Topoï door Arno Gisinger

Topoï d'Arno Gisinger

Topoï by Arno Gisinger

Aurélie Barjonet

Traducteur : Katelijne de Vuyst

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1382>

DOI : 10.4000/temoigner.1382

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 150-154

ISBN : 978-2-84174-688-0

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Aurélie Barjonet, « Topoï door Arno Gisinger », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 119 | 2014, Online op 01 janvier 2016, geraadpleegd op 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1382>

Topoi

‘Het onzichtbare zichtbaar maken, dat kan een mooi programma zijn.’

Arno Gisinger, ‘Polyphonie des temps. Une conversation avec Michel Poivert’, *Topoi*, 322.

→ Aurélie Barjonet,
Université de Versailles Saint-
Quentin-en-Yvelines

Arno Gisinger, *Topoi*, Parijs:
Trans Photographic Press /
Bucher Verlag, 2013, 335 p.

Vanaf de jaren negentig confronteren de foto's van Arno Gisinger ons met een zichtbare, afwezige, verdrongen of problematische herinnering. *Topoi* verscheen in 2013 en brengt ruim twintig werken samen van de in 1964 geboren Oostenrijkse kunstenaar en lector aan de universiteit Paris 8. Het betreft een werk in het Frans en het Duits, perfect tweetaalig zoals de auteur zelf. De foto's uit het boek hebben hoofdzakelijk betrekking op plaatsen: plaatsen van herinnering, plaatsen die zich als een palimpsest laten lezen. De kunstenaar laat ze opnieuw zien in deze uitgave, en dat in twee betekenissen van het woord: hij toont ze op papier en onderwerpt ze aan interpretatie. De opnames werden niet alleen in verschillende Europese steden tentoongesteld, maar ook in India, Vietnam, Libanon en Brazilië – naargelang de opdrachten en uitnodigingen die de fotograaf ontving en de plaatsen die hij wilde doorlichten.

De aanpak van Arno Gisinger stemt overeen met zijn dubbele opleiding in de menswetenschappen (geschiedenis, germanistiek en sociologie) en in de fotografie (aan de ENSP in Arles). Het is de aanpak van een onderzoeker met een wetenschappelijke bagage, die echter niet de bedoeling heeft verslag uit te brengen van zijn onderzoekswerk. De foto komt tot stand wanneer de kunstenaar zijn object heeft gevonden en weet welke vragen hij eraan wil stellen, zodra hij het middel kent om onze belangstelling voor zijn vraagstelling op te wekken. Indien het om een banale plaats gaat ‘impliceert dat een meer veeleisende kijk, niet alleen van hemzelf, maar eveneens vanwege de toeschouwer’ (Hatt 2006).

Via dit boek maakt de lezer kennis met de waaier aan herinneringen die de belangstelling van Arno Gisinger hebben opgewekt: herinneringen van slachtoffers van het nazisme (Joden, burgers en nomaden), herinneringen van verzetsmensen (*Indices*), van beulen (bijvoorbeeld de twee aan Neurenberg gewijde projecten), maar ook de herinnering aan het Italiaanse fascisme (*Siegesdenkmal*), en de herdenking van recentere helden (*Plan américain*). Ten aanzien van het ‘westerse perspectief’ heeft hij, in zijn contacten met de door hem behandelde niet-Europese culturen, altijd een niet-centralistisch standpunt ingenomen – denken we maar aan het koloniale verleden (in India) of aan de postkoloniale oorlogen (in Vietnam) – en tegelijkertijd heeft hij ‘overblijfselen van erg verwarrende vormen van deze herinneringstheaters’ (324) waargenomen. Wat dan weer doet denken aan Michael Rothbergs ‘*multidirectionale*

herinnering', deze 'dynamische overdracht tussen verschillende plaatsen en periodes tijdens het herinneringsproces' (Rothberg 2009, 11).

Het boek biedt ook een volledig overzicht van de verschillende herdenkingsobjecten die door de kunstenaar werden gefotografeerd en aan de lezer voorgesteld: ondergrondse gangen, ontvreemde meubelen, historische schilderijen, gehavende monumenten, bouwvallige panden, herdenkingsplaten, geschiedenisboeken, souvenirs van 11 september, voormalige grenzen. Voorts focust hij op mensen die de geschiedenis hebben bepaald of ondergaan, vaak anonieme personen, zonder hen daarom te willen ophemelen. Zo zien de Oostenrijkse ballingen van *12 Interiors* die hij in hun woning in New York fotografeerde er enigszins wazig uit, vastgelegd in de densiteit van hun als 'schild' fungerende interieur (138).

Arno Gisinger werkt *in situ*, als historicus en als fotograaf. Telkens weer kiest hij een andere herinnering uit, een herinnering die nu eens bekend is (*Oradour*), dan weer vergeten (*Coudrecieux et Mulsanne*). Op de tentoonstelling werden de foto's soms begeleid door geluid – commentaren geschreven door de fotograaf (*Occupants – Occupés*), woorden van getuigen (*Indices*) –, of werden ze vergezeld door teksten die nu eens in het beeld werden opgenomen, dan weer werden ingepast in een visueel en sonoor mechanisme dat door de plaats zelf werd opgewekt (*Dies ist der Stuhl für den Paten of 147, rue Sainte-Catherine*). In sommige gevallen ging hij nog veel verder en werd een fictieve getuigenis in het leven geroepen, wat bijvoorbeeld geldt voor *Voltaire post mortem*. Niet de autofictie is hier van belang, wel de kunstmatige superpositie van herinneringslagen die het historische onderzoek en de voorliefde voor relikwieën in vraag stellen.

Topoi weerspiegelt voorts het intellectuele parcours van een kunstenaar die experimenteert met technieken en daarin evolueert. Dit geldt niet alleen voor zijn beelden (van 'frontaal' naar een 'zijdelingse blik', 16), maar ook voor zijn opeenvolgende tentoonstellingen. Het werk geeft blijk van een scherpe blik voor ongerijmde elementen die zich tegelijkertijd afspelen op de historische scènes (zoals in *Nuremberg: les coulisses du pouvoir*), een blik die weidse – denkbeeldige of reële – ruimtes probeert te omvatten. Want zoals Antoine Réguillon benadrukt, gebeurt het vaak dat 'het beeld [dat Arno Gisinger ons laat zien] meer heeft [...] van een vector dan van een getuigenis, dat het oogt als een tussenruimte die zich tussen de toeschouwer en de geschiedenis bevindt' (233). Dit verklaart misschien, of toch gedeeltelijk, de voorliefde van de fotograaf voor affichepapier.

© Arno Gisinger

– Arno Gisinger,
Indices, 2010.

Het werk toont aan wat de fotografie vermag (al meteen in de keuze voor kleur of voor zwart-wit), en hoe zij nauw verbonden is met de herinnering en de geschiedenis. Dit wordt voortreffelijk geïllustreerd door de omslagfoto, een beeld van een installatie waarbij de fotograaf is opgetreden als ‘onthuller van latente herinnering’ (naar de titel van het onderhoud met Johannes Inama, 116-118). De foto’s van Arno Gisinger sporen ons aan beter te kijken, onze blik te verschuiven en ons te richten op het fotografische medium. De omslagfoto kan worden beschouwd als een weergave van deze drievoudige beweging. Datzelfde is van toepassing op de twee eerste projecten (het betreft hier geen chronologisch verloop) die in het boek worden afgebeeld: *Betrachterbilder*, een reeks foto’s die toeschouwers voorstellen, en *Faux Terrain* met foto’s van een panoramisch schilderij waarop een historische gebeurtenis afgebeeld staat.

Onze weg door het werk wordt vereenvoudigd door een terugkerend procedé: de beelden worden ingeleid door een poëtische tekst, vervolgens ontdekken we een selectie foto’s van groot formaat, afkomstig uit de tentoonstellingen, en ten slotte mogen we een kijkje nemen achter de schermen: grijsachtige bladzijden die een idee geven van de tentoonstelling. Daarna volgt meestal een commentaar. In dit geval heeft Arno Gisinger een beroep gedaan op kunsthistorici (Stephen Bann, Clément Chéroux, Georges Didi-Huberman, Michel Poivert, Antoine Régullon), conservators (Robert Dulau, Florian Ebner), directeurs van kunstencentra (Nathalie

Girardeau, Johannes Inama, Daniel Mueller), galeriehouders (Étienne Hatt), schrijvers (Roland Jörg, Martin Sexl, Aline Steiner), en fotografen en grafici (Yves Brès, Marcel Fortini, Alain Leloup, Helmut Völter). Zij verduidelijken het artistieke project, beschrijven de omstandigheden van deze of gene opdracht of voegen op basis van de beelden van de fotograaf hun beschouwingen toe. De teksten lichten zijn referentiekader toe (met name ‘de Duitse gedachte van het interbellum: Walter Benjamin, Siegfried Kacauer of recenter Aby Warburg [die] – en dat hebben ze gemeen – het beeld niet beschouwen als een eenvoudig kijkobject, maar als een katalysator van de gedachte’, zoals blijkt uit het onderhoud met Michel Poivert (318). Soms verduidelijken ze de werkwijze van de fotograaf, zoals Martin Sexl die uitweidt over hun verblijf in Joegoslavië dat leidde tot *Hotel Jugoslavija* en uitmondde in een gemeenschappelijk boek). Zo wordt tegelijkertijd de onderliggende geschiedenis van de fotografie behandeld, en haar evolutieve verhouding tot de werkelijkheid en tot de geschiedenis. Volgens Clément Chéroux, ‘bouwt Arno Gisinger aan een veeleisend werk dat helemaal beantwoordt aan de beschouwingen van Kracauer: hij ondervraagt de geschiedenis door middel van de fotografie en

– Arno Gisinger, *Invent arisiert*, 2000.

© Arno Gisinger

de fotografie door middel van de geschiedenis (10). Het geheel wordt omlijst door twee belangrijke teksten: een inleiding van Clément Chéroux en een gesprek met Michel Poivert.

De Zwitserse boekband vormt een verwijzing naar een aspect dat Arno Gisinger steevast intrigeert, namelijk de historische lagen (nabije lagen, zoals ze bijvoorbeeld onder de loep worden genomen in *Geschichtsstunde / Leçon d'histoire*, of meer van elkaar verwijderde lagen). Toch ontbiedt de kunstenaar ons tegelijkertijd voor een beschouwing over het heden, over onze verhouding tot de herinnering – of we haar nu negeren, afbeelden of herdenken. De foto's nodigen ons uit met hem in dialoog te gaan, en ook in de inleidende poëtische teksten wisselen 'hij' en 'zij' hun indrukken uit. Ze bevorderen de kritische beschouwing over datgene wat overblijft, zonder evenwel al te veel nadruk te leggen op de herinnering of 'de lof van het archief' te zingen (324). Ze onthullen tevens de gevaren die met het herdenkingswerk gepaard gaan (bv. de tekst die Robert Dulau wijdde 'Aan het gevaar van een kijk op Oradour', 63-65). *In fine* stellen ze de vraag van de juiste herdenking: hoe wijzigt het verlangen naar herdenkingen de ruïnes en kan dit los van een ideologische context gebeuren? Welke stelling moet je innemen om te laten zien wat er van het verleden is overgebleven? Welk alternatief is er voor het vergeten? De fotografie is in staat al deze vragen te beantwoorden en zelfs oplossingen te bieden.

Een van de grote voordelen van de fotograaf bestaat erin dat hij in sommige gevallen werkt met diptieken die ons onmiddellijk aanspreken. Zo is er *Nuremberg: la scène du procès* [Neurenberg: het toneel van het proces], dat zelf een tweeluik vormt met *Nuremberg: les coulisses du pouvoir* [Neurenberg, achter de schermen van de macht], of het diptiek *Oradour/Messerschmitt-halle* (over zijn andere toepassingen van het diptiek, met name de dialectische aanwending ervan, zie Clément Chéroux, 20). Uitgaand van het beeld kan hij eveneens tegengestelde bewegingen aan het licht brengen, zoals de doorwerking van het verleden in onze tijd en onze eigen afstand tot dat verleden. Zo 'werd zijn visuele geschiedenis van de zuidelijke wijken [van Bastia] [...] voorgesteld in het hart van de oude stad' en was ze ook 'uit de verte zichtbaar dankzij op de kades opgestelde telescopen' (Marcel Fortini, 252). De fotografie maakt eveneens verbindingen mogelijk, bijvoorbeeld met de tekst. Toen Arno Gisinger de laatste woonplaatsen van Walter Benjamin fotografeerde, hernoemde hij een procedé dat hij al had toegepast op de herdenkingsplaten voor Nice (2000): inlassing van tekst in het beeld. In *Konstellation Benjamin* vreet de tekst het

– Arno Gisinger,
*Nuremberg – les coulisses
du pouvoir*, 2004.

beeld aan, we krijgen geen makkelijke onderschriften, maar de fotograaf legt ons de pijn op van de woorden die werden geput uit de briefwisseling van een achtervolgde man, woorden die die we moeten ontcijferen als inscripties die lang geleden in steen werden gebeiteld. Elders daarentegen, zoals bijvoorbeeld in *Inventarisieret*, ‘vormen de woorden een compensatie voor het verlies’ (Étienne Hatt, 125).

Zo levert Arno Gisinger een bijdrage tot de opbouw van een niet-systematische ‘kritische herinnering’ ten aanzien van de afwezigheid, het misbruik en de enscenering van de herinnering. Een ‘kritische herinnering’ voor Régine Robins zogenoemde ‘herinnering van het verlangen’, in tegenstelling tot een artificiële herinnering, een prothese-herinnering: ‘deze kritische herinnering die probeert niet te vergeten, niets uit te wissen, maar die streeft naar afstand. Een herinnering die het besef levendig houdt dat niets vanzelfsprekend is.’ (Robin 2012, 19) Deze herinnering is kortstondig en interactief van aard: ‘De kritische herinnering transformeert [...] de herdenking in herinnering, datgene wat voor eens en altijd wordt “gefixeerd” in de steen van een drijvende, kortstondige constructie die op haar beurt onderworpen is aan de evolutie, aan gedaantewisselingen, aan de toevalligheden van het lot, aan haar trillende natuur. Zij transformeert de opgelegde aard van een verhaal in een interactieve dialoog, met de risico’s die deze dialoog met zich meebrengt.’ (Robin 2003, 374-375) Bijgevolg hoeft het niet te verbazen dat de op maat gemaakte tentoonstellingen van Arno Gisinger alleen in de herinnering van de toeschouwers blijven bestaan, hoewel vele projecten uiteindelijk toch tot een publicatie hebben geleid. Door op die manier tentoonstellingen te organiseren ‘neemt hij sommige grote ideeën van Benjamin letterlijk’, ideeën waarvoor Georges Didi-Huberman gevoelig is gebleken, omdat de fotograaf systematisch de tentoonstellingswaarde loskoppelt van elke culturele waarde (307-308). Zo kregen voorbijgangers vaak zijn tentoonstellingen te zien zonder dat ze zich daarvoor als kunstconsument dienden te gedragen, bijvoorbeeld in de Parijse *Jardin des Tuileries*, of in de oude haven van Bastia.

Arno Gisinger beoefent een heuristische en artistieke fotografie die haar objecten ‘ontdekt’, vragen opwekt en uitnodigt om de beelden te interpreteren. ■

Vertaling: Katelijne De Vuyst

In het kader van de reeks *L'État du ciel* liep de tentoonstelling *Nouvelles histoires de fantômes* (Nieuwe spookverhalen) van Georges Didi-Huberman en Arno Gisinger tot 7 september 2014 in het Palais de Tokyo, Parijs.

BIBLIOGRAFIE

- ‘Regardez avec moi...’ Gesprek van Arno Gisinger met Étienne Hatt, Vite Vu, Société française de photographie, 8 maart 2006, <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2006/03/08/47-entretien-avec-arno-gisinger> (geraadpleegd 21 oktober 2014).
- Régine Robin, ‘Entre témoin et héritier: une certaine inquiétude’, in Luba Jurgenson & Alexandre Prstojevic (red.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Parijs: Éditions Petra, 2012, 183-198.
- Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Parijs: Stock, 2003.
- Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.