

The Preserve of the Eye The Workings of Susanne Kriemann

_Dieter Roelstraete

As an artist working *in* photography, *on* photography and *with* photography, Berlin-based Susanne Kriemann is especially attuned to the politics of image production in the so-called “age of the post-medium condition”. Kriemann belongs to a generation of artists whose investment in the notion of artistic research has redefined the historiographic character of much documentary-styled practice. The reach of her investigative gaze includes the history of photography and kindred representations, Germany’s traumatic recent past, the obsolescence of industrialism and the constant metamorphosis of urban culture - all filtered through a relentless process of the medium’s self-questioning.

Susanne Kriemann’s apartment in Berlin – the top floor of a building erected in the waning years of the German Democratic Republic – looks out across the vast expanse of Alexanderplatz. Or at least it used to look out across the vast expanse of Alexanderplatz, before the eyesores of Global Capital moved in to obstruct a once-glorious panoramic view; before that, the eyesores of Socialist Planning – perhaps no less painful aesthetically, but at least far less presumptuous – merely surrounded “Alex”, as this perennial wind-swept building site is affectionately referred to by nouveau Berliners such as Susanne and myself. How long will it take, we wonder out loud, before some lamentable building scheme (a Russian oligarch is

apparently already in on the kill, but this may be a pre-credit-crunch rumor only) will eclipse the imposing socialist-realist mural that graces the House of the Teachers just to the right? How long before we lose final sight of the quote from Alfred Döblin’s Berlin, Alexanderplatz that is written across the façades of a string of anonymous, emptied tower blocks at the far northern edge of the square? Susanne Kriemann has photographed her neighborhood before, most notably the famous “world clock” from 1969 that for much of the late GDR period operated as the square’s most popular meeting point, and who knows perhaps she’ll be tempted to do so again – “Alex” should be so lucky.

The semantic triangle of architecture, urbanism, and photography (evidently not only as a mere method or means of production, but also as a subject in itself) constitutes the basis of Kriemann’s practice, and historiography – rather than mere history – is its overarching concern: the daily practice of reading, writing, rereading and rewriting history as it is construed and observed through the lens of the photographic apparatus, the etymology of the term “photography” itself witness to the centrality of both writing (tracing) and illuminating (the shedding of light or “phos” on certain traces of the past) to this project.

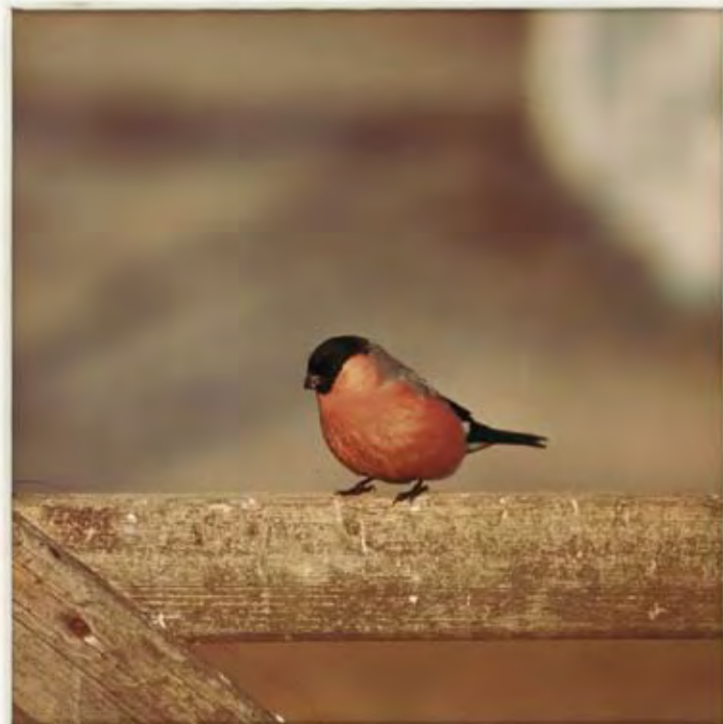
In her work Kriemann cleverly mines the established (yet no

less volatile) relationship between photography and death, presenting a conscientious, discrete unfolding of the “social contract of photography” as it is enmeshed in a discursive texture comprising such notions as disappearance, memory (remembrance), reportage, and trauma – the basic ingredients, one might say, of all photography. Any regular visitor to a flea market (and there are many in Berlin: after all, it is the world capital of both forgetting and remembering) understands the lure of those stalls whose tables sag heavily under the burden of tin boxes full of black and white (or, as of yet less frequently, withering color) photographs of people who are dead – at least we assume they’re dead: why else would their private lives be put up for sale here? Admirers of Eugène Atget are familiar with the master’s predilection for empty, lifeless street scenes, which Walter Benjamin, the twentieth-century’s foremost “theorist” of photography, famously likened to scenes of an unknowable crime (although this is in no way a consciously held guiding principle, Kriemann likewise declines to photograph people, and the forensic suspicion that some criminal event has caused the morbid emptiness of her pictures is not entirely unfounded: some of her pictures relate to actual crimes or criminal regimes, others literally depict death). And readers of Roland Barthes are well aware of his theory of the “punctum”, which is not terribly different, from a strictly etymological point of view, from “trauma” (both relate to piercing, to inflicting wounds): throughout most of its historical development as a modern art form, photography has been aligned mainly with the melancholy business of preservation – the conservation of all that is quintessentially fleeting and as transient as life itself: traces, signs, shadows, gestures.

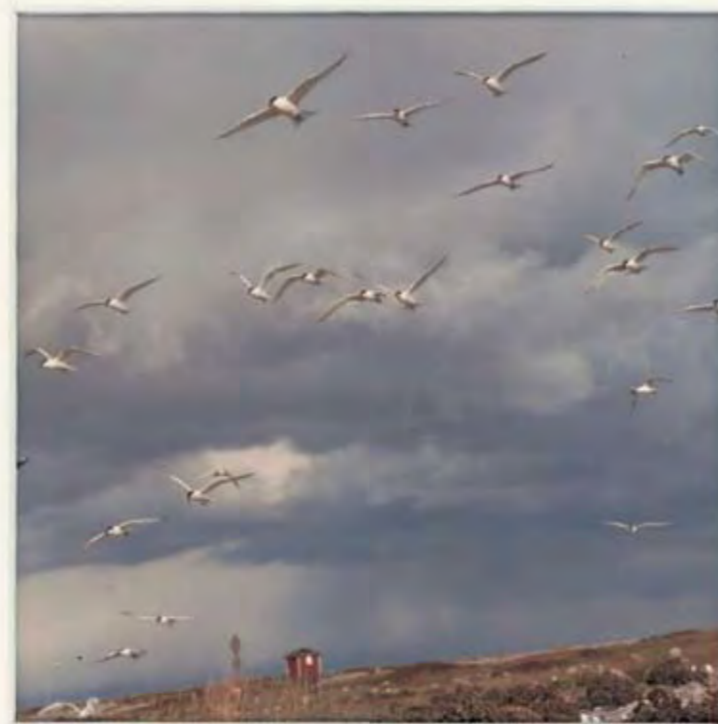
Preservation is a science, and its scientific dimension ostensibly conditions the research-heavy accent of Kriemann’s working method, as well as the rather detached gaze which her camera casts on the life-world. Preservation is certainly at the heart of *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (2007) – why this invocation of a bunch of tired essays penned by Rosalind Krauss in the late seventies and early eighties? – a series of photographs made inside a former post sorting center in Rotterdam, a sturdy gem of De Stijl-inspired functionalist architecture complete with primary color scheme, just days before its destruction in 2008; preservation – of Egypt’s archeological past as symbolized by a giant legless statue of Ramses II constantly shifting locations in the disorienting sprawl of present-day Cairo – is both the principal impulse and object of photographic scrutiny in Kriemann’s project *The Ramses Files* from 2006; preservation, finally, is quite literally the foremost concern of the Natural History Museum in Berlin, the site of some of the pictures (of throngs of dead birds) made for her exhibition at the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam in January this year. For this project, self-explanatorily titled *One Time One Million (Migratory Birds/Romantic Capitalism)*, Kriemann dug deep inside the history of her own medium to reveal photography’s historical debt to military technology (that of mapping, spying and surveillance) in a multifaceted photo suite – mounted in the circular style, it is important to note, of a panopticon – that included photographs of migratory birds made by Viktor Hasselblad, the aforementioned throngs of dead birds stored in the vaults of Berlin’s Natural History Museum, aerial photographs of a Stockholm suburb known for its high concentration of recent immigrants, and pictures of the famed

Hasselblad camera itself. Ostensibly a project about migration then, both in the animal kingdom and human history, or about photography’s implication in the global war machine (yet again: photography and death) – but the fact of its ornithological focus simultaneously brings the work in line with the well-established historical tradition of the medium’s relentless self-questioning, with “photography about photography” in the magisterial manner of the genre’s most widely known practitioner, Christopher Williams: isn’t the whimsical, uncontrollable movement of a flock of birds in flight a particularly potent symbol of transience, of the evaporation of all that was once solid into thin air, and wasn’t photography “invented” precisely to rise to the emerging challenge of modernity’s shifting emphasis on the “permanence of impermanence,” on the condition of continuous instability in a novel regime of mobility, of that which is perennially fleeting, ethereal and ephemeral? The birds’ dazzling darting across the sky, like the specters conjured during occultist séances, is a type of writing that only photo-graphy can capture, an intricate web of shimmering traces that only the camera-eye can truly preserve.

However: those readers familiar with her work through its high-profile inclusion in the 2008 Berlin Biennial for Contemporary Art might object that Susanne Kriemann’s presentation in Mies Van der Rohe’s iconic Neue Nationalgalerie was not so much a “portrait” of transience as it was a document of the unfortunate permanence, persistence even, of a certain architectural “landmark” that we would rather forget about, so much so that we have indeed largely forgotten about it: a 12.650-ton hulking circular mass of concrete tucked away along the shaded borders of Berlin-Tempelhof that is pretty much the only remaining



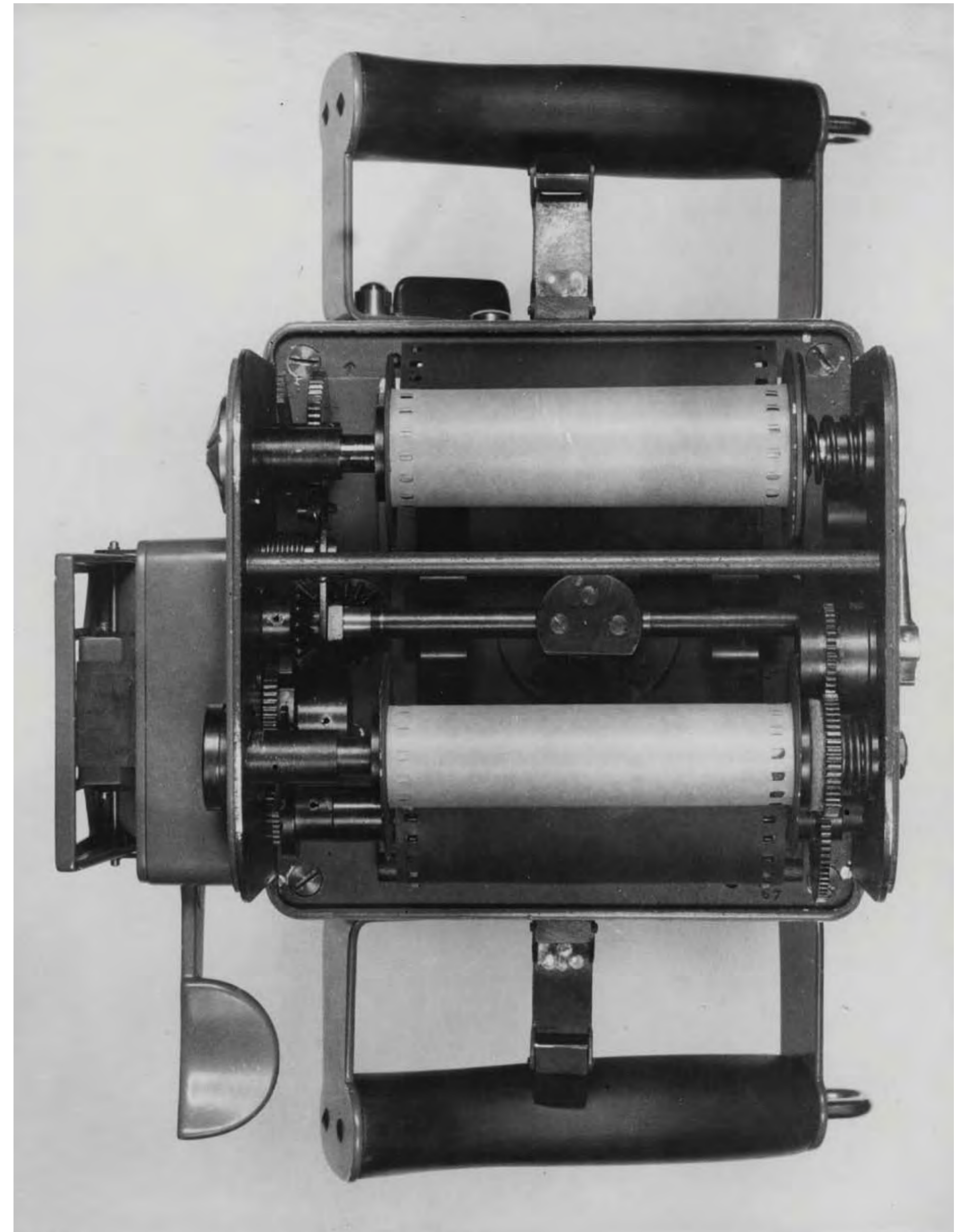
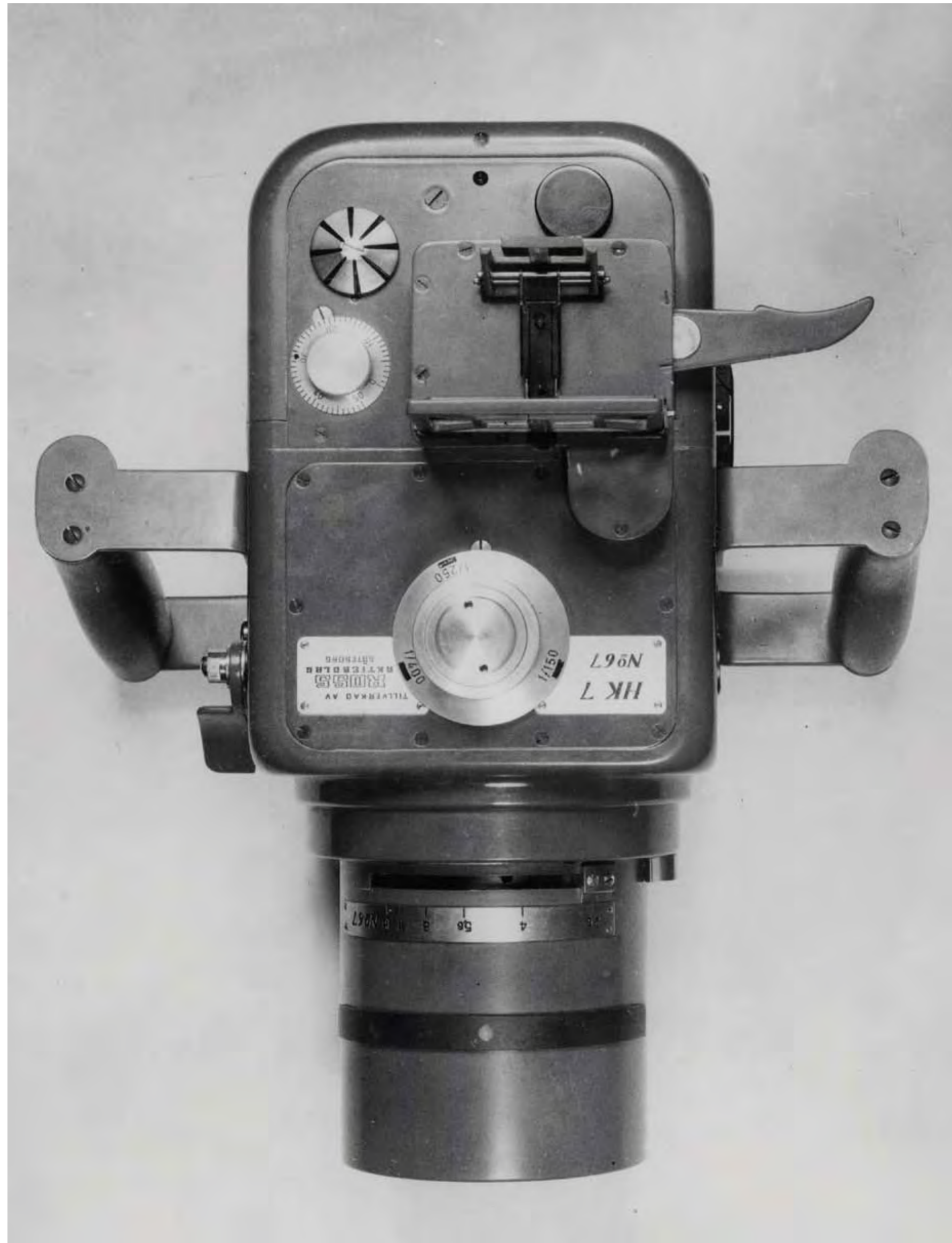
Stornbrunn
Röh, Dinsala, februari 1972
Viktor Hasselblad



Kontiska Länar
Mälaren 29 maj 1975
Viktor Hasselblad



Hessvåla
Jonsbol, Västerland 8 juni 1975
Viktor Hasselblad



trace of Hitler's psychotic, deluded vision of the Nazi capital Germania as it would have been laid out by Albert Speer after the victorious conclusion of the Second World War. (There is of course quite a bit of National-Socialist architecture left in Berlin, but very little of it is directly related to the megalomaniacal Germania project). The structure, however, is not so much a building as it is a sketch (and not even of a building at that), a mere preliminary experiment devised to test the capacity of Berlin's notoriously sandy soil to absorb the unimaginable pressure of Nazi city planning: it is technically referred to as a "Schwerbelastungskörper" or "heavy load body," a monument to a kind of folly that is entirely beyond praising. This is something very different from, say, photographing the post-war buildings that now stand on the site of former synagogues (for those have really disappeared), and the mnemonic nature of photography is here mobilized to very different effects: in a way, a photograph of the "heavy load body," which is the very opposite of a flock of birds (but more like the monstrosities being erected on Alexanderplatz right now), is a record of the persistence of the photographic image itself, both in the analogue sense (that of the endless reproduction of prints from one single negative) and the digital sense (that of the endless proliferation of zeroes and ones and the impossibility to locate a single original within this encrypted swarm of data). Like a photograph, the concrete sarcophagus on the edge of Tempelhof is a trace of the utmost physicality as well, its windowlessness and sheer intransigence a cipher of the essential opacity of the photographic image: there is no peering through it to unveil a singular truth of the picture, its ambivalence forever lodged in the preserve of the eye.

Da artista che lavora *nella* fotografia, *sul-la* fotografia e *con la* fotografia, la tedesca Susanne Kriemann, berlinese d'adozione, è particolarmente in sintonia con la politica di produzione d'immagini nella cosiddetta "era postmediale". Kriemann, infatti, appartiene a una generazione di artisti la cui dedizione al concetto di "ricerca" ha ridefinito i caratteri storiografici di gran parte della pratica artistica di tipo documentaristico. La conquista di questo sguardo investigativo include la storia della fotografia e rappresentazioni affini, il doloroso passato della Germania, l'obsolescenza dell'industrializzazione e la costante metamorfosi della cultura urbana, il tutto filtrato attraverso un incessante processo di autoriflessione del mezzo.

L'appartamento di Susanne Kriemann a Berlino – l'ultimo piano di un edificio costruito negli anni del declino della Repubblica Democratica Tedesca – si affaccia sull'ampia distesa di Alexanderplatz. O almeno si affacciava sull'ampia distesa di Alexanderplatz, prima che le brutture del Capitalismo Globale arrivassero a ostruire quella che un tempo era una vista magnifica. Prima di allora le brutture della Pianificazione Urbanistica Socialista – forse non meno dolorose esteticamente, ma almeno di gran lunga meno presuntuose – si erano limitate a circondare "Alex", affettuoso soprannome usato dai neoberlinesi come me e Susanne per indicare questo cantiere perennemente spazzato dal vento. Quanto tempo ci vorrà, ci chiediamo a voce alta, prima che qualche deprecabile progetto edilizio (sembra che un oligarca russo sia già in procinto di entrare in campo, ma potrebbe trattarsi semplicemente di voci antecedenti alla crisi del credito) eclissi l'imponente murales in stile realsocialista che adorna il Palazzo dell'Educazione appena sulla destra? Quanto tempo prima che, infine, venga nascosta alla vista la citazione tratta da *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, che compare sulle facciate di una serie di anonimi condomini sgomberati all'estremo limite settentrionale della piazza? Susanne Kriemann ha fotografato il suo quartiere prima di tutto ciò; in particolare ha ritratto il famoso Orologio Universale, realizzato nel 1969 e divenuto per lungo tempo, nel periodo del declino della RDT, il più popolare luogo di ritrovo della città. E chi lo sa che, magari, non sia tentata di rifarlo adesso – "Alex" meriterebbe una tale fortuna.

Il triangolo semantico costituito dall'architettura, dall'urbanistica e dalla fotografia (evidentemente non solo come semplice metodo o mezzo di produzione, ma anche come soggetto in sé) costituisce la base della pratica di Susanne Kriemann e della sua storiografia – perché di questo si tratta, piuttosto che di mera storia – in quello che è il suo interesse generale: la pratica quotidiana della lettura, scrittura, rilettura e riscrittura della storia, così come è costruita e osservata attraverso la lente dell'apparecchio fotografico; l'etimologia stessa del termine "fotografia" testimonia la centralità sia della scrittura (il tracciare) sia dell'illuminazione (il gettare luce o "phos" su certe tracce del passato) in questo progetto. Nel suo lavoro, Kriemann mina intelligentemente il rapporto consolidato (e nondimeno volatile) tra fotografia e morte, svelando coscienziosamente e discretamente il "contratto sociale della fotografia", inserito in una fitta trama discorsiva che comprende nozioni quali quella di sparizione, memoria (ricordo), reportage e trauma – gli ingredienti essenziali, si potrebbe affermare, di tutta la fotografia. Chiunque visiti con regolarità un mercato dell'usato (e ce ne sono parecchi a Berlino: dopotutto è la capitale mondiale tanto della dimenticanza quanto del ricordo) comprende perfettamente l'attrattiva che esercitano quelle bancarelle con i banchi curvi sotto il peso di scatole di latta piene di fotografie in bianco e nero (o, sebbene con minore frequenza, a colori sbiaditi) di persone morte – o almeno noi presupponiamo che siano morte: per quale ragione, altrimenti, le loro vite private sarebbero in vendita qui? Gli ammiratori di Eugène Atget hanno familiarità con la predilezione del maestro per le scene che ritraggono strade vuote e senza vita, meravigliosamente paragonate da Walter Benjamin, il principale "teorico" della fotografia del Novecento, alle scene di un crimine inconoscibile (sebbene non vi sia, in Kriemann, l'intenzione di farne un vero e proprio principio guida, anche lei sceglie di non fotografare le persone; inoltre, il sospetto fiorense che qualche evento criminale abbia causato il vuoto morboso nelle sue immagini non è del tutto infondato: alcune delle sue fotografie hanno a che fare con dei veri crimini o regimi criminali, altre ritraggono letteralmente la morte). I lettori di Roland Barthes conoscono bene la sua teoria del "punctum", che non è molto differente, da un punto di vista etimologico, dal "trauma" (entrambi fanno riferimento al trafuggere, all'inflettere delle ferite): nel corso di quasi tutto il suo sviluppo storico come moderna forma d'arte, la fotografia è stata messa in rapporto principalmente con la malinconica attività della conservazione – la conservazione di tutto ciò che è fondamentalmente fugace e transitorio, come la vita stessa: tracce, segni, ombre, gesti.

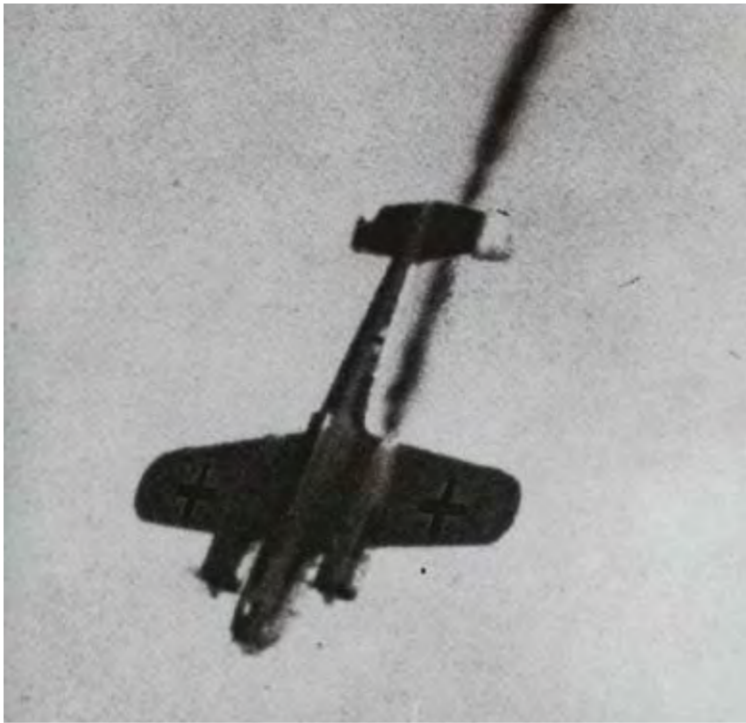
La conservazione è una scienza e tale dimensione scientifica sembra influenzare il metodo di lavoro fortemente sperimentale di Susanne Kriemann, così come sembra essere il motivo dello sguardo piuttosto distaccato che l'obiettivo della sua macchina fotografica getta sul mondo dei viventi. La conservazione sta certamente al cuore di *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (2007) – a quale scopo invocare questo coacervo di saggi triti e ritriti, scritti da Rosalind Krauss alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta? – una serie di fotografie scattate dentro un ex centro di smistamento postale a Rotterdam, una solida gemma di architettura funzionalista ispirata a De Stijl, con tanto di schema a colori primari, appena qualche giorno prima della sua distruzione nel 2008. La conservazione – del passato archeologico dell'Egitto, simbolizzato dalla gigantesca statua senza gambe di Ramses II che continua a cambiare ubicazione nello sviluppo irregolare e disorientante del Cairo odierno – è sia lo stimolo principale sia l'oggetto dell'indagine fotografica nel progetto di Kriemann *The Ramses Files* del 2006. Infine, la conservazione è, in modo abbastanza letterale, la principale preoccupazione del Museo di Storia Naturale di Berlino, luogo dove sono state scattate alcune delle immagini (che ritraggono moltitudini di uccelli morti) per la mostra di Susanne Kriemann allo Stedelijk Museum Bureau di Amsterdam nel gennaio di quest'anno. Per questo progetto, il cui titolo *One Time One Million (Migratory Birds/Romantic Capitalism)* si spiega da sé, Kriemann ha scavato in profondità nella storia del suo medium per rivelare il debito storico che la fotografia ha nei confronti della tecnologia militare (quella che si occupa di mappare, spiare e sorvegliare), realizzando una serie fotografica sfaccettata – montata nello stile circolare (è importante notarlo) di un panopticon – che comprendeva fotografie di uccelli migratori, scattate da Viktor Hasselblad, le summenzionate immagini delle moltitudini di uccelli morti, custoditi nei sotterranei del Museo di Storia Naturale di Berlino,

fotografie aeree di un sobborgo di Stoccolma, noto per la sua alta concentrazione di immigrati recenti, e delle immagini della celebre fotocamera Hasselblad. Apparentemente, quindi, un progetto sulla migrazione, tanto nel regno animale, quanto nella storia umana, oppure sul coinvolgimento della fotografia nella macchina bellica globale (di nuovo fotografia e morte). Tuttavia, l'attenzione posta sugli uccelli inserisce il lavoro nella tradizione storicamente consolidata di un instancabile interrogarsi del medium su se stesso, la "fotografia sulla fotografia", così come viene interpretata in modo magistrale dal più famoso praticante di tale genere, Christopher Williams: il capriccioso e incontrollabile movimento di uno stormo di uccelli in volo non è forse un simbolo particolarmente potente della transitorietà, della sublimazione, di tutto ciò che a tempo era solido e che ora diventa aria sottile? E la fotografia non è stata "inventata" precisamente per stare al passo con la sempre maggiore enfasi posta sulla "permanenza dell'impermanenza", sulla condizione di continua instabilità entro un nuovo regime di mobilità e su ciò che è perennemente fugace, etero ed effimero? L'abbagliante sfrecciare degli uccelli nel cielo, come spettri evocati durante sedute spiritiche, è un tipo di scrittura che solo la fotografia può catturare, una ragnatela intricata di tracce luccicanti che solo l'obiettivo della telecamera può veramente conservare.

Tuttavia, quei lettori che hanno familiarità con il lavoro di Susanne Kriemann, grazie alla risonanza avuta dalla sua partecipazione alla Biennale berlinese del 2008, potrebbero obiettare che la sua presentazione dentro l'iconica Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe non è stata tanto un "ritratto" della transitorietà, quanto una testimonianza della spiacevole permanenza, perfino persistenza, di un determinato "monumento" storico che preferiremmo dimenticare, al punto che, di fatto, ce ne siamo in gran parte dimenticati: un enorme ammasso circolare di cemento armato, del peso di 12.650 tonnellate, posizionato lungo i margini ombreggiati del Tempelhof di Berlino. È praticamente l'unica traccia rimasta della visione psicotica e illusoria di Hitler su come sarebbe dovuta essere la capitale nazista Germania, da costruire su progetto di Albert Speer, dopo la conclusione vittoriosa della Seconda Guerra Mondiale. (A Berlino è rimasta, ovviamente, una discreta quantità di edifici costruiti secondo lo stile dell'architettura nazionalsocialista, ma ben pochi fanno direttamente riferimento al progetto megalomane di Germania). La struttura, tuttavia, non è tanto un edificio quanto un abbozzo (e nemmeno di un edificio se è per quello), un mero esperimento preliminare escogitato per testare la capacità del suolo di Berlino, notoriamente sabbioso, di reggere l'inimmaginabile pressione prevista dalla pianificazione urbanistica nazista: tecnicamente ci si riferisce a tale struttura come "Schwerbelastungskörper" o "corpo dal pesante carico", un monumento a un genere di follia che va al di là di ogni possibilità di giudizio. Si tratta di qualcosa di molto differente, per esempio, dal fotografare quegli edifici che sono sorti nel dopoguerra sui siti dove un tempo si trovavano le sinagoghe (perché quelle sono realmente scomparse); la natura mnemonica della fotografia qui è mobilitata per ottenere scopi ben differenti: in un certo senso una fotografia di un "corpo dal pesante carico", che è proprio l'opposto di uno stormo di uccelli (ma molto più simile alle mostruosità che vengono costruite ad Alexanderplatz adesso), è una testimonianza della persistenza dell'immagine fotografica stessa, sia in senso analogico (quello dell'infinita riproduzione di stampe da un singolo negativo) sia in senso digitale (quello dell'infinita proliferazione di zero e uno e dell'impossibilità di localizzare un singolo originale in questo brulichio di dati criptati). Come una fotografia, il sarcofago di cemento ai margini del Tempelhof è anche la traccia di una fisicità estrema. La sua assenza di finestre e la sua pura intransigenza sono una cifra dell'essenziale opacità dell'immagine fotografica: non si può scrutare al suo interno per svelare una singola verità dell'immagine; la sua ambiguità trova per sempre ospitalità nella riserva dello sguardo.



Susanne Kriemann, 2.2650.000, (detail) 2008, courtesy: Wilfried Liefz, Rotterdam



Susanne Kriemann, One Time One Million, 2009, courtesy: Wilfried Liefz/Rotterdam. © The Hasselblad Foundation

