

MIRIAM DE ROSA*

OFF THE GRID: STRATEGIE DI CONFIGURAZIONE MEDIALE TRA POETICA DELLA CONGIUNZIONE E POLITICA DELLA GRIGLIA

Abstract

Prendendo le mosse dall'analisi della videoinstallazione *Grid - Moria* (2017) di Richard Mosse, l'articolo prova a fare luce sulle modalità con le quali l'immagine riorganizza non soltanto le forme audiovisive all'interno di specifiche configurazioni, ma anche la sensibilità e la percezione spettatoriale in relazione alla rappresentazione e all'esperienza dello spazio. Il testo propone un affondo sulla griglia come dispositivo di costruzione culturale e organizzazione dello spazio sullo schermo, ragionando sulla variabilità delle immagini in movimento artistiche. Queste si presentano come configurazioni dinamiche, al contempo però rimandano anche a modelli estremamente rigidi e codificati come l'immagine rasterizzata prima e, successivamente, la misurazione della dimensione e risoluzione dell'immagine per pixel. Ricostruendo un'archeologia di queste tecniche, il testo interseca tematiche ampie come il controllo, la soglia tra visibile e invisibile, la costruzione di ciò che non è mostrato ma che si può immaginare.

Keywords

Screen media; archeologia dei media; culture visuali; videoinstallazione.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000195

Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

1. *GRID (MORIA)*: WELCOME TO THE GRID

Nel 2017 il Barbican Centre di Londra ha dedicato parte del proprio programma mostre al lavoro del fotografo irlandese Richard Mosse. Chiunque abbia visitato il Barbican sa che la sede gioca molto sulla propria monumentalità, tutta brutalista, integrando la caratteristica alternanza tra pieni e vuoti, scale di grigi e la natura grezza del cemento nell'allestimento. La parte di galleria di forma più irregolare, chiamata the Curve, si sviluppa, come suggerisce il nome stesso, in lunghezza secondo una sezione di circonferenza.

Accedendo a questo spazio mi sono trovata accolta da un pannello calato dall'alto, che schermava in parte la prima sezione dell'allestimento. Piuttosto classica nel design e nel trattamento del rapporto tra opere, tutte fotografiche, e spazio espositivo, poco lasciava presagire che il percorso curvo preludesse a una sezione invece costruita in maniera diametralmente opposta e decisamente monumentale. Se nella prima sala, piatta e lunga, infatti, il progetto ruotava attorno alla luce, che costruiva il percorso di fruizione

* Università Ca' Foscari, Venezia – miriam.derosa@unive.it.

indicando i punti focali verso cui dirigere lo sguardo e consentiva, classicamente, la contemplazione delle fotografie in uno schema di *white cube* da manuale, la seconda stanza si presentava ampia, alta e buia. Qui la parte finale della curvatura dello spazio si faceva sede di tre schermi molto grandi, disposti a seguire la forma ad arco dello spazio che dava così luogo a una *black box* immersiva¹. Questo è stato il mio impatto con *Incoming*.

Commissionato dal Barbican Centre stesso insieme alla National Gallery of Victoria Melbourne, il progetto è stato realizzato tra il 2014 e il 2017. Nella sua iterazione londinese, la mostra comprendeva varie serie a cavallo tra immagine still e in movimento, tutte dedicate al tema dei campi per rifugiati allestiti tra Medio Oriente, Africa del Nord ed Europa. Elementi ricorrenti tra le varie serie sono il ritratto di questi spazi d'accoglienza che funzionano anche come architetture di controllo, quello dei migranti che vi transitano e il tema del viaggio che questi ultimi affrontano per trarsi in salvo da condizioni spesso d'emergenza. Particolarità del trattamento fotografico di Mosse è l'utilizzo di specifiche tecnologie, come teleobiettivi termici "in grado di distinguere il corpo umano da una distanza di più di 30 km" e che aprono dunque una riflessione sul rapporto tra queste tecniche di imaging e la cultura della sorveglianza, che con chiarezza emerge nelle tecniche di tracking neocoloniale operata nei centri di accoglienza e ripresa nell'opera:

[i]l film testimonia eventi globali recenti, mediati da un'avanzata tecnologia che attraverso un'ottica tipica delle armi, legge solo il *calore* ma non il *colore* della pelle, riprendendo corpi rilucenti mentre attraversano acque pericolose, mentre affogano o dormono in accampamenti improvvisati, offrendo una storia umana di lotta per la sopravvivenza².

Questo tipo di resa interessava qui la sezione di immediata apertura e quella finale della mostra. Se per un verso quest'ultima costituisce la parte rivelatasi più apprezzata dai critici, per quanto mi riguarda è qui invece la prima a offrire spunti di riflessione interessanti. *Grid (Moria)* è senz'altro più modesta e certamente non ugualmente attrattiva in termini di scala, eppure consente di osservare una serie di strategie di configurazione mediale attivate davanti alla sfida della complessità, termine chiave sul quale mi propongo di tornare più oltre.

Composta da uno schermo a sedici pannelli, l'installazione si basa su del materiale girato con un sistema robotico di motion control e, come anticipato, una camera termica. Il girato è poi stato montato per una struttura a griglia, frazionando l'immagine in sedici frammenti, ognuno corrispondente a uno schermo nel dispositivo realizzato per l'allestimento. Le immagini frammentate si muovono ora lungo l'asse orizzontale o verticale, ora singolarmente, ora a gruppi. In questo modo, ogni schermo mostra la stessa sequenza di girato ma a intervalli diversi, evocando un senso di documentazione

¹ Molta è la bibliografia riguardo i rapporti tra i modelli *white cube* e *black box*. Nell'impossibilità di ricostruire il ricco dibattito a riguardo si veda almeno A. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, Chicago: Chicago University Press, 2014 e C. Bishop, "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review*, 62, 2 (2018): 22-42.

² https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/Richard%20Mosse%20FINAL%20press%20release_Mar17.pdf, mia traduzione e corsivo, consultato il 1 marzo 2023. In occasione della mostra è stato pubblicato anche il bel catalogo *Incoming*, London: Mack Books, 2016, rilevante più per il valore iconografico che per l'apporto saggistico. Per quest'ultimo, utile a fornire una contestualizzazione storico-culturale dell'opera e dell'artista, si vedano E. Respini, R. Erickson, *When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art*, Boston: Institute of Contemporary Art, 2019 (in particolare, 52-59, si veda l'interessante intervista a Mosse); T. Seymour, "Incoming", *British Journal of Photography*, 15 febbraio 2017, <https://www.1854.photography/2017/02/mosse/>, consultato il 14 luglio 2023.

che gioca sulla manipolazione della temporalità messa in atto dall'artista sfruttando un delay. Questo ritardo dell'immagine – che ha tutte le caratteristiche del *delayed cinema* di cui si è occupata Mulvey³ – si verifica da uno schermo all'altro entro il più grande schermo generale composto dai 16 più piccoli, al fine di offrire una reiterata e minuziosa rappresentazione di ciò che accade nel campo di raccolta per rifugiati sito sull'isola di Lesbo, in Grecia. Chiaramente le scelte stilistiche e tecniche per cui opta Mosse evocano un'estetica della sorveglianza, specialmente se si considera l'uso di immagini tecniche e operazionali. Vale la pena ricordare rapidamente che nella definizione di Vilém Flusser, l'immagine tecnica (o “tecnoimmagine”) è un'immagine creata tramite un dispositivo la quale funziona come “un mosaico di particelle assemblate tra loro”, particelle che, per collegare l'input flusseriano a quello di Harun Farocki, sono l'esito di una visualizzazione non strettamente necessaria alla macchina che le genera, bensì che vengono restituite per consentire una comprensione funzionale all'uomo, che diversamente dal calcolatore necessita un ancoraggio visuale per dar senso al reale⁴.

In modo particolare, si tratta qui di vere e proprie immagini di sorveglianza che colgono lo stesso contesto da molteplici angolature e lo mostrano dunque in simultanea da diverse prospettive attraverso l'uso di uno split screen: l'effetto mosaico evocato poco sopra è evidente, come anche la necessità tutta umana di scomporre e riassemblare il visibile entro un regime di presa della realtà. Questo potrebbe suggerire una visione distaccata dei soggetti in quadro, e tuttavia l'intenzione dell'autore è per sua stessa ammissione, un po' diversa:

volevo portare in primo piano [...] i rifugiati e gli immigrati illegali come sono visti dai nostri governi. Volevo entrare nella loro logica per creare un'immagine che la rivelasse. Così ho deciso di rappresentare queste storie [...] usando una nuova tecnologia europea ambivalente e forse sinistra. La macchina da presa è intrusiva della privacy [di questi soggetti], e tuttavia l'immaginario che produce è così de-umanizzato che il medium anonimizza

³ L. Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Book, 2006. La pratica del video delay come anche, più in generale, dell'immagine a circuito chiuso e di sorveglianza, rappresentano elementi fondamentali di un percorso di ricerca caratteristico delle storie del video che forniscono una chiara e interessante genealogia all'opera di Mosse. Utili dapprima ad esplorare l'immagine elettronica come mezzo e in seguito le sue possibilità espressive, questi elementi ritornano in molti lavori di videoartisti, attraversando la storia della videoarte stessa; a ben vedere, anzi, una storia della videoarte potrebbe essere riscritta proprio a partire dalla sperimentazione del video delay e dell'immagine di sorveglianza. In questo senso risulta riduttivo indicare solo alcuni lavori che utilizzano queste strategie; si rimanda perciò a contributi che possano offrire un affondo sulle dinamiche in gioco e una più articolata contestualizzazione: sul primo punto cfr. R. Krauss (a cura di), *Video: Aesthetics of Narcissism*, Cambridge (MA): MIT Press, 1976; T. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge (MA): MIT Press, 2002; uno sguardo a cavallo tra videoarte e la più ampia estetica della sorveglianza nel contemporaneo è presentata in modo molto lucido in L. Cesaro, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, Roma: Bulzoni, 2022. Sul secondo punto cfr. F. Parfait, *Surveillance et contrôle d'identité*, in Id., *Vidéo: un art contemporain*, Paris: Édition du Regard, 2002, 248-288; P. Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée: Yellow Now; R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it., Milano: Bruno Mondadori, 2007. Per il contesto italiano, cfr. S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma: Scuola nazionale di cinema, 2001; A. Madasani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano: Bruno Mondadori, 2002; M.M. Gazzano, *Kinéma. Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Roma: Exorma, 2012 (soprattutto 23-49) e per uno sguardo ai lavori più recenti che pure adottano le tecniche in oggetto, si veda P. Deggiiovanni, *Antologia critica della videoarte italiana 2020-2020*, Torino: Kaplan, 2021.

⁴ Sulle immagini tecniche si veda V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Milano: Mondadori, 2006; per il collegamento con il mosaico cfr. Id., *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma: Fazi, 2009, mentre per le immagini operazionali cfr. H. Farocki, “Phantom Images”, *Public*, 29 (2004): 17.

i soggetti in modo al contempo insidioso e umano – le persone, letteralmente, divengono rilucenti⁵.

In effetti c'è un lirismo creato dall'insieme di questi 16 schermi: l'immagine si muove attraverso la loro superficie e dà forma a una sorta di coreografia, come in una vera e propria celebrazione del movimento stesso che però paradossalmente avviene ritraendo un luogo di stasi e assenza di movimento. I centri di permanenza temporanea, come dice già il nome stesso, totalmente ossimorico, sono spesso e volentieri luoghi/non-luoghi in cui i rifugiati restano bloccati senza la possibilità di proseguire il proprio viaggio. L'opera allude a questo senso di stasi stabilendo un tempo, un ritmo parallelo al reale – quello delle immagini, le quali scorrono coreograficamente in serie – mentre il nostro senso di orientamento in quadro e il nostro sguardo sono determinati dalla direzione delle immagini stesse che scorrono verso destra.

Collocata, come detto, all'ingresso della galleria, l'installazione di questo schermo generava reazioni diverse: curiosità, anzitutto – l'opera si apre con uno schermo nero, i frammenti compaiono progressivamente, piccolo schermo per piccolo schermo – perché vediamo le immagini apparire così? Si ripetono? È uno o sono più schermi? Che relazione lega le immagini come frammento e la rappresentazione d'insieme che da essi deriva?

Figure 1 - *Grid (Moria)*, 2017. Sixteen channel HD video grid in a 4x4 array. No audio. 6 minutes 52 seconds. © Richard Mosse.



⁵ Press release mostra, https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/Richard%20Mosse%20FINAL%20press%20release_Mar17.pdf, mia traduzione, consultato il 1 marzo 2023. Questa riflessione prende forma a partire dall'opera qui discussa e dagli eventi che l'hanno ispirata. La crisi contemporanea dei rifugiati è dunque presente in filigrana, ma per motivi di spazio e di obiettivi della ricerca la scelta metodologica su cui si costruisce il contributo non la colloca in una posizione di primo piano. Per un focus specifico su questi temi nel contesto italiano, si rimanda ai lavori recenti di A. Cati: "The Migrant as an Eye/I. Transculturality, Self-Representation, Audiovisual Practices", special issue di *Cinergie* (a cura di, con M. Grassilli), 16 (2019) e "The Vulnerable Gaze of the Migrant: Eye-Witnessing and Drifting Subjectivity in Documentary Web Series", *Alphaville*, 18 (2019): 54-69.

Dopo quella di impatto c'è poi una seconda impressione, legata al fatto che osservando anche brevemente si nota subito come l'opera proponga una cromia all'inverso, dunque un bianco e nero non familiare, invertito, come a richiamare una riflessione che dall'aspetto estetico si trasla simbolicamente sul piano diegetico – un mondo all'incontrario in cui chi scappa dalla guerra rischia la vita per essere poi respinto indietro – e si interroga sulle modalità più opportune per rappresentare la contemporanea crisi dei rifugiati, i temi etico-politici legati a questa, e non da ultimo le strategie di display che interessano l'immagine di rifugiati.

Inoltre, *Grid* racchiude in qualche modo una sintesi del linguaggio e dei formati che il visitatore della mostra vedrà nelle opere a seguire: questo lavoro, infatti, presenta aspetti sia di stasi (come evidentemente nelle immagini still delle serie fotografiche esposte nella prima parte della *Curve*), sia di movimento (come nell'installazione monumentale collocata alla fine del percorso). Su un piano fruitivo, questo si traduce in un pattern variabile di consumo dei pezzi selezionati per la mostra, con una durata variabile determinata dall'approccio individuale alle fotografie piuttosto che alle immagini in movimento. Nel caso di queste ultime, ovviamente, con tutte le implicazioni del caso in riferimento ai modi di visione del video, negoziando l'inizio, la fine, il loop, le possibili interruzioni dell'esperienza di visione, la linearità vs non-linearità di questa, la sua frammentazione nel momento in cui come visitatore decido di guardare una parte del lavoro, uscire dalla sala e rientrarvi successivamente, a intervalli variabili o con un ritmo da me stabilito.

Accanto al ritmo della fruizione, c'è d'altro canto anche il ritmo delle immagini, che non può essere ignorato. *Grid* presenta un chiaro aspetto ritmico, caratterizzato da rallentamenti e da crescendo in alternanza tra loro – un aspetto ritmico che interessa sia il grande schermo quando l'immagine, diciamo, si ricompone unitariamente, sia i 16 schermi che compongono a loro volta il grande schermo, quando la frammentarietà del dispositivo viene sfruttata per sperimentare sulla frammentazione dell'immagine e creare quelle coreografie più o meno lineari cui accennavo prima. Soprattutto nella prima parte del video, il pattern di scorrimento delle immagini verso destra sembra funzionare come principio ordinante, per poi invertire la direzione verso la parte opposta, creando quasi una suggestione simmetrica. Quest'ultima è interrotta nel momento in cui lo scorrere delle immagini si fa più rapido o quando la direzione di scorrimento delle 4 righe orizzontali lungo le quali le immagini si dispongono varia. Visualmente, è come se una corrente alternata attraversasse il pannello, con immagini che si spostano verso sinistra o, ancora, seguendo l'asse verticale, il quale progressivamente diventa la direzione di disposizione principale dei frammenti. Complesse da descrivere a parole e immediatamente chiare nella resa visiva, queste strategie contribuiscono a creare un più accentuato senso di mobilità, come se molteplici vettori, compresenti sulla superficie dell'immagine, la animassero trasformandola in un mosaico vivo.

Quella del mosaico è una suggestione che, come visto con Flusser, ritorna. Del resto come osserva anche Marshall McLuhan a proposito dello schermo della TV, che definisce un "mosaico di puntini chiari e scuri", abbiamo qui a che fare con un mosaico in cui le tessere sono similmente i pixel che compongono l'immagine sullo schermo e gli schermi singoli che, frammentati, compongono l'intero dispositivo. Questo sottolinea che si tratta di una configurazione non uniforme e lineare – una discontinuità tipica dei media freddi, per restare nel frame McLuhaniano⁶ – in cui la natura dell'immagine

⁶ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano: Il Saggiatore, 2015, 281.

elettronica derivata dall'insieme dei pixel/schermi enfatizza nuovamente il legame con l'aspetto tecnico delle immagini stesse.

2. IN THE GRID: SEMPLIFICARE IL REALE O FORME DI GOVERNANCE DEL VISUALE

Gli elementi di contestualizzazione e descrizione menzionati sin qui evidenziano quella che è un'opera in grado di offrire interessanti spunti utili a evidenziare una serie di complessità, indice delle culture visuali contemporanee. Meglio, vorrei sostenere che la disposizione dell'immagine sullo schermo e la sua frammentazione, il pattern e la variabilità che caratterizza questa disposizione e la ricomposizione, e infine la relazione simbolica e l'effetto di senso tra diegesi e struttura del dispositivo sono tratti di una poetica che riesce a trasmettere allo spettatore un messaggio denso, senza ridurre la complessità nata dall'intreccio del contesto artistico e culturale di cui è figlia. Strategie visuali proprie di questo contesto sono le forme del visibile come, qui emblematicamente, la griglia, le cui maglie, un po' come uno schermo, ordinano per massimizzare la visibilità ma al contempo proteggono e racchiudono, cioè contengono in un gesto di cattura che presto diviene cattività e sua estetizzazione nelle forme di *image capture*.

Mosse lavora con un format prestabilito: la griglia come modello è una configurazione mediale⁷ che, come proposto più sopra, porta non solo in primo piano la natura tecnica delle immagini utilizzate, ma con essa re-inscrive nel contemporaneo un lignaggio che conta molti noti precedenti a cavallo tra storia delle tecnologie e dell'arte. È già stato fatto riferimento a McLuhan, che riflette sullo schermo della TV come mosaico di pixel e che non a caso evoca Rouault e soprattutto il pointilliste Seurat, ma evidentemente si tratta di un'occorrenza che va collocata in una lunga tradizione di ricerca. Questa raccoglie media visuali i quali basano la struttura delle immagini che trasmettono su un modello a griglia atto a disporre unità multiple in maniera ordinata entro una figura unitaria. Le unità multiple possono essere appunto pixel, ma potrebbero essere i punti del telaio jacquard che replica in maniera meccanica la vecchia tela base da ricamo introducendo nell'industria tessile la possibilità di effettuare disegni basati sulla disposizione dei punti entro un tessuto a griglia e che artisti come Charlotte Johannesson reinterpretano a cavallo tra arte tessile e digitale, accostando i punti del ricamo a quelli disegnati dal plotter⁸. O ancora, la tecnica serigrafica usata nella stampa di immagini composte da punti disposti secondo pieni e vuoti disposti più o meno vicini per provare a riprodurre una scala di grigi. Si tratta di un'immagine rasterizzata, alla base di molta produzione visuale clusterizzata entro forme mediali diversificate, pensiamo al fumetto in cui lo schema a raster è evidente, o alle forme artistiche a esso ispirate, dalla tecnica screenprint di Andy Warhol, Roy Lichtenstein, alla sperimentazione con la tecnica di stampa di Alain Jacquet che proprio a partire da questa, cento anni dopo, nel 1964, reinterpreta il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet (1863), fino ad arrivare alla riflessione sul raster come sistema di visualizzazione realizzata invece attraverso la tecnica pittorica tradizionale, come in Sigmar Polke⁹. Di più, l'organizzazione in pixel i quali seguono

⁷ M. De Rosa, V. Hediger, "Post-What? Post-When? A Conversation on the 'Posts' of Post-Media and Post-Cinema", *CINÉMA & CIE*, XVI, 26/27 (2016): 9-20.

⁸ Ringrazio Astrid Welter, della galleria Kaufman Repetto, per avermi invitata a riflettere su Johannesson.

⁹ Sull'interessante connessione tra Polke e l'immagine rasterizzata l'autore stesso riflette in K. Halbreich, M. Godfrey, L. Tattersall, M. Schaefer (a cura di), *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*, exhib. cat., New York: The Museum of Modern Art, 2014, 20-63. Sullo stesso tema riflettono anche Andrea Pinotti e Antonio

una disposizione che potremmo a tutti gli effetti definire a griglia, sarà anche alla base della computer graphics, che estetizza questo dispositivo, per poi diventare un vero e proprio tema in lavori più recenti che lo interrogano in senso meta, come in *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (2013) di Hito Steyerl. In quest'ultimo lavoro, la visione aerea mette in luce la centralità dell'unità pixel per la sua misurabilità, qualifica che diviene indice di visibilità, la quale a sua volta si trasforma in condizione di esistenza. Come a dire che se collocato entro la griglia un elemento trova delle coordinate di esistenza in quanto codificabile, cosa che a ben vedere, non differisce molto dal processo di accoglienza e iscrizione nel sistema e nell'industria dell'ospitalità globalizzata cui assistiamo nell'opera di Mosse.

In effetti, nel suo studio dedicato alle tecniche culturali che nel corso dei secoli hanno articolato il reale, Bernhard Siegert si occupa tra le altre cose della griglia facendo riferimento al suo "effetto ontologico", sarebbe a dire la relazione di corrispondenza che viene progressivamente a crearsi tra l'essere rintracciabile entro le sue maglie e l'esserci. La griglia, infatti, con Siegert, è quella tecnica tipica della modernità "in grado di trasformare i soggetti in oggetti rintracciabili". È chiaro quindi come la sua caratteristica maggiormente saliente sia "la capacità di saldare insieme operazioni finalizzate a rappresentare i soggetti e le cose con operazioni di governance"¹⁰.

Questi esempi evidenziano un aspetto di 'governance delle forme', che pertiene al livello mediale, eppure nel confronto con il ritratto di Moria, il terreno di gioco è chiaramente il medesimo: sia che si tratti dello schema a griglia del telaio, che dei pixel elettronici del tubo catodico, sia che consideriamo l'immagine rasterizzata della serigrafia, che quella della computer graphics o delle prime interfacce grafiche (pensiamo al primo *Tetris*) per giungere alla griglia di Mosse (assemblaggio di schermi disposti in senso planare a cui fa eco la maglia delle reti che recintano il campo rifugiati di Moria) – in tutti questi casi emerge con forza la natura della griglia come dispositivo.

Tale natura è espressa in modo anzitutto letterale, ovvero nella capacità di disposizione dell'immagine in relazione a sé stessa, al contesto, alle altre opere in mostra, e allo sguardo per un verso dell'artista, per l'altro di noi spettatori, ma soprattutto (o forse non a sufficienza) dei migranti. E tuttavia l'ordine incasellante che costituisce il tratto caratteristico della griglia come dispositivo stabilisce delle coordinate fisse a livello della forma delle immagini, ma viene alterata, magari non sovvertita, tuttavia certamente mobilitata dal movimento dei frammenti che corrispondono agli schermi singoli. Vediamo allora una traccia di variabilità e di apertura nonostante l'inerente chiusura che la forma della griglia porterebbe a considerare come unico orizzonte di esperienza.

Si tratta di un punto cruciale che evidenzia una logica introdotta dall'artista proprio per sperimentare delle possibili risposte alla politica della griglia: si tratta di una logica che è il sintomo di un'epistemologia che non oblitera la possibilità di una ri-disposizione interna degli elementi della griglia come configurazione mediale. La segmentazione dell'immagine introdotta da Mosse prova a sfidare la monoliticità, lo schema fisso della griglia viene appunto mobilitato senza che questo ne precluda l'utilizzo, anzi semmai volgendo la funzione costringente in una creativa. Del resto già il pixel della TV in McLuhan era caratteristico, come solo anticipato, di un medium freddo che si dava come forma inconclusa, per sollecitare la partecipazione del pubblico, evidenziando una

Somains nel capitolo 5 del loro *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino: Einaudi, 1016, 193-220.

¹⁰ Per tutte le citazioni cfr. B. Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham: University Press, 2015, 97, mia traduzione.

“[t]endenza al procedimento piuttosto che al prodotto ben confezionato”¹¹. Qui l’apertura sollecita una revisione del dispositivo nella sua rigidità e costringente azione.

Chiusura e regolarità per un verso e apertura, creatività per un altro. Come si connettono, se una connessione esiste, questi due poli opposti?

Una possibile risposta è che una emerge per insufficienza dell’altra, quando cioè l’eccedenza dell’una si fa in qualche modo richiamo per una via alternativa che sia in grado di meglio rispondere alle richieste del reale. Un reale che forse risponde più a un criterio immaginativo invece che a uno prescrittivo.

La griglia, come sistema decodificato e decodificante, emerge dalla stessa urgenza che accomuna la necessità di organizzare il visibile e di articolare la realtà in un sistema di sapere. È cioè una strategia di visualizzazione e contenimento “impermeabile al cambiamento”¹² – come suggerisce anche Rosalind Krauss – la quale si fa espressione di quella che Siegert definisce una “tecnica culturale”, che rappresenta il risultato di un gesto profondamente moderno e occidentale, mirato a validare e fornire le basi del sapere. Questo gesto tende ad adottare modelli razionali, misurabili atti a rendere il mondo intelligibile e accessibile così da poterlo comprendere. In tal senso, la griglia tradizionalmente e prescrittivamente resiste all’evoluzione, tanto da “servire da paradigma o da modello all’antisviluppo, all’antiracconto, all’antistoria”¹³.

Se non che questo gesto di com-prensione, a volte, si scontra con un mondo che eccede le misurazioni e che inevitabilmente si colloca entro il tempo, con la sua dinamicità; o ancora, il visibile si moltiplica, si ripete, si biforca, creando pattern caleidoscopici¹⁴ e aprendosi a una variabilità che difficilmente è possibile cristallizzare e costringere entro le maglie di una griglia. E infine, i modelli, come appunto la griglia stessa, sono culturali, figli di una congiuntura che implica un allineamento, o quanto meno un buon grado di familiarità con uno specifico set di codici che ne garantiscano l’appropriata comprensione.

Se prendiamo in considerazione questi aspetti di relativizzazione e contestualizzazione, l’assunto sul quale si basano le tecniche culturali come la griglia sono scossi dalle fondamenta. Il lavoro di Richard Mosse interpreta questa messa in discussione: l’opera interroga la griglia in quanto tecnica culturale in maniera proficua anche davanti al limite del modello stesso¹⁵, forzandolo e dimostrando così che l’oggetto per il cui ordinamento è nata risponde meno a criteri d’ordine di quanto non sia descrivibile come non lineare e non sempre sistematizzabile. *Grid (Moria)* usa la griglia per dirne l’insufficienza.

¹¹ M. McLuhan, *Televisione. Il gigante timido*, in Id., *Gli strumenti del comunicare*, 277-301 (278).

¹² R. Krauss, *Griglie*, in Id., *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Roma: Fazi, 2007, 13.

¹³ *Ibid.*, 27.

¹⁴ Sul caleidoscopio come metafora del reale e in relazione alla prospettiva media-archeologica, si veda E. Huhtamo, “«All the World’s a Kaleidoscope». A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture”, *Rivista di estetica*, 55 (2014), <http://journals.openedition.org/estetica/982>, consultato il 14 luglio 2013. Un altro contributo recente che muove da un impianto media-archeologico è M. Rebecchi, “L’immagine-caleidoscopio. Archeologia di una modernità allucinata”, in M. Carbone, R. Kirchmayr (a cura di), “La filosofia come sapere visuale”, *Aut – Aut*, 396 (2022): 156-174.

¹⁵ Si tratta di un processo che è possibile osservare, risalendo il corso della storia dei media e delle culture visuali, per altre tecnologie della visione. Penso ad esempio alla camera oscura, che nelle parole di Jonathan Crary, in qualche modo segue una traiettoria simile nel momento in cui la rigidità del dispositivo si scontra con le richieste di una società che si sta modernizzando: “Già ai primi dell’Ottocento [...] la rigidità della camera oscura, col suo sistema ottico lineare, le sue posizioni fisse, l’identificazione tra percezione e oggetto, erano aspetti troppo poco flessibili e statici per una serie di richieste culturali e politiche in fase di rapido cambiamento”. J. Crary, *Le tecniche dell’osservatore: visione e modernità nel 19. secolo*, Torino: Einaudi, 2013, 137.

Di più, se questo modello non arriva ad assolvere al suo utopico compito, la fissità che lo caratterizza va scossa, il suo sistema interno basato su forme solide e stabili va mobilitato, introducendo una dinamicità che non sarebbe propria della griglia e che prova a renderla una configurazione viva e responsiva. Nel suo studio sulla griglia come “emblema” e come “mito”, Rosalind Krauss sottolinea a sua volta come questo modello non abbia storicamente lasciato spazio al cambiamento e come, invece, una lettura strutturalista – in linea con quanto qui si sostiene sia possibile osservare nell’opera di Mosse – consenta di vederlo come schema in cui “le sequenze di un racconto si trovano ridistribuite per formare un’organizzazione spaziale”. Questa mobilitazione rende conto di uno sviluppo temporale, ovvero, secondo Krauss, contempla la dimensione storica, in quanto sfera che “implica anche l’effetto cumulativo del cambiamento”¹⁶. Gli schermi che compongono il pannello nell’opera di Mosse si fanno agenti di questo cambiamento, ovvero di quella “azione dinamica di composizione e riassortimento delle parti”, che Pietro Montani attribuisce al cinema in alcune pagine della sua riflessione sull’immaginazione: se “l’audiovisivo digitale ci aiut[a] a comprendere meglio come funziona la nostra immaginazione”¹⁷, *Grid (Moria)* ci propone una serie di assemblaggi e riasssemblaggi in grado di aprire la forma dispositivo a un orizzonte di fluidità e mobilità, che se per un verso mina alla base la ricorrenza delle forme dispositive, dall’altro consente una maggiore aderenza al reale.

Nella rappresentazione del campo per rifugiati, dunque, il modello struttura l’immagine ma non la imprigiona, al contrario, funge da piattaforma per una pratica artistica combinatoria in cui assemblaggi dinamici si formano e riformano. Rivedendo implicitamente il sistema di sapere da cui proviene, la dinamicità di cui l’artista dota la sua griglia si fa emblema di un senso di movimento che caratterizza le immagini in movimento, soprattutto quelle di matrice artistica, le quali sperimentano con più libertà attorno a formati e dispositivi. Da prigionia, la griglia diventa luogo in cui varie traiettorie di immagini si aprono e simultaneamente si schiudono, attraversando multipli schermi e disegnando così percorsi molteplici.

3. OFF THE GRID: OSSERVARE IL MOLTEPLICE PER RITORNARE ALLA COMPLESSITÀ

In effetti, il progetto di Mosse pone un accento sulla natura eterogenea e dinamica delle immagini in movimento di natura artistica sottolineando un senso di molteplicità non soltanto aperta e presente ma, come suggerivo, viva¹⁸. Qui la profonda variabilità che osserviamo nell’opera svela il suo carattere di complessità. Parliamo di una configurazione complessa, poiché l’azione di configurazione e riconfigurazione che ci viene proposta è molteplice, ovvero interessa diversi elementi: l’immagine nelle sue modalità di esibizione e display; il materiale di partenza su cui l’artista interviene nel montaggio, nella temporalità e nella resa cromatica; il formato che riprende un’estetica da camera di sorveglianza e gioca sull’effetto di controllo manomettendo la regolarità ordinata del dispositivo e perciò mandandolo *fuori* controllo. In questa prospettiva, l’installazione entra in un’ecologia dell’immagine in cui tutti questi diversi livelli entrano in connes-

¹⁶ Le due citazioni sono tratte da Krauss, *Griglie*, rispettivamente 17 e 26.

¹⁷ P. Montani, *Destini tecnologici dell’immaginazione*, Milano-Udine: Mimesis, 2021, 11.

¹⁸ Si tratta di un senso di dinamismo, una sorta di ‘molteplicità vivente’ sulla quale ho provato a ragionare altrove. Per motivi di spazio, mi permetto di rimandare a De Rosa, Hediger, “Post-What? Post-When?”.

ne tra loro: non una divisione entro steccati prefissati e solidi ma una congiunzione che vive di permeabilità, associazioni e prestiti, contaminazioni e spazializzazione.

Del resto la chiusura come ricerca di una specificità legittimante è una mossa disciplinare molto frequentata e ben nota ai film studies che a lungo hanno dibattuto, e in parte ancora dibattono, sulla specificità mediale del cinema e la legittimità di video-installazioni come quella di Mosse come oggetto di studio scientifico. Senza prendere questa direzione, basti solo ricordare molto rapidamente che nel 2000 Anne Friedberg sosteneva che la storia al singolare del film forniva una genealogia troppo ristretta per dare conto delle forme con le quali il cinema, già più di 20 anni fa, si sfrangiava¹⁹.

La molteplicità che ravviso in *Grid* rappresenta proprio una risposta alla genealogia troppo ristretta cui allude Friedberg. Dall'interno delle sue maglie, la griglia di Mosse chiama alla pluralità, contestando la singolarità di vedute che quel modello vorrebbe stabilire. Dinamizzare l'immagine imbrigliata, che riposa su una genealogia la quale rimanda all'ordine dei pixel allineati e prima ancora dei pieni e dei vuoti dell'immagine rasterizzata, significa accettare di aprire l'ordine alla complessità. In altri termini, si mette in discussione la semplificazione in favore di qualcosa di più articolato e dunque sfuggente.

Ora, questo non significa rifiutare l'uso di modelli che restano utilissimi in taluni casi, né la semplificazione tout court. Puntare a una riduzione del caos è ovviamente del tutto comprensibile, ma questa operazione espone al rischio di perdere di vista la reale complessità del mondo e del sapere che occorre per conoscerlo. Un modello come la griglia, dunque, non è da abbandonare, semplicemente propongo di relativizzarne l'efficacia: quando lo schermo di *Grid* comincia a mostrare una corrente orizzontale di immagini, divise in file, che frammentano l'intero, allora, appare del tutto evidente che introdurre un'inaspettata variabilità entro lo spazio dell'immagine è una scelta che rende bene la complessità di quel contesto, e che dice della molteplicità degli sguardi che lo attraversano, meglio di quanto la griglia in sé possa fare. Il semplice ritratto, la cronaca visualizzata dei processi di sbarco, accoglienza, smistamento, e successivo rimpatrio che si ordinano secondo un work-flow razionale, corrisponde simbolicamente alla forma della griglia che incasella, ordina, per l'appunto razionalizza i processi puntando alla massima efficacia, ottimizzandone la gestione. Ma evidentemente questa visione costringente e di carattere gestionale non tiene conto di altri aspetti, umanitari, affettivi, culturali, rappresentativi. Schiaccia il tempo multistrato dei tanti soggetti che si ritrovano a Moria dentro all'unica dimensione temporale ammessa dalla griglia, quella della macchina che *senza perdere tempo* processa gli arrivi e gestisce gli accolti; costringe lo spazio entro le maglie di una griglia che dovrebbe tenere insieme un tessuto più ampio, e allora la frammentazione introdotta da Mosse prova a rimandare alla pluralità di spazi che a Moria si incrociano. Al contempo l'uso di forme rettangolari come quelle degli schermi tematizza la chiusura dello spazio di Moria sotto vari aspetti. Letteralmente, in quanto area recintata e non accessibile; politicamente, in quanto chiara allusione all'oltrepassare le frontiere; eticamente, in quanto lo spazio umano e intimo del singolo viene aggredito dalle procedure standard di integrazione nel sistema-griglia. Chiaramente l'appiattimento semplifica e rende più accessibile poiché rende la rappresentazione sce-

¹⁹ "Il cinema [...] si è inserito – o forse perduto – nelle nuove tecnologie che lo circondano. [...] Un effetto di questo [processo] è che una storia al singolare 'del film' [...] costruisce una genealogia troppo ristretta". A. Friedberg, *The End of Cinema: Multimedia and Technological Change*, in C. Gledhill, L. Williams (a cura di), *Reconstructing Film Studies*, London: Arnold, 2000, 440, mia traduzione.

vra delle nuances e delle molteplicità. Lavori come quello di Mosse consentono invece una rappresentazione della realtà meno semplificata benché meno immediata, ma più rispondente delle complessità e pertanto in linea con un'epistemologia che tenga conto di questo elemento.

Diventa allora interessante provare a guardare *Grid (Moria)* alla luce di questa epistemologia.

La complessità, dunque,

si impone innanzitutto come impossibilità di semplificare; essa sorge là dove l'unità complessa produce le sue emergenze, là dove si perdono le distinzioni e le chiarezze nelle identità e nelle causalità, dove i disordini e le incertezze perturbano i fenomeni, dove il soggetto-osservatore sorprende il suo stesso volto nell'oggetto della sua osservazione, dove le antinomie fanno divagare il corso del ragionamento...²⁰.

Nel momento in cui una variazione al modello di base – la griglia – viene introdotta, infatti, l'opera acquisisce un chiaro senso di dinamismo, un ritmo vivace, ma diventa anche un tessuto di immagini che si combinano e ricombinano creando temporanee configurazioni. Le differenti prospettive sul campo per rifugiati, gli zoom-in sui rifugiati stessi divengono fibre di una trama che si tessono insieme – frammenti che assemblandosi e riassemblandosi dinamicamente tra loro costruiscono un dispositivo di rappresentazione che vive non nelle caselle ma nei punti di incrocio, di continua risaldataura, anche se transitoria, poiché ha senso nel suo insieme, nel suo essere plurale e pertanto rivendica una “ontologia dell'in-between”.²¹ Un passo dalla riflessione che Edgar Morin dedica alla complessità descrive perfettamente quello che sto cercando a mia volta di illustrare:

la complessità è un tessuto (*complexus*: ciò che è tessuto insieme) di componenti eterogenee associate inseparabilmente: essa pone il paradosso dell'uno e molti. [...] la complessità è la texture di eventi, azioni, interazioni, retroazioni, determinazioni, contingenze che costituiscono il mondo fenomenico²².

In sintesi, dunque, la complessità è una questione di molteplicità.

Il ruolo cruciale di quest'ultima è qualcosa su cui Morin stesso torna più volte nel suo *Metodo*, da cui la citazione precedente a questa è tratta. In particolare, nel primo volume, si occupa della relazione che lega complessità, sapere e realtà: nella sua prospettiva la prima è il paradigma di riferimento del sapere scientifico e consente di mettere a fuoco simultaneamente unità e molteplicità, ovvero la complessità come orizzonte di riferimento per il sapere non procede separando ciò che è dato come eterogeneo per semplificarlo, e allo stesso modo non unifica necessariamente ciò che si dà come discreto per farlo aderire a categorie più comprensive e generali di riferimento.

“La semplicità contempla l'uno o i molti, ma non vede che talvolta l'uno può essere al contempo molti. Il principio di semplicità separa ciò che è connesso (disgiunzione) oppure unifica ciò che è diverso (riduzione)”²³. La congiunzione lavora qui come alter-

²⁰ E. Morin, *Il Metodo. 1. La natura della natura*, Milano: Raffaello Cortina, 2001, 440.

²¹ H. Oosterling, “Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an ontology of the In-Between”, *Intermedialités/Intermediality*, 1 (2003): 29-46.

²² E. Morin, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris: Seuil, 2005, 21, mia traduzione. Su questo si veda anche la bella collettanea a cura di C. Simonigh, *Pensare la complessità per un umanesimo planetario*, Milano-Udine: Mimesis, 2012.

²³ *Ibid.*, 79, mia traduzione.

nativa alla riduzione. Il pensiero complesso funziona allora proprio come un memento di questo: “[c]iò che il pensiero complesso può fare è fornire un memento che dice ‘non scordare che la realtà è mutevole, qualcosa di nuovo può accadere e accadrà’”²⁴.

Vorrei suggerire che il lavoro di Mosse segue questo assunto.

Mobilizzando la griglia, l’opera abbraccia un approccio che non opera per riduzione. Al contrario, *Grid* pare accettare la sfida di un’integrazione della molteplicità e incoraggia la ricerca di modalità per rendere creativamente la variabilità delle forme più adatte per esprimerla. Benché parta dalle maglie della griglia, infatti, queste sono aperte fino a riconfigurarne la struttura, ricorrendo a strategie visuali interessanti e inaspettate. Ancora con Morin:

[un] principio dialogico ci consente di mantenere la dualità nel cuore dell’unità. Consente di associare due termini che sono al tempo complementari e opposti.” [...] “l’accettazione della complessità è l’accettazione della contraddizione [...] ogni sistema di pensiero è aperto e contiene un varco, un’apertura”²⁵.

Nell’ecologia delle culture visuali contemporanee, le dicotomie sono messe in crisi: non si tratta di scegliere tra un elemento e un altro, tra una visione del mondo o l’altra secondo uno schema di aut/aut – ordine oppure caos, griglia oppure l’entropia. In effetti lo schema binario, vorrei suggerire, è da mettere in questione, poiché il contesto contemporaneo finalmente accorda la possibilità di immaginare fruttuosamente gli spazi di intersezione, sovrapposizione, contaminazione entro un ambiente condiviso. Morin parla a tal proposito di un regime di “unitas multiplex”²⁶, ad ogni modo se dovessimo praticare questo spazio singolare e plurale²⁷ secondo l’esempio di Mosse, proponendo soluzioni per percorrerlo, abitarlo, rappresentarlo, dovremmo passare da un *modus* opposizionale a uno di congiunzione.

Il passaggio può risultare chiaro osservando soprattutto le immagini in movimento, a partire da quelle di matrice artistica. Muovendosi attraverso le configurazioni che creano in senso relazionale, ovvero dall’incontro e la contaminazione le une con le altre piuttosto che escludendosi a priori, esse dimostrano che è possibile ragionare nell’orizzonte di una politica di complessità che promuove un senso di apertura, appunto incontro, che non esclude le contraddizioni interne ma cerca di trasformarle in ricchezza qualitativa. Dal mio punto di vista, dunque, le configurazioni medialità di cui le immagini in movimento fanno parte si pongono in relazione con il contesto in cui prendono forma per restare adese ai fenomeni che le ispirano o a cui alludono, ma al contempo mantengono aperta la possibilità per letture molteplici, per esempio ri assemblandosi in nuovi modi, rilocandosi spazialmente entro contesti differenti, riorganizzandosi secondo cronologie alternative, (multi-)temporalità diverse che non necessariamente seguono una narrativa lineare. In questo senso, immaginare lo spazio *off the grid* diventa necessario tanto quanto esplorare l’immagine che scorgiamo tra le maglie.

²⁴ *Ibid.*, 111, mia traduzione.

²⁵ *Ibid.*, 99 e 102, mia traduzione.

²⁶ Morin, *Il Metodo. I*, 166 ss.

²⁷ Impossibile in tal senso non pensare alla riflessione di Jean-Luc Nancy, che pure si concentra più su un piano disciplinare e dunque di divisione/unione delle arti, cfr. Id., *Essere singolare plurale*, Torino: Einaudi, 2021.