

L'Essenziale Studio

Journal of Arts, Photography and Design

Vol.04



Alessandro Calabrese
Hierarchie of Genres

€20 US\$19.97 £17.07



2022 – 2023



Essays

Jonny Briggs Beyond the frame

Artist
Jonny Briggs

Text by
Emma Jones

Beyond the frame

Emma Jones for Jonny Briggs

It is perhaps too cliché to begin an essay on photography with a quote from Roland Barthes, but I find his search for his mother in *Camera Lucida* is both a starting point and one of divergence for contemporary British artist Jonny Briggs. It is while looking through old photographs after his mother's death that Barthes finds the essential question that occupies much of the latter half of his seminal essay: '... did I recognise her?'¹ This search for the 'true' photographic representation of his mother leads to both work and frustration. In simply looking at the photograph, she cannot be found. Instead, for Barthes, 'photography...compelled me to perform a painful labour; straining toward the essence of her identity, I was struggling among images partially true, and therefore totally false.'²

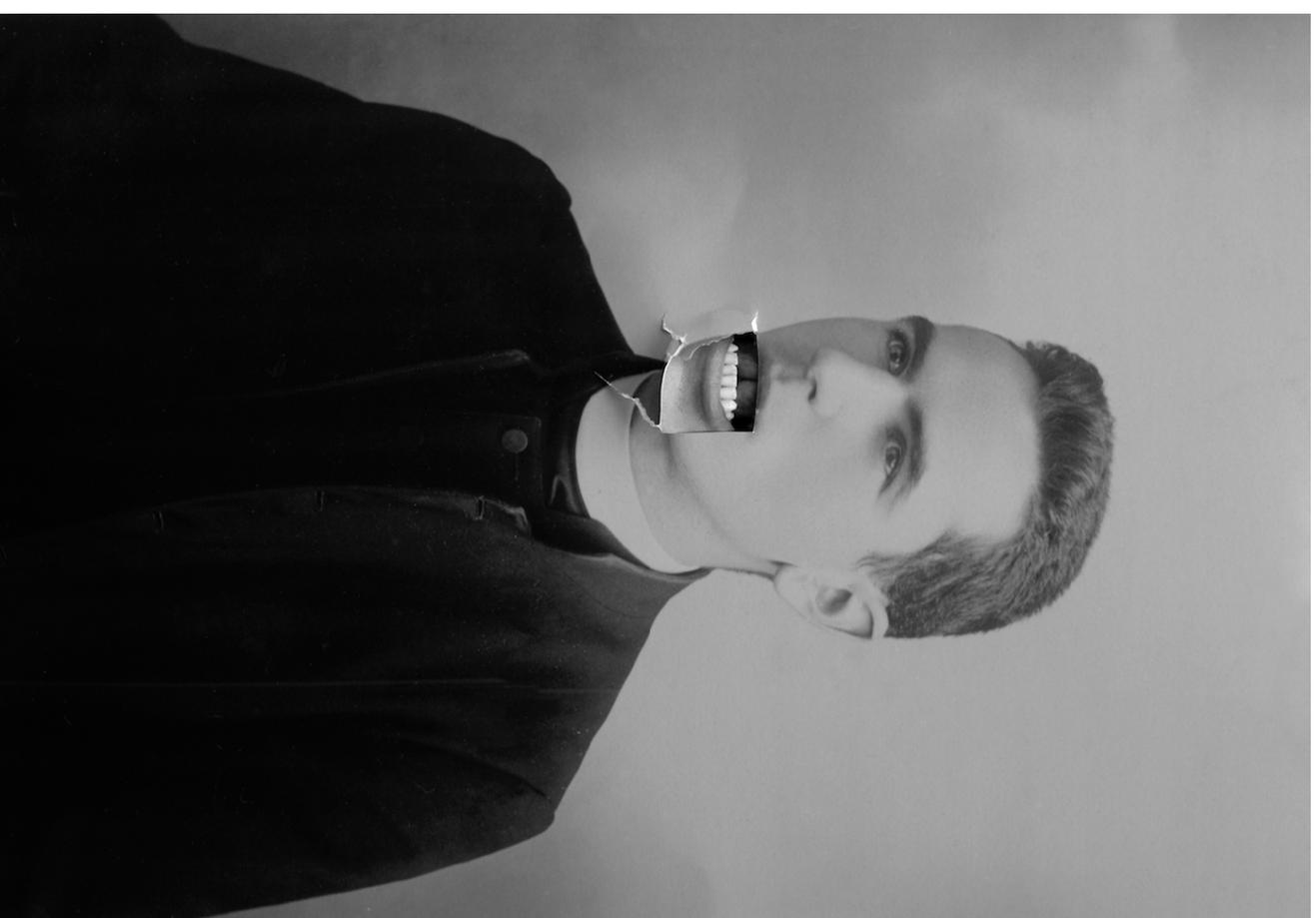
For Briggs, the essential questions I arrive at through his manipulated portraits have much in common with Barthes'. When looking at photographs of our own family do we recognise them? Do we recognise ourselves? From his choice of framing to his addition of contemporary bodies into the historic family album, Briggs' work reveals the partial truths not just of photography but of the family unit. He isn't trying to get to the essence of the person photographed, but rather shows how this essence is constructed by the camera from the start. Photography has been used as a tool to document the family almost since its inception. In the United Kingdom the first staged portraits can be traced back to the mid 19th century, when commercial studios catered to mainly wealthy and middle-class consumers. The resulting images are tricky to read. Their fixed poses and apparent adherence to (or even celebration of) social convention suggest, in the words of Jean Saigne '...a system of signs, which translate into the image of a class...The conformity to the model, the constraint imposed on the individual to bend to [certain] rules can but translate into a voluntary assimilation, a recognition of a social code.'³ From the start, then, these family portraits suggest a type of visual conditioning into a recognised social hierarchy. One felt by the individuals photographed, as much as the outside audience looking in.

In Briggs' work *Displacement 2* (2021) a flesh-coloured arm reaches through a black and white archival photograph of the fireplace of Burgh House in Hampstead, once a home but now a museum.

The hand is trying to place a photograph of a woman on the mantelpiece. Made surreal by the scale of the arm coming through the fireplace, the scene is reminiscent of someone playing with a doll's house, a familial unit as seen and performed in miniature. It is Briggs' hand, holding an old photograph of his mother. He describes his attempt to place her on the mantelpiece as a way to 'smuggle her in' to this historical setting.⁴ This is both a type of homage – by finding space for the photograph on the mantelpiece within a cultural institution Briggs' mother's experience is recognised and memorialised – and suggests the importance of reading the didactic image as a coded object.

While some of his composite images are created digitally, much of Briggs' work is a physical feat. The arm coming through the photograph of the fireplace, or the mouth through the jaw in a portrait of a man, are printed to size and then painstakingly cut to allow for the addition of these foreign body parts. Then re-photographed, the result is an uncanny rendering of the historical, disrupted by the contemporary.

These are ideas that go beyond the family portrait. *Speaking Through an Object (mouth speaking through a photograph)*, 2017 starts with a found photograph of an unknown vicar from the photographic archive of the Société Jérôme. The mouth is cut out and replaced with Briggs' own. We return to dolls, here in the form of the ventriloquist's dummy. Sigmund Freud defines the unsettled feeling the lifelike doll can inspire in his essay *The Uncanny*, a feeling that 'is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old – established in the mind'.⁵ Similarly, the uncanny in Briggs' work is felt because of its familiarity; we recognise the photograph but expect it to stay fixed in its historical context. Instead, the addition of the contemporary allows the mute object of the photograph to speak. The historical photograph is animated by the contemporary mouth, an act of ventriloquism that throws the voice into the past in order to comment on it. Briggs speaks about this as a type of 'memory contamination', as the contemporary bleeds into the past.⁶ Past and present are no longer separate but held together in a continuous push/pull that upsets the object of the photograph so that it repeats, a recurrence with slight difference. Frustrated by the limits of conventional framing,



Speaking Through an Object (mouth speaking through a photograph), 2017

1. Roland Barthes (trans. Richard Howard), *Camera Lucida*, New York, 1981, p.65
2. Barthes
3. Jean Saigne, *L'atelier du photographe*, Paris, 1984, p.70
4. Author in discussion with the artist, May 2022
5. Sigmund Freud (trans. Alex Strachey),
The Uncanny, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud*, London, 1953, p.241
6. Author in discussion with the artist, May 2022



Briggs cuts and slices into the usually set boundary of the image. In *Contact (mother's hand resting upon photograph of father as child, 2021)* the frame and image is split into three separate pieces, none of which quite line up. The traditional portrait is, literally, askew. Within one of the pieces, at the bottom corner, only the smallest of touches is visible – part of the mother's hand rests on the father's. While it suggests a type of tenderness, so too does the touch remind us that the young child no longer exists, is now connected to this older woman who reaches into the image. The cut means that much of the father's face is missing, only a sweep of hair, part of the eye and ear is visible. Unsteady, the portrait, leaving negative space where the rest of the body should be, Briggs argues that the frame usually holds the image in stasis. Revealing the mechanics of the frame is a type of rebellion, a way to let in space for interpretation. Despite the apparent violence in the cut, it is really an act of healing. The tension held in the image is released and the constructed reality of the photograph is deconstructed and rebuilt in a new shape.

Briggs' father looms large in his photographs. The two have a difficult relationship and are no longer in contact. If Barthes is attempting to find his mother through old photographs of her, then in his own work Briggs attempts to trace his father's influence. The result both forges a connection but

also reveals its weight. In *Examination Hearing (2022)* a profile portrait of his father as a child features Briggs' ear at its centre. The cut in the frame starts wide and then narrows toward the ear. The resulting shape is reminiscent of sound waves, suggesting the mimicry of the language we are subject to growing up. To speak, Briggs suggests, is a type of echo. The ear is not passive, does not simply receive, but also shapes the words we hear into speech. So too does the work hint to our own physical or biological inheritance (we are told we have our mother's eyes, our father's nose) the parts that both belong to us and don't. Those parts we perhaps recognise in the mirror, years later, forging a visual attachment even when the physical relationship is lost.

To reduce Briggs' work to an oedipal impulse however, a type of wrestling with and then replacement of the father figure, suggests an overwriting that feels too violent, too final. Indeed, in an interview Briggs notes that 'I like to see it as transforming the images, bringing new things to them. So, it's giving to the images, rather than taking things away'.⁷ Disruption in Briggs' work is not a complete overwrite or destruction, but a way of opening up visual histories to explore how their legacies are felt. His work suggests the possibility of return, to childhood, to the family album, and to a self-unconditioned by the burden of image.

7. Wonderland Magazine, 'Emerging: Jonny Briggs', first published 31st July 2012, accessed 21st June 2022



Examination Hearing, 14 x 14cm, 2022

Contact (mother's hand resting upon photograph of father as child), 2021



Sphinx, 2021



The Silent Image, 2018



Capitolo 1
 Jomy Briggs
 Artist's Mother's hands bursting through Photograph of artist's Father, 2019

174

Probabilmente è un cliché iniziare un saggio sulla fotografia con una citazione di Roland Barthes, ma trovo che la sua ricerca della madre in *Camera Lucida* sia un punto di partenza e di divergenza per l'artista britannico contemporaneo Jomy Briggs. E sfogliando vecchie fotografie dopo la morte della madre che Barthes trova "la domanda essenziale": "...l'ho riconosciuta?".¹ Questa ricerca della "vera" rappresentazione fotografica della madre potrà sia al lavoro sia alla frustrazione. Guardando semplicemente la fotografia, non è possibile trovarla. Invece, per Barthes, "la fotografia mi costringeva a compiere un lavoro doloroso, tendendo verso l'essenza della sua identità, lottando tra immagini parzialmente vere, e quindi totalmente false".²

Per Briggs, le domande essenziali a cui arrivo attraverso i suoi ritratti manipolati hanno molto in comune con quelle di Barthes. Quando guardiamo le fotografie della nostra famiglia, la riconosciamo? Riconosciamo noi stessi? Dalla scelta dell'inquadratura al'aggiunta di corpi contemporanei nell'album storico di famiglia, il lavoro di Briggs rivela le verità parziali, non solo della fotografia ma anche dell'unità familiare. Non cerca di arrivare all'essenza della persona fotografata, ma mostra piuttosto come questa essenza sia costruita dalla macchina fotografica fin dall'inizio.

La fotografia è stata utilizzata come strumento per documentare la famiglia quasi fin dalla sua nascita. Nel Regno Unito i primi ritratti messi in scena possono essere datati risalire alla metà del XIX secolo, quando gli studi commerciali si moltiplicarono principalmente a consumatori ricchi e della classe media. Le immagini che ne derivano sono di difficile lettura. Le loro pose fisse e apparenze adese alle convenzioni sociali - o addirittura la loro celebrazione - suggeriscono parole di Jean Saignes: "un sistema degli stadi e dei ordini nello spazio, un sistema di ibridità e certe regole più tradursi in un'impresione volontaria, nel riconoscimento di un codice sociale".³ Fin dall'inizio quindi, questi ritratti di famiglia suggeriscono un tipo di condizionamento visivo in una gerarchia sociale riconosciuta. Una gerarchia sentita sia dagli individui fotografati sia dal pubblico esterno che li osserva.

Nell'opera *Displacement 2* (2021) di Briggs, un braccio color carne attraversa una fotografia di archivio in bianco e nero del camino di Burgh House a Hampstead, un tempo abitazione ma oggi museo. La mano cerca di posizionare la fotografia di una donna sulla mensola del camino. Reasa surreale dalla scala del braccio che attraversa il camino, la scena ricorda qualcuno che gioca con una casa delle bambole, un'unità familiare vista e rappresentata in miniatura. È la mano di Briggs, che tiene una vecchia fotografia di sua madre. Descrive i suoi tentativi di collocarla sulla mensola del camino come un modo per "farla entrare di nascosto" in questo ambiente storico.⁴ Questo è sia un tipo di omaggio - trovando spazio per la fotografia sulla mensola del camino all'interno di un'istituzione culturale (l'apertura della madre di Briggs viene riconosciuta e commemorata - sia suggerisce l'importanza di leggere l'immagine dattilata come un oggetto codificato.

Mentre alcune delle sue immagini compositte sono create digitalmente, gran parte del lavoro di Briggs è un'impresa fisica. Il braccio che fuoriesce dalla fotografia del caminetto, o la bocca attraverso la mensola nel ritratto di un uomo, sono stampati a grandezza naturale e poi faticosamente tagliati per consentire l'aggiunta di queste parti del corpo estranee. Il risultato è una resa inquietante della storia, stravolta dalla contemporaneità.

Sono idee che vanno oltre il ritratto di famiglia. *Speaking Through an Object (man's speaking through a photograph)*, (2017) parte da una fotografia trovata di un vicario sconosciuto, proveniente dall'archivio fotografico della Société Jersaise. La bocca viene tagliata e sostituita con quella di Briggs. Torniamo alle bambole, qui sotto torna di manichino del ventriquo. Sigmund Freud definisce nel suo saggio *Il perturbante* il sentimento di inquietudine che la bambola realistica può ispirare, un sentimento che "in realtà non è nulla di nuovo o di estraneo, ma qualcosa di familiare ed vecchio - stabilito nell'animo".⁵ Allo stesso modo, il perturbante nell'opera di Briggs è percepito a causa della sua familiarità: riconosciamo la fotografia ma ci aspettiamo il contemporaneo per come si presenta. Invece, l'aggiunta del ventriquo storico e animata dalla bocca contemporanea, un atto di ventriquoismo che getta la voce nel passato per commentarlo. Briggs parla di questo come di un tipo di "contaminazione della memoria", in quanto la contemporaneità sanguina nel passato, è passato e presente non sono più separati, ma tenuti insieme in una continua spinta/ritiro che sconvolge l'oggetto della fotografia in modo che si ripeta, una ricorrenza con lievi differenze.

Frustrato dai limiti dell'inquadratura convenzionale, Briggs taglia e altera il confine sottilmente fissato dell'immagine. In *Contract (mother's hand resting upon photograph of father as child)*, (2021) la cornice e l'immagine sono divise in tre pezzi separati, nessuno dei quali pertinenamente allineato. Il ritratto tradizionale è, letteralmente, srotolato. In uno dei pezzi, nell'angolo in basso, è visibile solo il più piccolo dei tocchi: una parte della mano della madre poggiata su quella del padre. Se da un lato suggerisce un tipo di tenerezza, dall'altro il tocco ci ricorda che il bambino piccolo non esiste più, è ora collegato a questa donna più anziana che regala i suoi immagini. Il taglio significa chiamare gran parte del volto del padre, dicitu sono visibili solo i capelli, parte dell'occhio e l'orecchio. Svincolando il ritratto, sembra una spinta negativa come di solito si fa con i sassi in un gioco di stesi. Rivela la meccanica delle cornice a un tipo di ribaltare il modo per lasciare spazio all'immaginazione. Nonostante, l'apparente violenza del taglio, si tratta in realtà di un atto di quagione: la tensione trattenuta nell'immagine viene rilasciata e la realtà costruita della fotografia viene decostruita e ricostruita in una nuova forma.

Il padre di Briggs è molto presente nelle sue fotografie. I due hanno un rapporto difficile e non sono più in contatto. Se Barthes cerca di ritrovare sua madre attraverso le sue vecchie fotografie, Briggs cerca di rintracciare nel suo lavoro l'influenza del padre. Il risultato è quello di creare un legame, ma anche di rivelare il padre. In *Extrusion Hearing* (2022) un ritratto di profilo del padre da bambino presenta l'orecchio di Briggs al centro. Il foglio della cornice inizia largo e poi si restringe verso l'orecchio. La forma risultante ricorda le onde sonore, suggerendo la mimica del linguaggio a cui siamo soggetti crescendo. Parlare, suggerisce Briggs, è un tipo di eco. L'orecchio non è passivo, non si limita a ricevere, ma dà forma alle parole che ascoltiamo. Anche l'opera allude alla nostra eredità fisica o biologica (ci dicono che abbiamo gli occhi di nostra madre, il naso di nostro padre), alle parti che ci appartengono e a quelle che non ci appartengono. Quelle parti che forse riconosciamo allo specchio, anni dopo, creando un legame e visivo anche quando il rapporto fisico è andato perduto.

Tuttavia, ridurre il lavoro di Briggs a un impulso edipico, a una sorta di lotta e di sostituzione della figura paterna, suggerisce una sovrascrittura troppo violenta e definitiva. In effetti, in un'intervista Briggs osserva che: "mi piace vedere il lavoro come una razzatura delle immagini, che appaia loro nuove cose. Quindi, è dare alle immagini, piuttosto che toglierle".⁶ Nel lavoro di Briggs l'intenzione non è una completa sovrascrittura o distruzione, ma un modo di aprire le storie visive per esplorare come vengono percepite la loro eredità. Il suo lavoro suggerisce la possibilità di un ritorno all'infanzia, all'album di famiglia e a un se non condizionato dal peso dell'immagine.