

## SPECIALE **Le infinite vite delle fotografie: l'ecologia delle immagini di Joachim Schmid**

### **Cultura visuale e fotografia analogica nel Novecento**

La svolta che accompagna il passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale è comunemente interpretata come il semplice spostamento da un tipo di medium a un altro, sottolineando ora la continuità ora la rottura tra i due differenti processi: entrambe le prospettive, tuttavia, non conducono spesso all'individuazione di efficaci discrimini capaci di essere validi strumenti per l'interpretazione delle due fasi storiche della fotografia. Troppo spesso insistendo sulle analogie o sottolineando le discontinuità non si è infatti in grado di rendere conto delle logiche di una pratica che, avendo una forte e decisa connotazione tecnica, deve costantemente confrontarsi con le innovazioni e con il più generale progresso tecnologico, e che da questi due elementi dipende nel suo effettivo sviluppo. Basti pensare, per fare un solo semplice ma dirimente esempio, a come si è modificato in concreto il gesto fotografico, e quindi quanto è differente la pratica del fotografo con il suo banco ottico e il panno nero, da quella di colui che utilizza la maneggevole Leica o la più (fisicamente) impegnativa Hasselblad sino a giungere ai piccoli apparecchi digitali o alle innumerevoli incarnazioni dei dispositivi smart che, tra le altre cose, contengono anche una macchina fotografica<sup>1</sup>.

Una differente e più efficace chiave interpretativa potrebbe essere quella di considerare il passaggio dall'analogico al digitale da un'ottica diversa e quindi interpretarlo come il paradigmatico processo di democratizzazione della fotografia: scattiamo più fotografie perché ne abbiamo la possibilità. Si tratta in prima istanza di prendere atto che la fotografia ha compiuto pienamente un percorso che, iniziato nei primi anni del Novecento, è stato una sorta di naturale evoluzione, inscritta nella sua stessa natura: è infatti il compimento di quel cammino che ha posto la fotografia al centro dell'attenzione e ne ha fatto un riferimento per la comprensione della svolta tecnologica novecentesca che trova magistrale sintesi e anticipazione nelle riflessioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica. La fotografia infatti nel corso del secolo scorso è stata capace di dar forma alle novità che andavano emergendo, ai nuovi modi di esperire e percepire, ha modellato e, al contempo, è stata modellata dal secolo sino a rendere familiari e intelligibili tutti i cambiamenti che si sono susseguiti: poiché "la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio"<sup>2</sup>, soltanto la fotografia ha la possibilità di dar conto di questa novità, cioè ha la capacità di essere moderna, in sintonia con il proprio tempo. Modi di percezione e modi di rappresentazione sono infatti per Walter Benjamin facce di una stessa medaglia, senza che gli uni predominino sugli altri:

configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituati a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica<sup>3</sup>.

La fotografia ha dunque imposto una nuova grammatica, ha fornito nuovi orizzonti percettivi e rappresentativi capaci di rendere conto dei mutamenti dei modi dell'esperire e di dare nuovi e appropriati punti di riferimento per un tipo di esperienza che si caratterizza per la sua novità e irriducibilità ai modi tradizionali. In questa visione comune a molti altri contemporanei – basti pensare alle coeve riflessioni di László Moholy-Nagy o Franz Roh – Benjamin riesce ad anticipare con lungimiranza lo sviluppo

**SPECIALE** successivo della fotografia, il suo ruolo centrale nella formazione e diffusione della cultura visuale del Novecento e dunque la sua capacità di modificare radicalmente i modi della percezione sensoriale. A conferma dell'esattezza di questa posizione è sufficiente pensare il ruolo che a partire dai tardi anni Venti la fotografia ha assunto e la centralità sempre maggiore per la messa in forma, la comprensione, la rappresentazione di tutte le dinamiche che hanno attraversato il Novecento: se quella che rischia sempre più di essere una formula vuota, *la civiltà delle immagini*, ha invece possibilità di essere sensata, lo può essere a condizione di comprendere come l'immagine, e in prima istanza quella fotografica, abbia dimostrato quotidianamente di avere la capacità di rendere sino in fondo le tensioni e le dinamiche che il secolo ha prodotto.

Se dunque Benjamin già nel 1936 nel saggio sulla riproducibilità tecnica evidenziava come il nuovo discrimine per rendere conto della specificità delle immagini fotografiche debba essere l'esponibilità, la disponibilità dell'immagine tecnicamente riproducibile a scardinare le nozioni classiche di tempo e di spazio, tutto ciò nel corso del secolo è precipitato nella società dello spettacolo, "un rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini"<sup>4</sup>, dando ancora una volta ragione al filosofo berlinese che indicava "il divo e il dittatore" come gli unici possibili vincitori dell'eccesso di esposizione insito nella tecnica riproduttiva<sup>5</sup>. Poiché questa diagnosi è esatta, è necessario chiedersi chi sia il dittatore: la storia del Novecento ha più volte dimostrato che l'eccesso di immagini, la loro immediata (nel senso di *non mediata*) disponibilità che ha causato la perdita di senso, ha fatto sì che siano state poste loro domande fuori luogo, pretendendo risposte che esse non possono mai dare<sup>6</sup>. La cosiddetta civiltà delle immagini si è quindi rovesciata nel suo opposto, una babele iconica priva di possibilità di significare, di comprendere e di interpretare. Eppure tutto questo non è un destino ineluttabile e differenti strategie sono possibili, soprattutto in un'epoca, quella dell'immagine digitale, che sembra avere accentuato in maniera irreversibile questi caratteri negativi e condotto alla distruzione di ogni possibilità di senso per le infinite immagini che costituiscono l'orizzonte del reale.

### **La svolta del digitale: un nuovo atteggiamento è possibile!**

La situazione fin qui descritta non è frutto di un destino prestabilito bensì di un patologico rapporto con le immagini, dell'eccessiva familiarità acquisita, dell'insostenibile pretesa che esse siano immediatamente significanti, frutto di un linguaggio universale e di facile comprensione e accesso. La fotografia infatti è uno specifico modo di vedere, differente dagli altri, poiché "la macchina fotografica rivelò che la nozione di scorrimento temporale è inseparabile dall'esperienza visiva fatta (...). Ciò che vedevi dipendeva da dove eri e in quale momento. Ciò che vedevi aveva a che fare con la posizione che occupavi nel tempo e nello spazio"<sup>7</sup>. Irrompe dunque il soggetto con la sua unicità e singolarità, con il suo sapere; al contempo le immagini, ubiquo, disponibili, seriali, irrompono nella quotidianità, modificano i modi di vedere e da questi sono modificati: la fotografia infatti in maniera peculiare tiene conto della posizione e del contesto storico-culturale del soggetto che guarda; essa impone di conseguenza una nuova grammatica della percezione, dell'espressione, dell'esperire e una nuova alfabetizzazione visiva. Tutto ciò non è semplicemente frutto di un astratto e poco teorico *specifico* della fotografia in contrapposizione ad altre pratiche, la pittura prima fra tutte; bensì è la semplice constatazione storica della capacità della fotografia di essere in sintonia con il proprio tempo, di saperlo ben raffigurare e dunque di essere in grado di dar luogo a efficaci esperienze del reale. Né d'altro canto bisogna esclusivamente fare riferimento all'attitudine della fotografia a rivelare ciò che prima della sua invenzione sfuggiva alla percezione: la dimensione visuale cui dà luogo la fotografia non è connessa esclusivamente al fatto che essa ha reso visibile quello che prima non lo era o perché troppo piccolo o troppo veloce o troppo lontano; la fotografia ha piuttosto imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo e oggetto della visione e della rappresentazione.

L'avvento del digitale ha in parte modificato e accentuato questo stato di cose che caratterizzava la

**SPECIALE** fotografia in epoca analogica, soprattutto perché la maggiore – quasi infinita – disponibilità di immagini, la possibilità di modificarle, condividerle, duplicarle senza alcuno sforzo o particolari competenze ha definitivamente aperto inedite prospettive. Inoltre grazie alla tecnologia che è alla base del digitale sono tornate a essere disponibili, utilizzabili quindi, tutte le immagini prodotte nel passato, consentendo una loro risemantizzazione, riscrittura e ibridazione anche attraverso pratiche e arti differenti dalla fotografia: ci si trova dunque di fronte a una situazione che richiede la ristrutturazione e l'ibridazione sia dal punto di vista dei modi di rappresentazione sia da quelli di fruizione. Distinzioni classiche come quella di autore, di pubblico o di opera cominciano quindi ad andare strette a situazioni che della messa in crisi di questi concetti fanno loro caratteristica peculiare; inoltre il fotografo ha assunto un nuovo ruolo, deve possedere differenti competenze tecniche non esclusivamente legate alla fotografia: piuttosto, grazie alle opportunità offerte dallo sviluppo delle tecnologie digitali capaci di potenziare il suo raggio d'azione, si è amplificato il suo potere e dunque la portata e la potenza delle immagini fotografiche.

Nel 2011 in occasione degli annuali *Rencontres internationales de la photographie d'Arles* i cinque curatori della rassegna Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid hanno pubblicato un manifesto, *From here on*, per fare il punto sulla situazione della fotografia che intende sfruttare sino in fondo il potenziale di novità inscritto nella tecnologia digitale e indicare una possibile via di uscita dalle secche in cui di frequente la fotografia digitale si è ritrovata negli ultimi anni a causa di una non sufficientemente articolata argomentazione teorica ([http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL\\_3\\_VForm&FRM=Frame:ARL\\_7&SrvRsp=1](http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7&SrvRsp=1)). Questo l'*incipit* del manifesto:

Now, we're a series of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have next-to-nothing cameras that record the lightest light, the darkest dark. This technological potential has creative consequences. It changes our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on...

Sin da queste poche righe emergono con sufficiente chiarezza gli intenti dei cinque: l'inflazione delle immagini e dei nuovi dispositivi digitali, strumenti multifunzione che integrano anche un dispositivo fotografico, comporta un'inedita situazione che oscilla tra quelli che si possono definire un surplus cognitivo e un sovraccarico cognitivo: non solo viene meno la classica distinzione tra professionista e dilettante ma ogni cosa è alla portata dell'onnipresente (e onnivora) macchina fotografica, tutto può essere fotografato e immediatamente condiviso, commentato, rilanciato sul web; nulla è dunque più significativo né banale. S'impongono alcune domande: ha ancora senso la fotografia? Quali sono le condizioni di esistenza di una pratica differente dal passato ma che comunque non rinnega la propria storia? Come far sì che la fotografia abbia senso e che sia capace di rendere conto della complessità del presente? Innanzi tutto è necessario prendere atto del radicale mutamento della situazione rispetto al passato e secondo una nuova logica dare un senso nuovo alla proliferazione delle immagini, alla loro instabilità, modificabilità, complessità e banalità; non a caso questi sono i caratteri sia delle immagini digitali sia dell'epoca in cui viviamo. Non è certamente un caso che la paradossalità della situazione fosse già stata notata e denunciata da Chéroux alcuni anni prima, evidenziando che l'analisi delle immagini che testimoniano l'evento fondamentale che ha cambiato il corso degli ultimi anni, l'11 settembre 2001, è sintomatica di una situazione che il critico definisce, con un termine preso in prestito dall'oftalmologia, di *diplopia*, il disturbo della visione per cui si percepiscono di un solo oggetto due

**SPECIALE** immagini differenti. Infatti sulla base dell'analisi delle prime pagine dei principali quotidiani nei giorni successivi all'attacco, il critico francese ha evidenziato l'utilizzo di poche e ripetute tipologie di immagini che, al di là della "loro efficacia visiva, della loro forza simbolica o del loro potere di evocazione"<sup>8</sup> ha causato un effetto paradossale, opposto a quello immaginabile in un'epoca di immagini digitalmente prodotte: un'irragionevole sensazione di anestizzazione della percezione, di globalizzazione della visione che in fin dei conti uniforma e priva il soggetto di capacità critica di comprendere sino in fondo l'evento. La situazione è dunque assai complessa poiché poche e potenti immagini – seppure in base a un imprecisato principio di autorità – non sono capaci realmente di testimoniare l'evento accaduto; d'altro canto le innumerevoli immagini che di quell'evento hanno dato testimonianza rischiano di dar luogo a una sorta di inflazione e quindi accecamento.

Dunque, suggeriscono i cinque curatori, è necessario applicare il principio di ecologia delle immagini per dar senso all'infinità di immagini possibili: rispettare nel concreto ciò che è proprio del medium fotografico nella sua dimensione di fotografia digitale, significa rispettarne le logiche espressive, i modi e i contesti in cui l'immagine viene prodotta, i luoghi e i modi in cui essa viene veicolata, le dimensioni sociali, artistiche e relazionali a cui dà luogo. Significa dunque prendere coscienza che internet e le fotocamere digitali hanno radicalmente modificato il modo in cui vediamo il mondo – e dunque il mondo stesso – e ciò che facciamo con le immagini che di conseguenza produciamo. In questa prospettiva bisogna superare – perché ormai priva di senso – la domanda relativa al rapporto tra fotografia e arte per concentrare l'attenzione sugli usi della fotografia digitale, per assumere un atteggiamento di ecologia delle immagini: preso atto che anche la fotografia è transitata all'interno dei meccanismi del consumismo, bisogna rivolgersi alla messe infinita di immagini esistenti senza scattare altre immagini ma dando senso a quelle già esistenti; o ancor meglio: comprendendo il loro senso e il senso più generale assunto dalla fotografia come pratica sociale diffusa, indice di una sorta di mania e fiducia che ancora oggi riponiamo nelle immagini fotografiche, benché la maggior parte delle fotografie che oggi vengono prodotte siano il risultato non della necessità ma della facilità con cui è possibile realizzarle. Si tratta quindi di ricollocare le immagini e dar loro un senso nuovo (così come fece nel 1917 Marcel Duchamp con la sua *Fontana*) partendo dal presupposto che la realtà oggi è la realtà delle immagini tecnicamente prodotte e che dunque a partire da esse dobbiamo costruire l'orizzonte del visuale.

### **Joachim Schmid: nuova vita alle fotografie**

Una riflessione e una pratica fondamentale per la comprensione di questa situazione è stata quella di Joachim Schmid, un fotografo che ha smesso di fotografare dopo avere preso atto della infinita disponibilità di immagini che la contemporaneità offre: si tratta dunque di rimediare le immagini sfruttando a pieno le peculiarità del medium digitale, riutilizzarle in un'epoca e con modalità differenti da quelle in cui esse sono state prodotte per farle nuovamente significare e renderle capaci di comprendere la nostra epoca. Che fare dunque delle fotografie accidentalmente trovate o delle infinite fotografie caricate online? Come è possibile archivarle, organizzarle, connetterle per dar loro ancora valore e senso?

Preso atto della sterminata produzione di immagini fotografiche digitali che produce la nostra contemporaneità; preso atto che tale situazione supera definitivamente la distinzione tra immagini artistiche e immagini che non lo sono; fatta sua la lezione della parte più importante dell'arte del Novecento – dai *ready made* di Duchamp a Andy Warhol per fare solo due esempi – Schmid si interroga sul senso generale delle immagini tecnicamente prodotte, diffuse, modificate, condivise. In un'epoca in cui quindi chiunque è fotografo e distributore delle proprie immagini è necessario un metodo capace di ripensare la logica che crea i nessi di significato tra le immagini: bisogna dunque evidenziare che dalla relazione tra le immagini nasce il loro senso e tale significato varia al variare dei nessi che si creano tra le immagini. Di conseguenza l'intento classificatorio e di organizzazione che guida l'opera di Schmid, confrontandosi con le dinamiche odierne di produzione e distribuzione delle fotografie digitali, evidenzia

**SPECIALE** che l'immagine tecnicamente prodotta è emblema della nuova modalità con cui la fotografia trova oggi i suoi spazi vitali e manifesta la sua capacità di rappresentare la contemporaneità.

Dunque Schmid non produce alcuna immagine ma, invitando gli altri a non smettere di fotografare, cerca di organizzare le fotografie che trova: sia nei primi progetti degli ultimi decenni del secolo scorso con le fotografie acquistate nei mercatini sia in quelli degli ultimi anni basati sulle immagini digitali che circolano in rete, l'artista tedesco "alla maniera di un collezionista – di un catalogatore, di un riciclatore, di un critico – utilizzerà immagini esistenti, le raccoglierà, le accosterà tra loro, le dividerà per temi, le organizzerà (in sequenze, archivi, atlanti), le manipolerà, anche, per proiettarle verso nuovi, eventuali significati, se questi si daranno"<sup>9</sup>. Si tratta quindi di ridare nuova vita alle immagini, non condannarle a un rapido e bulimico consumo bensì scorgere nei nuovi nessi creati inedite potenzialità sopite; significa inoltre non considerare le immagini fotografiche alla stregua di qualsiasi bene di consumo che caratterizza la nostra epoca. Ecco dunque il progetto *Masterpieces of Photography. The Fricke and Schmid Collection* del 1990 che consiste nel presentare immagini somiglianti di grandi autori e di autori sconosciuti e dilettanti trovate nei mercatini; oppure le immagini e i libri che costituiscono il progetto *Other People's Photographs* del 2008-2011 che sfrutta lo sterminato bacino delle immagini caricate su Flickr per organizzarle, con un paradossale e divertito approccio enciclopedico, in una "library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting" (<https://schmid.wordpress.com/works/2008%E2%80%932011-other-people%E2%80%99s-photographs/>). E ancora l'altrettanto stravagante *Istituto per il riciclaggio delle fotografie usate* del 1990 che si pone l'obiettivo di raccogliere le fotografie che ai proprietari non servono più per garantire loro una sopravvivenza e il riutilizzo da parte di altri soggetti.

Al di là degli aspetti provocatori e paradossali, l'opera di Schmid è capace di dare un nuovo e attuale significato al tema dell'archivio fotografico e di conseguenza di indicare un modo di utilizzare nuovamente le fotografie, siano esse quelle analogiche dimenticate in un cassetto, ingiallite, stampabili oggi con difficoltà; ma anche quelle digitali che giacciono negli hard disk dei computer non viste, non catalogate o sommerse dal loro stesso numero. Si tratta di un'opera di rimediazione che risponde, come già evidenziavano Jay David Bolter e Richard Grusin nel 1999, sottolineando che era una caratteristica specifica della contemporaneità, alla logica del prendere in prestito in una sorta di "riposizionamenti, nel senso che ci si impossessa di un contenuto di proprietà di un determinato medium e lo si utilizza all'interno di un altro"<sup>10</sup>. Questa logica è quella che guida l'azione di Schmid poiché non solo egli ibrida analogico e digitale ma, superando la distinzione tra artista e dilettante sino a far scomparire l'autore, mescolando contenuti alti e contenuti popolari, dando valore allo scarto e all'errore, dà vita a quello che è possibile definire un nuovo medium. Ovviamente questo passaggio non è semplicemente un cambiamento di supporto poiché implica l'emergere di nuove e specifiche logiche espressive; deve piuttosto essere un reale cambiamento di medium: basti pensare che *Wikipedia* non è un'enciclopedia online come erano le prime di alcuni anni fa ma un qualcosa di realmente differente da un'enciclopedia poiché risponde a logiche di produzione e di fruizione radicalmente altre. La rimediazione è infatti al contempo una sorta di commento tra media e le loro logiche espressive; di conseguenza si crea una reciprocità tra i diversi media, vincolandoli l'uno all'altro; infine si attua un processo di riforma, di riorganizzazione del reale in base al contenuto di novità prodotto: tale situazione evidenzia il nesso imprescindibile che avviene in ogni rimediazione tra il soggetto, il media e l'oggetto; essi esistono legati l'uno all'altro; creano uno spazio reale che li tiene insieme e che assume un senso soltanto nell'atto stesso della rimediazione<sup>11</sup>.

L'attività di Schmid è capace dunque di rendere conto non solo delle dinamiche della fotografia nel complesso passaggio dall'orizzonte dell'analogico a quello del digitale ma anche degli altrettanto intricati meccanismi che regolano l'ubiqua presenza dei media digitali nell'esperienza quotidiana secondo il meccanismo di una estetica del remix, evidenziato da Vito Campanelli. Se infatti il web è diventato lo strumento principale dell'estetizzazione del reale e della cultura è necessario elaborare una *Web*

**SPECIALE** *Aesthetics* che non sia semplicemente relativa a una riflessione estetica sui media digitali bensì connessa con “the concept of ‘distributed aesthetics’ [estetica diffusa], according to which contemporary aesthetic forms are not only *disseminated in* ‘techno-social networks’, but also *made of them*”<sup>12</sup>. È esperienza condivisa che il web sia diventato uno dei luoghi privilegiati dell’esperienza (e del resto questo è anche uno dei presupposti che caratterizza le azioni degli ultimi anni di Schmid): contro un facile atteggiamento di passività che il web tende a imporre, è necessario un nuovo atteggiamento attivo capace di sfruttare sino in fondo gli aspetti positivi connessi alla rete (nel caso di Schmid: la possibilità di scattare infinite fotografie, di condividerle, modificarle e quindi non arrendersi al non senso che la massa di immagini tende a produrre). Dunque una pratica tendenzialmente neutra ma con gravi rischi di divenire fonte di eccessiva banalizzazione e semplificazione, quella del remix, se compresa nelle sue logiche più profonde può dar luogo a una precisa e chiara estetica: la logica del remix, della rimediazione e del riutilizzo specifica della rete può essere generalizzata e quindi considerata una peculiarità che da semplice qualità dell’esperienza del web è divenuta una caratteristica generale dei modi di esperire.

A partire dalla coppia correlata e interdipendente di originalità e ripetizione, Campanelli caratterizza il remix come “irreversibile processo di ibridazione di fonti, materiali, soggettività e media, in atto nella società contemporanea” che tende a divenire “una possibile metafora applicabile al generale processo di amalgamazione e digitalizzazione della cultura”<sup>13</sup>. Il remix dunque diviene nell’ottica di Campanelli la pratica di riferimento per comprendere il più generale fenomeno dell’estetizzazione diffusa che caratterizza il contemporaneo poiché agisce nel cuore pulsante del web e consente di creare nessi tra questo e la società: sfruttando infatti meccanismi quali quello del meme<sup>14</sup> e sulla scia del concetto di engramma così come l’ha teorizzato Aby Warburg<sup>15</sup>, Campanelli elabora una convincente estetica della ripetizione capace di spiegare i fenomeni virali, quelli di ripetizione e di citazione, di riarticolazione del ruolo dell’autore e del fruitore in un’unica ed inedita figura di utente che agisce; punto fondamentale di questa prospettiva è tuttavia la disposizione in maniera non contrapposta dei concetti di imitazione e innovazione. Sfruttando quindi la capillarità della rete, le peculiarità delle immagini digitali, la possibilità di digitalizzare le fotografie analogiche dando loro un nuovo impulso vitale, Schmid dimostra che il prodotto non è mai un prodotto finito ma è destinato a un utente che, come un DJ, ha la possibilità di riarticolare il noto in forme espressive inedite; la sua azione consiste di conseguenza nel produrre una rete di relazioni, un network aperto all’azione di un utente-attore che agisce come un bricoleur favorito nella sua azione da strumenti che consentono e anzi quasi impongono l’azione e dunque la creatività.

Se dunque è vero che “la principale preoccupazione di Joachim Schmid, tanto nel ruolo di critico quanto in quello di artista, è la natura della fotografia intesa come pratica sociale diffusa”<sup>16</sup>, il suo riutilizzo delle fotografie è un atto etico di cura delle immagini, di rispetto di esse e del loro valore con l’obiettivo di non arrendersi alla opinione dominante e agli usi mainstream che conducono alla loro insignificanza e al loro impoverimento: l’imperioso monito di Schmid: “Nessuna nuova fotografia finché non siano state utilizzate quelle già esistenti” dimostra l’incondizionato amore e rispetto per le fotografie, la fiducia nella loro capacità di rendere conto dell’esperienza se ben riorganizzate ma anche e soprattutto perché si accompagna con l’altrettanto perentorio invito “Per favore non smettete di fotografare”<sup>17</sup>. Un invito inoltre a non sottostare passivamente alle logiche spesso cieche dei motori di ricerca che indicizzano le immagini secondo criteri e tag assolutamente discutibili ma nel tentativo di ridare centralità all’immagine e al rapporto diretto di questa con il fruitore, l’utilizzatore che ha il diritto di renderla viva attraverso un buon uso che la sottragga all’oblio e all’insignificanza.

Emanuele Crescimanno

## SPECIALE Note

1. Sui mutamenti della fotografia e della sua gestualità con il mutare degli apparecchi fotografici e dei dispositivi in cui sono inseriti cfr. per esempio Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia* (1983), Bruno Mondadori, Milano 2006; Vito Campanelli, Marco Cadioli, *Snap Shooters. L'evoluzione del gesto fotografico*, MAO-Media & Arts Office, Napoli 2014.
2. Walter Benjamin, "Piccola storia della fotografia" (1931), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 57-78, p. 62.
3. *Ivi*, p. 63.
4. Guy Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini&Castoldi, Milano 2001, p. 54.
5. Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (1936), in *Id.*, *op. cit.*, pp. 17-56, p. 53.
6. Esempio di questo atteggiamento ed efficace critica è per esempio Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003), Raffaello Cortina, Milano 2005: al di là del contenuto specifico del saggio, è chiara l'intenzione del filosofo francese di evidenziare un nuovo approccio che bisogna assumere nei confronti delle immagini, non pretendendo da esse più di quanto possano dare.
7. John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), il Saggiatore, Milano 2009, p. 20.
8. Clément Chéroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001* (2009), Einaudi, Torino 2010, p.10 (citazione leggermente modificata).
9. Roberta Valtorta, "Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini", in *Ead.* (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012, pp. 7-12, p. 7.
10. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini, Milano 2003, p. 72.
11. Cfr. *ivi*, pp. 82-83.
12. Vito Campanelli, *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*, NAI Publishers/ Institute of Network Cultures, Rotterdam-Amsterdam 2010, p. 73.
13. *Id.*, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Clueb, Bologna 2012, p. 10.
14. La teoria dei memi ha origine in ambito evolucionistico con la riflessione di Richard Dawkins in *Il gene egoista*: il biologo inglese sostiene infatti che i geni, l'elemento di base dell'evoluzione biologica, sono "dei replicatori"; il loro corrispettivo, per analogia, nell'evoluzione culturale sono i memi: questi consentono la diffusione capillare, continua, quasi virale, di idee, mode, frasi, ecc. "saltando di cervello in cervello tramite un processo che, in senso lato, si può chiamare imitazione" (cfr. Richard Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (1976), Modadori, Milano 2011, pp. 200, 201). I media digitali e la rete amplificano all'infinito in maniera esponenziale il potere di duplicazione e diffusione, dando vita agli innumerevoli fenomeni virali dei nostri giorni.
15. Gli engrammi sono per Warburg quei simboli carichi di aspetti espressivi ed emotivi provenienti dal passato che riemergono in maniera frammentaria e discontinua nello sviluppo storico della cultura.
16. John S. Weber, "Il fotografo elettronico siamo noi", in Roberta Valtorta (a cura di), *op. cit.*, pp. 25-33, p. 33.
17. Joachim Schmid citato in Roberta Valtorta, *op. cit.*, p. 7.