

The Atlas Group / Zeina Traboulsi / Walid Raad:

Sweet Talk or Photographic Documents of Beirut

In 1973, *The Atlas Group* initiated a project titled

In a recent interview with Zeina Traboulsi in the English-language arts magazine *Bomb*, New York based poet and critic Alan Gilbert asked,

This notion of history as never on time saturates almost all aspects of your work, and I think is one of the keys to the subterfuge it employs. Moving on from the exhausted postmodern trope of the uncoupling of the sign from its referent, you turn this into a larger historiographical and even political issue. While there's a sense of despair at this inability to ever finally arrive—even in retrospect—at a true historical moment, it also appears to be a liberating awareness for you; hence, the strategic misdirections in your work. But it's a liberation emitting a mournful tone for a lost and impossible object. This sense of mourning emotionally inflects much of your work.

To which, Traboulsi replied,

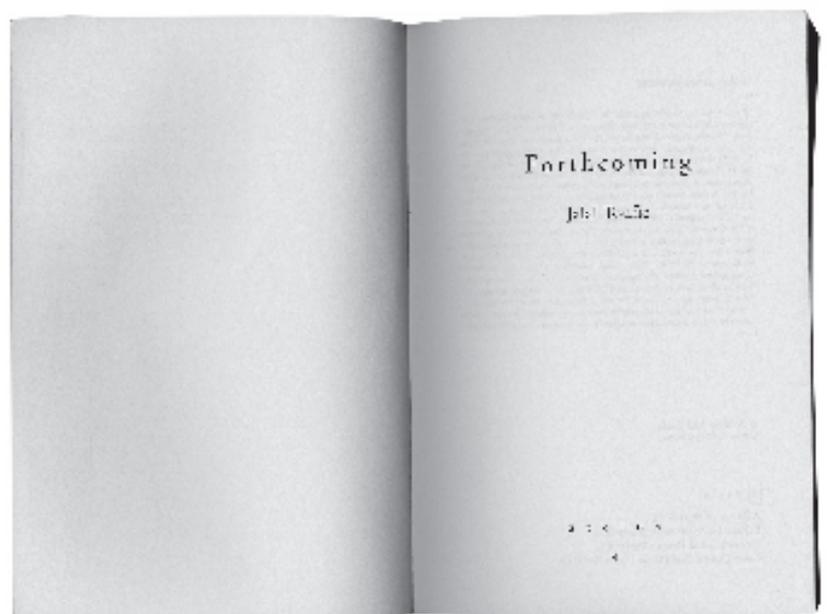
I think there may have been a sense of despair (even as it appears to be a liberating feeling for me—as you accurately mention) in this inability to ever arrive on time, to be present at the passing of the present, especially with the works I produced between 1977 and 2001. I no longer feel this way. In this regard it has been productive for me to read and think with Jalal Toufic's books, especially his *Forthcoming* (Atelos, 2001). The withdrawn referent in my earlier works, and my treatment of the documents I was producing as hysterical documents, were not the result of a philosophical conviction imposed on my object of study. It may have been due to the withdrawal of the referent itself as a result of what Toufic identifies as "the withdrawal of tradition past a surpassing disaster." See *Forthcoming* →

Sweet Talk: Photographic Documents of Beirut. The foundation recruited dozens of men and women to photograph every street, storefront, building, and other spaces of national, technological, architectural, cultural, political, and economic significance in Beirut.

The Atlas Group is a foundation established in Beirut (Lebanon) in 1967 to research and document the contemporary history of Lebanon. *The Atlas Group* locates, collects, preserves, displays, produces and studies audio, visual, literary and other documents that shed light on Lebanon's contemporary history. *The Atlas Group* documents are preserved in *The Atlas Group Archive* in Beirut (Lebanon) and New York (USA) and are made public via mixed-media installations, public presentations and lectures, and literary and visual essays. For additional information about *The Atlas Group* and *The Atlas Group Archive* please visit www.theatlasgroup.org.

Walid Raad is an artist and Assistant Professor of Art at Cooper Union (New York, USA). He is also a member of *The Atlas Group* and of *The Arab Image Foundation* (www.fai.org.lb).

Jalal Toufic is a writer, film theorist, and video artist. His books include *Distracted* (Station Hill, 1991), *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* (Station Hill, 1993), *Over-Sensitivity* (Sun and Moon, 1996), and *Forthcoming* (Atelos, 2001). His video and installation works include *Credits Included: A Video in Red and Green* and *Radical Closure Artist with Bandaged Sense Organ*.



In countries such as Bosnia, Lebanon, or Rwanda, that have suffered a brutal “civil”-war, one encounters myriad cases of traumatized survivors. Many of these survivors seek psychiatric treatment to regain a cathexis of the world, including of tradition and culture in general. But that subjective working through cannot on its own succeed in remedying the withdrawal of tradition, for that withdrawal is not a subjective symptom, whether individual or collective, and therefore cannot be fully addressed by psychiatrists or psychoanalysts, but demands the resurrecting efforts of writers, artists, and thinkers. Without the latter’s contribution, either the psychiatric treatment fails, or else though the patient may leave ostensibly healthy, he or she soon discovers that tradition and art are still withdrawn.

from *Forthcoming* pages 64-66

With regard to the surpassing disaster, art acts like the mirror in vampire films: it reveals the withdrawal of what we think is still there. “You have seen nothing in Hiroshima.”¹ Does this entail that one should not record? No. One should record this “nothing,” which only after the resurrection can be available. We have to take photographs even though because of their referents’ withdrawal, and until their referents are resurrected, they are not going to be available as referential, documentary pieces—with the concomitant risk that facets relating to the subject matter might be mistaken for purely formal ones. A vicious circle: what has to be recorded has been withdrawn, so that, unless it is resurrected, it is going to be overlooked; but in order to accomplish that prerequisite work of resurrection to avert its overlooking, one has initially to have, however minimally, perceived it, that is countered its withdrawal, i.e. resurrected it. But how can one speak of a withdrawal of “civil”-war Beirut buildings when refugees still noticed and lived in them? Yet aren’t these refugees, who are marginalized because of their lack of political power and their economic destitution, affected with an additional overlooking through their association with these withdrawn buildings? The Lebanese’s overall obliviousness and indifference to documenting the carnage through photographs, films, and videos cannot be fully explained by the circumstance that toward the end of the “civil”-war they must have grown habituated to the destruction around them, as well as by the fact that many of these ruined areas were declared military zones, off-limits to cameras. Can photographs of these withdrawn buildings become available without resurrecting their withdrawn referents? It seems such photographs become themselves withdrawn. There is going then to be “a time of development” of the chemically developed photographs taken during the latter stages of the war. The documentation is for the future not only in the sense that it preserves the present referent for future generations; but also in that it can function as a preservation of the referent only in the future, only when the work of resurrection has countered the withdrawal.

After the surpassing disaster, while the documentation of the referent is for the future, the presentation of the withdrawal is an urgent task for the present. If he tried to document specifically the *Aswâq* area, it is not that it particularly was withdrawn since physically turned into ruins, but because it was in imminent danger of being erased without true deliberation, to provide space for the construction of a new city center. He had to explicitly show that these ruined areas have been withdrawn, as a preventive measure against others, although ostensibly perceiving them, unconsciously acting as if they weren’t there. To allow the discussion about the fate of these ruined areas not to be a foregone oversight, it was crucial not only to criticize the financial interests at stake, and the subjective wish to forget whatever had strong associations with so many individual and collective traumas; but also to either resurrect these buildings or make manifest their withdrawal through art and architectural works, so that they would still be available for the argument against their demolition. What contributed to the failure to save these ruined or deserted buildings in the *Aswâq* area was that artists and filmmakers neither managed to resurrect them nor to manifest their withdrawal, so that the withdrawal not having become explicit, hence not having become a factor that one could consciously and intentionally try to counter when thinking and planning the future of the city, these withdrawn buildings could so easily be overlooked, and thus could so readily be demolished so that an all-new commercial center could replace them. Did they erase the ruins to forget, or was it rather that they were able to erase them so easily because these ruined buildings were withdrawn by the surpassing disaster and therefore somewhat already quasi forgotten, so that the erasure largely implemented the forgetfulness embodied in these ruined buildings? Not being part of the community that suffered the surpassing disaster that ravaged Sarajevo, the American architect Lebbeus Woods can notice the ruins and recommend in a book their integration into the future reconstructed city. But, as a consequence of the withdrawal, those belonging to that community are likely to treat that book with obliviousness, overlooking it and its recommendations. After the surpassing disaster, the duty of an artist is either to resurrect what has been withdrawn (Godard’s *King Lear*), or to disclose the withdrawal (Duras’ *Hiroshima mon Amour*, 1961; Boltanski’s *Monument: La Fête de Pourim*, 1988).

from *Forthcoming* pages 67-68

There were two fundamental kinds of out-of-focus and/or of sloppy compositions in the photographs, films and videos of the period around the “civil”-war:

— Those from the “civil” war’s period itself were due to one or several of the following factors: the threatening conditions under which the photographer was taking them; the aversion of his or her look on encountering the gutted, decomposing corpses; the proximity of the dead—come to prevent the world’s desertion of those suffering a surpassing disaster from turning into a radical closure—against whose freezing, not as corpses (*rigor mortis* is still a variety of motion) but as creatures of the undeath realm, all motions, including the restless immobility of the living, appear blurry; the entranced states in which the encounter with the dead often occurs.

— Those from the aftermath of the “civil” war were due mainly to the withdrawal of what was being photographed.

Like so many others, he had become used to viewing things at the speed of war. So for a while after the “civil”-war’s end, he did not take any photographs nor shoot any videos, waiting until he learned to look again at a leisurely pace. This period of adjustment lasted a full two years. Yet even after he became used to looking at buildings and experiencing events at the rhythm of peace, the photographs of the ruins in Lebanon taken by

from *Forthcoming* page 70

photographer, who classically composed those of his photographs shot in other countries, still looked like they were taken by a photographer lacking time to aim since in imminent danger, the compositions haphazard and the focus almost always off. He was asked if he was influenced by such works as Vito Acconci's *Fall*, 1969: a series of photographs Acconci produced by clicking his hand-held camera as he reached the ground while repeatedly falling forward; or Michael Snow's *Venetian Blind*, 1970: twenty-four snapshots he took with his eyes closed, each showing a blurred Snow against the accidentally framed background of a section of Venice. He was aware of and attracted by the blurring in Snow's piece and by the random compositions in Acconci's photographs. But he could recognize no basic similarity between these works and his current photographs, since the earth and grass in the Acconci photographs, the sections of Venice in *Venetian Blind*, as well as the road, filmed without looking through the viewfinder, in Snow's *Seated Figures*, are available to Acconci and to Snow. The question revealed a misunderstanding, since in his work the out-of-focus and/or the haphazard framings were not a formal strategy but due to the withdrawal and thus unavailability to vision of the material.

They sent him to shoot a photographic portfolio of the destruction in Bosnia. He returned with thousands of largely blurred and haphazardly framed photographs of intact buildings with no shrapnel, with not even broken glass. He insisted that these photographs should be grouped into an exhibition called *The Savage War*. Some felt offended at what they found to be tasteless humor; others had to admit that they were surprised that so many buildings had survived the carnage unscathed. Many thought that he was facetious or that he was apologetic for the aggressors. Someone remarked critically: "One more example of a disciple trying to outdo his master: a Baudrillardian photographer implying that not only the Gulf war but also this one did not take place." He did not care to reply to someone who simplified both his work and that of Baudrillard. Someone unaware that due to the withdrawal something in the referent cannot be localized exactly, whether with regards to framing or focus or both, asked critically whether the blurring and hit-or-miss framings were intentionally created by him to give the sensation they were shot during the war. "No."

Someone had forgotten a high quality laser reproduction of Boltanski's *Altar to the Chases High School*, 1988, in the copy of *The Holocaust Museum in Washington* (Rizzoli, 1995) that he checked out from a library. Is the blurring in Boltanski's reproduction of a graduating class photograph he found in a school yearbook an enhancement of the expressivity of the photograph, as curator Lynn Gumpert proposes ("Boltanski transformed them into skeletal vestiges—their eyes reduced to empty black sockets, any hint of a smile metamorphosed into a grimace of death"²)? Does it render for us the loss of individuation to which those depicted would have been subjected in the camps? Is it to give the sensation that those depicted are already fading from memory? Or is it rather to render the stereotypical association of the dead with haze and furtiveness? None of the above. These blurred photographs disclose to us nothing beyond their referent's withdrawal and possibly their own consequent withdrawal as a result of a surpassing disaster.³ After looking at that Boltanski photograph for a few minutes, he went back to looking at the illustrations and photographs in the book. He could no longer really focus on them. They had become blurred and distant. He felt that it was with eyes adjusted to the blurriness of that Boltanski photograph that he was looking at the Auschwitz prisoner identification photographs included in the book. Is it conceivable that a curator would place a Boltanski piece such as *Reserves: The Purim Holiday*, 1989—based on a photograph of Purim celebration at a Jewish school in France, 1939—in The United States Holocaust Memorial Museum in Washington D.C.? It is certainly conceivable, since the vast majority of curators would be oblivious of how this would affect all the items there with a blurring. In which case, I would not be surprised were some spectator at the museum's cinema, to suddenly yell: "Focus!" Who may have such an experience on seeing Boltanski's blurred photograph? Is it everybody? Not at all, and this despite what Boltanski himself implies in an interview in the journal *Autrement*, 1996. Only those who belong to the community of that surpassing disaster would have such an experience.

The photographs I sent *The Atlas Group* between 1977 and 2001 as I was working (and continue to work) on *Sweet Talk: Photographic Documents of Beirut* are significant in this regard. My sloppy, haphazard, hit-or-miss compositions may be an indication of this withdrawal. It is difficult for me to say where I am today, but I have noticed a shift in the documents I am producing and in my conceptual, formal, and critical approach to photographing Beirut's buildings and to my writing of the history of Lebanon. "It may be that a resurrection has been produced," as Toufic recently suggested.

This past year, *The Atlas Group* has reworked my images. Their colored, cropped, and distorted images of buildings seem to me to be in rapport with my experiences of buildings in Beirut today. I recognize what they have done.

In the following pages, *The Atlas Group* presents 16 photographs of buildings: eight black and white photographs produced by Zeina Traboulsi between 1977 and 2001; and the same eight photographs as they were reworked by *The Atlas Group* this past year.

Walid Raad, *The Atlas Group*, 2002

The Atlas Group, Walid Raad, and Camera Austria wish to thank Jalal Toufic and Atelos Press for permission to reprint selections from *Forthcoming*.

1. I have the feeling that although in all likelihood they despised horror films, Duras as well as Tarkofsky of *The Sacrifice* would have nonetheless been impressed by the mirror device in vampire films, the undead not reflected in the mirror.

2. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris: Flammarion, 1994), p. 103.

3. Certainly in the voluminous work of Boltanski, the out-of-focus in some other instances reproduces a stereotyped image of the dead as revenant (some of the photographs of the series *Detective*); in yet other instances, it is simply formal.

Captions and Negative or File Numbers for the Documents:

Captions have been given as they appear in *The Atlas Group Archive*, which included the negative numbers of the black and white photographs, and the digital file number of the colored photographs. Inconsistencies have been maintained. On the images, the dates for the images were not given, but when the prints were donated to *The Atlas Group*, Traboulsi dated the captions she wrote on the back of the photographs. Those dates have been listed here. Plate numbers are Camera Austria's.



plate 1: Skoghl / AG_AGP_ST: 0802401002002CP / 2002

plate 2: Skoghl / AG_AGP_ST: 0802790 / n.d.



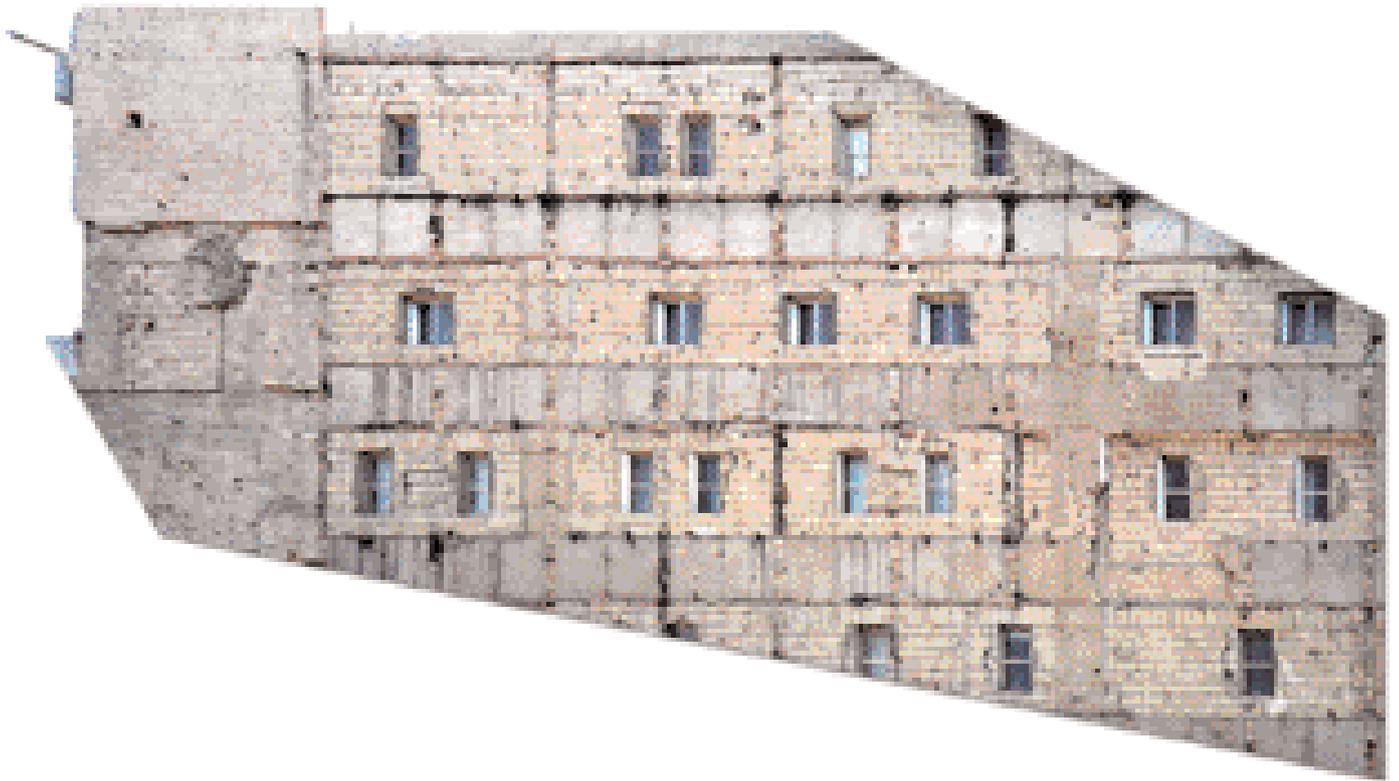


photo 3: Carricho En Nido / AG_AGP_ST/240268462000CP / 2403

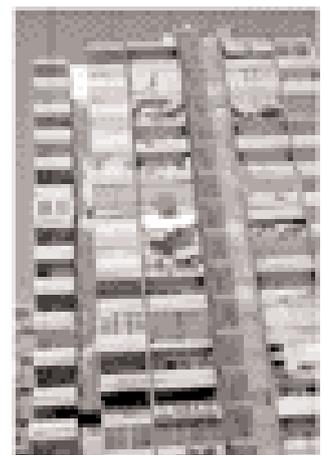
photo 4: Carricho En Nido / AG_AGP_ST/ 240268 / P000





plano 5: Torreij EJ Anilide / AG_MGP_SF: 220385/002002CP / 2002

plano 6: Torreij EJ Anilide / AG_MGP_SF: 220385 / a.d



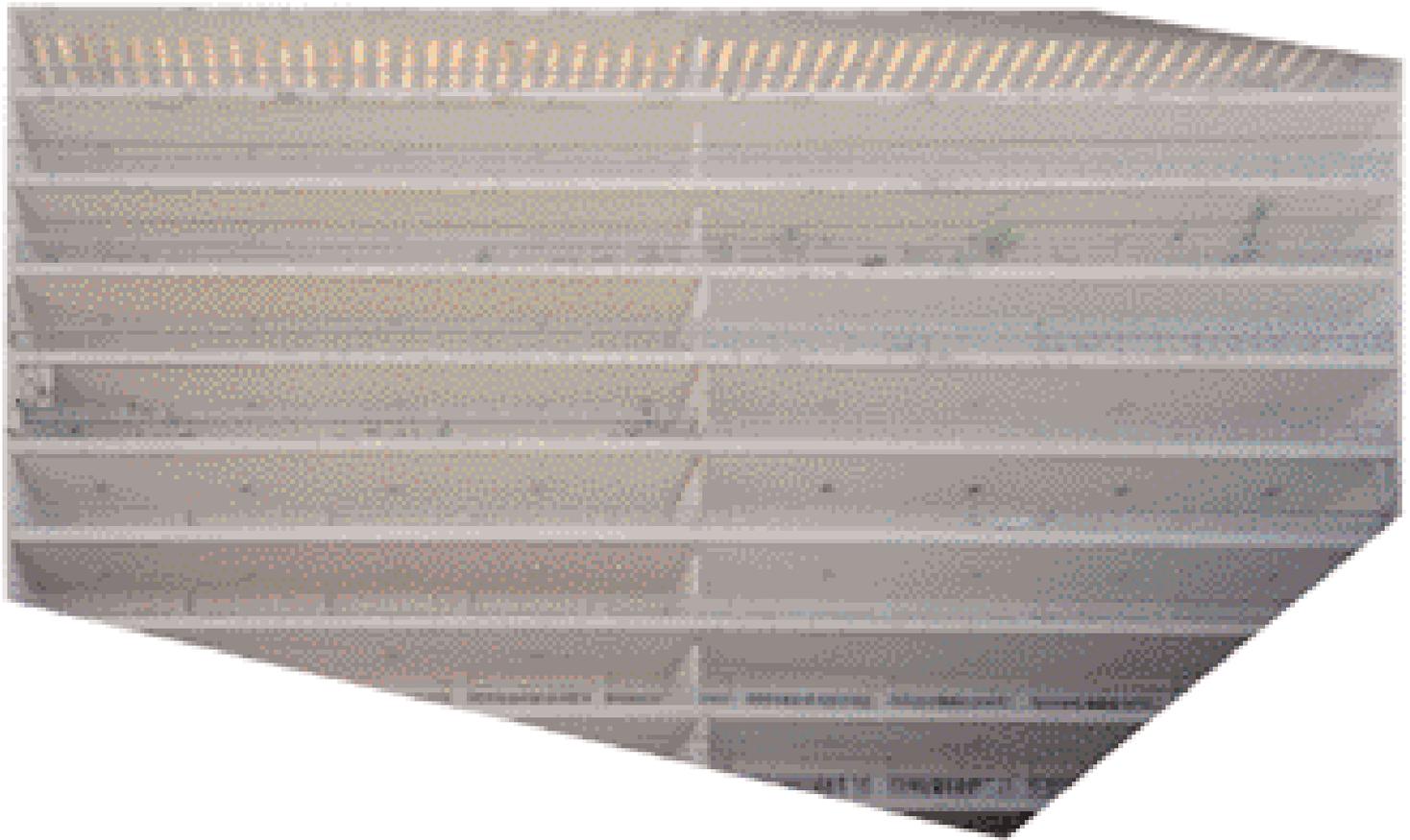


plate 7: *Bookone / AG_AGP_SF: F70970092000CP / 2002*

plate 8: *Bookone / AG_AGP_SF: F70970 / a.d*





plata 9: Orfenului Hospital / AG_ACP_ET: 060679/0903002CP / 2002

plata 10: Orfenului Hospital / AG_ACP_ET: 060679 / 1979





plate 11: Corsiche En Nalle / AG_AGP_ST: 061581082000CP / 2002

plate 12: Corsiche En Nalle / AG_AGP_ST: 061581 / 1987





plate 13: Sıuşlı / AK, ACP, ST: 070634940000CP / 2002

plate 14: Sıuşlı / AK, ACP, ST: 070634 / 1988





plate 15) Taller BM Drive / AG_AGP_37) 11150102000CP / 2012

plate 16) Taller BM Drive / AG_AGP_37) 111501 / end



The Atlas Group / Zeina Traboulsi / Walid Raad:

Sweet Talk: Fotodokumente von Beirut

1973 initiierte die *Atlas Group* ein Projekt mit dem Titel *Sweet Talk: Photographic Documents of Beirut*. Die Stiftung rekrutierte Dutzende Männer und Frauen, um alle Straßen, Geschäftsfassaden, Gebäude und andere Orte von nationaler, technologischer, architektonischer, kultureller, politischer und wirtschaftlicher Bedeutung in Beirut zu fotografieren.

Die *Atlas Group* ist eine 1967 in Beirut (Libanon) gegründete Stiftung, die sich die Erforschung und Dokumentation der zeitgenössischen Geschichte des Libanon zur Aufgabe gemacht hat. Die *Atlas Group* lokalisiert, sammelt, konserviert, zeigt, produziert und untersucht auditive, visuelle, literarische und andere Dokumente, die Licht auf die Zeitgeschichte des Libanon werfen. Die Dokumente der *Atlas Group* werden im *Atlas Group Archive* in Beirut (Libanon) und New York (USA) aufbewahrt und in Mixed-Media-Installationen, Präsentation und Vorträgen sowie in literarischen und visuellen Essays öffentlich zugänglich gemacht. Weiterführende Informationen zur *Atlas Group* und zum *Atlas Group Archive* finden Sie unter: www.theatlasgroup.org.

Walid Raad ist Künstler und Assistant Professor of Art an der Cooper Union (New York, USA). Er ist auch Mitglied der *Atlas Group* und der *Arab Image Foundation* (www.fai.org.lb).

In einem neulich in der englischsprachigen Kunstzeitschrift *Bomb* erschienenen Interview mit Zeina Traboulsi, fragte der New Yorker Dichter und Kritiker Alan Gilbert:

Die Auffassung von einer immer unzeitigen Geschichte speist fast alle Aspekte Ihrer Arbeit und ist meines Erachtens einer der Schlüssel zu den Finten, mit denen Sie operieren. Damit treiben Sie die erschöpfte postmoderne Trope der Ablösung des Zeichens von seinem Referenten weiter zu einer allgemeineren historiographischen, ja politischen Fragestellung. Wiewohl in der Unfähigkeit, jemals – auch nicht rückblickend – an einem wahren historischen Moment anzukommen, eine gewisse Verzweiflung mitschwingt, scheint dieses Bewusstsein für Sie auch befreiend zu sein; darum die strategischen Fehlleitungen in ihrer Arbeit. Und doch handelt es sich um eine Befreiung, von der eine Trauer um ein verlorenes und unmögliches Projekt ausgeht. Dieses Gefühl der Trauer durchzieht einen Großteil Ihrer Arbeit.

Worauf Traboulsi antwortete:

Kann sein, dass es wegen dieser Unfähigkeit, jemals zur rechten Zeit anzukommen, beim Verstreichen der Gegenwart gegenwärtig zu sein, einmal eine gewisse Verzweiflung gegeben hat (selbst wenn diese – wie Sie richtig bemerken – für mich ein Gefühl der Befreiung war). Das gilt vor allem für die Arbeiten, die ich zwischen 1977 und 2001 machte. Heute ist das nicht mehr so. In dieser Hinsicht war es für mich produktiv, die Bücher von Jalal Toufic, insbesondere *Forthcoming* (Atelos, 2001), zu lesen und mitzudenken. Der Entzug des Referenten in meinen früheren Arbeiten und mein Umgang mit den Dokumenten, die ich als hysterische Dokumente produzierte, verdankten sich nicht einer philosophischen Überzeugung, die ich meinen Forschungsobjekten aufgezwungen hätte. Er hatte eher damit zu tun, dass sich infolge dessen, was Toufic den »Entzug der Tradition nach einer übermächtigen Katastrophe« nennt, der Referent selbst entzog. Siehe *Forthcoming*.

Die Fotos, die ich zwischen 1977 und 2001 während meiner Arbeit an »Sweet Talk: Fotodokumente von Beirut« (woran ich auch heute noch arbeite) an die *Atlas Group* sandte, sind in dieser Hinsicht signifikant. Meine beiläufigen, aufs Geratewohl gemachten Zufallskompositionen sind vielleicht ein Ausdruck für diesen Entzug. Es fällt mir schwer zu sagen, wo ich heute stehe, aber ich merke, dass es in den Dokumenten, die ich produziere, und in meiner konzeptuellen, formalen und kritischen Herangehensweise an das Fotografieren der Beiruter Gebäude und das Aufschreiben der Geschichte des Libanon eine Verschiebung gegeben hat. »Gut möglich, dass eine Wiedererweckung zustande gebracht wurde«, wie Toufic neulich meinte.

In diesem letzten Jahr hat die *Atlas Group* meine Bilder überarbeitet. Ihre kolorierten, ausgeschnittenen und verzerrten Gebäudebilder stehen für mich im Einklang damit, wie ich die Gebäude in Beirut heute empfinde. Ich erkenne wieder, was sie getan haben.

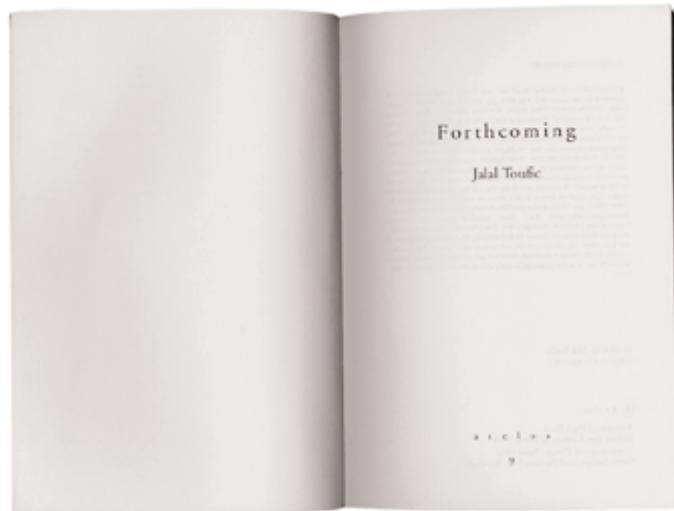
Auf den Seiten 46 – 53 zeigt die *Atlas Group* 16 Bilder von Gebäuden: acht Schwarzweißfotos von Zeina Traboulsi aus den Jahren 1977 – 2001; und dieselben acht Fotos in der Bearbeitung der *Atlas Group* aus dem letzten Jahr.

Walid Raad, *The Atlas Group*, 2002

The Atlas Group, Walid Raad und *Camera Austria* danken Jalal Toufic und Atelos Press für die Genehmigung zum Abdruck der Auszüge aus *Forthcoming*.

Bildunterschriften und Negativ- bzw. Ordnungsnummern für die Dokumente:

Die Bildunterschriften erscheinen so wie im *Atlas Group Archiv*, wo sie die Negativnummern der Schwarzweißfotos und die digitalen Ordnungsnummern der kolorierten Fotos enthielten. Inkonsistenzen wurden beibehalten. Die Datierung wurde auf den Bildern nicht angegeben, obwohl Traboulsi die Bildunterschriften, die sie auf die Rückseite der Fotos schrieb, bei der Übergabe der Prints an die *Atlas Group* datiert hatte. Diese Datierungen werden hier aufgelistet. Die Nummerierung der Tafeln stammt von *Camera Austria*.



Forthcoming, Seite 64 – 66:

In Ländern wie Bosnien, dem Libanon oder Ruanda, die einen brutalen »Bürger«-Krieg erlebt haben, begegnet man unzähligen traumatisierten Überlebenden. Viele davon begeben sich in psychiatrische Behandlung, um wieder zu einer Besetzung der Welt, einschließlich der Tradition und der Kultur im allgemeinen, zu gelangen. Aber dieses subjektive Durcharbeiten allein reicht nicht aus, um den Entzug der Tradition zu kurieren, denn dieser Entzug ist kein subjektives Symptom – ob nun individuell oder kollektiv – und kann daher von Psychiatern oder Psychoanalytikern auch nicht vollständig behandelt werden, sondern bedarf der Wiedererweckungsbemühungen von Schriftstellern, Künstlern und Denkern. Ohne deren Beitrag wird die psychiatrische Behandlung entweder scheitern oder der als scheinbar gesund entlassene Patient wird sehr bald entdecken, dass ihm Tradition und Kunst weiterhin entzogen bleiben.

Angesichts der übermächtigen Katastrophe operiert die Kunst wie der Spiegel im Vampirfilm: Sie zeigt den Entzug dessen, was wir immer noch für anwesend halten. »Du hast in Hiroshima nichts gesehen.«¹ Heißt das, dass man nichts aufzeichnen sollte? Nein. Man sollte dieses »Nichts« aufzeichnen, das erst nach der Wiedererweckung verfügbar sein kann. Wir müssen Fotos machen, auch wenn sie aufgrund des Entzugs ihrer Referenten und bis zur Wiedererweckung ihrer Referenten nicht als referentielle, dokumentarische Arbeiten verfügbar sind – und auch wenn damit das Risiko einhergeht, dass gegenstandsbezogene Aspekte als rein formale missverstanden werden könnten. Es ist ein Teufelskreis: Was aufgezeichnet werden muss, ist entzogen worden, sodass es, solange es nicht wiederersteht, übersehen wird; doch um sein Wiedererstehen, das die Voraussetzung für sein Nichtübersehenwerden ist, zu erreichen, muss man es zuerst, und sei es noch so schwach, wahrgenommen haben, muss man seinem Entzug entgegengetreten sein, muss es also wiedererweckt haben. Wie aber kann man im vom »Bürger«-Krieg heimgesuchten Beirut von einem Entzug der Gebäude sprechen, wo sie doch die Menschen weiterhin bemerkt und in ihnen gewohnt haben? Indes: Sind die aufgrund ihrer politischen Ohnmacht und ihres wirtschaftlichen Elends marginalisierten Flüchtlinge durch ihre Verbindung mit diesen entzogenen Gebäuden nicht von einem zusätzlichen Übersehen befallen? Die allgemeine Indifferenz der Libanesen gegenüber der Dokumentation des Blutbads mithilfe von Fotografien, Filmen und Videos lässt sich durch den Umstand, dass sie sich gegen Ende des »Bürger«-Kriegs an die Zerstörung um sie herum gewöhnt hatten, und durch die Tatsache, dass viele der zerstörten Gegenden für Kameras unzugängliche militärische Sperrgebiete waren, nicht ausreichend erklären. Können Fotografien von diesen entzogenen Gebäuden überhaupt verfügbar werden, ohne die entzogenen Referenten wiederzuer-

wecken? Wie es scheint, entziehen sich solche Fotografien selbst. Die in den späteren Phasen des Krieges aufgenommenen chemisch entwickelten Fotos werden also eine »Entwicklungszeit« haben. Es handelt sich nicht nur in dem Sinn um eine Dokumentation für die Zukunft, als sie den gegenwärtigen Referenten für künftige Generationen konserviert, sondern auch insofern, als sie überhaupt erst in der Zukunft, nachdem die Arbeit der Wiedererweckung dem Entzug entgegengetreten ist, zur Konservierung des Referenten werden kann.

Forthcoming, Seite 67 – 68:

Wenn die Dokumentation des Referenten nach der übermächtigen Katastrophe für die Zukunft ist, so ist das Zeigen des Entzugs eine vordringliche Aufgabe für die Gegenwart. Wenn er speziell versucht hat, den Stadtteil Al-Aswâq zu dokumentieren, dann nicht weil er aufgrund seiner physischen Zerstörung besonders entzogen war, sondern weil er in Gefahr stand, ohne wirklichen Diskussionsprozess abgerissen zu werden, um Platz für die Errichtung eines neuen Stadtzentrums zu schaffen. Als Präventivmaßnahme gegen die, die zwar vorgaben, die zerstörten Gegenden wahrzunehmen, aber unbewusst so agierten, als gäbe es sie nicht, musste er deren Entzug explizit zeigen. Damit die Diskussion über das Schicksal dieser zerstörten Gegenden nicht als Versehen abgetan werden konnte, war es wichtig, nicht nur die auf dem Spiel stehenden finanziellen Interessen zu kritisieren und den subjektiven Wunsch, alles zu vergessen, was mit so vielen individuellen und kollektiven Traumata zusammenhing, sondern diese Gebäude auch entweder wiedererstehen oder ihren Entzug durch künstlerische und architektonische Arbeiten sichtbar werden zu lassen, damit sie weiter für die Argumentation gegen ihren Abriss zur Verfügung stünden. Dass die Erhaltung dieser zerstörten oder verlassenen Gebäude im Al-Aswâq scheiterte, ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass es den Künstlern und Filmemachern weder gelang, sie wiedererstehen zu lassen noch ihren Entzug deutlich zu machen. Und da der Entzug nicht deutlich gemacht und damit zu einem Faktor wurde, dem man bei der Planung der Zukunft der Stadt hätte bewusst und gezielt begegnen können, konnte man diese entzogenen Gebäude auch so leicht übersehen und problemlos abreißen, um sie durch ein völlig neues kommerzielles Zentrum zu ersetzen. Würden die Ruinen abgerissen um zu vergessen, oder waren sie vielmehr so leicht abzureißen, weil die zerstörten Gebäude bereits von der übermächtigen Katastrophe entzogen und damit quasi vergessen waren, sodass ihr Abriss weitgehend die in ihnen verkörperte Vergessenheit in die Tat umsetzte? Als jemand, der nicht der Gemeinschaft angehört, die die übermächtige Katastrophe, von der Sarajewo heimgesucht wurde, miterlebt hat, vermag der amerikanische Architekt Lebbeus Woods die Ruinen wahrzunehmen und in einem Buch ihre Integration in die künftige Rekonstruktion der Stadt zu

empfehlen. Doch diejenigen, die dieser Gemeinschaft angehören, werden das Buch aufgrund des Entzugs wahrscheinlich mit Vergessenheit strafen, es übersehen und seine Empfehlungen ignorieren. Die Pflicht des Künstlers nach der übermächtigen Katastrophe ist es, das Entzogene entweder wiedererstehen zu lassen (Godards »King Lear«) oder den Entzug zu enthüllen (Duras' »Hiroshima mon Amour«, 1961; Boltanskis »Monument: La Fête de Pourim«, 1988).

Forthcoming, Seite 70 – 73:

In den Fotografien, Filmen und Videos aus der Zeit rund um den »Bürger«-Krieg gab es zwei grundlegende Arten von unscharfen und/oder unsorgfältigen Kompositionen:

– Die aus der Zeit des »Bürger«-Kriegs selbst waren auf einen oder mehrere der folgenden Faktoren zurückzuführen: die bedrohlichen Umstände, unter denen der Fotograf oder die Fotografin sie aufnahm; seine oder ihre Abscheu beim Anblick der ihrer Eingeweide beraubten, zersetzten Leichen; die – die Weltflucht derer, die eine übermächtige Katastrophe erlebt haben, an einer radikalen Schließung hindernde – Nähe der Toten, gegen deren Erstarrung – nicht als Leichen (die Totenstarre ist noch eine Form von Bewegung), sondern als Wesen aus dem Reich der Untoten – alle Bewegungen, einschließlich der rastlosen Bewegungslosigkeit der Lebenden, verschwommen erscheinen; die Trancezustände, in denen die Begegnung mit den Toten häufig stattfindet.

– Zum Anderen die aus der Zeit nach dem »Bürger«-Krieg waren hauptsächlich auf den Entzug des Fotografierten zurückzuführen.

Wie viele andere hatte er sich daran gewöhnt, die Dinge mit der Geschwindigkeit des Krieges zu betrachten. So nahm er nach dem Ende des »Bürger«-Kriegs eine Zeitlang weder Fotos noch Videos auf und wartete, bis er wieder lernte, gelassen zu schauen. Diese Anpassungsperiode dauerte ganze zwei Jahre. Doch selbst als er sich wieder daran gewöhnt hatte, Gebäude und Ereignisse im Rhythmus des Friedens wahrzunehmen, sahen die von diesem libanesischen Fotografen aufgenommenen Bilder von den Ruinen im Libanon noch immer aus, als hätte er nicht die Zeit, seine Objekte anzuisieren, weil die Gefahr gleich um die Ecke lauert; seine Kompositionen waren nachlässig und fast immer unscharf, obwohl die Fotos, die er in anderen Ländern machte, klassisch komponiert waren. Er wurde gefragt, ob er von Arbeiten wie Vito Acconcis »Fall« (1969) – einer Reihe von Fotos, die entstanden, indem sich Acconci nach vorne fallen ließ und beim Aufschlagen auf den Boden den Auslöser seiner Handkamera betätigte – oder Michael Snows »Venetian Blind« (1970) – vierundzwanzig mit geschlossenen Augen gemachten Schnapsschüssen, die einen verschwommenen Snow vor dem Hintergrund eines zufälligen Ausschnitts von Venedig zeigen – beeinflusst worden sei. Zwar kannte und schätzte er die Verschwommenheit in Snows Arbeit und die Zufallskompositionen in Acconcis Fotografien, doch er vermochte keine grundlegende Ähnlichkeit zwischen diesen Arbeiten und seinen gegenwärtigen Fotos zu erkennen, da die Erde und das Gras in den Fotos von Acconci und die Ausschnitte von Venedig in »Venetian Blind« oder auch die von Snow ohne durch den Sucher zu schauen gefilmte Straße in »Seated Figures« verfügbar sind. Die Frage deckte ein Missverständnis auf, da sich die Unschärfe und/oder die zufälligen Ausschnitte in seiner Arbeit nicht einer formalen Strategie verdanken, sondern dem Entzug und also der Nichtverfügbarkeit des Materials für das Sehen.

Man sandte ihn nach Bosnien, um ein Portfolio der dortigen Zerstörung zu fotografieren. Er kehrte mit Tausenden weitgehend verschwommen und zufällig komponierten Fotos von intakten Gebäuden, die keine Einschusslöcher, ja nicht einmal zerbrochene Scheiben aufwiesen, zurück. Er bestand darauf, diese Fotografien in einer Ausstellung mit dem Titel »Der unbarmherzige Krieg« zu zeigen. Einige fühlten sich dadurch beleidigt, weil sie es für geschmacklosen Humor hielten; andere mussten ihre Überraschung eingestehen, dass so viele Gebäude das Blutbad unbeschadet überstanden haben. Viele meinten, er mache sich lustig oder entschuldige

ge die Aggressoren. Einer merkte kritisch an: »Wieder so ein Beispiel eines Schülers, der seinen Lehrer zu übertrumpfen sucht: ein Baudrillardischer Fotograf, der suggeriert, dass nicht nur der Golfkrieg sondern auch dieser gar nicht stattgefunden hat.« Er machte sich nicht die Mühe, jemandem zu antworten, der nicht nur seine Arbeit, sondern auch die von Baudrillard simplifizierte. Einer, dem nicht klar war, dass sich aufgrund des Entzugs etwas am Referenten nicht genau lokalisieren lässt, ob das nun den Ausschnitt oder die Schärfe oder beides betrifft, fragte kritisch an, ob die verschwommenen Zufallskompositionen bewusst gemacht wurden, um den Eindruck zu vermitteln, sie seien während des Krieges aufgenommen worden. »Nein«.

Irgendjemand hatte eine hochwertige Laserreproduktion von Boltanskis »Autel de Lycée Chases« (1988) im Exemplar von *The Holocaust Museum in Washington* (Rizzoli, 1995) vergessen, das er aus einer Bibliothek auslieh. Erhöht die Verschwommenheit von Boltanskis Reproduktion eines in einem Schuljahrbuch gefundenen Maturaklassenfotos die Expressivität des Fotos, wie die Kuratorin Lynn Gumpert meint (»Boltanski machte sie zu skelettartigen Überresten – ihre Augen auf leere schwarze Höhlen reduziert, jede Andeutung eines Lächelns in eine Grimasse des Todes verwandelt«²)? Gibt es für uns den Verlust der Individuierung wieder, denen die Abgebildeten in den Lagern unterworfen wurden? Soll es den Eindruck vermitteln, dass die Abgebildeten bereits aus dem Gedächtnis verschwinden? Oder soll es eher die stereotype Assoziation von Toten mit einer diffusen, schemenhaften Erscheinung darstellen? Nichts davon. Diese verschwommenen Fotografien zeigen uns nichts als den Entzug ihrer Referenten und daher möglicherweise auch ihren eigenen Entzug als Folge einer übermächtigen Katastrophe.³ Nachdem er dieses Boltanski-Foto eine Zeitlang betrachtet hatte, sah er sich wieder die Illustrationen und Fotografien in dem Buch an. Er konnte sie nicht deutlich erkennen. Sie wirkten jetzt verschwommen und fern. Er hatte das Gefühl, die Erkennungsfotos der Auschwitzinsassen, die sich in dem Buch befanden, mit Augen zu betrachten, die sich an die Verschwommenheit des Boltanski-Fotos angeglichen hatten. Ist es denkbar, dass ein Kurator eine Boltanski-Arbeit wie »Réserve – la fête de Pourim« (1989), die auf einem Foto vom Purimfest an einer jüdischen Schule in Frankreich aus dem Jahr 1939 beruht, im United States Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. ausstellen würde? Zweifellos, da sich die große Mehrheit der Kuratoren nicht bewusst wäre, wie sie alle anderen Ausstellungsstücke mit ihrer Verschwommenheit anstecken würde. In welchem Fall es mich nicht wundern würde, wenn ein Zuschauer im Kinosaal des Museums plötzlich ausriefe: »Schärfer!« Wer kann aber diese Erfahrung beim Anblick von Boltanskis Foto machen? Jeder? Keineswegs, und zwar ungeachtet dessen, was Boltanski selbst in einem Interview in der Zeitschrift *Autrement* (1996) suggerierte. Eine solche Erfahrung würde nur jemand machen, der zur Gemeinschaft dieser übermächtigen Katastrophe gehört.

1 Ich könnte mir vorstellen, dass Duras ebenso wie der Tarkowskij von »Opfer«, obwohl sie Horrorfilme wahrscheinlich verabscheuten, vom Element des Spiegels in Vampirfilmen, dem fehlenden Spiegelbild der Untoten, beeindruckt waren.

2 Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion, 1994, S. 103.

3 Sicherlich reproduziert die Unschärfe im umfangreichen Werk Boltanskis in anderen Fällen ein stereotypes Bild des Toten als Widrigkeit (in einigen der Fotografien aus der »Détective«-Serie zum Beispiel); in wieder anderen Fällen ist sie rein formal.

(Übersetzung Wilfried Prantner)

Jalal Toufic ist Schriftsteller, Filmtheoretiker und Videokünstler. Er publizierte u.a. die Bücher *Distracted* (Station Hill, 1991), (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film* (Station Hill, 1993), *Over-Sensitivity* (Sun and Moon, 1996) und *Forthcoming* (Atelos, 2001). Seine Videoinstallationen sind u.a. *Credits Included: A Video in Red and Green* und *Radical Closure Artist with Bandaged Sense Organ*.