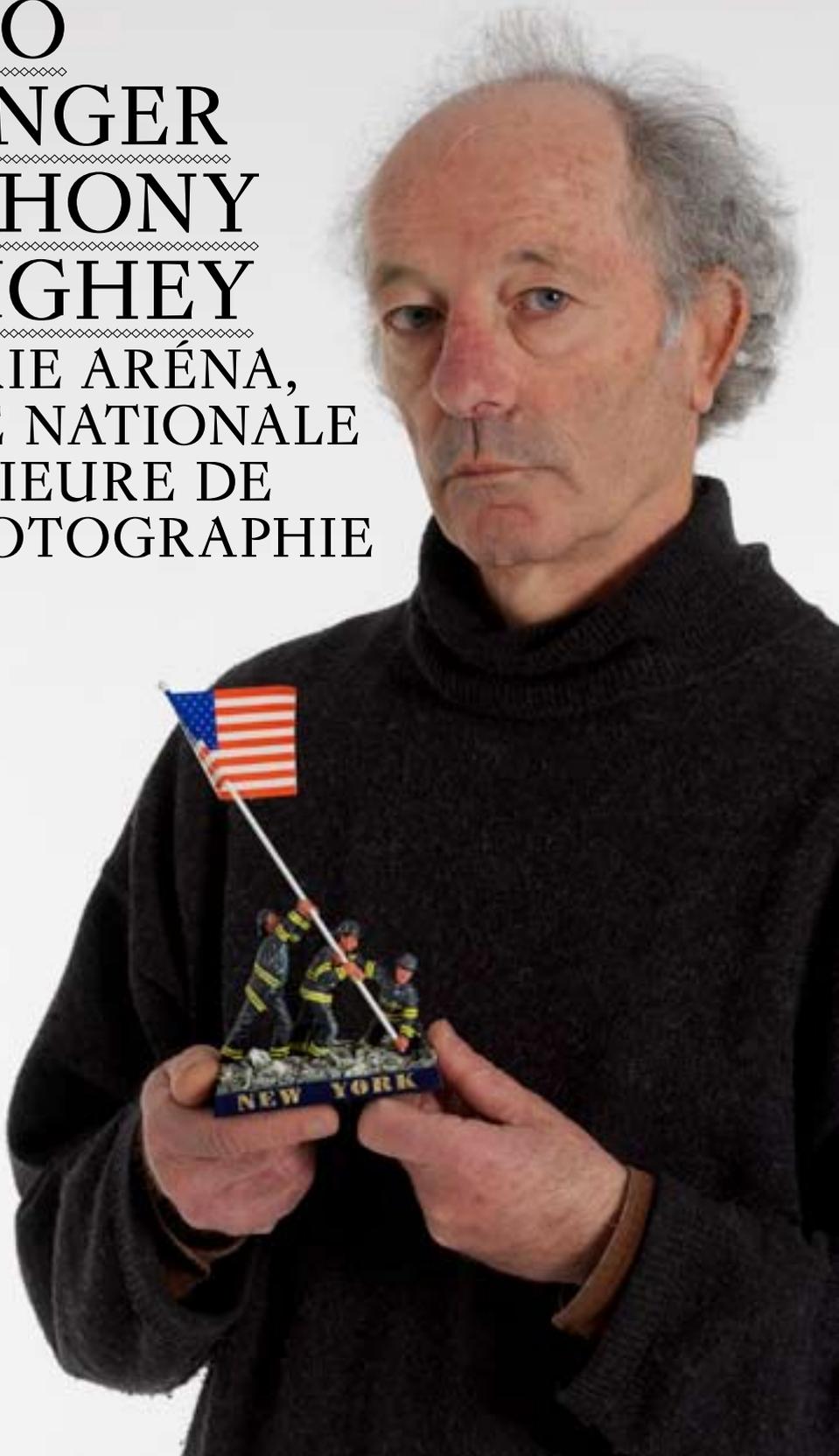
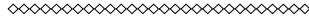


Semaine 26.09

ARNO
GISINGER
ANTHONY
HAUGHEY
GALERIE ARÉNA,
ÉCOLE NATIONALE
SUPÉRIEURE DE
LA PHOTOGRAPHIE
ARLES



SCANDALEUX RÉEL



Le rapport au réel est la question majeure à laquelle le photographe se confronte depuis l'invention du médium avec lequel il travaille. L'exposition intitulée *Scandaleux réel* présentée dans la galerie Aréna, par l'École Nationale Supérieure de la Photographie, en juillet et août 2009, aborde cette question sous l'angle des relations entre images et mémoire, sur la ou les manières dont les premières contribuent – ou non, ou comment – à la construction de la seconde. Même si leurs démarches sont très différentes, la mémoire et les traitements divers dont elle peut être l'objet, le rapport entre document photographique et constitution de la mémoire sont au centre des travaux d'Arno Gisinger comme de ceux d'Anthony Haughey.

Ever since the camera was first invented, photographers have come up against the major question of how to relate to reality. The *Scandalous Reality* exhibition, being held in the Aréna gallery this summer, will consider this question from the perspective of the link between images and memory: looking at whether the former contribute – and if so, in which manner they do – to the construction of the latter. Despite these photographers' radically different approaches, memory, the different ways in which it can be processed, and the relationship between the photographic document and the constitution of memory, are at the centre of both Arno Gisinger and Anthony Haughey's work.

Exposition du 6 juillet au 30 août 2009, galerie Aréna, École Nationale Supérieure de la Photographie, 16, rue des Arènes, 13200 Arles. Ouverture de 10 heures à 13 heures et 14 heures à 19 heures fermé le lundi, entrée libre. Commissariat: Laetitia Talbot. Remerciements: L'École Nationale Supérieure de la Photographie remercie Culture Irland pour son soutien régulier au travail d'Anthony Haughey et l'Ambassade de France à Dublin pour le soutien qu'elle a apporté à cette exposition. Arno Gisinger remercie Allan Cohen, Clément Chéroux et Etienne Hatt pour leur précieuse collaboration.

Semaine, revue hebdomadaire pour l'art contemporain – n° 200, vendredi 26 juin 2009 – publié et diffusé par Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, 67, rue du Quatre-Septembre, 13200 Arles, France, tél. 09 54 88 85 67, www.analogues.fr – abonnement 1 an, 6 volumes bimestriels, 105,60 euros – directrice de la publication Gwénola Ménou – graphisme Emmanuel Leroy – corrections Christine Boisson – photogravure Terre Neuve, Arles – imprimerie Laffont, Avignon – papier Arctic the Silk 115 g – © les artistes pour les œuvres, Analogues pour la présente édition – crédits photographiques Arno Gisinger / Anthony Haughey – dépôt légal juin 2009 – issn 1766-6465





Destins d'images

Sur *Plan américain* d'Arno Gisinger et *Class of '73* d'Anthony Haughey

Arno Gisinger et Anthony Haughey partagent un même intérêt pour l'Histoire, la mémoire, et leurs représentations. Leurs travaux photographiques prennent souvent la forme du constat distancié, plus rarement celle de l'image construite. Surtout, l'un et l'autre utilisent des images préexistantes. Les images d'images présentées ici s'inscrivent ainsi dans des chaînes de réappropriations et de réinterprétations qui restent ouvertes.

Banal et monumental

L'installation *Class of '73* d'Anthony Haughey a pour origine une photographie de classe trouvée par l'artiste dans les ruines d'une école du Kosovo, qui servit de cantonnement en 1999 aux troupes serbes mobilisées contre les indépendantistes. Prise et développée en 1973 par le directeur de l'école, cette image est à l'origine une photographie banale et conventionnelle. Photographie souvenir, sa valeur mémorielle est restreinte à ceux qui y figurent et à tous ceux qui peuvent les identifier.

Sans être déchirée – comme ce fut le cas d'autres photographies trouvées sur place –, cette image a subi les agressions violentes et répétées d'un soldat serbe (?) qui a gratté chacun des visages des trente-huit enfants et de leur maîtresse. Produit du désœuvrement autant que de la haine de l'autre, ces visages systématiquement défigurés évoquent ces pratiques qui, de la sorcellerie à l'iconoclasme, présupposent que l'image, consubstantielle à son modèle, n'est plus une représentation qui fait obstacle au réel. Bien plus qu'un substitut, elle est ce réel. Surtout quand il s'agit de photographie. Pour l'auteur de ces altérations, cet acte s'apparente de toute évidence à une forme de nettoyage ethnique.

Cette photographie n'est pas une image de guerre comme une autre. Elle ne montre pas un événement et elle est plus qu'une métaphore de la guerre et du nettoyage ethnique qui n'épargnent

ni les femmes ni les enfants. La violence symbolique et physique qu'elle a subie en fait en elle-même un événement. Plus qu'un document historique, la fragile et banale photographie souvenir devient fait historique. Elle prend une valeur de pièce à conviction et de relique que l'exposition sous verre de l'objet original renforce. Cette image de la petite histoire rejoint la grande.

À cet égard, la série *Plan américain* d'Arno Gisinger révèle un destin inverse. Elle met en scène un homme manipulant des objets qui réutilisent une photographie de Thomas Franklin prise le 11 septembre 2001. Cette image, qui représente trois pompiers dressant un drapeau américain sur les ruines du World Trade Center, devint très vite une « icône¹ ».

On comprend pourquoi. Précoce image du redressement américain après les attentats, elle est aussi une citation volontaire d'une photographie de Joe Rosenthal montrant des *marines* élevant en 1945 le *Stars and Stripes* sur l'île d'Iwo Jima dans le Pacifique. Plus acceptable que les champignons atomiques, le drapeau des *marines* a fini par incarner la victoire américaine sur le Japon. L'image de Rosenthal est devenue, au sens propre comme au figuré, un monument. Tel semble aussi l'avenir promis à la photographie de Thomas Franklin. Néanmoins, *Plan américain* montre que les réappropriations de cette image sont ambiguës.

En effet, récupérée par une économie de la mémoire, l'image de Franklin est totalement dévalorisée par ses multiples avatars commémoratifs. Elle est reproduite en quantité sur de multiples supports, assiettes, tee-shirts, cousins... Elle donne lieu à des objets de mauvais goût, cheap ou kitsch, comme l'inévitable boule à neige. Elle est altérée par la fusion avec la photographie de Rosenthal. Ainsi, une statuette donne aux trois pompiers new-yorkais la pose des *marines* d'Iwo Jima.

Surtout, elle finit par être largement déconnectée des événements du 11 septembre. Si la boule à neige porte encore une petite plaque « Our American Heroes », seule l'inscription « New York »

figure sur la statuette. Cette dernière n'est plus qu'un souvenir pour touristes. Si l'on s'en tient à ces objets, la photographie de Thomas Franklin n'est ni une « icône spécifique » liée à un événement précis, ni une « icône générale » illustrant des thèmes conventionnels². Ces bibelots commémorent moins la grande histoire et l'événement historique qu'ils n'offrent un souvenir de la petite histoire personnelle que représente un séjour touristique à New York.

Plan américain et hors champ

Les photographies d'Arno Gisinger ne sont pourtant pas seulement des natures mortes de souvenirs pour touristes. Ces objets sont manipulés par une étrange figure dont la présence est renforcée par le cadrage façon plan américain. De toute évidence, cet homme n'a pas pour seule mission de présenter les souvenirs à l'objectif. L'artiste en aurait sinon purement et simplement fait l'économie pour constituer, comme l'évoque la neutralité du fond clair, un simple catalogue d'objets. Ce personnage a pour fonction d'introduire à la fois une distance et un point de vue.

Comme toujours chez Arno Gisinger, cette distance est d'inspiration brechtienne. Elle neutralise l'image en affirmant son artificialité, son caractère construit pour le regard du spectateur auquel cette figure s'adresse parfois directement. En même temps, Arno Gisinger sollicite le point de vue de cet homme qu'il n'a pas choisi par hasard. Originnaire de New York, il est sans doute particulièrement concerné par les événements du 11 septembre. Or, face à ces objets commémoratifs, son air, faussement neutre, est plutôt ironique. Il semble tantôt intrigué, tantôt désabusé. Il se réapproprie ces objets. Il mime des situations curieuses dont le prosaïsme renforce la pauvreté des bibelots (le tee-shirt comme essayé devant une glace), ou, au contraire, dont la solennité semble excessive, voire totalement déplacée (la boule à neige présentée comme une offrande). Dans tous les cas, l'homme est partie prenante de la construction des images qui ne peuvent s'élaborer et prendre leur sens sans sa collaboration.

Class of '73 d'Anthony Haughey est aussi le produit d'une collaboration développée cette fois hors champ mais qui, là encore, est partie intégrante de l'œuvre. Ne cherchant pas simplement à documenter un conflit, mais souhaitant faire ressurgir des souvenirs effacés, Anthony Haughey s'est appuyé sur le personnel de l'école pour conduire un travail de remémoration. Quelques archives préservées furent explorées et la photographie de classe altérée fut diffusée dans la population locale. Des noms et des destins furent bientôt rattachés à ces silhouettes anonymes. Ce travail de remémoration est ici évoqué par la présentation fragmentée de détails agrandis de l'image d'origine. Ces gros plans sur des visages individualisent ces figures dont l'identité était alors doublement niée par l'appartenance à un groupe et par les altérations de l'image. Un même souci de restauration d'identités disparues anime la série *Passport* composée de clichés d'identité d'Albanais du Kosovo devenues apatrides après la confiscation de leurs papiers.

Class of '73 est ainsi, selon les mots de l'artiste, un « objet culturel performatif » (« a performative cultural artefact ») qui existe par les récits et discours que suscite la photographie de classe aussi bien au sein de la population albanaise locale que dans les lieux d'exposition et les écoles où l'œuvre est présentée sous des formes variables. Extrêmement ouverte, en permanence actualisée, cette œuvre est bel et bien, selon une notion paradoxale que l'artiste emprunte à Stuart Hall, une « archive vivante³ ». Elle affirme le rôle politique de l'artiste pour qui la redécouverte et la mise en circulation de cette fragile image s'apparente à un acte de résistance contre l'oubli instauré par une mise en forme de l'Histoire qui néglige souvent le vécu et le « ressenti ».

Déconstruction critique d'un trop de mémoire qui se décline en bibelots commémoratifs d'un côté, tentative de combler un trop d'oubli par la revitalisation d'une photographie souvenir de l'autre, c'est, au final, une éthique de la « juste mémoire⁴ » que semble proposer la réunion des œuvres d'Arno Gisinger et d'Anthony Haughey.

ETIENNE HATT * - TRADUCTION : SALLY FORGE

(1) Clément Chéroux, « Le déjà-vu du 11-Septembre. Essai d'intericonicité », *Études photographiques*, 20 juin 2007.

(2) Frits Gierstberg, « The Big History Quiz », in *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Reflect #07, NAI Publishers, 2008.

(3) Stuart Hall, « Constituting an Archive », *Third Text*, 15:54, 2001.

(4) Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

(5) Auteur d'un master 1 sur l'Histoire dans la photographie contemporaine, collaborateur à la Galerie VU*, Paris.

Pictures' fate On *Plan Américain* by Arno Gisinger and *Class of '73* by Anthony Haughey

Arno Gisinger and Anthony Haughey share a common interest in history, memory, and their representations. Their photographic works often appear as detached observations, more rarely as constructed images. But most of all they both use pre-existing images. The images of images presented here thus inscribe themselves in sequences of reappropriation and reinterpretation that remain open.

Banal and monumental

Anthony Haughey's *Class of '73* installation originates from a class photograph found by the artist amongst the ruins of a school in Kosovo that was used as temporary headquarters by Serbian troops mobilised against independence fighters in 1999. Taken and developed by the school's headmaster in 1973, the picture is originally a prosaic and conventional photograph. A souvenir photo, its value as a memento is limited to those appearing in the shot and those who can identify them.

Not having been torn up, as had been the fate of other photographs found on the site, the image was subjected to repeated and violent abuse from a Serbian (?) soldier who scratched out each one of the thirty-eight children's and their female teacher's faces. A result of idleness as much as of hate of the other, these systematically disfigured faces evoke practices that, from witchcraft to iconoclasm, presuppose that the image, consubstantial with its model, is no longer merely a representation obstructing reality. Much more than a substitute, it has become the reality. Especially when a photograph is involved. For the author of these alterations, the act is evidently akin to a kind of ethnic cleansing.

This photograph is different from other pictures of war. It doesn't depict an event and is more than just a metaphor for the war and ethnic cleansing

that spares neither women, nor children. The symbolic violence it has been subjected to makes it an event in itself. More than a historical document, the fragile and banal souvenir photograph becomes historical fact. It becomes an exhibit and a relic, a notion which is reinforced by the presentation of the original object in a glass casing. This image from the small, personal history rejoins History.

In this respect, Arno Gisinger's *Plan Américain* series reveals an opposite destiny. It portrays a man manipulating objects that reuse a Thomas Franklin photograph taken on the 11 September 2001. This image depicting three firemen raising an American flag on the ruins of the World Trade Center very quickly became "iconic"¹.

It is easy to see why. An early depiction of America's recovery following the attacks, it also intentionally references Joe Rosenthal's picture of marines hoisting the *Stars and Stripes* on the Pacific island of Iwo Jima in 1945. Being more acceptable than nuclear mushrooms, the marines' flag came to represent American victory over Japan. Rosenthal's picture became, symbolically and literally, a monument. This also seems likely to become the fate of Thomas Franklin's photograph. However, *Plan Américain* highlights the ambiguities in the reappropriations of this image.

Indeed, adopted by the memory economy, Franklin's image is totally devalued by its multiple commemorative avatars. It is and mass-reproduced on a range of goods – plates, T-shirts, cushions, etc. Occasioning cheap, kitsch and bad taste objects like the ubiquitous snow globe. It is altered by a fusion with Rosenthal's photograph. So in a small statuette, the three New York firemen have been given the stance of the Iwo Jima marines.

But most of all, it ends up being mostly unconnected to the events of 9/11. If the snow globe at least displays a small plaque reading "Our American Heroes", the statue is only inscribed "New York". The latter is no more than

a tourist's souvenir. Based on these objects alone, Thomas Franklin's photograph is neither a "specific icon" linked to a particular event, nor a "general icon", portraying conventional themes². These trinkets are less about commemorating History and big historical events than providing a souvenir of the small scale personal story that a tourist's stay in New York represents.

Plan Américain and off-field

Arno Gisinger's photographs are not just still lives of tourist souvenirs. These objects are manipulated by a strange figure whose presence is reinforced by an American style framing. It is obvious that this man is not just looking to present souvenirs to the gaze of the lens. The artist would otherwise simply have omitted this figure, if the aim had been, as the light and neutral background suggest, to create a straightforward catalogue of objects. This character's function is to introduce both some perspective and a viewpoint.

As always with Arno Gisinger, this perspective takes inspiration from Brecht. It neutralises the image by highlighting its artificiality, the fact it is composed for the sake of the viewer, to whom occasionally this figure relates to directly. At the same time, Arno Gisinger requests the point of view of this man he hasn't chosen by chance. Originating from New York, he is doubtlessly particularly concerned with the events of 9/11. But, confronted with these commemorative objects, his fakely neutral reaction is rather ironic. Sometimes he seems intrigued, other times disillusioned. He reappropriates the objects for himself. He mimes strange situations where the poverty of the trinkets is underlined by the everyday nature of the situation (the T-shirt as-if tried on in front of the mirror), or on the other hand, where the solemnity seems excessive, unacceptable even (the snow globe held up as an offering). In any case, the man is a participant in the construction of images that could not be elaborated upon or gain any meaning without his collaboration.

Anthony Haughey's *Class of '73* is also the result of collaborative work, in this case taking place outside of the frame, but which is still an integral part of the work. Seeking not just to document the conflict but also re-ignite forgotten memories, Anthony Haughey relied on staff from the school to drive a process of remembering. Some preserved archives were explored and the altered class photo was circulated amongst the local population. Names and fates were soon reattached to these anonymous silhouettes. This process of remembering is evoked here through the fragmented presentation of blown-up details from the original picture. These close-ups of faces individualise the characters whose identities were twice denied through belonging to a group and through the alterations that were made to the picture.

The same concern for restoring lost identities underlines the Passport series of identity shots of Albanian women from Kosovo, that have become stateless after their documentation has been seized.

Class of '73 is therefore, in the artist's own words, a "a performative cultural artefact" that exists throughout the tales and discourse raised by the class photo both amongst the local Albanian population and the exhibition spaces and schools where the work is presented under various shapes. Extremely open and continually updated, this work is effectively, according to a paradoxical notion borrowed by the artist from Stuart Hall, a "living archive"³. It reaffirms the political role of the artist, for whom the rediscovery and distribution of this fragile image is an act of resistance against forgetting caused by a framing of history that often neglects experience and feeling.

A critical deconstruction of memory overload embodied by commemorative trinkets, on the one hand and attempts to stem a tide of oblivion through the revitalisation of a souvenir photograph on the other, result in a "fair memory"⁴ ethic that the integration of Arno Gisinger and Anthony Haughey's work seems to embody.

ETIENNE HATT*

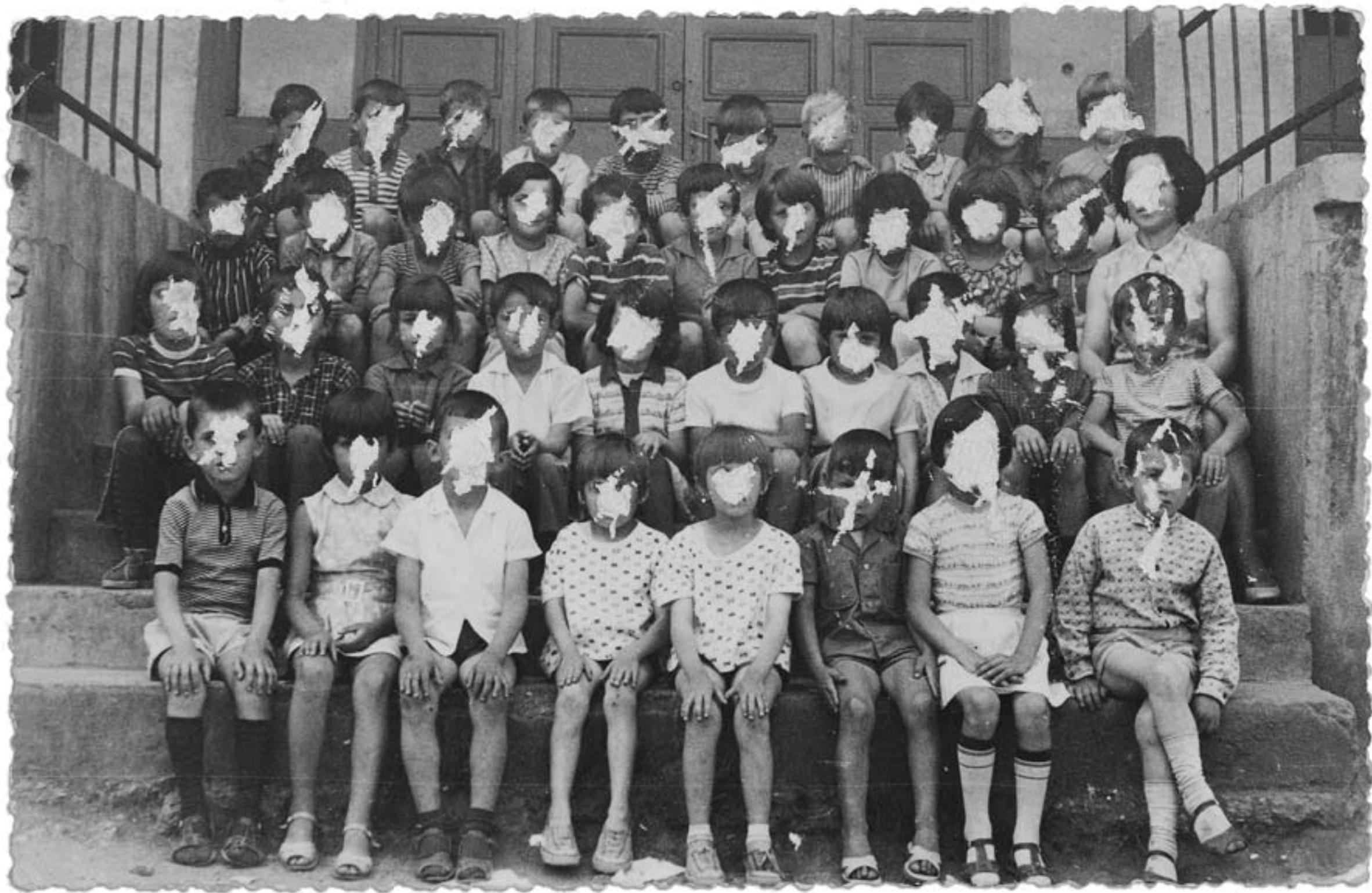
(1) Clément Chéroux, « Le déjà-vu du 11-Septembre. Essai d'intericonicité », *Études photographiques*, 20, Juin 2007. / Clément Chéroux, « Déjà-vu from September 11th ».

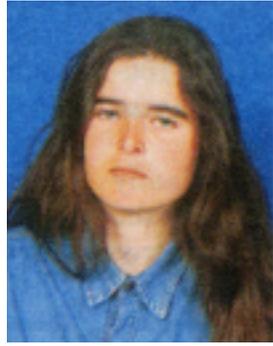
(2) Frits Gierstberg, « The Big History Quiz », in *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Reflect #07, NAI Publishers, 2008.

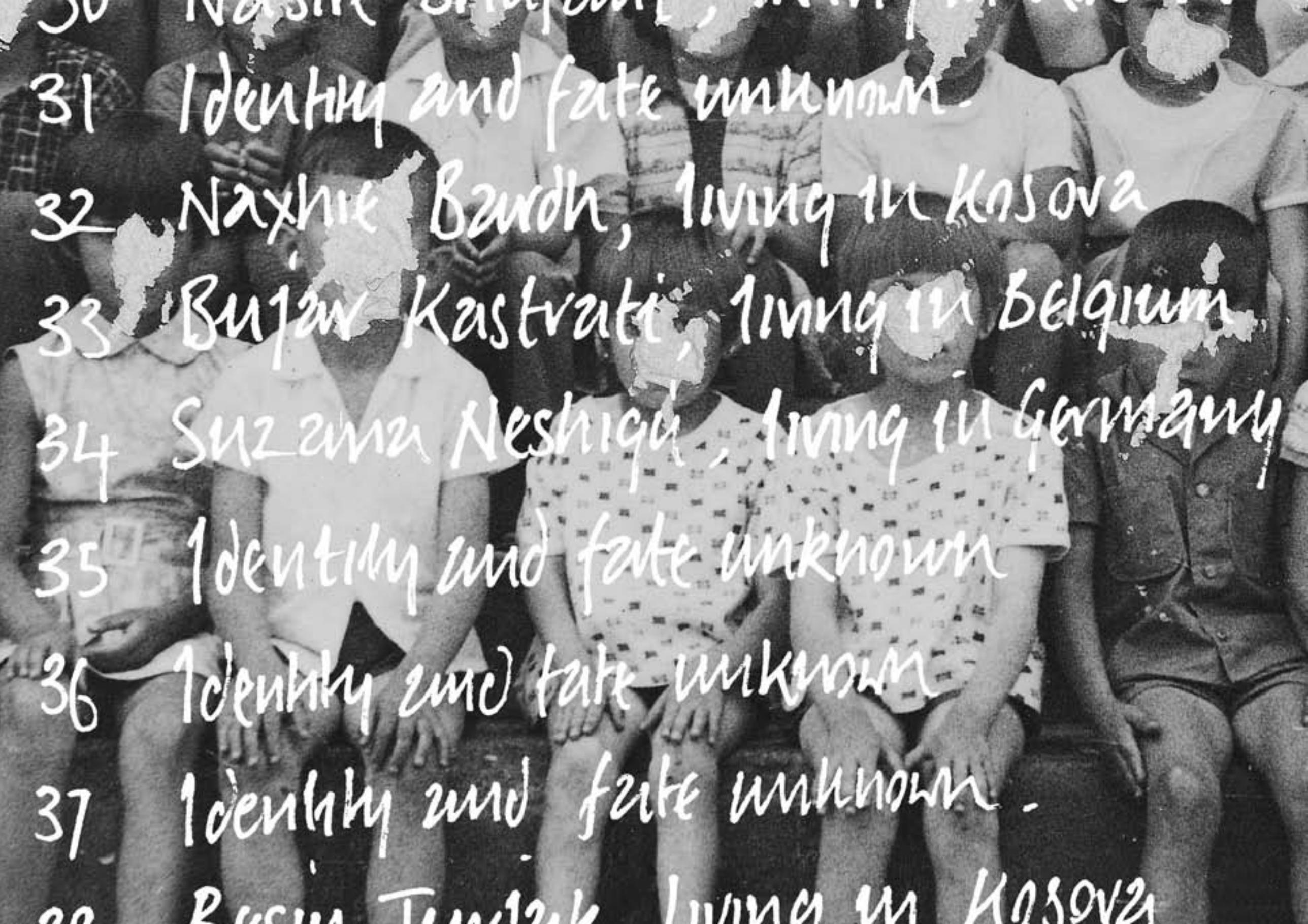
(3) Stuart Hall, « Constituting an Archive », *Third Text*, 15:54, 2001.

(4) Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*.

(*) Author of a Master 1 on history in contemporary photography, collaborator at the Galerie VU







- 30 Naxhi Bardh, living in Kosovo
- 31 Identity and fate unknown
- 32 Naxhi Bardh, living in Kosovo
- 33 Bujan Kastrati, living in Belgium
- 34 Suzana Neshiqi, living in Germany
- 35 Identity and fate unknown
- 36 Identity and fate unknown
- 37 Identity and fate unknown
- 38 Besim Tuzik, living in Kosovo



32.