

Il gesto del fotografo è un gesto filosofico.
Vilém Flusser





*Una filosofia della fotografia*¹

Prima di entrare nel vivo del ragionamento che mi propongo di sviluppare relativamente all'evoluzione del gesto fotografico in epoca contemporanea, mi sembra utile ripercorrere - seppur brevemente - i principali passaggi che Vilém Flusser compie in *Für eine Philosophie der Fotografie* [Flusser, 1983]².

Per il filosofo dei media di origine boema, nella società postindustriale il potere passa dal *proprietario degli oggetti* (dei media) al *programmatore* e all'*operatore*, è dunque il fotografo ad aver potere su chi osserva le sue fotografie («ne programma il comportamento» [Flusser, 2006: 35]), mentre l'apparecchio (la macchina fotografica) ha potere sul fotografo («ne programma i gesti» [2006: 35]). È proprio tale deviazione del potere dall'oggettuale al simbolico a caratterizzare, secondo Flusser, la società postindustriale e a dar vita a un "imperialismo postindustriale"; una nuova forma di imperialismo quindi, per cui detiene il potere non chi possiede la fotografia (peraltro infinitamente riproducibile come già Benjamin aveva denunciato) ma chi ha generato l'informazione che si trova sulla sua superficie: il potente non è dunque il proprietario, ma il programmatore dell'informazione.

Flusser osserva come le fotografie sono onnipresenti; per chi le guarda in maniera ingenua esse presentano il mondo stesso (sono finestre aperte sul mondo), secondo tali osservatori dunque l'universo della fotografia coincide con il *mondo là fuori* [2006: 51-52]. In realtà, a differenza delle "immagini tradizionali", che, precedendo di decine di millenni la scrittura (ad es., la grotta di Lascaux), significano fenomeni ovvero sostituiscono eventi (ad es., la caccia) con stati di cose e li traducono in scene, le "immagini tecniche", caratteristiche del contemporaneo, significano concetti, ossia sono prodotti indiretti dei

¹ È bene precisare - da subito - che l'opera di Flusser va letta come un insieme di spunti e di argomentazioni a sostegno della necessità di una filosofia della fotografia ma non può, in alcun modo, essere considerata una filosofia in senso compiuto.

² Qui e nelle pagine successive farò riferimento all'edizione italiana edita da Bruno Mondadori nel 2006 (traduzione dal tedesco di Chantal Marazia). Ricordo inoltre che la prima edizione italiana è apparsa nel 1987 per Agorà Editrice.



Nel caso della fotografia - ma è chiaro che il rapporto macchina fotografica/essere umano può essere assunto come modello del più generale rapporto apparecchi/esseri umani - l'obiettivo massimo al quale si può aspirare è quello di svelare le intenzioni codificanti che si producono nel "complesso fotografo/apparecchio", infatti per Flusser, una volta letta sulla fotografia questa codifica, è possibile considerarla decifrata [2006: 57]. Per far ciò è tuttavia necessario un artificio, quello di distinguere, per ciascuna fotografia, l'intenzione del fotografo da quella del programma interno all'apparecchio, ma si tratta di un artificio perché il fotografo è all'interno dell'apparecchio, vi è connesso.³

Schematizzando, è possibile dire che l'intenzione del fotografo è: cifrare i suoi concetti di mondo sotto forma di immagini, servendosi a questo scopo di un apparecchio fotografico; mostrare agli altri le fotografie così ottenute affinché possano servire loro da modelli; far sì che questi modelli durino il più possibile. In definitiva, l'intenzione del fotografo è quella di programmare (informare) gli altri e di durare nel tempo grazie alle proprie foto.

L'intenzione dell'apparecchio, il suo programma, è così schematizzabile: mettere in immagine le possibilità che racchiude, servendosi a questo scopo di un fotografo; diffondere le immagini così ottenute affinché la società sia in un rapporto di *feedback* con l'apparecchio, che gli consenta di migliorare progressivamente; produrre immagini sempre migliori o - come direbbero Bolter e Grusin - sempre più "trasparenti" [Bolter, Grusin, 1999]. Si rivela dunque una "intenzione titanica", quella di programmare la società nell'interesse degli apparecchi - il che significa programmare la società per farle assumere comportamenti favorevoli al continuo perfezionamento degli apparecchi [Flusser, 2006: 57-59].

In alcuni punti l'intenzione del fotografo e il programma dell'apparecchio convergono (collaborano), in altri divergono (lottano l'uno contro l'altro),

³ Secondo Flusser si tratta di una situazione del tutto nuova rispetto al rapporto precedentemente sviluppato con utensili e macchine: nel caso degli apparecchi non è possibile dire chi è la variabile e chi la costante, essere umano e apparecchio appaiono infatti un tutt'uno [2006: 30].





network society, hanno perso molto del proprio significato originario⁴, oggi infatti distinguere tra professionisti ed amatori è diventato alquanto problematico. Ma, se si accetta l'impostazione che il remix è divenuto il paradigma compositivo della contemporaneità⁵, non sarà possibile ignorare che la pratica remixatoria si fonda proprio sull'annullamento di ogni distinzione tra professionista/ produttore e amatore/consumatore, entrambi infatti ibridano le fonti alle quali accedono [Manovich, 2010].

La possibilità di approfondire il senso della distinzione attuata da Flusser e la sua applicabilità al mutato scenario contemporaneo, preferisco metterle tra parentesi in quanto non rientrano nell'economia di questa trattazione, a cui conviene stringere il fuoco sull'oggetto centrale della presente indagine.

⁴ Tra quelli che hanno recentemente pubblicato lavori sul tema della dissoluzione dei confini tra professionisti e amatori, si debbono ricordare almeno: Manovich, Lessig, Jenkins, Lovink, Keen e Flichy.

⁵ Su tale punto, cfr. Campanelli, 2011.



