MOUSSE

free contemporary art magazine

issue ten # september twothousandseven

I AM NOT A PHOTOGRAPHER

Simone Menegoi

Non-fotografo. Qualcuno che non scatta fotografie, eppure con la fotografia ha a che fare. Se volete, il lavoro del tedesco Joachim Schmid è tutto qui. Non consiste nel produrre nuove immagini, ma nell'inventare delle strategie - sofisticate, rigorose, poetiche - per indurci a guardare le vecchie con occhi nuovi. E una delle strategie è quella di creare degli archivi, delle tavole comparative, degli atlanti. Parola magica per questo numero di Mousse: leggete l'articolo su Warburg e capirete perché. Ma non è solo per questo che abbiamo scelto di dare a Schmid l'onore del Focus. Forse non l'avete mai sentito nominare, ma questo non-fotografo è più bravo di tanti fotografi "veri" che girano nel circuito delle gallerie. Leggere per credere.

"Nessuna nuova fotografia finché le vecchie non siano state utilizzate!". È una frase pronunciata da Joachim Schmid nel 1989, in occasione del 150° anniversario della nascita della fotografia. Ed è soprattutto il programma a cui Schmid stesso, come artista-fotografo, si è mantenuto fedele per venticinque anni, dedicandosi esclusivamente a cercare, raccogliere, selezionare, scartare, raggruppare e infine mostrare fotografie altrui.

Tutto ciò potrebbe anche essere il compito di un critico. E come critico, del resto, Schmid ha incominciato a farlo all'inizio degli anni '80, quando scriveva per alcune testate specializzate e su un piccolo bollettino creato da lui stesso, Fotokritik (1982-88). Quest'ultimo diventò lo strumento per divulgare le scoperte che il giovane critico-editore faceva sulle bancarelle del mercato delle pulci berlinese di 17.Juni Straße: fotografie amatoriali emerse da vecchi album di famiglia, cartoline di ogni epoca, immagini documentarie, figurine... In sostanza, con una scelta di campo già netta, tutto lo scibile fotografico che non è stato prodotto e consumato badando a fattori estetici, ma principalmente affettivi o pratici; l'immensa quantità di materiale che appartiene alla storia della fotografia come "storia sociale" (per dirla con Ando Gilardi), non come storia dell'arte. E mentre le immagini pubblicate su "Fotokritik" si emancipavano sempre di più dal testo, Schmid intuiva la possibilità di impiegarle in modo differente. Una possibilità attuata per la prima volta in alcune pubblicazioni a tiratura limitata realizzate insieme all'amico Adib Fricke alla fine degli anni '80.

La più sorprendente di queste pubblicazioni è forse il portfolio *Meisterwerke der Fotokunst. Die Sammlung Fricke und Schmid* ("Capolavori della fotografia. La collezione Fricke e Schmid"), apparso proprio in quel 1989 che celebrava l'anniversario del medium; ed è anche l'esempio più adatto a spiegare perché l'attività di Schmid non poteva più restare confinata all'ambito critico. In apparenza, *Meisterwerke der Fotokunst* contiene una selezione di immagini inedite di grandi fotografi, da Eugène Atget ad August Sander. In apparenza soltanto, dato che non sono state scattate dagli autori a cui il portfolio le attribuisce. Si tratta in realtà di vecchie immagini di fotografi anonimi recuperate in giro, molto somiglianti nello stile a quelle dei maestri. Giocando sulla somiglianza, Schmid ha costruito accuratamente le false attribuzioni, inventando titoli ad hoc e date plausibili. Il gioco è talmente abile da aver generato seri equivoci, e perfino una causa legale (persa) da parte della fondazione René Magritte, che reclamava diritti d'autore su una presunta fotografia dell'artista surrealista contenuta nel portfolio.

Solo uno scherzo raffinato (e un po' pericoloso)? L'operazione pone domande tutt'altro che superficiali sulla storia della fotografia, in primo luogo sui criteri con cui delimitiamo l'acropoli della 'fotografia d'arte' e la difendiamo dalle orde barbariche della fotografia amatoriale e commerciale. Certo, la grandezza di un Hansel Adams non è in discussione. Ma forse conviene ridimensionare il vecchio mito romantico dell'unicità del suo talento, se ci sono in giro fotografie amatoriali degli anni '50 che possono abbastanza facilmente passare per sue. Forse il suo sguardo deve più di quanto ci piace credere al clima e alla sensibilità della sua epoca, condivisi da migliaia di altri fotografi meno dotati di lui. E forse il nostro giudizio è condizionato dal peso di un nome ormai consacrato più di quanto ci rendiamo conto.

La passione di Schmid per gli incontri fortuiti con fotografie amatoriali ha dato vita in quegli anni anche a un'altra opera, opposta e complementare a *Meisterwerke der Fotokunst*. Si intitola *Bilder von der Straße*. ('Immagini dalla strada') e il titolo, questa volta, è vero alla lettera. Nessuna manipolazione, nessuna falsa pista: con una secchezza da artista concettuale degli anni '70, Schmid ha disposto in ordine cronologico su fogli di carta da archivio tutte le fotografie che ha trovato per terra nelle strade di Berlino e delle città che ha visitato (Oxford, Rio de Janeiro, Parigi, Milano...). Cominciata senza ancora una finalità precisa nel 1982, la raccolta conta oggi novecento esemplari ed è tutt'ora in corso. Quasi tutte le immagini trovate sono dei ritratti; almeno la metà è strappata, e spesso non tutti i pezzi sono stati ritrovati. Ogni immagine è stata corredata di luogo e data, come nella fotografia classica. Ma in questo caso esse non segnalano le circostanze dello scatto (che restano sconosciute), bensì quelle del ritrovamento, in una specie di versione post-duchampiana del "momento decisivo" di Cartier-Bresson.

Spina dorsale dell'opera di Schmid, *Bilder von der Straße* può essere letta in molti modi. È un monumento al caso. È una specie molto particolare di diario. È un giacimento inesauribile di spunti narrativi: su molte delle immagini, sul perché sono state scattate (e buttate via), si potrebbe scrivere un libro intero di congetture. È un documento di sociologia della fotografia, dei cliché e dei luoghi comuni del suo uso di massa. Infine, e soprattutto, è un omaggio alla qualità 'feticistica' della fotografia analogica, al suo essere essenzialmente – come ricordava Roland Barthes in *La camera chiara* – una scia materiale lasciata da qualcuno o qualcosa su una superficie. Più un certificato fisico di esistenza che una rappresentazione codificata, più una reliquia che un'immagine. Per questo le fotografie trovate da Schmid attirano: perché sentiamo che sono la traccia – senza filtri estetici, sopravvissuta per caso – della vita di qualcuno. Per questo molte di esse sono strappate: perché qualcun altro ha voluto distruggere quella traccia, forse cercando di liberarsi di un ricordo.

L'omaggio di Schmid alla fotografia analogica in *Bilder von der Straße* è tanto più intenso in quanto essa, come fenomeno di massa, va scomparendo. Le fotocamere digitali e gli obiettivi dei cellulari non incidono indelebilmente l'immagine su una pellicola, non producono un negativo, non lasciano per le strade stampe cartacee destinate a caricarsi dei segni del tempo. E per cancellare una foto digitale basta premere un bottone. Schmid, che non è un nostalgico, ne ha tenuto conto: i suoi ultimi progetti si rivolgono alle nuove frontiere dell'immagine fotografica, il digitale e Internet. Beninteso, il genere di materiali prescelti è rimasto lo stesso. Ecco allora, per esempio, *Menschen und Dinge. 853 Bilder für die 21st Jahrundert* (Uomini e cose. 853 immagini per il 21° secolo), uno slide show digitale che aggiorna e adatta alle nuove tecnologie il vecchio *Arkiv* cartaceo che l'artista aveva creato nei decenni precedenti. Su quattro schermi scorrono centinaia di anonime immagini trovate con Google e raggruppate per tema: ritratti di manager, immagini di cibi, still di telecamere a circuito chiuso, aerei in volo, ragazze in bikini... È una campionatura tanto ampia quanto ridicolmente piccola rispetto alle dimensioni del web, tanto sistematica nel metodo quanto casuale nel risultato, tanto rigorosa nella forma quanto banale nei contenuti. Un buon esempio, in sostanza, dell'impossibilità di riuscire a farsi un'idea esaustiva di quel duplicato del mondo reale che è Internet.

Il lavoro di Schmid, ovviamente, non nasce dal nulla, né è assolutamente originale. Non pretende nemmeno di esserlo, dato che proprio il concetto di 'originalità' è uno dei suoi bersagli polemici. Sono molti gli autori e le opere che lo hanno influenzato, o ai quali può essere accostato. Il lavoro di appropriazione di fotografie banali e commerciali è stato intrapreso alla fine degli anni '70 da artisti americani come Richard Prince, Barbara Kruger e Larry Sultan. Sherrie Levine ha rifotografato e presentato sotto proprio nome immagini celeberrime di Walker Evans e altri, creando un precedente fondamentale per ogni discorso critico/artistico sulla definizione di 'autore' in fotografia. La serialità e la struttura dell'archivio sono fondamentali per molta fotografia tedesca degli ultimi quarant'anni, dal lavoro dei coniugi Becher e dei loro allievi all'Atlas di Richter.

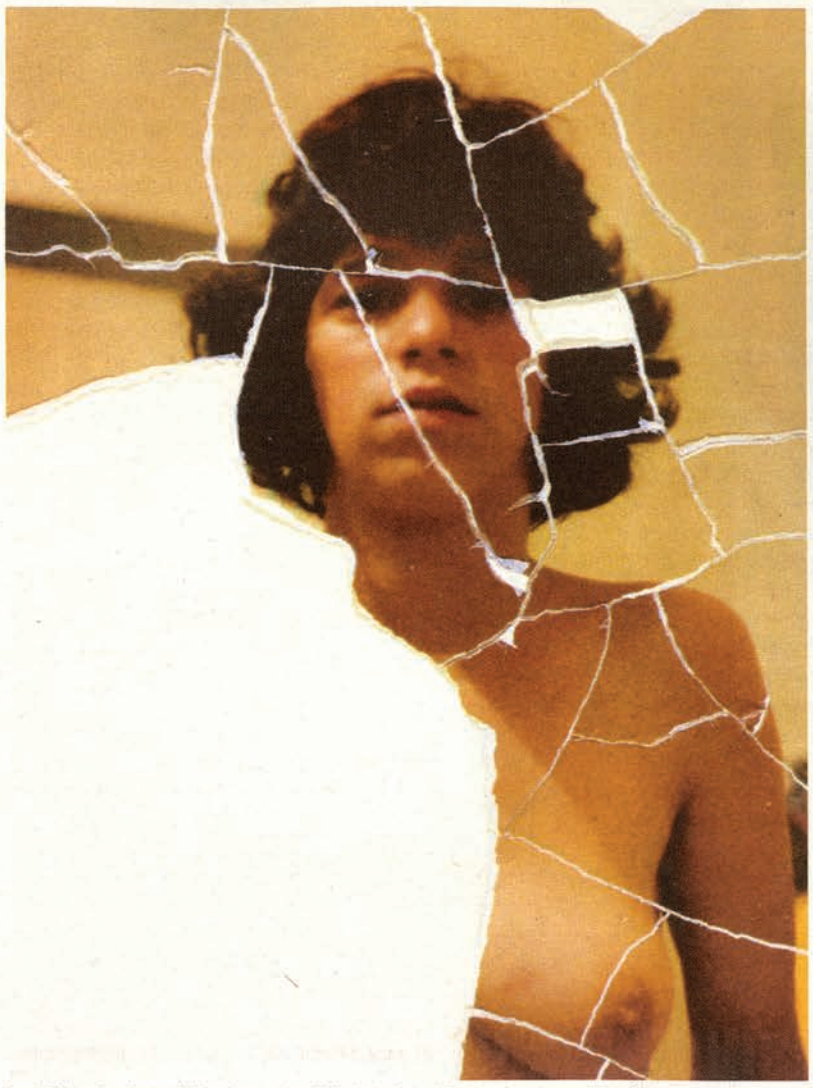
Sono tutti paragoni legittimi, compreso quello con Warhol, le cui serigrafie di immagini tratte dai quotidiani Schmid vide a sedici anni, e dalle quali si dichiara profondamente influenzato. Malgrado tutto, però, il lavoro dell'artista-fotografo tedesco resta inconfondibile. Per la sua continuità, per la fedeltà al metodo del ready-made fotografico, per un'idea 'democratica', non-gerarchica, della fotografia. (Un'idea che è anche un'implicita presa di posizione politica: non è un caso che l'artista, alla fine degli anni '70, sia stato fra i fondatori del quotidiano tedesco di sinistra die Tageszeitung). Forse, più di tutto, Schmid si fa ricordare per la sua capacità di tenere conto sia dell'aspetto sociologico, quasi statistico, della fotografia come fenomeno di massa, sia del valore umano e psicologico che un singolo scatto può contenere. A volte questi due aspetti trovano un perfetto equilibrio all'interno dello stesso la-voro, come accade in *Photogenetic Drafts* (1991), bellissima serie che nasce da un altro scherzo concettuale. L'anno prima, Schmid si era inventato un fantomatico *Istituto per il riciclaggio di fotografie usate* e l'aveva pubblicizzato con un trafiletto che invitava istituzioni pubbliche e privati cittadini a spedirgli il loro surplus di immagini per evitare il proliferare dell'"inquinamento visivo". Era una provocazione intellettuale, ma molti la presero alla lettera, e Schmid ricevette una quantità enorme di fotografie. Fra le altre cose, i negativi di centinaia di ritratti in b/n realizzati negli anni '60 da un laboratorio fotografico bavarese, tagliati in due per impedire il loro riutilizzo commerciale. Maneggiando i negativi, Schmid scoprì che l'accurata standardizzazione delle pose e dell'angolatura della macchina fotografica gli permetteva di combinare due metà prove-nienti da scatti diversi (da visi diversi) ottenendo una terza immagine coerente: ritratti in cui il volto di una bambina ha i capelli di una donna matura, oppure in cui un occhio e il sorriso di una ragazza si combinano perfettamente con la guancia di un uomo di mezz'età.

From the project *Photogenic Drafts*, 1991 © Joachim Schmid/ Courtesy The Photographers' Gallery, London Draft # 24, 1991

Stampati, questi ritratti impossibili sono dimostrazioni quasi scientifiche della potenza dei cliché e delle convenzioni visive nella fotografia commerciale; al tempo stesso, sono immagini di grande suggestione poetica. La convivenza nello stesso viso di giovane e anziano, maschile e femminile, parla una lingua esistenziale, racconta storie legate all'identità e al tempo.
Nell'aprile del 2007 una mostra itinerante accompagnata da un esauriente catalogo ha celebrato i venticinque anni di carriera di Schmid. (Partita dal Tang Museum di Saratoga Springs, USA, nei prossimi mesi sarà al Nederlands Fotomuseum di Rotterdam e al BildMuseet di Umeå, in Svezia; inoltre, la Photographer's Gallery di Londra ha presentato la scorsa primavera una selezione di lavori di Schmid curata da lui stesso). Fra le molte altre opere, la retrospettiva include anche i pannelli della serie *Statics* (1995-2003), nei quali la ricerca dell'artista-fotografo tocca un punto estremo. In un certo senso, essi realizzano la promessa di riciclaggio "ecologicamente sicuro" delle vecchie fotografie fatta da Schmid qualche anno prima: con un tritadocumenti da ufficio, l'artista ha ridotto migliaia di immagini in striscioline, ricomponendole poi in texture compatte nelle quali gli scatti originali non sono più leggibili. Dato che per ogni pannello sono state usate solo fotografie appartenenti a un medesimo tipo, ognuno di essi possiede un tono cromatico di fondo: rosa carne (cataloghi di moda femminile), rosso-arancio (cartoline di tramonti), bianco-azzurro (moda maschile), eccetera. Sono tutte sfumature del rumore visivo che ci accompagna quotidianamente. L'immagine residua di chi vede troppo, quello che rimane quando ogni differenza qualitativa è stata inghiottita dalla pura quantità. Un pannello spicca fra gli altri: è l'unico composto solo di toni di grigio. Per una volta, Schmid ha impiegato delle fotografie artistiche.

A non-photographer. Someone who does not take photographs, but really deals with photography. If you like, that's the work of the German Joachim Schmid. It's not about producing new images, but about inventing sophisticated, precise, and poetic strategies to look at the old ones with new eyes. One of these strategies is to create archives, comparative boards, and atlases. This latter seems to be the magic word for this issue of Mousse (read the article on Aby Warburg and you will see what I mean). But this is not the only reason why we decided to give him the honor of the Focus. Perhaps you've never heard of him, but this non-photographer is definitely better than several "real" photographers that are welcome in the art galleries. You must read to believe.

"No new photographs until the old ones have been used up!." This is the statement made by Joachim Schmid in 1989 on the occasion of the 150th anniversary of photography. And, above all, it's the program that Schmid himself has followed throughout twenty-five years of work as an artist/photographer, devoting himself entirely to searching, collecting, selecting, discarding, assembling and finally exhibiting other people's photographs.
This could seem to be the critic's job. Besides, Schmid started doing exactly this as a critic at the beginning of the 80s, when he contributed to several specialized magazines and to a small newsletter, Fotokritik (1988-88) that he founded himself. This became the medium used to divulge the discoveries that the young critic/publisher made among bookstalls in the flea market on Straße des 17. Juni in Berlin: amateur photographs discovered from old family albums, postcards from different epochs, documentary images, picture-cards, etc.—basically everything that's photographic and that's been produced and consumed by paying attention to the emotional and the practical rather than the aesthetic: a huge amount of such material that belongs rightfully to the history of photography considered as "social history" (in Ando Gilardi's words) rather than art history. As the images that he published on Fotokritik were becoming more and more independent of the text, Schmid guessed the chance to employ them in a different way: he first took this chance at the end of 80s in a few limited edition publications that he co-edited with his friend Adib Fricke.
Among these publications the most amazing one is titled *Meisterwerke der Fotokunst. Die Sammlung Fricke und Schmid* (Masterpieces of Photography. The Fricke and Schmid Collection), that appeared in 1989 – exactly when the anniversary of the medium was being celebrated - and is the example that best clarifies why Schmid's actions could no longer be restricted to the critical sphere. Seemingly, *Meisterwerke der Fotokunst* includes unpublished shots by the most renowned photographers, from Eugène Atget to August Sander. But, only seemingly, because the pictures have not been taken by the photographers they're attributed to—they're actually old anonymous photographs collected around that look very much like the masters' ones. Using this likeness, Schmid carefully invented fake attributions, thinking up special titles and convincing dates. The game is so skillfully played that it has given rise to many serious ambiguities and even to a legal suit—instituted (and lost) by the René Magritte Foundation that claimed copyright to a photograph included in the portfolio.
Is it only a refined (and slightly dangerous) joke? This action raises anything but superficial questions that concern the history of photography, and especially the standards that we use to bound the acropolis of 'artistic photography' and defend it from the barbarian hordes of amateur and commercial photographers. Of course the greatness of - let's say - Ansel Adams is not under discussion. But we had better put into proportion the old romantic myth of the uniqueness of his talent if you can find 50s amateur pictures that can be easily attributed as his. We had better think that Adams' way of looking at the world is indebted to the atmosphere of his times and this has been shared by thousands of less gifted photographers. But perhaps our opinion is more conditioned by the importance of a consecrated name than we realize.
Schmid's passion for amateur photographs was in those years the starting point of another work, which is contrary and complementary to *Meisterwerke der Fotokunst*. It is titled *Bilder von der Straße* (Pictures from the street)—and, in this case, the title is literally true. No manipulation, no false tracks: with a 70s-conceptual-art dryness, Schmid arranged in chronological order on archive sheets all the pictures that he'd found on the ground in the streets of Berlin and other cities he'd visited (Oxford, Rio de Janeiro, Paris, Milan...). Started in 1982 without a definite aim, this collection today includes nine-hundred examples and is still in progress. Almost all the pictures are portraits; half of them is torn in half and very often parts are missing. Every photograph has a place and date attached to it, like in classical photography, but in this case the circumstances of the shot remain unknown, and we discover only those circumstances of its finding, which becomes a kind of post-Duchampian version of Cartier Bresson's "decisive moment."
Backbone of Schmid's whole work, *Bilder von der Straße* can have



From left: *Pictures from the street (Bilder von der strasse), n. 192, Sao Paulo, October 1993 / Pictures from the street (Bilder von der strasse), n. 75, Berlin, may 1990* - © Joachim Schmid/ Courtesy The Photographers' Gallery, London

Arkiv n. 74, 1988 - © Joachim Schmid/ Courtesy The Photographers' Gallery, London

many interpretations. It's a Chance Monument. It's a very special kind of diary. It's an inexhaustible narrative deposit: you could write a book of conjectures that could be made from most of the pictures, the reasons why they were taken and then thrown away. It's a work in the sociology of photography, concerning the stereotypes and the commonplaces of its mass use. Finally, and above all, it's a tribute to the fetishistic property of analogue photography—that, as Roland Barthes mentions in *Camera Lucida*, is nothing but a trail of matter left on a surface by someone or something. It acts like an existence certificate rather than like a codified representation, and is a relic rather than an image. This is why the pictures collected by Schmid are so fascinating—because we understand they are trails of someone else's life, produced without an aesthetic analysis and survived only by pure chance. And this is why many of them are torn—because perhaps someone else wanted to delete that trail, perhaps striving to get rid of a memory.

The tribute that Schmid pays to analogue photography in *Bilder von der Straße* is even more significant if you consider that right at this time it's disappearing as a mass phenomenon. Digital cameras and cell-phone lenses don't impress an indelible form on film, don't have a negative, don't leave on the streets prints that reflect the effects of time. And if you want to delete a picture, you just have to hit a button. Schmid is not a nostalgic person and he's started to consider things in this light: his latest projects face new frontiers of photographic image, the digital revolution and the Internet. Needless to say, the kind of documents selected is still the same. This is how is born, for instance, the work *Menschen und Dinge. 853 Bilder für das 21. Jahrhundert* (People and Objects. 853 Pictures for the 21st Century), a digital slide show that could be considered to be an up-to-date and technologically-friendly version of the paper *Arkiv* that he created in the previous decades. Hundreds of images—found with Google and grouped according to subject—slide on four screens: portraits of managers, stills from CCTV, pictures of food, flying planes, girls in bikinis, etc. The resulting sampling is wide and yet so ridiculously inadequate compared to the enormity of the Internet, is methodical and yet accidental, is meticulous in its form and yet ordinary in its content. Basically, it is a clear instance of the impossibility to get an exhaustive idea about the true duplicate of reality that the Internet really is.

Of course Schmid's work doesn't spring from nothing, and it's not entirely original. It doesn't even profess to be entirely original; on the contrary, the idea of "originality" is one of his polemic targets. There are many artists and works he's been influenced by, and many others he can be connected with. The re-appropriation of ordinary and commercial pictures is something that was started at the end of the 70s by such American artists as Richard Prince, Barbara Kruger and Larry Sultan. Sherrie Levine re-photographed and presented under her own name some renowned images by Walker Evans and others—setting an essential precedent for every subsequent critical/artistic reflection upon the definition of 'author' in the sphere of photography. Moreover, seriality and filing have been essential for most German photographers during the last four decades—from the Bechers and their disciples to Richter's *Atlas*.

Many comparisons are appropriate, including that of Andy Warhol: Schmid first saw Warhol's silk-screen prints of newspaper images when he was only sixteen, and has always declared that he'd been extremely affected by these works.

In spite of all this, the work of the artist/photographer remains unmistakable—for its continuity, its loyalty to the method of the ready-made and its 'democratic' and non-hierarchical idea of photography. (An idea that, among other things, is also meant as an implicit political stance: it's not by chance that at the end of the 70s the artist was one of the founders of the left-wing German paper 'die Tageszeitung'). Most of all, Schmid is worth remembering for his ability to consider at the same time the sociological, statistical quality of photography as a mass phenomenon and the emotional and psychological value of every single shot. Sometimes these two aspects are present in the same work and seem to be well-balanced, as in the case of *Photogenetic Drafts* (1991), a beautiful series that originated from another conceptual trick. The year before Schmid had cooked up the story of the notorious *Institute for the Reprocessing of Used Photographs* and he'd given it a plug with a paragraph where public institutions and private citizens were requested to send him their excess amount of images, in order to avoid the proliferation of "visual pollution."

Of course it was an intellectual challenge, but many people took it literally, thus, Schmid received a very large amount of pictures—and among the other things the negative films of hundreds black and white portraits that had been made in the 60s by a Bavarian portraiture studio. The films were torn in half so that nobody could employ them again. Looking carefully at them, Schmid found out that the scrupulous standardization of sittings and perspectives enabled him to combine halves of different portraits (and different faces) to obtain a third, credible image. Portraits where the face of a little girl is framed by the hair of a grown-up woman, where the eye and the smile of a young lady match perfectly with a middle-age man's cheek. Portraits that scientifically prove the power of stereotypes and accepted visual customs of commercial photography. Portraits that at the same time remain strongly poetic and suggestive. The coexistence, in the same face, of the qualities of 'young' and 'old', 'male' and 'female', has an existentialist significance and tells stories about identity and time.

In April 2007 a traveling exhibition, accompanied by the publication of a comprehensive monograph, celebrated the 25th anniversary of Schmid's career. Beginning at the Tang Museum in Saratoga Springs, USA, in the next months the exhibition will be hosted by the Nederlands Fotomuseum in Rotterdam and by the BildMuseet in Umea, Sweden. (Furthermore, last spring the Photographer's Gallery in London presented a selection of Schmid's works curated by himself). Among the many works, this retrospective also includes boards from the series titled *Statics* (1995-2003), where the artist's research goes to an extreme point. In a certain sense these works keep the promise of "ecologically safe" recycling that Schmid made a few years before: using a paper shredder the artist cut thousands of pictures into very fine strips, and then he reassembled them in textures where the primary shots weren't distinguishable anymore. Since each board grouped images of just one kind, they all had a dominant chromatic note: there was the flesh pink one (images derived from female fashion catalogues), the red/orange one (derived from sunset postcards), the white/light blue one (men's fashion) and so on, every nuance of the visual noise that's with us every day. This is what is left when every quality difference is swallowed by mere quantity—the residual image destined to people that have too many things to see.

One of the boards stands out from the others—the only one which is in grey tones. For once, Schmid employed 'artistic' photographs.