

Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini

di Roberta Valtorta

Tra due frasi perentorie e insieme divertite lanciate da Joachim Schmid in tempi diversi è possibile racchiudere il senso della sua "strategia culturale". La prima, molto nota, che data al 1989, anno delle celebrazioni del centocinquantesimo dell'invenzione della fotografia, è "Nessuna nuova fotografia finché non saranno utilizzate quelle già esistenti!". La seconda, recente, è: "Per favore non smettete di fotografare". Nell'una, l'artista espone il programma di lavoro al quale rimarrà per sempre fedele: non fotograferà ma, 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 poterle proiettare verso nuovi eventuali significati, se questi si daranno. Come potrebbe fare un sociologo, un antropologo, uno psicologo, o, anche, un indovino o un ecologista. Nell'altra esorta ironicamente e insieme drammaticamente tutti noi, uomini e donne avvolti nella spirale della civiltà contemporanea delle immagini, a continuare a produrne, così da fornire al suo sfrenato e bulimico, ma al tempo stesso lucido e progettato, bisogno di materiali visivi, sempre nuove figure e nuove fantasie. "Joachim Schmid è un ladro e un bugiardo", è stato scritto con ammirazione e umorismo, come lo furono i Surrealisti che, dopo aver acquistato vecchie fotografie ai mercati delle pulci di Parigi, le presentavano come genuini prodotti dell'inconscio (1).

Nel 1989 (proprio mentre festeggiava i suoi centocinquantesimi, la fotografia analogica stava per chiudere la sua storia cedendo il passo all'immagine digitale), Schmid pensava soprattutto alle immagini anonime, amatoriali, trovate sulle bancarelle dei mercatini, negli archivi, nelle strade, negli album di famiglia e in ogni altro luogo di conservazione, memoria e socializzazione delle fotografie, oppure pensava, subito dopo e di conseguenza, alle fotografie pubblicate sui giornali, sui depliant, sugli inviti di mostre, sugli stampati pubblicitari, sulla carta, la grande risorsa della comunicazione nell'età moderna. A tutte queste immagini dell'era analogica prodotte non da lui ma dagli altri, da tutti (2) egli decideva di dare un'accoglienza mai prima ricevuta e insieme un simbolico addio, consistenti, l'una e l'altro, nel fatto di appropriarsene e riutilizzarle, sottraendole all'oblio e alla distruzione e ri-presentandole in forme organizzate estremamente varie, caleidoscopiche.

Non posso dimenticare, parlando di oblio e di distruzione, l'opera dell'artista canadese Max Dean, *As Yet Untitled*, 1992-1995: l'installazione presenta un robot industriale che pesca continuamente da uno schedario una fotografia alla volta (si tratta anche in questo caso di foto-ricordo e foto di utilizzo sociale) e la sottopone all'attenzione dell'osservatore: questi compiendo un gesto o non compiendolo può decidere di conservarla, salvarla (in questo caso il robot la riporrà in un altro schedario) oppure può lasciare che vada distrutta (e in questo caso il robot porrà l'immagine in un tritadocumenti). Compleanni, ritratti, gite in montagna, interni di case, feste, gruppi di amici al mare, e tutte le memorie a essi collegate sopravvivranno oppure moriranno ridotti in striscioline e poi gettati.

Anche due opere di Andreas Müller-Pohle parlano della distruzione delle immagini così copiosamente prodotte dalla nostra civiltà: *Entropia*, un rumoroso video del 1996 che mostra gli ingranaggi di una macchina che tritano fotografie, pellicole litografiche, lastre, immagini incominciate, a indicare il nostro mondo contemporaneo che compulsivamente produce, riproduce, consuma e distrugge immagini, e *Photo Box*, del 2001, una scatola di plexiglas piena di pezzi di fotografie strappate (3), ormai spazzatura eppure bellissimi nella loro quantità, nei colori e nei materiali, che richiama i contenitori di spazzatura di Arman o di Joseph Beuys (4).

Opponendosi alla distruzione e alla dimenticanza e, anzi, aprendo le braccia con comprensione e senso dell'umorismo alle produzioni fotografiche di tutti coloro che essendo al mondo in epoca fotografica hanno finito per fotografare, Schmid mette dunque in salvo grandi quantità di immagini. In questo senso la

serie *Bilder von der Strasse*, iniziata nel 1982 e terminata simbolicamente di recente, nel 2012, con il millesimo "pezzo" raccolto (tutto, prima o poi, finisce), ha un significato centrale: si tratta infatti delle fotografie più anonime, diseredate, neglette, strappate, rovinate dal corso del loro destino. Le strade di molte città del mondo gliel'è hanno consegnate per mano del Caso, divinità suprema che si è introdotta nell'arte con il Dada e il Surrealismo e che Schmid ascolta. Alla raccolta segue una meticolosa archiviazione con luogo e data del ritrovamento.

Ma anche *Archiv*, 1986-1999, un'imponente, divertente, tenera raccolta di immagini divise per temi, è un lavoro capitale nel percorso di Schmid, poiché rappresenta una sfida alla possibilità, peraltro remota, di suddividere, classificare, catalogare enormi quantità di figure, creando categorie, somiglianze, appartenenze, per cercare di capire. E' l'utopia di poter dominare il caos di una realtà che continuamente si ramifica espandendosi e variegandosi, con l'ausilio di un ordine e di una regola sistematicamente applicata, la ricerca di un metodo, quello stesso che, come sappiamo, sostenne Aby Warburg e lo condusse a pensare che il possibile significato di una immagine risieda nella sua relazione con altre immagini con le quali ha in comune qualche carattere, un punto di vista che sta alla base della nascita dell'iconologia (5).

Il pensiero va al libro di Georges Perec *Pensare classificare*, elegante e assurdo esercizio di riordino dei libri della sua biblioteca, azione semplice della quotidianità che conduce però irrimediabilmente alla sensazione di entrare in un labirinto dal quale è impossibile uscire (6). Così è per l'opera classificatoria e tassonomica di Joachim Schmid, che più avanza e si organizza, più lascia intravedere l'immenso numero di possibilità altre da quelle messe in pratica, simile in questo, per restare in tema fotografico, a una inquadratura che, quanto più è esatta nel circoscrivere il suo oggetto d'attenzione tanto più rimanda vertiginosamente a tutto il resto della grande realtà che esclude.

E a proposito di immensità, in tempi più recenti e con coerenza, Schmid ha rivolto la sua attenzione prevalentemente a internet, ai social network nei quali cultura popolare e cultura tecnologica di massa si compenetrano, alla tempesta di immagini (un delirio, preconizzava Vilém Flusser nei primi anni Ottanta - 7) che è in corso nella rete, dove si gita una inarrestabile polvere di figure che si depositano in questo inedito ma repentinamente familiare, addirittura abitudinario luogo virtuale eppure vicinissimo alle nostre vite, nel quale sono all'opera milioni di produttori e distributori di immagini, instancabili in ogni istante del tempo globale: *all-photographers*, si usa dire, ma anche, *all-distributors*.

Questo significa che Schmid segue passo passo gli sviluppi della nostra civiltà, non solo tenendola sotto controllo e scrutandola, ma lasciandosi coinvolgere in tutte le pieghe complicate che essa offre. La posta in palio è molto alta: misurarsi idealmente con la sterminata produzione di immagini che non appartengono, o almeno non sono originariamente destinate ad appartenere alla storia dell'arte, ma costituiscono la sostanza della pratica sociale, mettendo così in discussione, con il renderle parte essenziale del suo gesto artistico, la consolidata divisione tra le immagini che sono "opere d'arte" e tutte quelle che non lo sono, e insieme i criteri dunque che abitualmente guidano lo storico dell'arte, il critico e lo studioso verso quelle e non queste (molto significativo, a questo proposito, il lavoro dal titolo *Masterpieces of Photography. The Fricke and Schmid Collection*, presentato nel 1990, che comprende fotografie trovate nei mercatini molto somiglianti, per soggetto o stile, a capolavori di riconosciuti maestri della storia della fotografia). Schmid, in questo, agisce come un vero critico (lo è stato, peraltro, nel senso letterale della parola, sulla rivista "Fotokritik" da lui stesso fondata, dal 1982 al 1987), oggi che, a un secolo dallo scossone impresso all'arte dalle avanguardie e a cinquant'anni dal successivo colpo destabilizzante infertole dalle neoavanguardie, artista, critico, organizzatore, curatore e comunicatore, sono figure ormai sovrapposte, produzione artistica e riflessione sull'arte coincidono.

L'artista tedesco, inoltre, in tempi nei quali le regole della distribuzione delle merci, comprese quelle di tipo culturale e *in primis* i libri, vengono totalmente riscritte dalla rete, agisce anche sul concetto di libro (tipico luogo della promozione dell'arte, prodotto di un'editoria di pregio, spesso oggetto elitario e di culto), dedicandosi a libri autoprodotti, stampati e distribuiti *on demand*, così inserendosi in più precarie ed

elastiche modalità di produzione e di comunicazione, diciamo *day-by-day*, in linea con la nostra era intermittente e aggrovigliata. Per esempio, il suo vasto progetto *Other People's Photographs*, 2008-2011, si muove esemplarmente, si potrebbe dire didatticamente, su più piani della comunicazione sia storica sia contemporanea: si tratta di immagini prelevate da Flickr, secondo un criterio di campionatura, organizzate per temi e pattern ricorrenti e poi raccolte in una serie di novantasei libri (un numero arbitrariamente limitato rispetto a un potenziale numero illimitato), a costituire una sorta di enciclopedia, "una biblioteca della fotografia vernacolare contemporanea, nell'era della tecnologia digitale e delle fotografie ospitate online", secondo le parole che troviamo nel sito di Joachim Schmid, al quale dobbiamo guardare come a un'esemplare dinamica opera d'arte *online* (8). Nuovamente e fatalmente la struttura del lavoro, pur stretta dentro precise regole chiarificatrici, è in realtà di tipo labirintico ("a specchio", la definisce l'autore) e rimanda al caos conclamato che segna la comunicazione contemporanea. La serie di libri è governata dal criterio del *print-on-demand* e inoltre, a chiudere questo cerchio complesso di significati e di modalità di scambio, è collocata in Flickr.

L'opera di Schmid è enorme, serrata, multiforme, e gli studiosi invitati a scriverne in questo volume, che viene realizzato in occasione della mostra *Joachim Schmid e le fotografie degli altri* presso il Museo di Fotografia Contemporanea, ne delineano la profondità, la densità e l'acuta attualità.

Io mi sono qui limitata a citare alcuni suoi lavori molto emblematici. La portata della sua opera è in realtà comprensibile solo se essa non viene osservata nel suo vasto insieme: un sistema di sistemi. Schmid colloca il suo lavoro al massimo grado dentro il fitto, inestricabile tessuto della produzione vernacolare contemporanea, considerata con occhio democratico, senza gerarchie: in questo modo, egli non solo studia lo stato della fotografia in epoca postmoderna, o postfotografia che dir si voglia, ma sceglie l'immagine tecnologica come emblema stesso del diffondersi delle pratiche artistiche dentro le più minute e intime pieghe della nostra complessa società: oggi infatti assistiamo alla confluenza di arte e comunicazione, pratica creativa quotidiana e progetto artistico, autorialità e produzione immediata e funzionale in senso sociale e territoriale (si pensi non solo alla fotografia, ma ai progetti di arte pubblica e partecipata, al design, al cinema, alla moda, alla televisione e alle altre forme che mediano creatività e intrattenimento).

Il processo all'interno del quale ci troviamo è quello tante volte indicato dalle poetiche del *ready made* e dell'*objet trouvé* care a Duchamp e a tutti gli artisti dell'area dada-surrealista (che ha poi generato enormi conseguenze nell'arte contemporanea, dalle neoavanguardie ai giorni nostri), quello del dibattito intorno alla "morte dell'autore" disceso dal noto scritto di Roland Barthes (9), nonché quello, altrettanto importante, che riguarda la progressiva erosione del concetto di "originale" avviato dallo storico scritto di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (10), e quello dello smontaggio contemporaneo del concetto stesso di "opera d'arte" anche in base al meccanismo della riappropriazione.

Schmid appartiene a una grande variegata famiglia di artisti che, nell'arco del Novecento hanno scelto la strada importante del riutilizzo e della rivitalizzazione dei materiali, degli oggetti e delle immagini già esistenti, che spesso si incrocia con quella della serialità e della catalogazione, conducendoci nel mondo stratificato di tutto ciò che, vissuta una vita, ne vive un'altra e un'altra ancora, e anche dentro percorsi che puntano a padroneggiare il caos e la proliferazione delle forme attraverso sistemi concettuali fortemente strutturanti, quello dell'archivio soprattutto. E possiamo citare i nomi di Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, ma anche August Sander, Karl Blossfeldt, Ed Ruscha, Bernd e Hilla Becher, Gerhard Richter, e Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Arman, César, Jean Tinguely, Josef Beuys, e poi Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Jochen Gerz, il nostro Paolo Gioli, e Richard Prince, Larry Sultan, Barbara Kruger, Sherrie Levine, ma anche Yasumasa Morimura, e Thomas Ruff, Joan Fontcuberta, John Stezaker. L'elenco, peraltro parziale, dice che la famiglia di questi artisti è molto ampia, ed è giusto che sia così, poiché incommensurabile è il tema nel quale essi si cimentano: la riflessione sul destino di tutto ciò che gli uomini vanno producendo da che esistono le macchine, una riflessione che è nata ancora prima della postmodernità nella quale ci agiamo. In questo nobile contesto artistico, Schmid si assume il compito

rigoroso, scientifico, ma scanzonato a un tempo, di indagare la fotografia come grande fenomeno di massa che si è intimamente insediato dentro i comportamenti umani. Osserva con un sorriso i molti volti e le molte storie che emergono dalle immagini che raccoglie, mentre l'immagine tecnologica si trasforma, la società anche.

1. Stephen Bull in: http://www.cefvigo.com/ingles/galeria_joachim.htm
2. Per una bibliografia dedicate alla fotografia vernacolare vedi: <http://www.projectb.com/articles/17>
3. Queste opere di Max Dean e di Andreas Müller-Pohle si trovano pubblicate in: Roberta Valtorta (a cura di), *Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale*, Museo di fotografia contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2006.
4. Molti gli artisti che hanno riutilizzato i rifiuti. Cfr. l'importante catalogo a cura di Lea Vergine *Trash Quando i rifiuti diventano arte*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto/Electa, Milano 1997.
5. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
6. Georges Perec, *Pensare/classificare*, Rizzoli, Milano 1989; ed. or. *Penser/Classer*, Hachette, Paris 1985.
7. Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Agorà, Torino 1987, poi Bruno Mondadori, Milano 2006; ed. or. *Für Eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983.
8. "a library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting", così è definita la serie dei novantasei libri di *Other People's Photographs* nel sito di Joachim Schmid www.schmid.wordpress.com.
9. Roland Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in: *La bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984; ed. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.
10. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seine technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

Testo introduttivo del volume "Joachim Schmid e le fotografie degli altri", editore Johan&Levi, dicembre 2012