JOACHIM SCHMID

« Tausend Himmel » et principe d'équivalence • "Tausend Himmel" and the equivalence principle

¬ Joël Vacheron

At first glance they appear to be photographs of clouds, of the sky, and of helicopters.
In fact, they are photographs of sounds – the sounds of helicopters.
Joachim Schmid

Music! Music! Man, why that is music!
How did you ever do that ?
Alfred Stieglitz

BRUITS ET PAYSAGES

À partir des années 80, perplexe face à la multiplication exponentielle des photographies, Joachim Schmid a choisi de ne plus produire de nouvelles images[1]. A quelques exceptions près, son activité artistique est consacrée essentiellement à la recherche, à la collection, à l'archivage taxinomique, au découpage ou au recyclage sémantique de photographies vernaculaires récoltées par le biais de petites annonces, sur Internet ou simplement trouvées au hasard des rues. L'œuvre de Joachim Schmid se concentre ainsi dans le remaniement de photographies qui ont été prises par d'autres personnes. Exposée pour la première fois en 2007 lors d'une rétrospective consacrée à l'artiste par la Photographer's Gallery, « Tausend Himmel » altère sensiblement les principes de cette collecte sélective.

[1] En 1989, cette démarche se résumait dans la formule militante: *« No new photographs until the old ones have been used up ! »*

NOISES AND LANDSCAPES

In the 1980s, confused by the exponential numbers of photographs everywhere, Joachim Schmid decided not to produce any more new images[1]. Give or take the odd exception, his artistic activity is devoted essentially to research, collecting, taxonomic filing, and the clipping and semantic recycling of vernacular photographs gathered by way of small ads, on the Internet, or simply found by chance in the street. Joachim Schmid's work is thus focused on the alteration of photographs that have been taken by other people. "Tausend Himmel" (Thousand Skies), which was first exhibited in 2007 at a retrospective devoted to the artist by the Photographer's Gallery, considerably alters the principles of this selective collecting.

[1] In 1989, this approach was summed up in the militant slogan: *"No new photographs until the old ones have been used up!"*

Tausend Himmel | 2005 (en haut et pages suivantes)

Multichannel photo installation
Courtesy Galerie Alain Gutharc, Paris
Crédits : Joachim Schmid

Alfred Stieglitz ▾ *Songs of the Sky, No. 2 / Equivalent, Portrait of Georgia, No. 3* | 1923 (en bas)

10 x 12,6 cm
Photographie argentique noir et blanc
Crédits : J. Paul Getty Trust, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Cette série se compose de mille photographies numériques, prises intégralement par Joachim Schmid, diffusées en boucle de soixant-quinze minutes sur deux écrans d'ordinateur. Chaque image représente un ciel, généralement traversé par un hélicoptère, un avion, des nuages, des sillons et, rarement, par des fragments architecturaux ou des fils électriques. Le rythme soutenu du défilement, l'abondance des images et le caractère tautologique du rendu provoque une contingence obnubilante. A force d'être confronté aux modulations subtiles provoquées par cette répétition obsessionnelle, on en vient presque à croire que ces écrans ne donnent rien à voir. D'ailleurs, de l'aveu même de Joachim Schmid, ses représentations lambda de nuages, de ciels et d'hélicoptères composent en vérité des « photographies de sons ». A travers cette série, Joachim Schmid éprouve un principe de convergence sensorielle élémentaire : lorsque l'acuité visuelle s'altère, notre attention se concentre de manière plus soutenue sur les phénomènes acoustiques, et *vice versa*. Malgré son caractère détonant, ce travail n'a guère retenu l'attention des critiques et rien n'a été écrit sur le sujet, exceptée une brève présentation dans le catalogue paru à cette occasion. Un mutisme d'autant plus surprenant que « Tausend Himmel » offre des opportunités originales pour adopter un « regard acoustique » sur le médium photographique.

En effet, ces « paysages sonores »[2] aiguillent notre attention sur l'impact, quelquefois très violent, des nuisances sonores dans notre quotidien. D'une part, cette séquence permet de pondérer quelque peu l'hégémonie du régime scopique à l'ère numérique, en opérant une forme de *soundcheck* de l'amplification des productions photographiques. D'autre part, « Tausend Himmel » renvoie à toute une tradition de démarches expérimentales visant à rendre visible les sons par contact direct[3]. A ce titre, ces photographies de ciels renvoient de manière implicite aux recherches en matière de synesthésie menées par Alfred Stieglitz. Même si ces travaux, désormais regroupés sous l'appellation « Equivalent », n'ont pas constitué une influence initiale pour Schmid, cette digression historique permet de spécifier l'actualité de sa démarche.

ÉQUIVALENCE ET SYNESTHÉSIE

Au début des années 20, Alfred Stieglitz entreprend de photographier des nuages. Ce thème le passionnait depuis de nombreuses années, car il représentait encore un défi technique très complexe pour les photographes. Les variations chromatiques et les motifs infinis constituaient une opportunité appropriée pour consigner les compétences acquises durant ses quarante ans de carrière. Dans le même temps, Stieglitz cherchait à dépasser les limitations pictorialistes qui bridaient le potentiel symbolique des productions photographiques. Grâce à l'évidence et à la neutralité stylistique émanant de ces sujets nébuleux, il pouvait ouvrir sa pratique à l'abstraction et à l'expression de sentiments plus personnels. Par ce biais, Stieglitz cherchait à « visibiliser l'invisible », notamment en donnant une consistance à des attributs ou des essences qui se dérobaient aux diktats mimétiques du réalisme photographique[4].

À ce titre, Stieglitz était largement inspiré par les hypothèses synesthésiques de Wassily Kandinsky. A travers ces

[2] Initiée par R. Murray Schafer, l'étude des paysage sonores, constitués par l'ensemble des sons audibles depuis un endroit particulier, était initialement destinée à la lutte contre la pollution sonore.

[3] Pour en savoir plus sur les expériences artistiques mêlant optique et acoustique, voir *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du xxe siècle*, Editions du Centre Pompidou, 2004.

[4] « John Pultz « Equivalence, Symbolism, and Minor White's Way into », *Record of the Art Museum*, Princeton University, Vol. 39, No. 1/2 (1980), Princeton University Art Museum, pp. 28-39..

This series is made up of 1,000 digital photographs, all taken by Joachim Schmid, shown in a 75-minute loop on two computer screens. Each image represents a sky, usually being crossed by a helicopter, an airplane, clouds, trails and, rarely, bits of architecture or electric wires. The sustained pace of the procession, the plethora of imagery and the tautological nature of the rendering all give rise to an obsessive set of circumstances. By dint of being faced with the subtle modulations caused by this obsessive repetition, we almost come to the point of believing that those screens have nothing to show. What is more, by Joachim Schmid's own admission, his common-or-garden representations of clouds, skies and helicopters actually form "photographs of sounds". Through this series, Joachim Schmid tests a principle of elementary sensory convergence: when visual keenness is altered, our attention is focused in a more sustained way on acoustic phenomena, and *vice versa*. Despite its explosive character, this work scarcely caught the eye of the critics, with the result that nothing has been written about it, apart from a short introduction in the catalogue published for the show. This silence is all the more surprising because "Tausend Himmel" offers original opportunities for adopting an acoustic way of looking at the photographic medium.

These "sonic landscapes"[2] actually steer our attention to the at times very violent impact of noise pollution in our daily lives. On the one hand, this sequence helps us, in a way, to weigh up the hegemony of the scopic system in the digital age, by operating a kind of "sound check" of the amplification of photographic productions. On the other hand, "Tausend Himmel" refers to a whole tradition of experimental approaches aimed at making sounds visible through direct contact[3]. In this respect, these photographs of skies refer implicitly to Alfred Stieglitz's synaesthetic research. Even if these works, now grouped under the heading "Equivalent", did not have an initial influence on Schmid, this historical digression helps us to specify the current nature of his approach.

EQUIVALENCE AND SYNAESTHESIS

In the early 1920s, Alfred Stieglitz embarked on the task of photographing clouds. He developed a keen interest in this theme for many years, because it represented another highly complex technical challenge for photographers. Colour variations and infinite motifs offered an appropriate chance to record the skills acquired over his 40-year career. At the same time, Stieglitz sought to go beyond the pictorialist limitations that hampered the symbolic potential of photographic products. Because of the obviousness and the stylistic neutrality emanating from these nebulous subjects, he could open his praxis up to abstraction and to the expression of more personal feelings. In so doing, Stieglitz tried to "visibilize the invisible", in particular by lending a consistency to attributes and essences that sidestepped the mimetic dictates of photographic realism[4].
In this respect, Stieglitz was greatly inspired by Vas-

[2] Ushered in by way of the works of R. Murray Schafer, the study of sonic landscapes – constituted by all the sounds that can be heard from a specific spot – was initially meant to fight against forms of sonic pollution.

[3] A comprehensive report on the areas of convergence between optics and acoustics is presented in the catalogue for the exhibition *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du xxe siècle*, Editions du Centre Pompidou, 2004.

[4] John Pultz "Equivalence, Symbolism, and Minor White's Way into", *Record of the Art Museum*, Princeton University, Vol. 39, No. 1/2 (1980), Princeton University Art Museum, pp. 28-39.

photographies de ciels, il cherchait un moyen pour explorer les points de contact existant entre vibrations sonores et tonalités picturales. Dans son texte « How I Came to Photograph Clouds », il exprime de différentes manières cette volonté de développer un langage photographique inédit, capable de retranscrire la nature furtive de l'expérience musicale[5]. « Music: A Sequence of Ten Cloud Photographs » (1923) et « Songs of the Sky » (1924)[6], les noms donnés à ses deux premières séries expriment clairement cette volonté de créer cette « équivalence indexicale » et musicale. S'il fallait perpétuer cette analogie synesthésique, « Tausend Himmel » pourrait très bien être entendue comme une pièce de « musique concrète » dans laquelle des bruits enregistrés sont organisés en séquences. L'effet sériel provoqué par l'installation peut également être assimilé à une forme de déphasage (*phasing*), dans lequel un motif répété indéfiniment provoque un décalage perceptif.

[5] Alfred Stieglitz, « The Amateur Photographer & Photography », Vol. 56, No. 1819, 1923, p. 255.

[6] Présentées séparément à New York par Anderson Galleries, elles seront par la suite intégrées à la série « Equivalent », réunissant les photographies de nuages prises par Stieglitz entre 1925 et 1934.

HYPERACUSIS ET ÉCHANGEUR

Malgré leur potentiel heuristique, ces références musicologiques ne sauraient signifier les émotions brutales, et les finalités beaucoup plus prosaïques, qui ont précédé la réalisation de « Tausend Himmel ». Au-delà de toutes considérations esthtétiques, ces prises de vue découlent d'une instrumentalisation thérapeutique. Atteint d'hyperacusis, un syndrome provoquant une hyper sensibilité de l'ouïe, Joachim Schmid souffrait cruellement des nuisances causées par les hélicoptères et les avions passant au-dessus de sa maison. En raison de cette situation traumatique, il était incapable de poursuivre normalement ses activités artistiques. Les seuls impératifs occupant ses journées consistaient à trouver un moyen pour éradiquer son affection. A partir de l'été 2003, et durant près d'une année, il s'est ainsi engagé à photographier méthodiquement le ciel à chaque passage d'hélicoptères ou d'avions.

Par définition, les phénomènes sonores sont flottants, éthérés, il est difficile de s'en souvenir, de les voir ou de les saisir. En faisant des nuisances qui l'obsédaient des analogons visuels, Schmid parvenait à réguler le volume de son environnement direct. Une fois localisés puis fixés dans des lieux propres et muets, les objets sonores se mettaient au diapason de l'univers paisible du photographe. Progressivement, l'arrivée d'un hélicoptère se transformait ainsi en événement bienvenu puisqu'il offrait à Schmid l'opportunité d'activer un processus créatif. En prenant systématiquement une nouvelle photographie[7], un accord s'établissait entre l'oreille et l'œil. De manière étonnante, la dimension intrusive et furtive des nuisances se réduisait lorsqu'elle s'insérait dans ce protocole d'isolation acoustique.

À travers cette observation clinique, Schmid démontre que parallèlement à ses qualités optiques élémentaires, l'appareil photographique peut endosser des propriétés insonorisantes insoupçonnées. Il permet de réguler l'intensité acoustique d'un environnement, d'instaurer des seuils entre le vacarme inouï de l'espace public et la quié-

[7] « Pour moi, les photographies ont été une sorte de thérapie personnalisée. J'ai voulu modifier mon comportement envers le bruit, transformant une nuisance en un phénomène bienvenu. Chaque nouvel hélicoptère était bienvenu parce qu'il me donnait l'occasion de faire une nouvelle photographie, et plus j'avais de photographies, plus m'est apparue clairement l'idée d'en faire une œuvre. » Joachim Schmid, correspondance avec l'artiste, 7 août 2009.

sily Kandinsky's synaesthetic hypotheses. Through these photographs of skies, he sought a way to explore the contact points existing between sonic vibrations and pictorial tones. In his essay "How I Came to Photograph Clouds", he expresses, in different ways, this desire to develop a novel photographic language, capable of transcribing the furtive nature of the musical experience[5]. "Music: A Sequence of Ten Cloud Photographs" (1932), and "Songs of the Sky" (1924)[6], the names given to his first two series, clearly express this wish to create this index-like and musical "equivalence". Were there a need to carry on this synaesthetic analogy, "Tausend Himmel" might very well be taken as a piece of concrete music in which recorded noises are organized in sequences. The serial effect caused by the installation can also be likened to a form of phasing, in which an indefinitely repeated motif gives rise to a perceptive gap or discrepancy.

HYPERACUSIS AND EXCHANGER

Despite their heuristic potential, these musicological references do not signify the brutal emotions, and the much more prosaic end purposes, which preceded the making of "Tausend Himmel". Over and above all aesthetic considerations, these photographs issue from a therapeutic use. Suffering from hyperacusis, a syndrome causing hyper-acute hearing, Joachim Schmid suffered cruelly from the noise pollution caused by helicopters and aircraft passing over his house. Because of this traumatic situation, he was unable to pursue his artistic activities in any normal way. The only crucial concerns filling his days had to do with finding a way of getting rid of his affliction. In the summer of 2003, and for almost a year, he thus started methodically photographing the sky every time helicopters or aircraft passed overhead.

By definition, sonic phenomena are floating and ethereal: it is hard to remember them, see them, or grasp them. By turning irksome noises which obsessed him into visual analoga, Schmid managed to adjust the volume in his immediate surroundings. Once located and fixed in clean and silent places, sonic objects became completely harmonious with the photographer's world of peace and quiet. The arrival of a helicopter would thus be gradually transformed into a welcome event, because it offered Schmid a chance to set a creative process in motion. By systematically taking a new photograph[7], a harmony was established between ear and eye. The intrusive and furtive dimension of the annoying noises was surprisingly reduced when it tallied with this protocol of acoustic insulation.

By way of this clinical observation, Schmid shows that in tandem with its elementary optical qualities,

[5] Alfred Stieglitz, "The Amateur Photographer & Photography", Vol. 56, No. 1819, p. 255, 1923.

[6] Shown separately in New York by Anderson Galleries, the two series would subsequently be incorporated in the series "Equivalent" covering the photographs of clouds taken by Stieglitz between 1925 and 1934.

[7] "For me the photographs were basically a sort of self-invented behaviour therapy. I wanted to change my attitude towards noise, turning a nuisance into a welcome phenomenon. Every new helicopter was welcome because it provided the opportunity for a new photograph, and the more photographs I had the clearer became the idea of making a work with them." Joachim Schmid, correspondence with the artist, 7 August 2009

tude de l'univers domestique, d'accentuer une perception polysensorielle, etc. A l'instar d'un iPod ou d'un appareil auditif, un appareil photographique possède les attributs d'un « échangeur sonore »[8] qui modifie de manière significative les modalités pour approcher, percevoir et entendre l'environnement acoustique direct. On peut supposer que, véhiculés par cette « instrumentation sensorielle », les bruits ont pu être filtrés afin de concorder avec les critères perceptifs et les codes de lecture du photographe.
Produites sous l'emprise de cette « dominance sonore »[9], les photographies de Joachim Schmid constituent des substrats « audiosensibles » totalement affranchis des normes habituelles en matière de cadrage ou de mise au point. On pourrait facilement imaginer qu'elles sont le produit d'un réflexe ou d'un traitement automatisé. D'ailleurs, compte tenu de ce contexte « schizophonique »[10], on peut présumer que ces images découlent d'actions à demi conscientes. Ce n'est que dans un second temps, alors que sa collecte augmentait et que sa condition s'améliorait, que Schmid a envisagé d'exploiter le potentiel artistique de ces deux mille clichés. A l'instar des traitements appliqués aux images trouvées ou recyclées, sa démarche ne découle pas d'une orientation esthétique prédéfinie. Il profite plutôt de la vacance sémantique de cette vaste collection de ciels pour opérer des sélections qui révélent la mémoire acoustique qui y est encartée.

POLYPHONIE ET RÉVERBÉRATION

Cette approche n'est pas sans évoquer les procédures mises en place par les premiers acousticiens qui, afin d'accéder aux critères de validation scientifique, se sont employés à produire des traces tangibles des phénomènes sonores grâce à des artifices photographiques. En se servant des techniques inventées entre autres par August Toepler, Wallace Clement Sabine était notamment parvenu à fixer la lumière réfractée par des ondes sonores propagées dans des auditoires modélisés. Grâce à ses « échographies », littéralement des traces d'échos, Sabine disposait de documents bruts à partir desquels il pouvait opérer, dans un second temps, des ajustements sur le monde physique.
Rythmés dans cet index cumulatif, les sons d'hélicoptères de Joachim Schmid sont situés dans des zones virtuelles, quelque part à la croisée de l'observable, du représentable et de l'audible. Autant de bruits « visuels » qui touchent aussi bien les effets néfastes des nuisances, les canons esthétiques de notre régime visuel ou le caractère « polyphonique » du message photographique. Par conséquent, « Tausend Himmel » nous incite à considérer les productions photographiques sous l'angle spectral de leur réverbération, à la fois lumineuse et sonore, et exprime de manière convaincante la porosité entre deux régimes habituellement dissociés. A ce titre, les modifications affectant les productions photographiques participent pratiquement à l'établissement de cet agencement d'équivalence.

En effet, à l'heure de leur numérisation et de leur diffusion sur des écrans d'ordinateurs, celles-ci semblent avoir perdu conjointement leur matérialité, leur aura et leur autorité indicielle. Pixelisées, distribuées, manipulées et toujours plus légères, elles forment une constellation flottante qu'il est difficile d'arraisonner. Ces qualités éthérées et cette prolifération les rendent difficilement saisissables. Les photographies numériques sont quelquefois à la limite du visible et, d'un point de vue ontologique, elle peuvent être apparentées à des objets sonores. Enfin, en poussant un peu plus loin le principe d'équivalence, « Tausend Himmel » peut être considérée comme la régulation d'un flux numérique de *sonum*. En partant du fait que ces images constituent des traces sensibles de bruits d'hélicoptères, le *sonum* serait alors ce « détail »[11] lorsqu'il est noyé dans une dominance sonore ou subverti par une résonance émotionelle violente. ▾

[8] Jean-Paul Thibaud, « Composer l'espace : les territoires du pas chanté », *Les Faces cachées de l'urbain*, Bern, Editions P. Lang, 1994, pp. 183-195.

[9] Julian Henriques, « Sonic Dominance and the Reggae Sound Session », *The Auditory Culture Reader*, Berg Publishers, 2004

[10] Selon R. Murray Shaffer, la *schizophonia* renvoie aux diverses techniques, comme le téléphone, la radio ou les sound-systems, qui permettent de diffuser un son isolément de sa source de production.

[11] « Dans cet espace habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "détail" est le punctum (ce qui me point). » Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980.

the camera can develop unsuspected soundproofing properties. It makes it possible to adjust the acoustic intensity of an environment, set up thresholds between the incredible din of the public place and the quietness of the household world, underscore a multisensorial perception, and the like. Like an iPod or a hearing aid, a camera has the attributes of a "sonic exchanger"[8] which significantly alters the methods for approaching, perceiving and hearing the direct acoustic environment. It can be supposed that when noises pass through this "sensory instrumentation", they have been filtered so as to match the photographer's perceptive criteria and reading codes.

Joachim Schmid's photographs are produced under the influence of this "sonic dominance"[9], and form "audio-sensitive" substrata that are completely free of the usual standards as far as framing and focusing are concerned. It is easy to imagine that they are the product of a reflex or an automatic treatment. What is more, bearing this "schizophonic"[10] context in mind, it can be presumed that these images stem from semi-conscious actions. It was only in a second stage, when Schmid's collection was growing and his condition was improving, that he considered making use of the artistic potential of these two thousand photos. Like treatments applied to found and recycled images, his approach does not result from any pre-defined aesthetic orientation. Rather, it takes advantage of the semantic emptiness of this vast collection of skies to make selections which reveal the acoustic memory that is inserted therein.

POLYPHONY AND REVERBERATION

This approach calls to mind the procedures introduced by the first acousticians who, in order to have access to criteria of scientific validation, strove to produce tangible signs of acoustic and sonic phenomena by way of photographic devices. By using techniques invented by August Toepler, Wallace Clement Sabine had, in particular, managed to fix the light refracted by sound waves emitted in modelled auditoria. Thanks to his "Echographs" - literally, traces of echoes - Sabine had rough documents at his disposal based on which he could, in a second stage, make adjustments in the physical world.

Joachim Schmid's helicopter sounds, which are punctuated in this cumulative index, are situated in virtual zones, somewhere where the observable, the representable and the audible all intersect. So many "visual noises" which equally affect the noxious effects of noise pollution, the aesthetic canons of our visual system, and the "polyphonic" nature of the photographic message. "Tausend Himmel" consequently prompts us to consider photographic productions from the spectral angle of their at once luminous and sonic reverberation, and convincingly expresses the porosity between two systems that are usually not associated. In this respect, the modifications affecting photographic productions play a practical part in establishing this arrangement of equivalence.

Just when they are being digitized and broadcast on computer screens, these latter actually seem to have lost their material quality, their aura and their contextual authority all at once. Pixellized, distributed, manipulated and invariably lighter, they form a floating constellation which it is hard to inspect. These ethereal qualities and this proliferation make them hard to grasp. Digital photographs are sometimes on the borderline of visibility and, from an ontological viewpoint, they can be likened to sonic objects. Lastly, by pushing the equivalence principle a tad further, "Tausend Himmel" can be regarded as the adjustment of a digital flow of *sonum*. And starting from the fact that these images form perceptible traces of helicopter noises, the *sonum* is thus this "detail"[11] when it is drowned in a sonic, subverted dominance by a violent emotional resonance. ▾

translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

[8] Jean-Paul Thibaud, "Composer l'espace : les territoires du pas chanté", *Les faces cachées de l'urbain*, Bern, Editions P. Lang, 1994, pp. 183-195.

[9] Julian Henriques, "Sonic Dominance and the Reggae Sound Session , *The Auditory Culture Reader*, Berg Publishers, 2004

[10] According to R. Murray Shaffer, *schizophonia* refers to the different techniques such as the telephone, the radio and sound systems, which make it possible to broadcast a sound separately from its source of production.

[11] "In this usually unary space, sometimes (but, alas, rarely) a "detail" attracts me. I feel that its mere presence changes my reading, that it is a new photo I'm looking at, marked in my eyes by a higher value. This "detail" is the *punctum* (what aims me)." Roland Barthes, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, 1980.