitarsi all'analisi degli effetti e non delle cause: dire che la fotografia è ancora fotografia (oppure no) perché le persone hanno deciso deliberatamente di usarla così distoglie lo sguardo critico dal punto vero, e cioè che i soggetti danno luogo a esiti mediali perché predeterminati dall'interfacciamento protesico con il dispositivo. Per contro, limitarsi alle specifiche mediali di un oggetto tecnologico, senza misurarne l'impatto con i soggetti che lo fruiscono, necessariamente conduce ad un'analisi parziale. Recentemente, Antonino Pennisi (2011) ha provato a descrivere questo processo attraverso un approccio naturalistico e performativo, per il quale se una forma d'arte nasce, si sviluppa e si mantiene attiva in un certo modo al fine di soddisfare i bisogni simbolici degli individui, questo sviluppo è condizionato precisamente dal rapporto tra oggetto tecnologico e quelle che l'autore definisce bio-ergonomia di base ed ergonomia cognitiva degli individui, ovvero le condizioni strutturali che permettono o bloccano la nascita della relazione protesica. Un caso piuttosto esemplare di relazione protesica con le immagini fotografiche è offerto dagli studi sulle false memorie. In psicologia sperimentale è stato dimostrato (Wade et al, 2002; Garry & Gerrie, 2005) come l'esposizione a immagini fotografiche raffiguranti eventi mai accaduti sia sufficiente a far sorgere un ricordo dell'evento alla metà circa dei soggetti a cui sono state somministrate le immagini; oppure, la visione di immagini fotografiche alterate di un evento pubblico modifica radicalmente il ricordo dell'evento stesso (Sacchi et al., 2007). La cosa curiosa è che l'insorgenza del ricordo non è deliberata: i soggetti non scelgono di ricordare, ricordano e basta. Se questi dati dovessero cambiare, allora avremmo un segnale abbastanza evidente che le condizioni della relazione protesica tra soggetto e immagine fotografica sono cambiati.

Questa considerazione ci porta direttamente al quarto punto. La relazione protesica è liquida e instabile, vulnerabile alle intromissioni mediali e alle rinegoziazioni tra le parti del sistema. A questo si aggiunga che l'immagine fotografica è straordinariamente soggetta a pratiche intermediali, sia negli usi sia nella fruizione.

In conclusione, come possiamo rispondere alla domanda: è la fotografia digitale diversa dalla fotografia analogica? Credo ci siano due possibili risposte: per la prima, la fotografia digitale continua nel solco della fotografia analogica, perché viene percepita come una rappresentazione della realtà dalle persone. Tuttavia, e qui sta il punto di differenza rispetto alle risposte precedenti, questa percezione è

ancorata ad un tipo di relazione protesica obsoleta che si fondava su certi requisiti tecnologici e medialità. Non sappiamo se, caduti tali requisiti, assisteremo a delle modificazioni. La seconda risposta nasce dalla prima: la fotografia digitale e l'universo mediale in cui s'inserisce hanno attivato una nuova relazione protesica che sta ancora agendo sulle strutture cognitive e corporee dei soggetti; di conseguenza l'esito di questa attivazione è ancora lontano dal definirsi. Non resta che attendere, dunque, suggerendo possibili scenari. Ad esempio, oggi è del tutto superfluo giudicare le immagini in base alla loro apparenza, come si faceva quando la distinzione era di tipo "fotografico vs pittorico" o, più recentemente, "analogico vs digitale", laddove con i primi termini della relazione si faceva riferimento al mondo naturale e reale e con i secondi al mondo artificiale e inesistente. Eliminando anche ogni controversia proveniente dall'argomento della specificità mediale, forse una buona sintesi può essere la seguente: l'immagine tecnica – cioè l'immagine prodotta per mezzo di strumenti ottici, a cui appartengono sia la fotografia che il video, analogici o digitali che siano – continuerà ad esercitare la funzione mediale che siamo stati abituati a conferirle nella misura in cui offrirà un accesso percettivo e protesico allo spazio e al tempo. Riprendendo l'intuizione di Patrick Maynard (1997), per il quale la fotografia è il luogo della più spettacolare interazione tra le funzioni di rappresentazione e di individuazione, solo le immagini che ci mostreranno la realtà in modo nuovo e protesico, sostituendosi ai nostri occhi, godranno di quello scarto estetico che fino ad oggi aveva permesso di discriminare genericamente le immagini fotografiche dagli altri tipi di immagini.

Bibliografia

- Amelunxen H., Iglhaut S. and Rötzer F. (eds.) (1996) *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, Amsterdam;
- Batteux C. (1746) *Le belle arti ricondotte ad un unico principio* (a cura di E. Migliorini) Aesthetica, Palermo 1992;
- Bazin A. (1958) *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris, trad. it. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999;
- Bolter J.D. & Grusin R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Studio, Milano 2002;
- Bordieu P. (ed.) (1965) *Un art moyen: Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Minit, Paris, trad. it. *La fotografia, usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini (1972);
- Carroll N. (1996) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, New York;
- Carroll N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell, Oxford.

- Casetti F. (2011) *I media nella condizione post-mediale*, in Diodato R. e Somaini A. (2011), pp. 313-328;
- Costa M. (1997) *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto estetico tecnologico*, Costa & Nolan, Genova-Milano 2008;
- Danner, M., Ehrenreich, B., & Strauss, D. L. (2005). *Abu Ghraib: The politics of torture*. North Atlantic Books, Berkeley;
- Diodato R. e Somaini A. (a cura di) (2011) *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna;
- Dubois P. (1983) *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles, trad. it. *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996;
- Faeta F. (1998) *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano;
- Foster H. (2004) *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge, MA;
- Garry M. & Gerrie M.P. (2005) *When Photographs Create False Memories*, «Curr. Direct. in Psychol. Science», 14(6), pp. 321-325.
- Gaut B. N. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York;
- Graziano M. & Luvèrà C. (a cura di) (2012) *Bioetica, Bioestetica, Biopolitica*, Edas, Messina;
- Greenberg C. (1961) *Arts and Culture*, Boston, Beacon Press;
- Haraway D. (1980) *Manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s*, «Socialist Review», 80, pp. 65–108;
- Jenkins H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007;
- Krauss (1999) «*A Voyage on the North Sea*»: *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames & Hudson, trad. it. *L'arte nell'era post-mediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005.
- Krauss R. (1990) *Le Photographique*, Editions Macula, Paris, trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000;
- Kurzman S.L. (2001) *Presence and Prosthesis: A Response to Nelson and Wright*, «Cultural Anthropology» 16(3), pp. 374-387;
- Landsberg A. (2004) *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York.
- Lessing G. (1766) *Laocoonte ovvero dei confini con la pittura e della poesia* (a cura di M. Cometa) *Aesthetica*, Palermo 2003;
- Levi-Strauss D. (2003) *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, «Aperture», New York;
- Lister M. (ed.) (1995) *The Photographic Image in Digital Culture*, Routledge, New York;
- Lunenfeld P. (1996) *Art Post-History: Digital Photography and Electronic Semiotics*, in Amelunxen H., Iglhaut S. and Rötzer F. (eds.) (1996), pp. 92-98.
- Lury C. (1998) *Prosthetic Culture. Photography, Memory, Identity*, Routledge, London;
- Manovich L. (1996) *The Paradoxes of Digital Photography*, in Amelunxen H., Iglhaut S. and Rötzer F. (eds.) (1996), pp. 57-65;
- Manovic L. (2006) *Visual technologies as cognitive prostheses: a short history of the externalization of the mind*, in Smith & Morra (eds.) (2006), pp. 203–219;
- Marra C. (2001) *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi*, Bruno Mondadori, Milano;

- Marra C. (2006) *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori, Milano;
- Maynard P. (1997) *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*, Cornell University Press, Ithaca and London;
- McLuhan M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Toronto: McGraw-Hill, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 2008;
- Mitchell W. J. (1992) *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, Cambridge, MA;
- Murray S. (2008) *Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics*, «Journal of Visual Culture», 7(2), 147–163.
- Osborne, P. (2010) *Infinite exchange: The social ontology of the photographic image*, «Philosophy of Photography» 1(1), pp. 59–68;
- Parisi F. (2011) *La trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Le Lettere, Firenze;
- Pennisi A. (2011) *Performatività e arti visive: modi di conoscenza o processi mentali? Appunti naturalistici sulla bioestetica della fotografia*, «Mantichora», 1, pp. 39-57.
- Ritchin F. (2009) *After photography*, W.W. Norton, New York, trad. it *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012;
- Sacchi D.L.M., Agnoli F. & Loftus E.F. (2007) *Changing history: doctored photographs affect memory for past public events*, «Applied Cognitive Psychology», 21(8), pp. 1005–1022;
- Sarvas R. & Frohlich D. M. (2011) *From Snapshots to Social Media. The Changing Picture of Domestic Photography*, Springer, London;
- Slater D. (1995) *Domestic Photography and Digital Culture*, in Martin Lister (ed.) (1995), pp. 129–146.
- Smith M., & Morra J. (2006). *The Prosthetic Impulse*. MIT Press.
- Solomon-Godeau A. (1991) *Photography at the Dock. Essays on Photography History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis;
- Sontag S. (1973) *On Photography*, Ferrar, Straus and Giroux, New York, trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Einaudi, Torino 2004.
- Van Dick J. (2008) *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*, «Visual Communication», 7(1), pp. 57-76;
- Van Gelder H. & Westgeest H. (eds.) (2011) *Photography Theory in Historical Perspective*, Wiley-Blackwell, UK;
- Wade K. A., Garry M., Read J. D. & Lindsay D. S. (2002) *A Picture is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories*, «Psychonomic Bulletin & Review», 9(3), pp. 597-603;
- Wheeler, T. H. (2002). *Phototruth Or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Routledge, London;
- Zontea A. (2010) *Advertising Identities: Virtual Galleries as Places of Identity*, «Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology», 1(2), pp. 169-186.