

AFTER THE LINEAR PERSPECTIVE OF THE RENAISSANCE THAT EMBODIED THE GAZE OF A VIEWER STANDING FIRMLY ON THE GROUND, DIRECTING IT TOWARDS A VANISHING POINT ON THE HORIZON, NEW PERSPECTIVES HAVE BEEN EXPLORED, STARTING WITH CHRONOPHOTOGRAPHY AND THE OVERTURNING PROPOSED BY VERTICAL OR BIRD'S-EYE PERSPECTIVE, WHOSE LATEST INCARNATION IS THAT OF THE BY-NOW OMNIPRESENT DRONES. JENNIFER ALLEN INVESTIGATES THESE VARIOUS PERSPECTIVES IN RELATION TO HISTORIC WORKS AND THE EFFORTS OF A NUMBER OF CONTEMPORARY ARTISTS WHO HAVE GONE BEYOND THE "PERSPECTIVE LIMIT" TO REACH MULTIPLE, MOBILE AND FRAGMENTED VISIONS.

OF DRONES AND HORSES



OR THE MULTIPLICATION OF MOVING PERSPECTIVES

BY JENNIFER ALLEN

WHAT THE ART SAW

I'm looking at an artwork hanging on my wall as I write. It sees: my book-lined messy living room, bits of scrunched-up paper scattered across the floor, another monochrome grey day in Berlin, and me.

What I see: a pitch-black, blurry photograph spotted with red, white and green, glowing like dying embers in the ashes of a psychedelic fire. The work stares at me; I stare at it; anyone staring at both of us would have to think, **"Well, those two, they're in love."**

WHAT TOMAS, CAROLINE AND CHRISTIANE SAW
The photograph is a C-print from Tomas Saraceno's complex installation-performance-video *To the Outer Space at near Earth Escape Velocity* (2005). The work was part of a temporary project space curated by Caroline Eggel and Christiane Rekade—"Longing Balloons Are Floating Around the World" (2005-06)—on an empty lot at the corner of Mulack and Gormann streets in the Berlin Mitte district.

Karimah Ashadu, *Hindsight - A Horse's Tale*, 2012. Courtesy: the artist

Tomas Saraceno, *To the Outer Space at Near Earth Escape Velocity* (still), 2006, capturing *The Green Light Pavilion* by Riccardo Previdi. Collaboration for "Sehnsüchtig gleiten Ballone rund um die Welt"; Berlin, 2006. Courtesy: the artists and pinksummer, Genoa

Eggel and Rekade set up a portable office container, which Riccardo Previdi magically transformed into a glowing collective space, *The Green Light Pavilion* (2005), to host fellow artists' works. One evening, Saraceno attached a wireless camera and a high-tech cord to a big balloon, which rose into the twilight, transmitting live images of Previdi's *Green Light Pavilion* from above, back down to a monitor inside the pavilion. A still from that transmission hangs on my wall.

So not a psychedelic fire but the lights of the pavilion, blurred by a gentle wind spinning the balloon and the camera. Saraceno, Eggel and Rekade didn't actually see what the photograph shows because they were not up there floating in the dark troposphere. The camera was looking at them and the rest of us spectators as we watched ourselves being seen from above, either by searching for the balloon in the sky or by staring at the monitor. It's a kind of a looped group self-portrait: a reflection, not in a mirror, but from the sky.



Although Saraceno cited the once-futuristic ideals of Air-Port-Cities and NASA's Space Elevators as inspiration, the work manifest a much more recent invention: Google Earth, which was launched in February 2005, just seven months before Saraceno's balloon hit the skies. Eggel and Rekade saw a review I wrote making this connection, and invited me to write a text for a book documenting the entire exhibition project, which challenged the Renaissance perspective of the *homo universalis*: his level view through a quadratic frame into a vanishing point on the horizon.

WHAT HITO SAW

Hito Steyerl did not see that text. She saw another one I published five years later about how the bird's-eye / Google Earth / Google Maps perspective had become so common by 2010 that it started to appear in newspaper photographs. I know, since I saw a footnote in her superb essay "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective" from a now-classic *The Wretched of the Screen* (2012).

While focusing on vertical perspective, Steyerl offers a concise, piercing history of its forerunner, linear perspective: its emergence in early navigation methods; its stellar rise during the Renaissance; its decline in 19th-century painting; and its downfall in the accelerated 20th century through film (montage), painting (Cubism, collage, abstraction) and, later, space exploration.

Steyerl links linear perspective—and its illusion of a fixed, flat, measurable and objective horizon, spreading out infinitely before a one-eyed spectator—with colonization. **"This so-called scientific worldview helped set standards for marking people as other, thus legitimizing their conquest or the domination over them"** (p. 20). To illustrate the decline of linear perspective in 19th-century painting, she picks not an Impressionist work, but Turner's *The Slave Ship* (1840) with its discarded cargo drowning at sea against an unstable horizon: **"tilted, curved, and troubled."**

Looking again at her essay, I see that Saraceno's work anticipates Steyerl's arguments—not only about aerial perspective but also about how 3D nose dives (in film or gaming), Google Maps and surveillance panoramas all retroactively create the virtual *illusion* of a stable ground. **"Just as linear perspective established an imaginary stable observer and horizon,"** writes Steyerl, **"so does the perspective from above establish an imaginary floating observer and an imaginary stable ground"** (p. 24).

Saraceno's balloon gave us—the spectators on the ground—the illusion of floating, if not around the world, then high above a corner of Berlin. Our aerial view was virtual, but

Dopo la prospettiva lineare, rinascimentale, che incarnava lo sguardo di uno spettatore ben piantato sul terreno e rivolto verso un punto di fuga all'orizzonte, nuove prospettive sono state esplorate a partire dalle cronofotografie e dal rovesciamento proposto dalla prospettiva verticale o a volo d'uccello, la cui ultima incarnazione è data dagli ormai onnipresenti droni. Jennifer Allen esplora queste diverse prospettive in relazione a opere storiche e al lavoro di alcuni artisti contemporanei che hanno spostato oltre il "limite prospettico", per approdare a visioni multiple, mobili e frammentate.

COSA HA VISTO L'ARTE

Mentre scrivo, guardo un'opera sulla parete di casa mia, che a sua volta vede me, nel mio soggiorno disordinato e affollato di libri, il pavimento cosparso di fogli di carta appallottolata, in una tipica giornata grigia di Berlino.

Cosa vedo io: una fotografia mossa, nera, con puntini rossi, bianchi e verdi che brillano come braci morenti nelle ceneri di un falò psichedelico. L'opera mi fissa; io la fisso di rimando; se qualcuno ci vedesse, penserebbe: "Beh, queste due si amano"

COSA HANNO VISTO TOMAS, CAROLINE E CHRISTIANE

La fotografia è una stampa cromogenica tratta da *To the Outer Space at near Earth Escape Velocity* (2005), la complessa installazione-performance-video di Tomas Saraceno presentata nell'ambito di "Longing Balloons Are Floating Around the World" (2005-06), un'esposizione temporanea curata da Caroline Eggel and Christiane Rekade su un'area vuota all'angolo tra le vie Mulack e Gormann nel quartiere Mitte di Berlino.

L'esposizione, che ospitava anche opere di altri artisti, è stata allestita da Eggel and Rekade in un container, denominato *Green Light Pavilion* (2005), magicamente trasformato da Riccardo Previdi in un luminoso spazio collettivo. Una sera Saraceno ha fissato una videocamera wireless con un cavo high-tech a un pallone aerostatico che ha liberato nella luce crepuscolare perché trasmettesse la visione dall'alto del *Green Light Pavilion* a un monitor situato nel padiglione stesso. Il fotogramma appeso alla parete di casa mia proviene da quella ripresa.

Quindi non un falò psichedelico ma le luci del padiglione, mosse per via della leggera brezza che agitava il pallone e la videocamera. E quindi Saraceno, Eggel e Rekade non vedevano davvero ciò che mostra la fotografia perché non si trovavano sospesi nella troposfera buia. La videocamera guardava loro e il resto di noi spettatori che guardavamo noi stessi visti dall'alto, alla ricerca del pallone nel cielo o impegnati a osservare il monitor, in una sorta di autoritratto di gruppo in loop: un riflesso, non nello specchio, ma dal cielo.

Saraceno ha spiegato di essersi ispirato a ideali un tempo futuribili come le Air-Port-Cities e gli Ascensori Spaziali della NASA, ma la sua opera manifesta un'invenzione assai più recente: Google Earth, lanciata nel febbraio 2005, solo sette mesi prima che il pallone di Saraceno si librasse nel cielo. Avendo letto un articolo nel quale spiegavo questo collegamento, Eggel e Rekade mi hanno invitato a scrivere un testo per il volume dedicato a documentare l'intero progetto espositivo, che in sostanza mette in discussione la prospettiva rinascimentale dell'*homo universalis* e il suo punto di vista lineare rivolto, attraverso una cornice quadratica, verso un punto di fuga all'orizzonte.

COSA HA VISTO HITO

Hito Steyerl non aveva letto quel testo ma

the ground we were standing on was not. When I look at his photograph today, I see echoes of not only Google Maps but also drones. Although Steyerl mentions “drones” once in her essay (p. 22), she writes at length about surveillance and military technologies eyeing us from above—some of us through crosshairs.

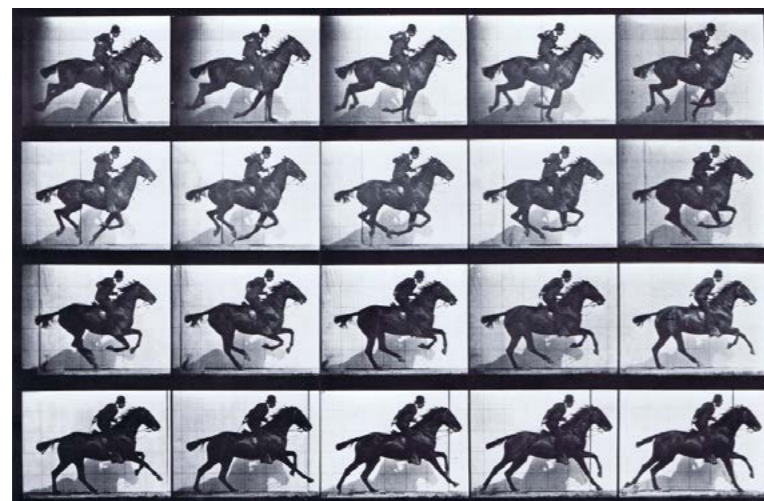
WHAT STEPHEN SAW IN EADWEARD AND E.J.

Stephen Kern adds many more historical details to the downfall of linear perspective and other phenomena in *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983). Judging from his cornucopia of references—from science to art to popular culture—one assumes that Kern saw a lot of libraries and not much else while writing this book. I don’t know how he managed to see it through to the last page.



As his title indicates, Kern does not look beyond 1918; plus, the book itself predates the contemporary vertical perspective, from Google Maps to drones. Yet his insights are important for a more complex understanding of the aerial perspective. Why do we need more complexity? A point above in the sky and a point below on the ground—whether real or virtual, live or retroactively constructed—essentially reproduces the linear perspective, albeit tilted ninety degrees. As Benjamin noted, new technologies start by imitating the old ones they are destined to overcome. To prove this point, in “Convolute F” of his *Arcades Project* (1927-40) Benjamin quotes a passage from Marx’s *Capital* (1867) about the first locomotive, “which in fact had two feet that it raised up alternately, like a horse.”

Kern’s insights about “the atomization of time,” its breakdown into infinitesimally small yet discrete units, might help to imagine what the vertical perspective will do when it ceases to imitate linear perspective. As examples of atomized time, Kern cites the 1916 invention of the electric clock with its ticking second hand, and, like Steyerl, he refers to cinema and painting (from Impressionism to Cubism) along with photography (Futurism). One could also add Aeropittura (Air Painting) from the second wave Italian Futurism, if not Duchamp’s painting *Nude Descending a Staircase* (1912).



Of course, the most vivid example is that of Eadweard Muybridge’s photographs of a galloping horse which break down its movement into discrete units. Muybridge’s series looks like film stills and finally made galloping visible to the human eye. Kern adds Muybridge’s contemporary, the French physician E.J. Marey, and his “chronophotography” of 1882:

Top - Fillia, *Mistero Aereo*, 1930-31.
Courtesy: Museo dell’Aeronautica Gianni Caproni, Trento

Bottom - Eadweard Muybridge, *Galloping Horse*, Plate 628 from “Animal Locomotion”, 1887

Opposite - Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase*, No. 2, 1912.
Courtesy: Philadelphia Museum of Art

un altro che ho pubblicato cinque anni dopo per commentare la diffusione della prospettiva a volo d’uccello / Google Earth / Google Maps, nel 2010, che l’aveva resa così comune da apparire anche nelle fotografie dei quotidiani. So che l’ha letto perché l’ho ritrovato in una nota del suo bellissimo “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, uno degli scritti dell’ormai classico *The Wretched of the Screen* (2012).

Pur occupandosi di prospettiva verticale, Steyerl propone un’acuta sintesi storica della prospettiva lineare che l’ha preceduta: dalla nascita con i sistemi di navigazione alla rapidissima ascesa durante il Rinascimento, fino al declino nella pittura ottocentesca e alla caduta con l’accelerazione novecentesca del cinema (montaggio), della pittura (Cubismo, collage, astrazione) e successivamente dei viaggi spaziali.

Steyerl vede un legame tra prospettiva lineare – e la relativa illusione di un orizzonte fisso, piatto, misurabile e oggettivo che si estende all’infinito dinnanzi a un unico spettatore monoculare – e colonizzazione. “Questa visione del mondo ipoteticamente scientifica ha contribuito a definire standard atti a bollare le persone come altre e a legittimarne la conquista o la dominazione.” (p. 20). Per illustrare il declino della prospettiva lineare nella pittura ottocentesca, non propone un dipinto impressionista ma *La nave negriera* (1840) di Turner, con il suo carico di corpi gettati in mare ad annegare sullo sfondo di un orizzonte instabile: “obliquo, curvo e tempestoso.”

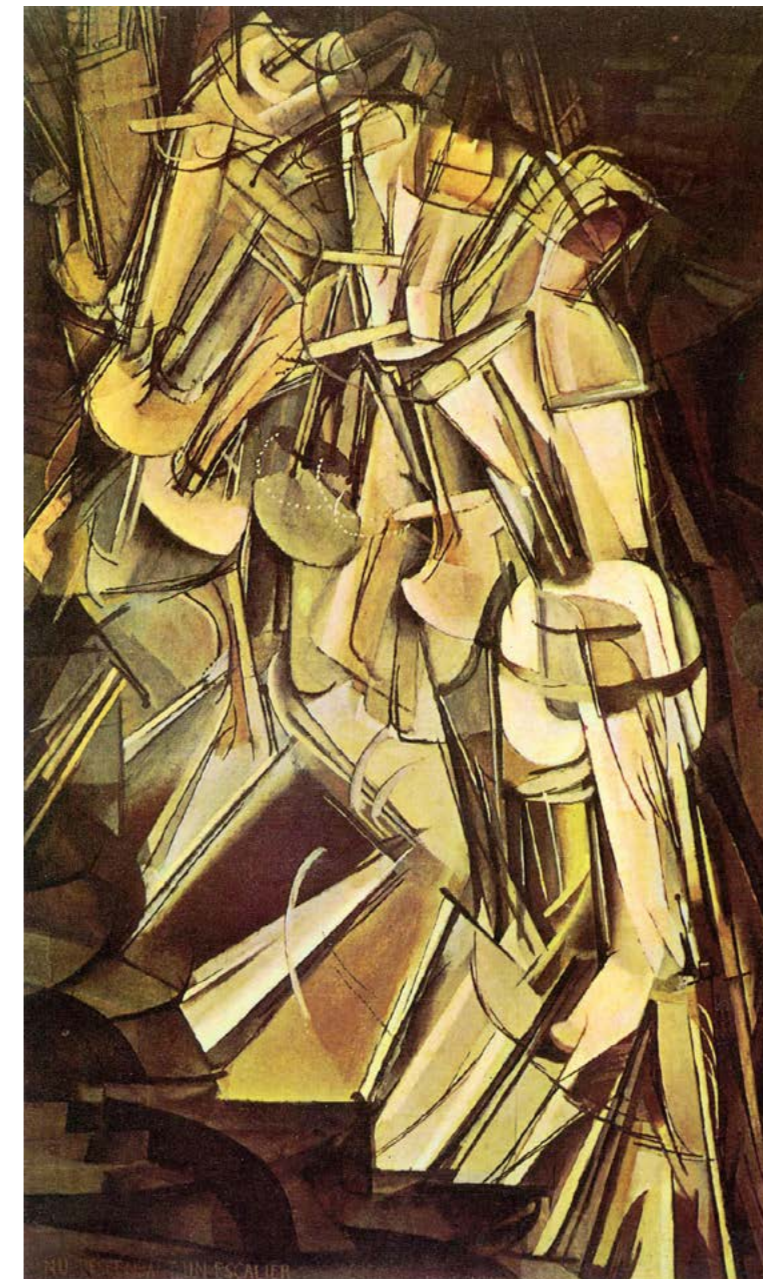
Rileggendo il suo saggio, noto che l’opera di Saraceno anticipa le tesi di Steyerl – non solo sulla prospettiva aerea ma anche sul modo in cui il 3D scende in picchiata (nei film o nei videogame), o Google Maps e i panorami di sorveglianza creano retroattivamente l’illusione virtuale di un terreno stabile. “Così come la prospettiva lineare presupponeva un osservatore e un orizzonte immaginari stabili”, scrive Steyerl, “la prospettiva dall’alto presuppone un osservatore immaginario sospeso e un terreno immaginario stabile.” (p. 24)

Il pallone di Saraceno dava a noi – spettatori sul terreno – l’illusione di essere sospesi, se non intorno al mondo, quanto meno al di sopra di un angolo di Berlino. La nostra veduta aerea era virtuale, a differenza del terreno su cui ci trovavamo. Quando guardo la sua fotografia oggi, mi fa pensare non solo a Google Maps ma anche ai droni. Steyerl nel suo saggio accenna una sola volta ai “droni” (p. 22) ma si dilunga sulla sorveglianza e sulle tecnologie militari che ci osservano dall’alto – in qualche caso attraverso una obiettiva a mirino.

COSA HA VISTO STEPHEN IN EADWEARD E E.J.

In *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983), Stephen Kern descrive la caduta della prospettiva lineare e altri fenomeni con una dovizia ancora maggiore di dettagli storici. La quantità di riferimenti – dalla scienza all’arte e alla cultura popolare – fa pensare che l’autore abbia visitato molte biblioteche e poco altro per la stesura del libro. Non so come Kern sia riuscito ad arrivare all’ultima pagina.

Come dice il titolo, Kern non si è spinto oltre il 1918; per di più, il libro stesso risale a prima dell’avvento della prospettiva verticale contemporanea, da Google Maps ai droni, ma ciò non toglie che le sue riflessioni contribuiscono a una visione più complessa della prospettiva aerea. Perché ci serve più complessità? Un punto in alto nel cielo e un punto in basso sul terreno – reale o virtuale, dal vivo o costruito retroattivamente – essenzialmente riproducono la prospettiva lineare, benché inclinata di novanta gradi. Come ha osservato Benjamin, le nuove tecnologie nascono



instantaneous photographs from several points of view. Interested in the aerodynamics of flight, Marey made “an apparatus for photographing birds simultaneously from three different points of view” which he would later put together into composite pictures (p. 21).

That initially sounds like a hologram. But what if those different points of view were never put back together? What if infinitesimally small yet discrete units were scattered all over? If they were no longer ordered chronologically in one nice neat line for one ideal human spectator—whether on the ground or in the sky—but moved around in different directions? I believe that’s what the “vertical” perspective does when it stops mimicking linear perspective: it becomes multiple, moving, miniaturized perspectives, without an ideal spectator, let alone an immobile one. Vertical perspective is not just fixed or falling but also seems destined to break down into discrete mobile units. Try to imagine not the bird, the plane or the balloon flying over, but a swarm of locusts, each equipped with its own mini smart phone camera.

WHAT KARIMAH AND RAPHAELA SEE.

It took me a couple weeks to think of Muybridge after I saw Karimah Ashadu’s video *Hindsight—a horse’s tale* (2012): a video of a polo horse getting some exercise in Lagos. The work was filmed with a mini “camera stick mechanism” which not only mimics a polo mallet but also swings like one, close to the horse’s legs: swift, disorienting, almost intimate. The camera seemed to be as nimble as the animal itself. I’ve seen many horses move, I’ve even jogged beside a few, but I’d never seen this. In contrast to the view from a balloon or a plane down to earth, this mobile perspective is not one that a human could ever possibly embody.

Ditto for Raphaella Vogel’s video *mogst mi du ned, mog i di* (Don’t ya like me, I like ya, 2014), which takes its title from an “Alpine Rock” song by Hubert von Goisern. Filmed with a camera on a drone and another much smaller camera for exploring body cavities, this video offers an even headier combination of moving mini-perspectives: shifting from a mountain lake to a marble quarry (where a woman is hunted down by a drone), from a human tongue to a trotting horse (filmed from its belly and including its shadow). While these perspectives are unified into one screen, viewing the video also involves continual shifting. I used many different visual references to “position” the movement I saw on the screen:

imitando quelle esistenti che sono destinate a soppiantare. Per dimostrare questo assunto, Benjamin cita, nel “Konvolut F” del suo *Passagenwerk* (1927-40), un brano del *Capitale* di Marx (1867) riguardante la prima locomotiva, “che aveva di fatto due piedi che alzava alternativamente, come un cavallo.”

Le riflessioni di Kern sull’“atomizzazione del tempo” – la sua scomposizione in unità infinitesimali ma distinte – possono farci immaginare cosa sarà la prospettiva verticale quando smetterà di imitare la prospettiva lineare. Come esempi di tempo atomizzato Kern cita l’invenzione dell’orologio elettrico nel 1916 con la seconda lancetta e il ticchettio, e, come Steyerl, chiama in causa il cinema e la pittura (dall’Impressionismo al Cubismo) oltre alla fotografia (Futurismo). Si potrebbe aggiungere anche l’Aeropittura, della seconda ondata del futurismo italiano, se non il *Nudo che scende le scale* di Duchamp (1912).

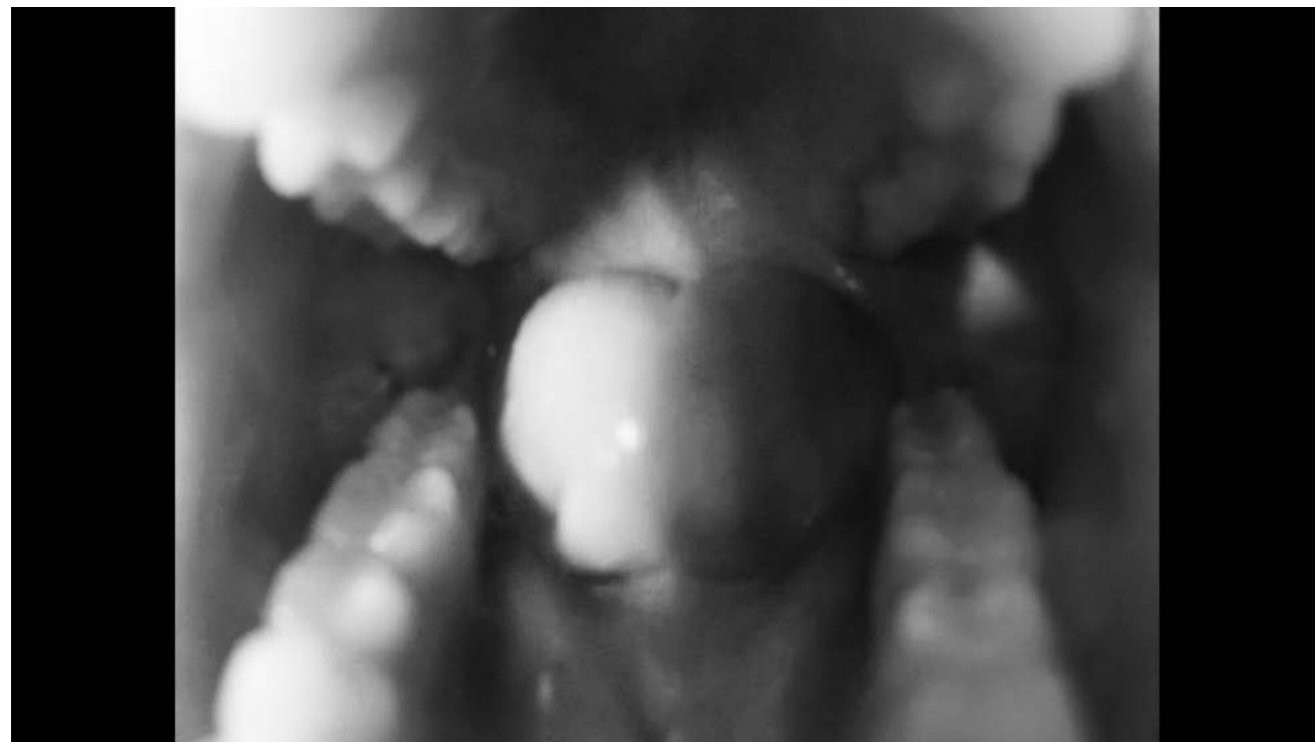
Naturalmente l’esempio più vivido è costituito dalle fotografie del cavallo al galoppo di Eadweard Muybridge che ne suddividono il movimento in unità separate. La serie di Muybridge, che fa pensare ai fotogrammi di un film, ha reso il galoppo finalmente visibile all’occhio umano. Kern cita anche il medico francese E. J. Marey, contemporaneo di Muybridge, e la sua “cronofotografia” del 1882 costituita da istantanee scattate da più punti di vista. Interessato all’aerodinamica del volo, Marey costruì “un apparato per fotografare gli uccelli da tre diversi punti di vista”, traendone scatti che successivamente assemblava in immagini composite (p. 21).

All’inizio sembrerebbe un ologramma. E se invece i diversi punti di vista non fossero mai ricomposti? Se le unità infinitamente piccole ma separate fossero sparse in giro? Se non fossero più ordinate cronologicamente in una bella linea continua per un unico, idealizzato, spettatore umano - a terra o in cielo - ma spostate in direzioni diverse? Probabilmente è ciò che la prospettiva “verticale” diventerà quando smetterà di imitare la prospettiva lineare: una serie di prospettive multiple, mobili, miniaturizzate, prive di uno spettatore ideale, tanto meno immobile. Oltre a essere fissa o in caduta la prospettiva verticale sembra anche destinata a scomporsi in unità mobili distinte. Immaginiamo non l’uccello, l’aereo o il pallone aerostatico in volo ma uno sciame di locuste, tutte dotate di una mini camera da smartphone.

COSA VEDONO KARIMAH E RAPHAELA

Ci ho messo un paio di settimane a farmi venire in mente Muybridge dopo aver visto *Hindsight – a horse’s tale* (2012), il video di Karimah Ashadu che ritrae un cavallo da polo che si allena a Lagos. Il video è stato filmato con una mini “camera a forma di bastone”, che non solo assomiglia a una mazza da polo ma oscilla anche come una mazza da polo, vicino alle zampe del cavallo: rapidissima, disorientante, quasi intima. La videocamera sembra agile quanto l’animale stesso. Ho presente come si muovono i cavalli: ne ho visti molti, ho anche corso accanto ad alcuni, ma una cosa simile non l’avevo mai vista. Diversamente dalla visione che si ha da un pallone aerostatico o dalla quota del terreno, questa prospettiva mobile non è neanche lontanamente immaginabile da un umano.

Lo stesso vale per *mogst mi du ned, mog i di* (non ti piaccio, tu mi piaci, 2014), il video di Raphaella Vogel che prende a prestito il titolo da un canzone “Alpine Rock” di Hubert von Goisern. Filmato con una videocamera attaccata a un drone e un’altra molto più piccola per esplorare le cavità corporee, il video offre una combinazione ancora più vorticoso di mini prospettive mobili che si spostano da un lago di montagna a una



the drone's wings, the woman's body, the mountain range, the teeth, the horse's shadow, the sound of the horse's hooves, the screen itself. Maybe another viewer would use a whole different set of references. In contrast to the *vedute* of linear perspective and the free fall of vertical perspective, these moving mini-perspectives have a kaleidoscopic effect, with every person choosing a different fragment from which to view the whole.



Ashadu debuted *Hindsight* at last year's fifth "Facade Video Festival" in Plovdiv, Bulgaria, and will screen a selection of videos at the Triangle Space Gallery, Chelsea College of Art, London, March 13-20. Vogel's work was screened in January in the second "Frankfurt New Internationals" group show at the Kunstverein Frankfurt/Wiesbaden; she will exhibit at the Kunstverein Bonn this summer a new work, which involves attaching mini-cameras to each of a horse's four hooves—a move that Muybridge and Marey surely would have appreciated.

It is tempting to identify Ashadu's and Vogel's videos as mere products of a new technology. Is "Drone Art" the next thing after "3D Printing"? Maybe. Did both artists choose horses—an antiquated means of transportation—simply because this animal's movements are still so unmistakable? Perhaps. As a viewer watching these works, you cannot identify where you are or where you going, but you know within a split second that you are seeing a horse, even though the camera's perspective belongs neither to a horse, nor to a rider.

In short, these works are not just about drones and mini-cams—nor just about linear and vertical perspectives. They are about generating perspectives detached from the eye: both human *and* animal. The camera lens is no longer a double of any eyeball but has been fully liberated from anatomy to realize its own technical potential, from the terrifying to the exhilarating.

Of course, Ashadu's and Vogel's videos more readily recall other works, with or without drones, minicams or even horses. Consider the dizzying perspectives in Lizzie Fitch and Ryan Trecartin's *SITE VISIT* (2014), which was partly filmed with drones; or the video-sculpture installations of Neil Beloufa, who turns the screens instead of the perspectives into little discrete units; or even the ever-changing projections for the very same videos in Pipilotti Rist's oeuvre, itself an echo of Expanded Cinema.

If the lens is no longer an eyeball, then *how* the spectator sees videos and films also changes. At Berlin's Kunst-Werke, the seats for Fitch and Trecartin's *SITE VISIT* were scattered and facing different directions, instead of being lined up like the rows of cinema chairs, all facing one screen. What could reflect more clearly moving, multiple—and somehow anti-anthropocentric—perspectives? When I saw their *Priority Innfield* (2013) at the Zabłudowicz Collection in London last fall, I got motion sick: due to, not the work's content, but its sheer movement, which my humble human eyeballs simply could not perceive physiologically. Next exhibition: I'm taking Graval beforehand.

cava di marmo (dove una donna è inseguita da un drone), da una lingua umana a un cavallo al trotto (filmato dal ventre dello stesso a includere la sua ombra). Queste prospettive sono unificate in uno schermo unico ma la visione del video implica anche uno spostamento continuo. Ho fatto ricorso a più riferimenti visivi diversi per "posizionare" il movimento che vedevo sullo schermo: le ali del drone, il corpo della donna, la catena montuosa, i denti, l'ombra del cavallo, gli zoccoli, lo schermo stesso. Un altro spettatore potrebbe utilizzare un sistema di riferimenti completamente diverso. A differenza delle *vedute* della prospettiva lineare e della caduta libera della prospettiva verticale, queste mini prospettive mobili hanno un effetto caleidoscopico perché ciascuno sceglie un frammento diverso dal quale osservare il tutto.

Ashadu ha presentato per la prima volta *Hindsight* alla quinta edizione del "Facade Video Festival" che si è tenuta l'anno scorso a Plovdiv in Bulgaria, e presenterà una selezione di video alla Triangle Space Gallery presso il Chelsea College of Art a Londra dal 13 al 20 marzo. I lavori di Vogel sono stati proiettati alla seconda mostra collettiva dei "Frankfurt New Internationals" che si è tenuta a gennaio al Kunstverein di Francoforte/Wiesbaden, e saranno presenti al Kunstverein Bonn la prossima estate in una nuova opera che prevede l'applicazione di mini camere a ognuno dei quattro zoccoli di un cavallo - una scelta che Muybridge e Marey avrebbero certo apprezzato. Pare fin troppo facile identificare i video di Ashadu e Vogel come semplici emanazioni di una nuova tecnologia. La "Drone Art" come ultima novità, così come la penultima è stata la "stampa in 3D"? Forse. Entrambi gli artisti hanno scelto i cavalli - un mezzo di locomozione del passato - semplicemente perché i movimenti di questi animali sono ancora così inconfondibili? Può darsi. Lo spettatore che guarda questi lavori non può identificare dove si trova o dove sta andando ma sa immediatamente che sta guardando un cavallo, anche se la prospettiva della videocamera non appartiene né a un cavallo, né a chi lo cavalca.

In breve, questi lavori non riguardano solo i droni e le mini-camere - né soltanto le prospettive lineare e verticale. Riguardano la generazione di prospettive staccate dall'occhio: sia umano *che* animale. L'obiettivo della camera non è più un doppio di un occhio ma è totalmente liberato dall'anatomia in modo da realizzare il proprio potenziale tecnico, dal terrificante all'esilarante.

Naturalmente i video di Ashadu e Vogel richiamano più direttamente altri lavori, con o senza droni, minicamere o cavalli. Pensiamo alle prospettive vertiginose di *SITE VISIT* (2014) di Lizzie Fitch e Ryan Trecartin, parzialmente filmato da droni; o alle installazioni video-scoltoree di Neil Beloufa, che trasforma gli schermi piuttosto che le prospettive in piccole unità separate; o anche alle proiezioni costantemente mutevoli degli stessi video nell'opera di Pipilotti Rist, a sua volta un riflesso dell'Expanded Cinema.

Se l'obiettivo non è più un occhio, allora cambia anche *il modo in cui* lo spettatore vede i video e il film. Al Kunst-Werke di Berlino i posti a sedere per la proiezione di *SITE VISIT* di Fitch e Trecartin erano sparsi e rivolti in direzioni diverse e non allineati verso un solo schermo come nelle file delle sale cinematografiche. Come riflettere ancora più chiaramente prospettive mobili, multiple - e in qualche modo anti-anthropocentriche? Quando, lo scorso autunno, ho visto *Priority Innfield* (2013), degli stessi autori, alla Zabłudowicz Collection di Londra, mi è venuta la nausea da cinetosi: non per il contenuto dell'opera ma per il suo movimento continuo, che le mie modeste pupille umane non riuscivano proprio a percepire fisiologicamente. La prossima volta mi ricorderò di prendere il Graval prima della mostra.