

Rabih Mroué

Image(s), mon amour
FABRICATIONS

Rabih Mroué

Image(s), mon amour **FABRICATIONS**



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



ÍNDICE INDEX

CA2M

4

Presentación

5

Presentation

7

Casa antigua

Old house

AURORA F. POLANCO

10

Fabrications

Image(s), mon amour

36

Fabrications

Image(s), mon amour

BILAL KHBEIZ

62

Empezar todo de nuevo

68

Starting All Over Again

PABLO MARTÍNEZ

74

Cuando las imágenes
disparan

86

When Images Shoot

RABIH MROUÉ

100

Once años, tres meses y cinco días

104

Eleven Years, Three Months and
Five Days

108

Una frase poética

112

A Line of Poetry

116

Biokhraphia

138

Biokhraphia

158

Abuelo, padre e hijo

176

Grandfather, Father and Son

188

¿Quién teme a la
representación?

216

Who's Afraid of
Representaion?

242

Teatro en oblicuo

250

Theatre in Oblique

258

Lo que ha pasado está tan lejos y
lo que está por venir tan cerca

272

What has Slipped Away is So Far
and What is Yet to Come
So Close

284

Three posters

302

Three Posters

316

Los habitantes de imágenes

338

The Inhabitants of Images

358

La revolución pixelada

378

The Pixelated Revolution

394

Guerra 2006

398

War 2006

402

Estar en el espacio público sin
cabeza

410

Being in the Public Space
Without a Head

416

El actor

420

The Actor

425

Biografía

Biography

426

Listado de obra en exposición
Works in exhibition

PRESENTACIÓN

La presentación de la exposición individual del artista libanés Rabih Mroué *Image(s) mon amour* responde a uno de los objetivos que marcan el funcionamiento del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, al proponer al visitante un enfoque diferente sobre la creatividad contemporánea.

Image(s) mon amour es una coproducción con la prestigiosa institución turca SALT. Este centro se ha convertido en muy poco tiempo en un referente para el estudio de la cultura visual y es uno de los más respetados a nivel internacional. SALT, al igual que CA2M, desarrolla innovadores programas de experimentación artística e intelectual dando pie a debates críticos acerca del conocimiento de las artes visuales.

La colaboración con este tipo de centros, de gran reconocimiento a nivel mundial, ha sido, desde el inicio, una de las líneas estratégicas del CA2M.

En esta publicación, Rabih Mroué nos invita a conocer de primera mano su trabajo a través de una serie de textos propios que nos conducen por su trayectoria artística, partiendo del contexto biográfico, su experiencia teatral y escritos no académicos, entre otros.

Procedente de una práctica muy heterogénea, Rabih Mroué plantea su obra a partir de su encuentro con el mundo escénico y performativo, desde el cual estudia cómo se construyen los relatos históricos, en qué influyen desde

las narrativas más subjetivas y personales hasta las colectivas. Los medios de comunicación, el papel omnipresente de las imágenes y la forma en que son distribuidas, son parte muy destacable de esta construcción.

Al fijar su mirada en particular sobre el conflicto desatado en las últimas décadas en el Líbano, su tierra natal, Rabih Mroué nos señala la importancia de la libertad a partir de su contexto más cercano.

El proyecto expositivo *Image(s) mon amour* se inició en el año 2011, coincidiendo con la participación del artista en las XVIII Jornadas de la Imagen de la Comunidad de Madrid en el CA2M y el empeño de su comisaria, Aurora Fernández Polanco. Desde su práctica académica y su amplio conocimiento crítico de la visualidad contemporánea, Fernández Polanco ha realizado una importante labor junto al artista, que permite a los visitantes de la exposición cuestionarse el porqué de las imágenes y su condición en los medios de comunicación contemporáneos.

Con la presentación de esta muestra, el CA2M vuelve a cumplir su finalidad de favorecer una nueva articulación del pensamiento artístico contemporáneo accesible a un gran número de personas, para que pueda ser entendido y disfrutado en toda su amplitud.

Ana Isabel Mariño Ortega
Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Comunidad de Madrid

PRESENTATION

The solo exhibition of the Lebanese artist Rabih Mroué *Image(s) mon amour* adheres to one of the objectives that define the work of the Centro de Arte Dos de Mayo of the Autonomous Community of Madrid: that of offering the visitor a different focus on contemporary creativity.

Image(s) mon amour is a co-production with the prestigious Turkish institution SALT. This centre, one of the most respected internationally, has grown in a short time into a model for the study of visual culture. SALT, just like the CA2M, develops innovative programmes of artistic and intellectual experimentation, inspiring critical debates about the knowledge of the visual arts.

Collaboration with this kind of centres, which are renowned around the world, has been one of the strategic policies of the CA2M from its very beginning.

In this publication, Rabih Mroué invites us to become closely acquainted with his work by means of a series of his own texts. They guide us through his artistic career, starting from the biographical context, his theatre experience, and his non-academic writings, among other ones.

Coming from a heterogeneous practice, Rabih Mroué conceptualises his work based on his encounter with the theatrical and performative world,

from which he studies how historical stories are constructed, influenced by subjective, personal, and collective narratives. The media, the omnipresent role of images, and the way in which these are disseminated, stand out noticeably in this construction.

In fixing his gaze in particular on the conflict that has taken place in the last few decades in his native Lebanon, Rabih Mroué indicates to us the importance of liberty in its most personal context.

The exhibition project *Image(s) mon amour* was initiated in 2011, during the participation of the artist in the 18th Conference on the Study of the Image held by the Autonomous Community of Madrid at the CA2M, and thanks to the determination of its curator, Fernández Polanco. From her academic practice and her broad critical knowledge of contemporary visual arts, Professor Fernández Polanco has carried out a significant labour together with the artist, permitting visitors to the exhibition to question the role of images and their condition in contemporary media.

With the presentation of this exhibition, the CA2M once again fulfils its objective of favouring a new articulation of contemporary artistic thought, accessible to a large number of people, so that it can be understood and enjoyed in its full breadth

Ana Isabel Mariño Ortega,
Office of Employment, Tourism, and Culture
Autonomous Community of Madrid



Old House 2006 Video 1'15"

No lo estoy contando para recordarlo. Al contrario, lo estoy haciendo así para estar seguro de que he olvidado. O, por lo menos, para estar seguro de que he olvidado algunas cosas, de que se han borrado de mi mente. Cuando estoy seguro de que he olvidado, intento recordar qué es lo que he olvidado. Y al intentar recordar, comienzo a adivinar y a decir: quizás, tal vez, es posible, puede ser, probablemente, parece, da la impresión, no estoy seguro pero, etc. De este modo, reinvento lo que había olvidado sobre la base de que realmente lo he recordado. Después de un tiempo indefinido, lo vuelvo a contar. No para recordarlo, no, sino para estar seguro de que lo he olvidado, o por lo menos algunas partes, y así continuamente. Esta operación puede parecer repetitiva, pero es todo lo contrario, porque es una negativa a regresar a los comienzos y ¿qué sabes tú de los comienzos? De este modo, sigo oscilando entre recordar y olvidar, recordar y olvidar, recordar y olvidar, hasta que llega la muerte. Recorro a la muerte para hacerme redescubrir todo de nuevo. Y aunque alguna vez no hubiera nada nuevo, eso sería en sí mismo un descubrimiento.

I am not telling in order to remember. On the contrary, I am doing so to make sure that I've forgotten. Or at least, to make sure that I've forgotten some things, that they were erased from my memory. When I am certain that I've forgotten, I attempt to remember what it is that I've forgotten. And while attempting to remember, I start guessing and saying: perhaps, maybe, it's possible, it might be, probably, it can be, it looks like, it seems that, I am not sure but, etc... This way I reinvent what I had forgotten on the basis that I have in fact remembered it. After an indefinite while, I retell it. Not to remember it, no, but to make sure that I've forgotten it, or at least parts of it, and so on and so forth. This operation might appear repetitive, but it is the opposite, because it is a refusal to go back to the beginnings, and what do you know of beginnings? This way I keep oscillating between remembering and forgetting, remembering and forgetting, remembering and forgetting, till death comes. I am betting on death to make me rediscover everything anew. Even if it happens that there will be nothing new; that will be in itself a discovery.





**Fabrication
Image(s),
mon amour**

Aurora F. Polanco

“**E**n julio de 2006, durante la guerra entre Israel y el Líbano, estábamos en Francia – en Marsella, para ser más exactos – y teníamos que volver al Líbano al día siguiente. El aeropuerto estaba cerrado y ya no pudimos volver. Así que nos quedamos en Francia y vimos esta guerra a través de la pantalla de televisión: éramos, por tanto, espectadores de la guerra. Las imágenes mostradas nos perturbaron enormemente, ya que se trataba de imágenes durísimas, casi insoportables, muy espectaculares y, al mismo tiempo, teníamos la impresión de que la tolerancia frente a estas imágenes aumentaba y que no cambiaba el estado de cosas existente. Después de esta guerra nos preguntamos: ¿qué debemos hacer? ¿Qué puede el cine? ¿Qué tipo de cine podemos hacer a partir de ahora? Fue entonces cuando encontramos un jefe de prensa, Tony Arnoux, que estaba atrapado en Beirut. Dijo que quería ayudarnos y nos propuso hacer algo juntos. De ahí nació esta idea: ¿qué puede el cine? Planteemos la cuestión de manera un poco literal e invoquemos para ello a una actriz de cine, no sólo una actriz sino un icono del cine, algo así como la historia del cine. A continuación veamos de qué manera podemos provocar un encuentro con un actor con el que trabajábamos mucho – que es un gran *performer* de teatro – y representa de alguna manera la historia de nuestra generación. Es cierto que esta guerra ha sido difícil para nuestra generación, y es una forma de confrontar el cine con esta realidad.”¹

La película se estrenó en 2008; se llamó *Je veux voir* (*Quiero ver*), fue dirigida por Joana Hadjithomas y Khalil Joreige y protagonizada por Catherine Deneuve y Rabih Mroué, que hacen de sí mismos mientras inspeccionan la devastación ocasionada en el sur del Líbano por los ataques del ejército israelí en 2007. He citado de largo la respuesta de Hadjithomas por varias cosas: primero, porque me interesa resaltar (y rescatar)

¹ Hadjithomas, Joana, (con Khalil Joreige): *Un corps-fiction parmi les ruines*, 2008. En <http://www.critikat.com/Joana-Hadjithomas-et-Khalil.html>

² *La moneda del absoluto* 3A: «Qu'est-ce que le cinéma? Rien. Que veut-il? Tout. Que peut-il? Quelque chose» Ver los análisis que hace Natalia Ruiz en su exhaustivo estudio *En busca del cine perdido*, Universidad del País Vasco, 2009, pp. 72 – 73 .

³ Ver el texto escrito junto a Lina Saneh, *Biokhraphia* en este mismo volumen, p.116.

⁴ En *Biokhraphia*, el audio que interroga a la artista (Lina Saneh), ya convertida en video, le viene a decir: «como dirían los norteamericanos: el diablo se encuentra en los detalles. Por eso, acepta mi consejo y no entres en los detalles. Mantente ocupada con las generalidades.»

⁵ Steyerl, H, *In defense of the poor image*, e-Flux 11-2009. En <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>

⁶ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

⁷ *The fabrication of truth* se publicó como *La fábrica de la verdad* en *Representaciones árabes contemporáneas*. Beirut/ Libano 1. Barcelona, Fundación Tàpies, 2002.

de la cuestión sobre “lo que puede el cine” – asunto central en las *Histoire(s) du cinema* de Godard² – la constante preocupación en Rabih Mroué por lo que puede el arte en relación a la agenda política del momento; qué puede hoy el teatro, qué tipo de teatro y de arte y la forma de confrontarlo con (y desde) la realidad vivida por su generación, tal y como podremos ver en los artículos que se presentan en este catálogo, desde *Biokhraphia* (con Lina Saneh) a *Once años, tres meses y cinco días* o *El actor*, con el que finalizamos el volumen. En todos ellos encontramos una inquietud de fondo, una apuesta por ese “poco que puede” el arte para enfrentarse a cuestiones que tienen que ver con la memoria, el olvido, la desaparición, el cuerpo, la ausencia, la muerte, palabras que en la obra de Mroué dejan de funcionar como conceptos-pantalla donde todos proyectamos nuestro imaginario, o conceptos-depósito donde sepultar el pasado. El trabajo de Rabih Mroué se empeña en preguntas continuas, sin respuesta, preguntas que llevan a otras preguntas para, así, deconstruir los mecanismos que rigen las trampas de la representación (de los medios, de los discursos ideológicos). Preguntas oblicuas que rompen las pantallas, que agujerean el depósito, que denuncian la fantasmagoría de la “leyenda”³, que se concentran en el detalle⁴ y recuperan así el pobre cuerpo, individual, afectado, ausente, muerto o vivo, latente en su poética casi siempre. *Image(s), mon amour* porque se presentan, benjaminianamente, con la fuerza del relámpago. Imágenes, “mon amour”, porque, tal como sucede hoy, instauran nuevas y poderosas relaciones con nuestros cuerpos, nuestros afectos; “pobres” imágenes⁵ también, que contribuyen a *performar* lo que somos. En su teatro, en sus “conferencias no académicas” (*non-academic lectures*) en sus instalaciones y vídeos, este proceso ininterrumpido de interrogación nos ayuda también a tomar posición⁶, a “fabricar”⁷ narrativas diferentes, una palabra importante para Rabih Morué, hasta el punto de incorporarla expresamente en el título del catálogo.

En segundo lugar, porque la obsesión de Catherine Deneuve por querer ver (*Je veux voir*) nos pone en relación con las primeras y míticas frases de *Hiroshima mon amour*, la pelí-

cula de Alain Resnais y Marguerite Duras. Deneuve no sabe si entenderá algo, pero tiene ganas de ver. Rabih Mroué nunca tuvo ganas de ir a su pueblo natal y ver todos los bombardeos, las destrucciones; «en parte», le dice a Deneuve, «porque todo el mundo estaba allí sacando fotos», porque por culpa de las imágenes de los medios se sentía como un turista en su propio pueblo. Pese a todo, le confiesa que él también quiere ver: «con usted será diferente». Cada uno de ellos tiene necesidad de la mirada del otro, algo que el propio Mroué reconoce en la pieza *Je veux voir*, en la exposición individual de BAK comisariada por Cosmin Costinas en 2011⁸:

Podría haber tenido cualquier nombre.

Podría haber sido simplemente un número sin nombre.

Podría haber sido una persona que existe en una obra de arte.

Podría haber sido totalmente ficticio.

Podría haber sido una imagen o una trama en la secuencia de una película con una estructura narrativa.

*Podría haber estado en cualquier lugar en cualquier momento, si Catherine no hubiera gritado mi nombre dos veces,
¡Rabih! ¡Rabih!*

De manera que ya tenemos dos de las alusiones al título de esta exposición: *Image(s) mon amour*. “Mon amour”, por último, como pequeño homenaje al título de Duras-Resnais, porque, más allá de una valoración de la experiencia “sin historiar” (el eterno “querer ver con nuestros propios ojos”), el agenciamiento de imágenes, palabras y cuerpos que consigne la película nos ayuda a construir políticamente la mirada. A “fabricarla”, por seguir fieles al vocabulario de Rabih Mroué.

En tercer lugar, y directamente ligado con lo anterior, quiero retomar de las declaraciones de Joana Hadjithomas la condición de espectadores de los medios: desde el mundo post 11-9, cuando comenzó nuestra relación “en directo” con los acontecimientos⁹, hasta que las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) establecieran diferentes

⁸ Fotomontaje, dos videos, texto. «La instalación consta de una foto panorámica de gran tamaño que muestra el pueblo natal de Rabih totalmente destruido. Situados a la izquierda y la derecha de esta fotografía hay dos monitores. Uno muestra una secuencia corta de la película en la que Deneuve está pronunciando el nombre de Mroué en este espeluznante lugar. El otro monitor muestra misteriosos códigos numéricos militares escritos a lo largo de los muros de las casas destruidas del pueblo.» En <http://bit.ly/15gNBvl>

⁹ Godard, una vez más en las *Histoire(s) du cinéma*: «no has visto nada en Hiroshima, nada en Leningrado, nada en Sarajevo», nada tampoco, aseguraría más tarde, vimos con la caída de las torres gemelas (Libération 06/04/2002). Ver en estas mismas páginas *Teatro en Oblicuo*, p. 242.

¹⁰ «Presenciábamos acontecimientos de primera mano en la pantalla que teníamos delante; cuando las bombas israelíes caían sobre una calle del vecindario, lo veíamos primero en nuestra televisión y, después, mirábamos por la ventana para asegurarnos de que era verdad. Como si la imagen del acontecimiento precediera al propio acontecimiento.» *Teatro en Oblicuo*, p. 242.

¹¹ Ver al respecto: Rich, J., *The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image-Event*, 2011. En <http://bit.ly/1dYr23h> Para Kaelen Wilson: «La imagen – tosca, lúdica, devastadora, inteligente – es la revolución en sí misma en Siria.» *Stand Up. One woman's protest in Damascus*. En Frieze, Julio-Agosto, 2012. <https://www.frieze.com/issue/article/stand-up/>

¹² Ver nota 2

¹³ Ver texto en este mismo volumen p. 258.

¹⁴ «Las imágenes, cuando son compartidas colectivamente, escapan a la generalización del concepto, así que es preciso recuperarlas para descifrar su significado. En resumen, necesitamos verlas.» Buck-Morss, S: *Estudios visuales e imaginación global en Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Jose Luis Brea (ed.), Madrid, Akal, 2005, p.154.

modos de intervención en los conflictos. Esto último enlaza directamente con muchas de las preocupaciones que Rabih Mroué rescata en su “conferencia no académica” *The Pixelated Revolution* y la serie de obras presentadas en dOCUMENTA (13) que ahora se muestran en la exposición del CA2M y se preguntan cómo cuerpos y dispositivos de visibilidad coinciden en las revoluciones de las plazas; cómo hemos pasado del acontecimiento que se convierte en imagen¹⁰ a la imagen que se convierte en acontecimiento, un fenómeno, según Jon Rich, exclusivo de la “*image-maker/protester*” de la revolución siria¹¹.

Una nada que lo quiere todo pero puede “algo”¹²

En *Lo que ha pasado está tan lejos y lo que está por venir tan cerca*¹³, Mroué se refiere al Platón de *La República* rescatado por el filósofo Jacques Rancière: «aquellos que no tienen tiempo no pueden formular ideas». Aquellos que hacen la guerra tampoco: se abstendrán de toda otra ocupación. En la acción, no hay tiempo para reflexionar, pensar o escribir. Esto es algo, sigue señalando Rabih Mroué en su texto, que puede permitir la Institución Arte. Y dice enfatizar el “puede”, ya que la libertad en estos espacios está condicionada por circunstancias políticas, sociales, legislativas. Mroué no prepara armas para la cuestión combativa, sino dispositivos que trastoquen lo visible, flujos de conocimiento que se (nos) ofrecen desde la obra. Un conocimiento por las imágenes, por la imaginación, y no por las ideas¹⁴. Una fabricación.

Si el arte piensa, (Mroué: «no estoy en la acción. Estoy en el mundo del pensamiento»)¹⁵, «¿dónde estamos, cuando pensamos?» ¿Sigue siendo válida hoy la respuesta que se dio Hannah Arendt?¹⁶ Si pensar significa una actitud de ensimismamiento, ¿nos abstraemos todavía del mundo que nos rodea para quedar sumergidos en la profundidad de nuestros pensamientos? (Jenofonte, dice Arendt, nos transmitió a un Sócrates ensimismado veinticuatro horas en un campo militar). Y, si nos acogemos al *general intellect*¹⁷, ¿dónde está

el cerebro social (el “saber social general”) cuando piensa? ¿No se han transmutado las profundidades, donde decía Arendt que caemos cuando pensamos, en esa ola global que avanza en superficie compleja, cooperación lingüística de una multitud de sujetos vivos?¹⁸ Aunque ¿acaso esa ola que intenta escapar al orden de la *representación* no está adoptando una “fabulación”¹⁹ política de manera que (igual que en la estética) se organicen de otra manera (en disenso) los lazos entre lo decible, lo sensible y lo pensable? ¿No están además enlazadas en ella, en la ola – por las imágenes-acción que la constituyen – aquellas instancias separadas para Arendt: acción/contemplación y pensamiento? Lo que las TIC nos procuran ¿no es un estado intermedio entre acción y contemplación? Miramos, copiamos, subimos y bajamos, enviamos; y sabemos muchas veces dónde estamos disponiendo esas imágenes, quién las va a recibir, qué pueden provocar: «la potencia de las imágenes se da aquí como su capacidad de circular haciendo saltar las distinciones entre lo real y la representación, entre web y cuerpo, Internet y plazas, de manera viral.»²⁰ ¿Dónde estamos cuando participamos, cuando compartimos, cuando difundimos las imágenes producidas, montadas y desmontadas en común?

¿Afecta en algo todo ello a la pregunta si la realizamos desde el museo? ¿Nos preguntamos en él – todavía hoy – de otra manera “dónde estamos cuando pensamos”? ¿dónde se produce la imagen-de-pensamiento capaz de reconfigurar las relaciones entre la estética y la política? En su texto *I want to see*, Anders Kreuger sugiere: «Si comparo a Mroué con artistas que han seguido trayectorias diferentes, a menudo me encuentro en una situación en la que no puedo localizar totalmente dónde aparecen sus imágenes (...) ¿En qué momento se me hacen visibles? (...) Quiero ver, y él me enseña muchas cosas para mirar. ¿Pero dónde sucede la imagen?»²¹ También Anders Kreuger quiere ver y, al mismo tiempo, se pregunta – y ello en relación a una visita a la exposición de Rabih Mroué como “un visitante normal”, es decir, a una experiencia fenomenológica con la obra – ¿dónde aparece la imagen?

¹⁸ «Rabih es un pensador – dice Walid Raad – (...) Hay conceptos, juegos, figuras, textos y formas – y Rabih tienen algo que decir sobre ellas y a ellas. Al mismo tiempo, su diálogo parece estar siempre al servicio del presente y del futuro, en el Líbano y en otros lugares.» Citado por: Wilson-Goldie, K., *Lebanon Bans Tale of Fighters in Militias*, en *The New York Times* 18 de agosto de 2007. En <http://nyti.ms/14ICPdD>

¹⁶ Arendt, H, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 151.

¹⁷ El *general intellect* incluye el conocimiento formal e informal, la imaginación, las tendencias éticas, las mentalidades y los ‘juegos de lenguaje’. Virno, P., *General Intellect*, 2001. En <http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm>

¹⁸ Virno, P., *General Intellect*, 2001. En <http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm>

¹⁹ Deleuze en respuesta a Toni Negri. 1990: «La utopía no es un buen concepto: lo que hay es más bien una “fabulación” común al pueblo y al arte. Habría que retomar la noción bergsoniana de fabulación para darle un sentido político.» Rabih Mroué se encuentra siempre sometido a la eterna y tediosa pregunta sobre la realidad y la

ficción. Viejo asunto ya. Mroué prefiere hablar de fantasmas. Sigue Deleuze: «Bergson llama fabulación al acto que hace surgir las representaciones fantasmáticas». *Conversaciones, Pre-Textos*. Está accesible en: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Deleuze_Toni_Negri.htm

²⁰ Martínez Tagliavia, F, *Seance 3 – 16/10/2012*. En culturevisuelle.org/imagination/ [Consultado: 28 de agosto de 2013]

²¹ Kreuger, A, *I want to see* en Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. Rabih Mroué: *A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 45.

²² En este mismo volumen, *Once años, tres meses y cinco días*, p. 100.

²³ En *Biokhraphia*, (en esa forma de auto-entrevista) «Artista» confiesa: «Bueno, en cualquier caso, yo no tengo presencia sin un público. En mi caso concreto, las cosas no suceden así. La diferencia entre mi trabajo y la resistencia islámica es que, cuando la resistencia filma sus operaciones, lo hace para demostrar su existencia. Porque según ellos, uno no puede ser real si no está grabado en una filmación. Si no fuera así ¿por qué iban a filmar sus operaciones? Cuando yo utilizo mi imagen, no lo hago para demostrar

¿Qué imagen le preocupa a Mroué? En *Once años, tres meses y cinco días* resume sus inquietudes al respecto: hay una imagen que manifiesta la presencia (que no parece interesarle) y otra que evidencia la ausencia. Entre ellas está la imagen latente, de la que hablan Khalil Joreige y Joana Hadjithomas. Según ellos, «latencia se define como el estado de lo que existe de una manera no aparente pero que se puede manifestar en cualquier momento, es el tiempo que ha transcurrido entre el estímulo y la correspondiente respuesta»²². A ellas habría que añadir, sin duda, la imagen que actúa (*image-maker*), como hemos visto en sus últimos trabajos. Vayamos por partes.



Noiseless, 2006 – 2008 Vídeo 4'40".

Ausencia y latencia cruzan su obra, pero en torno a la primera se estructura su *Biokhraphia*²³:

«Cuando utilizo la imagen en mi trabajo, lo hago para demostrar nuestra ausencia. Cuando hablo de nuestra ausencia, quiero decir, entre otras cosas, nuestra exclusión de la imagen oficial, pero también la imposibilidad de vivir como individuo en esta parte del mundo.»²⁴

¿Dónde sucede (artísticamente y no intelectualmente) la ausencia?, se pregunta precisamente Fadi El Abdallah cuando en *The Inhabitants of Images* y *A minute late* (2009), una pieza musical con Rima Khcheich, Mroué trabaja la relación entre tiempo, ritmo, repetición y ausencia, elementos a partir de los cuales el artista «declara su libanesidad». En su particular acercamiento a la historia libanesa, la repetición de los mismos horrores se vuelve una constante y se configura «artísticamente» con ausencia en *loop*, preguntas y digresiones sobre las imágenes, tiempos distintos, repeticiones, imágenes que

se suceden – ya sea en ejes verticales u horizontales, ya se acumulen unas encima de las otras:

«Cualquiera que sea la dirección de la transparencia de las imágenes (oscilación vertical, secuencia horizontal o profundidad acumulativa), allí encontramos una ausencia formativa.»²⁵

Y aún más: «podemos localizar el miedo de lo que ha ocupado y desperdiciado las vidas de generaciones y generaciones en el Líbano.»²⁶ ¿Dónde estamos cuando escuchamos esas dos “voces” (vocal y flauta) de *A minute late* llegando en la parte final a fluir uno junto al otro sin fundirse? Sí sabemos, sin embargo, según El Abdallah, dónde están los intérpretes:

«Están juntos y, entre ellos, se encuentra el Líbano, el país robado al tiempo, un país alejado de la realidad durante un minuto – y nosotros buscamos un lugar para vivir, precisamente, en este minuto, en el momento que podemos robar, y en él, dejamos espacio para nuestra torpeza y para la poesía.»²⁷



The Mediterranean Sea, 2011 Video instalación 2'55".
Foto Lunds konsthall/Terje Östling.

La música puede conseguir un minuto para vivir en él o un lugar donde permanecer eternamente, como ocurre en la pieza que cierra la exposición del CA2M, *The Mediterranean Sea* (*Mar Mediterráneo*), una imagen que ocupa casi todo el suelo donde el propio artista flota en el agua boca abajo, junto a un libro rojo.

Proyectada en la pared, una figura encapuchada – él mismo – toca un elegiaco solo de chelo de un minuto y trece segundos que se repite en *loop*. El *loop* como irónico eterno retorno. Cerramos los ojos: inmersión acústica y acuática.

mi existencia... al contrario, lo hago para demostrar mi muerte o, tal vez, para decir que la performance está teniendo lugar ante ti, no está sucediendo en realidad.»
«Artista: *Biokhraphia* está compuesta de tres palabras. Bio que proviene de bios, que significa vida. Khara, que en árabe significa “mierda”. Y Phia... que en árabe significa “en él”. Entonces es una biografía de mierda.»

²⁴ En este mismo volumen, *Once años, ...* op. cit.

²⁵ El Abdallah, F, Rabih Mroué: *We Live in That Which We Can Steal from Time*, en Hlavajova, M. y Winder, J. Eds, op. cit. p. 105 – 108

²⁶ *Ibidem* p.113

²⁷ *Ibidem*, p. 114

¿Dónde estamos cuando escuchamos música?, se preguntaba Peter Sloterdijk en *Extrañamiento del mundo*. El oído no tiene opuesto, como le ocurre a la vista: no conoce la distancia. Esto lo maneja muy bien Rabih Mroué en sus trabajos como músico o cuando utiliza la música en sus trabajos. Sabe que escuchar es un acto inmersivo, una suspensión de la distancia. Escuchar – dice Sloterdijk – significa “ser-en-el-sonido”, estar en medio del evento acústico, estar sin lugar y en cualquier sitio.

La misma atopía que en la imagen-latencia: un lugar donde se encuentran los síntomas con los espectros. Lo hemos vivido en el cine. En este sentido, ¿no se les puede aplicar a las video instalaciones que vemos en los museos, en nuestro caso a los trabajos de Rabih Mroué, las palabras que Serge Daney le dedica a la experiencia cinematográfica?:

«Imágenes no identificadas se inscriben en la retina, eventos desconocidos ocurren fatalmente, palabras proferidas se vuelven la cifra secreta de un saber imposible sobre uno mismo. Esos momentos “no vistos-no capturados” son la escena primitiva del cinéfilo, aquella de la cual estaba ausente aunque sólo a él le concernía. En el sentido en que Paulhan habla de la literatura como de una experiencia del mundo “cuando no estamos ahí” y Lacan habla de “lo que falta en su sitio”. ¿El cinéfilo? Es aquel que abre desmesuradamente los ojos pero que no se atrevería nunca a decirle a nadie que no pudo ver nada. Aquel que se forja una vida de “mirador” profesional, a fin de recuperar su retraso, de rehacerse y de hacerse. Lo más lentamente posible».²⁸

Forjarse una vida de mirador profesional significa preguntarse con Rabih Mroué «¿dónde estamos cuando transcurren esos momentos no vistos-no capturados?» «¿Dónde estamos cuando, como ocurre en *Face A/FaceB* (*Cara A/Cara B*), la mayor parte del tiempo permanecemos ante una pantalla negra, sólo oyendo la voz, la música, el canto de la cassette grabada para enviar a su hermano Abou Salam que reside en la Unión Soviética y, a pesar de todo, las imágenes se nos

²⁸ Daney, S, *El travelling de Kapo*. En <http://bit.ly/wqHz9H>

hacen visibles?» No hay documentos o material de archivo que nos muestren fácticamente la separación de la familia Mroué durante la guerra civil libanesa: «Más bien tenemos simplemente un intento de preservar la dimensión poética de la vida cuando hasta la posibilidad de vivir es dudosa.»²⁹

En última pero quizá primera instancia, ¿qué puede el arte si no consigue (o le interesa) mostrar la retirada de la tradición después del «desastre inconmensurable», en palabras del teórico Jalal Toufic?³⁰ ¿De qué le sirve al artista ser el portavoz de los muertos y no resucitar lo que se perdió, ocultó, resultó inaccesible incluso cuando «“todo” volvió a la normalidad»³¹; resucitar lo no-muerto (pero retirado) y hacer que la comunidad tome conciencia del objeto perdido después del desastre inconmensurable? Qué fuerza si no es capaz de llevarnos a cada cual ya no a estar «en lo que falta», – con el Lacan citado por Daney –, sino a denunciar lo posible que nunca pudo llegar a existir:

«una pregunta que espera respuesta de quien lo contemple. Esa atención a lo fracasado, a lo desechado por la lógica de la historia es profundamente inquietante y subversiva, tanto desde el punto de vista epistémico como político, porque cuestiona la autoridad de lo fáctico. Lo que se quiere decir es que la realidad no es sólo lo fáctico, lo que ha llegado a ser, sino también lo posible: lo que fue posible entonces y no pudo ser; lo que hoy sobrevive como posibilidad por estrenar.»³²

De ahí la frase con la que Hito Steyerl finaliza su *Documentary Uncertainty (Incertidumbre documental)*: «El único posible documental crítico hoy es la presentación de una afectiva y crítica constelación, que no existe todavía y que está por venir...»³³

Como espectadores – Beirut, Utrecht y, ahora, Madrid – podemos llegar a denunciar la mentira de los medios de comunicación, tomar conciencia de la indiferencia a la que nos someten, intentar comprender sus mecanismos, revisar, ayudados por los artistas, la historia oficial, fáctica, abusiva, patriarcal. Pero cada una de estas obras tiene que aspirar a inquietarnos en lo más cercano. A no ser, claro está,

²⁹ Chukhrov, K, *To Deserve' the Event: On Rabihi Morué's Poetics of Performing*, en Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabihi Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 150

³⁰ Toufic, J, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Forthcoming Books, 2009. En <http://bit.ly/qidZq>

³¹ ibidem, p. 20

³² Mate, R, *Memoria e historia. Dos lecturas del pasado en Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/memoria-e-historia-dos-lecturas-del-pasado1>

³³ Steyerl, H, *Incertidumbre documental*, en *Re-visiones*, nº 1, 2011 <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article23>

³⁴ En el sentido de la noción de “aparición” (appearance) que utiliza Kaja Silverman en *The cure by love*, <http://bit.ly/13GBYN8>. Pero también, benjaminianamente, “revelación” para que ese pasado acceda a su legibilidad en el momento de peligro.

³⁵ Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *Más muertas vivas que nunca*, (proyección DV 7' en bucle y sillón de poliéster con sonido sincrónico incorporado. Espacio 2002).

que ignoremos nuestra propia historia; mejor dicho, que nunca nos hayamos empeñado en un ejercicio de memoria. Apropiarnos de la(s) historia(s) de los otros, más allá de un difícil ejercicio de empatía universal, nada sirve si no es para que “aparezca”³⁴ nuestro propio pasado. Por eso podemos recibir la obra de Rabih Mroué desde nuestra condición de espectadores de los medios, pero también como comunidad a la que le niegan (o que se niega) a desgarnar las palabras memoria, olvido, fantasma, desaparecido: «Me matan pero no pueden/ porque aquí en la noche/ sin embargo veo», dice la voz de la muerta viva en la pieza de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto *Más muertas vivas que nunca*³⁵ que ahora, tras recibir a Mroué, leemos de una manera más intensa, si cabe:

«Una joven mujer muerta nos habla al oído. Tras participar en las colectivizaciones de tierras en Extremadura y Andalucía, fue una de las 4.000 personas fusiladas en la Plaza de Toros de Badajoz a partir del 14 de agosto de 1936, día de la toma de la ciudad por las tropas franquistas durante la Guerra Civil. Ella habla desde la muerte, en espera de lo que los vivos pueden hacer de sus sociedades.»

La voz, la muerta viva, siente siempre el sol que la atraviesa, incluso los párpados que no tiene.

La(s) historia(s) de los pueblos se mezclan, tal y como fue capaz de mostrar Chris Marker en la primera parte de *Le fond de l'air est rouge*, cuando sobre las escaleras y el funeral del acorazado Potemkin leemos en letras rusas: “¡Hermanos!”

Marker nos hace pasar de un régimen de agenciamiento de signos a otro. En torno a estas escaleras se nos presenta fundamentalmente el horror de Vietnam, su precisión con las bombas de napalm:

«La Guerra de Vietnam en los años sesenta y setenta – dirá Paul Verges (min 8:38) – fue la Guerra Civil Española de nuestros días, es la Guerra Civil Española de nuestros días. Pero la Guerra Civil Española en las condiciones de la época, una guerra en cuyo contexto se encontraba la traición de las democra-

cias occidentales, era una causa perdida. Era una causa que permitía la movilización, la cristalización, la observación. Pero, objetivamente, era una causa perdida. En cambio, la Guerra de Vietnam es la Guerra Civil Española de nuestros días, pero con la posibilidad de derrotar al imperialismo en un lugar específico del globo.»³⁶

En un pensamiento con imágenes, nuestra propia fabricación en tanto espectadores, ¿cómo no rescatar estas imágenes y estas palabras que viven con nosotros? ¿Cómo no montarlas en nuestra cabeza con imágenes y fragmentos que vemos y leemos en la obra de Mroué ? «¿Quién soy yo entre esa multitud?», dice Rabih Mroué en *With Soul, With Blood* (*Con alma, con sangre*).

³⁶ Marker, Chris. *Le fond de l'air est rouge*. <http://www.youtube.com/watch?v=RjVpFGd5>



With Soul, With Blood, 2003 – 2006. Video 4'53".

Aquél, aquél, aquél, nadie me reconoce. Pasa lentamente un féretro: lo que es seguro es que no soy “aquél”. «¿Seguro?», se pregunta. El punto que enfoca la multitud se presenta en otro plano en su retina, encarnación (*embodiment*) dolorosa, molesta; en un momento determinado, sacude la cabeza y la echa para atrás: «Me matan pero no pueden, porque aquí, en la noche, sin embargo, veo». «Muertos, no escribimos. Hablamos, pero con palabras que muy pocos de los vivos pueden comprender.»³⁷

¿Cómo no considerarnos (tras ello) parte de una comunidad que fabrica (con todo ello) sus propias historias?

¿No piensa Mroué a su audiencia en tanto comunidad con la que compartir dudas y preguntas? Una comunidad nunca entendida en singular, como “masa”, sino como conjunto de individuos que la conforman. Pensemos, por ejemplo, en *Looking for a Missing Employee* (*En busca de un empleado*

³⁷ Ver en este mismo volumen *Abuelo, padre e hijo*, p. 158

³⁸ «A mí me parece, que para *lograr nuestra individualidad* como ciudadanos libaneses hay que pagar un precio muy elevado. Como por ejemplo: ser secuestrado, desaparecer, perderse, ser asesinado o convertirse en mártir. Y, francamente, no creo que todas estas opciones sean tan siquiera suficientes.» *Hazme dejar de fumar*. Conferencia no-académica, 2006. Rabih Mroué.

³⁹ Según el propio artista, *The People are Demanding* apareció en Suecia en la exhibición: *I, the Undersigned*. Rabih Mroué 12 de marzo – 8 de mayo de 2011 en el Lunds Konsthall «Allí taché el título y escribí: “*People are demanding*” (La gente está exigiendo)» Ver la foto en: http://www.lundskonsthall.se/exhibitions/11en_mroue.html

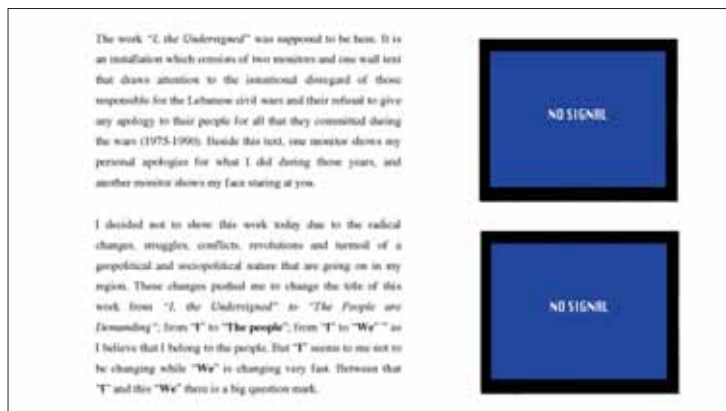
⁴⁰ *La fábrica de la verdad*, op. cit, p. 117

⁴¹ *Estoy aquí pero no puedes verme* en *Re-visiones* n° 2, 2012, <http://re-visiones.imaginarar.net/spip.php?article69>

desaparecido), en *Noiseless (Silencioso)*, *With Soul, With Blood (Con alma, con sangre)*, o *Make me stop smoking*³⁸ (*Hazme dejar de fumar*) y ya, recientemente, en *The People are Demanding (El pueblo está exigiendo)*.

En marzo de 2011, Rabih Mroué decide cambiar el título de su exposición individual en el INIVA de Londres, *I, the Undersigned (Yo, el abajo firmante)*, por *I, the Undersigned. The People are Demanding*.³⁹ No sólo eso: también la pieza del mismo nombre en la que pedía personalmente disculpas por la guerra civil libanesa apareció “sin señal” mientras el texto mostraba sus intenciones. Y, además, en la sala principal de la exposición escribió con spray en la pared: *Ash sha’ab yurid, The People are Demanding*, la frase coreada por entonces en la plaza de Tahrir, en El Cairo.

En Túnez, Egipto, Yemen, Libia, Bahrein, Jordania, Omán y Siria estallaba la Primavera Árabe; también los ciudadanos de Atenas, Londres o Madrid, comenzaban a ocupar las calles. El “yo” se retiraba y daba paso al “nosotros”; el verbo de la frase de Londres – *are* – mostraba la importancia de que el pueblo no fuera ya una entidad compacta y singular, como en parte de los grandes relatos del siglo XX. El nosotros que reclama el título – *are* – habla de gente junta, individuos y masa a la vez que, por decirlo en palabras del 15M, grita a los poderes políticos y económicos que (ya) no les representan. Problematicar con la imagen la relación entre *I* y *We*, masa e individuo, es una constante que ha recorrido toda la producción artística de Rabih Mroué. En *The Fabrication of Truth (La fabricación de la verdad)* invita a salir del paraíso donde todos los mártires viven juntos «en un solo y único cuerpo ideal, en el interior de una imagen icono sin pasado ni historia personal»⁴⁰ y en *I am Here but You Can’t See Me (Estoy aquí pero no puedes verme)* se pregunta: «¿Cómo pueden nuestros cuerpos personales luchar por su derecho a existir, por su derecho a expresarse?»⁴¹ Todo régimen de terror se ha inventado para anular el cuerpo.



I, the Undersigned 2003 – 2006. Video 4'53".

La pieza, *The People are Demanding*, no fue solamente el eco de lo que ocurría en las plazas. Mroué iba un paso más allá, como no podía ser de otra manera. En medio de los infinitivos “políticos” («*to change*», «*to revolt*», «*to judge*») aparecen otros que interrumpen la corrección («*to kiss*», «*to vomit*», «*to fuck*»). Una cierta ambigüedad, una “suspensión” necesaria. La política no es la policía (Rancière), pero tampoco la masa compacta.

Fabrication

Fabrication: llegamos, pues, al título del catálogo. Una palabra, lo hemos dicho ya, muy querida para Rabih Mroué⁴²: con la fabricación nos alejamos de lo orgánico, lo “verdadero”, para instalarnos en el corazón de una palabra fuerte, con ecos factográficos, brechtianos, cercana a Walter Benjamin – un canto a los productores, una conocida denuncia de su “amigo” Karl Krauss también a los medios que “fabrican” el acontecimiento –. Una palabra que lleva en Rabih Mroué la fuerza y el sortilejo, la línea recta y el hechizo.

Él mismo reconoce que, para su “fabricación”, parte siempre del “no-conocimiento”⁴³. Con la intuición como método⁴⁴ se enfrenta a la parte de “no saber” que encierra su colección de documentos: vídeos, fotos, recortes de periódicos

⁴² Ver en este mismo volumen el texto en el que da cuenta de *Three Posters*, p. 284.

⁴³ Hlavajova, M, Winder and Cosminas, K, *In Place of a Foreword. A Conversation with Rabih Mroué*, en Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 13.

⁴⁴ Me apropio de la frase de Deleuze en relación a Bergson.

⁴⁵ Para Stella Bruzzi, el estilo interrogativo de Mroué «recurre al teatro agitprop, al montaje intelectual y a las formas contemporáneas de videoarte politizado y lo une todo» Vid, Peleg, H y Bruzzi, S, *Towards Approximation*, en Hkavajova, M. Y. Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader In Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p.59

⁴⁶ *Estoy aquí pero no puedes verme*, en *Re-visiones* n° 2, 2012, <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article69>

⁴⁷ Didi-Huberman, G, *L'ivresse des formes et l'illumination profane*, en *Images re-vues*, 2010, <http://imagesrevues.revues.org/291>

⁴⁸ Sin embargo ver en este mismo volumen *Teatro en oblicuo*, cómo ha problematizado en esta obra las relaciones entre el actor y su audiencia: el actor mira a la cámara para dirigirse al público mientras que el público mira la proyección de la pantalla situada frente a ellos para poder seguir la obra. p. 242.

o relatos de testigos que le inquietan y le afectan. Una fase inquisitiva⁴⁵, un proceso investigador mediado por las palabras que pueden crear, a su vez, «imágenes e ideas en la mente de los espectadores.»⁴⁶ A través de experiencias concretas que marcaron su biografía – especialmente la guerra (1975 – 1990) y la posguerra civil libanesa y las ocupaciones de Israel –, los trabajos que lleva a cabo Rabih Mroué con su archivo personal suscitan preguntas que, entre nuestras propias vivencias y los relatos de los media, nos atañen a todos. Pensemos en la forma que tiene de contarnos las historias de su familia en *Face A/Face B*. En ese dispositivo donde se anuda la interrogación, la mudez de la imagen, la narración, la música, la interrupción, todo un juego que no cesa de desmontar y reconfigurar los tiempos, porque la imaginación «es construcción – fabricación, diríamos con Rabih – imprevisible e infinita, reanudación perpetua de movimientos comprometidos, contradichos, sorprendidos por nuevas bifurcaciones.»⁴⁷



Looking for a Missing Employee, 2003. Vídeo performance.

Foto de Houssam Mcheimech

Nosotros, como espectadores⁴⁸, estamos implicados en esta «fabricación de la verdad», un proceso de investigación que incluye, además de su modo de «habitar las imágenes», todo un trasiego en escena – que se refleja también en sus instalaciones –, donde la figura del actor es cuestionada, sustituida, redoblada, hurtada, “mediada” por pantallas y cámaras, cañones y grabadoras que intervienen por derecho propio, que *performan* también.

Junto a la fabricación está la deconstrucción. A Rabih Mroué le gusta hablar de la necesidad de deconstruir pero, ¿por qué no entenderla también desde el viejo impulso destructivo de los años 30? ¿No está su «fabricación de la verdad» muy cerca de ello? Disyunción espacial: despedazamientos, cortes, fragmentación, *blow up*. Disyunción temporal: ralentización, choque de tiempos, anacronismos, repeticiones; su hermano Yasser cantando eternamente la misma canción. Al poder no le gusta el *après coup*, por eso están tan empeñados en “no abrir las heridas”, como en España cada vez que se pide una condena de los crímenes del franquismo. El “furor destructivo” – es Benjamin quien habla – se empeña en la destrucción de la apariencia; la que surge de todo orden dado, en el arte o en la vida. Benjamin aquí se refiere al furor destructivo de la alegoría, «transfiguradora de la totalidad o de lo orgánico, haciendo que aparezcan soportables.»⁴⁹ El poder no soporta que las cosas nos parezcan insoportables. Cuenta Kaelen Wilson-Goldie que cuando, a mediados de la década de los noventa, *Pulp Fiction* llegó al Líbano, los censores estaban tan horrorizados por la disyunción temporal de la película que la volvieron a montar en orden cronológico antes de ser exhibida en los cines locales, para así «proteger al público de la sinietra fragmentación del tiempo.»⁵⁰ El carácter destructivo – en Benjamin – siempre está trabajando; subraya lo fragmentario del lado del recuerdo, que no de la memoria (que conserva), nunca encuentra nada duradero. Destruir significa también sacar de contexto; el carácter destructivo «sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio»⁵¹. ¿No podemos leer así *Old House (Casa antigua)*? ¿No subraya lo fragmentario, del lado del recuerdo, que no de la memoria (que conserva)? Imposible acarrear en la memoria tantas imágenes, unas sobrepuestas sobre las otras; por eso Mroué se pregunta: ¿todo lo que queda de la imagen es su superficie?⁵² Esa *sur-face*, la había retomado positivamente Susan Buck-Morss con un texto “premonitorio”⁵³. Somos lo que compartimos, diría la teórica: una pequeña comunidad se forma en esa comunicación a través del montaje de lo que

⁴⁹ Benjamin, W, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, J 57, 3.

⁵⁰ Wilson-Goldie, K, «The Body on Stage and Screen» en Hlavajova, M. Y Winder, J., Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p.170.

⁵¹ Benjamin, W, *El carácter destructivo*, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 159.

⁵² Vid *Once años*, ... en este mismo volumen así como *Estoy aquí*, pero no puedes verme: «¿por eso todo lo que queda de la imagen es su superficie?», op. cit.

⁵³ Buck-Morss, S, *Estudios visuales e imaginación global en Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Jose Luis Brea (ed.), Madrid, Akal, 2005. Cito la versión en inglés porque en ella se habla de Rabih Mroué: *Visual studies and global imagination*, <http://bit.ly/188ILTp>

⁵⁴ Ibidem p. 156.

⁵⁵ Bruzzi utiliza un término muy apropiado, "aproximación": «la reutilización y la recomposición de documentos y textos.» Sus obras son "aproximaciones" no por el hecho de ser ficcionalizaciones sino porque su objetivo es aproximarse a la realidad y disecarla en lugar de enfocarlo más llanamente, Bruzzi, op. cit. p.66.

⁵⁶ Vid.:
www.imaginarra.net

⁵⁷ Bruzzi, op. cit. p. 188.

⁵⁸ También *Who's Afraid of Representation*, lleva en sí el espíritu destructivo, remueve todas las certezas. No es casual que partan de artistas de los 60 – 70, época de la gran crisis de la representación, es cierto, pero también un momento en que Burden, Gina Pane o Marina Abramović, mostraron que la Institución Arte abría un espacio donde todos los tabúes pueden ser superados. Mroué y Saneh introducen en la escena del arte, eso sí, tras la pantalla, a Hassan Ma'moun, un hombre que relata escenas traumáticas y de violencia "real". Ver en este mismo volumen p. 188.

vemos, coleccionamos, subimos y bajamos de Internet, «esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie, si no ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura.»⁵⁴

Hay otra pequeña comunidad dentro de esa gran comunidad que, más allá de nuestra condición de espectadores, nos hace reconocernos en Mroué dentro de la academia, en esa "nueva cultura" que ya no sólo interpreta la imagen en el sentido tradicional de los paradigmas (semiótica, psicoanálisis, etc...). Las preguntas que Mroué realiza la discuten y contextualizan, la mueven de lugar, la montan con otras imágenes⁵⁵, trabaja aspectos que tienen que ver con su producción, su distribución. Piensa con ellas y nos enseña a hacerlo a nosotros también:⁵⁶

«Mroué se entrega a su performatividad a través del medio de la conferencia-performance, utilizada aquí como una estrategia de investigación artística (...) un modo alternativo de producir conocimiento y, por ende, un modo alternativo de teorizar imágenes.»⁵⁷

Walid Raad lo tuvo muy claro. En el *reader* del BAK dedicado a Mroué, Walid insertó el título de la performance *Who's afraid of representation?*⁵⁸ (¿Quién teme a la representación?) en el índice de la tesis doctoral de Lina Saneh:



Es verdad que estas consideraciones tienen que ver con sus piezas teatrales o sus "conferencias no-académicas", y que el público que llegue al museo es posible que no conozca esta faceta del artista. No importa. Después de darse cuenta de que mirar no es suficiente, sabrá que se enfrenta a pequeñas representaciones donde un actor consigue que las imágenes actúen. ¿Quién tiene miedo de la performance de las imágenes, las palabras, de la voz que las habita? ¿Quién tiene miedo de que tengan una "vita nova"? tal y como propone Vincent Meessen en la obra del mismo título.⁵⁹ En ella retoma las palabras de Roland Barthes, «las raíces de la verdad histórica son los documentos como voz, no como testigos»:

«El historiador no es, por tanto, un espíritu crítico, dotado de un poder explicativo y posicionado en una actitud de exploración: no es un lector del pasado; él no descifra, él recompone; es un operario, un químico cuyas manipulaciones se centran en los objetos eternos de la alquimia: la vida, la muerte, sus intercambios.»⁶⁰

Lejos de una Historia con H mayúscula, Rabih Mroué se siente más cercano a la fabricación de unas historias de la memoria y el olvido; lejos también de la Memoria con M mayúscula y todo lo que significan hoy las narrativas de la "industria memorial"⁶¹. Un conocimiento por el montaje, interpretativo, como es propio del artista-historiador benjaminiano.⁶²

Así se comprenderán sin duda, en las salas de la exposición del CA2M, las disculpas del abajo firmante (*I, the Undersigned*)⁶³ junto a su rostro enfrentado a nosotros, su mirada fija y perdida a la vez; la vieja casa que habla y duda y nos cuenta sus problemas entre el recuerdo y el olvido (*Old House*); las canciones fraternales integradas de *Face A/Face B*, pero luego aisladas como voz sin imagen, en tiempos distintos, diferidos; las fisuras por donde desaparecen los individuos en *Noiseless*, su propia imagen que se evapora y desaparece en el vacío; los infinitivos de los verbos en *The People are Demanding*, tantos como gente puede haber en la manifestación donde se busca Rabih Mroué, (*With Soul, With Blood*); la habitación del fondo, la casa familiar con sus historias a

⁵⁹ Me refiero a *Vita Nova*, su autor, Vincent Meessen, intervino también en las XIX Jornadas de Estudio de la Imagen del CA2M de las que posteriormente fue director junto a Pablo Martínez.

⁶⁰ Barthes, R, *Michelet, l'Histoire et la Mort en Œuvres Complètes, t. 1, Livres, textes, entretiens 1942 – 1961*. París, Ed du Seuil, pp. 109 – 123.

⁶¹ Ilic, N, *The Past Is Not Dead, It's Not Even Past* en Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 201.

⁶² Título del libro de Miguel Ángel Hernández Navarro, Murcia, Micro-megas, 2012.

⁶³ «Sin embargo, Yo, el abajo firmante, se dirige al espectador, minando un gesto de humildad con una grandiosidad narcisista y agrietando el monolito del nexo del poder de la memoria frente al "momento de supervivencia como momento de poder" tal y como analiza el escritor Elías Canetti en su libro seminal *Masa y Poder*» Ilic Natasa Hlavajova, M. y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 204.

contrapelo (*Grandfather, Father and Son*); el paso a través de las imágenes de la revolución siria, las miradas confrontadas en “Eye” vs “Eye” (“Ojo” versus “ojo”); el estrecho pasillo que desemboca en el mar Mediterráneo (*The Mediterranean Sea*) donde Mroué, que ha hecho guiños en diminutas imágenes a la escena artística performática de los años sesenta y setenta, aparece ahora flotando en el agua, junto al pequeño libro rojo. La función se acaba con el solo de chelo que él mismo interpreta, como un fantasma pegado a la pared, la misma de la vieja casa donde todo recomienza de nuevo... y la petición de disculpas, la multitud, los muertos, la familia, los sirios que filman su propia muerte... La exposición en BAK llevaba reminiscencias de un laberinto donde «resuenan voces desde lugares en silencio permanente».⁶⁴ No me extraña. Inconscientemente, este pequeño recorrido, que describo sin ver todavía nuestra exposición en Madrid, no estará lejos de ello. Es posible que algo tengan que ver las operaciones eternas del artista en tanto historiador-alquimista – ¡acabamos de descubrir lo que puede el arte! –, pero sin duda todo estaba ya allí, en la sala-casa de *Grandfather, Father and Son*, del lado de su padre, obsesionado por Fibonacci, la serie que, llevada al espacio, da como resultado la figura del laberinto.

¿Qué otra cosa podría hacer un turista sino llorar?⁶⁵

Ella, en la película de Resnais-Duras, no dijo “lo sé todo”, tampoco Catherine Deneuve había pedido “saberlo todo”. Simplemente quería ver, y así creo recordar que lo dice en algún momento, para intentar comprender algo. Algo que se nos escapa a todos. ¿No le hubiera bastado algún vídeo o corto como el del realizador libanés Michel Kammoun donde, en blanco y negro, un coche recorre la ciudad destruida en 1990?⁶⁶ Sin embargo, parece necesitar la compañía de alguien a quien en algún momento llamar: “Rabih, Rabih”. Cuando ver significa empatizar, tal vez.

También Rabih quería ver y tuvo que reconocer, esta vez al nivel más básico, el topográfico: «itodo ha desaparecido,

⁶⁴ Chukhrov, K, *To Deserve the Event: On Rabih Mroué's Poetics of Performing*, en Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 149.

⁶⁵ Frase tomada de Duras, M., *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

⁶⁶ Vídeo de 2:01. En el minuto 1:28 un cartel sobre negro dice: «Libano 2006». Minuto 1:32, otro cartel sobre negro: «No dejemos que la historia se repita». Minuto 1:37 pantalla en negro hasta el final. En el sitio consultado el 12 de mayo de 2013 <http://bit.ly/1eA4i8t>. se ahorran 3 segundos...

toda mi infancia pasada en este pueblo y no soy capaz de reconocer nada!».

El 21 de julio de 2006, el colectivo Beirut DC⁶⁷ envió una vídeocarta (4'42") que se pudo "leer" a través de Youtube: *Desde Beirut ...para aquellos que nos quieren. ¿Cómo dirigirse a sus lectores: «¿Nos dirigimos a vosotros en tanto espectadores árabes? ¿O en tanto europeos?»* En el fondo – comentan – no importa: nadie nos va a escuchar. Al ver, aún ahora, el vídeo de Beirut DC nos damos cuenta de que ellos (como artistas) no se dirigían a nosotros (en tanto espectadores) sino como remitentes de un mensaje a los que quieren informar de lo que estaba pasando en un país de 4 millones de habitantes con 150.000 personas exiliadas en la fecha y 300.000 bombas lanzadas por los sitiadores israelíes. Informar como algo absolutamente necesario para que la presión internacional impidiera tamaña masacre.

Es indudable que hace tiempo que vivimos un nuevo régimen visual, blogs y vídeos realizados con teléfonos móviles subidos a las redes sociales trastocan los roles tradicionales atribuidos a la audiencia:

«Entonces, no se trata de objeto-ontologías sino de imagen-acciones, imagen-gestos, cosa-afinidades, cadenas de reacción de objetos, fuerzas y píxeles que se manifiesta en cicatrices, magulladuras, pero también, a veces, en la líquida armonía del flotante mundo de las imágenes».⁶⁸

¿Qué ha pasado en estos últimos años? ¿Cómo ha cambiado el estatus del espectador, la figura de la experiencia? Como espectadores, o remitentes de la vídeo-carta, estamos capacitados para la empatía. Sin embargo, la *image-maker*, propia de la revolución siria, nos dice Jon Risch «coloca al espectador en una compleja posición.»⁶⁹ ¿Por qué no podemos decir, como en otros países y ocasiones, "todos somos sirios"? ¿Porque la imagen siria «nos confronta con la imposibilidad de ser sirios? ¿Qué seríamos: víctimas o verdugos?».

¿Cómo revisar también, de la mano de una retirada de la representación que da paso al afecto y la performatividad, las cuestiones relativas a la experiencia del dolor de los otros? Hoy, que estamos gobernados por el miedo, el estrés,

⁶⁷ «Diles que el Líbano, a pesar de todas las masacres, en medio del silencio internacional, se sigue resistiendo después de todo... todavía es capaz de amar. Rima Khcheich, que entona un canto interrumpido por los bombardeos», en *'From Beirut to.... those who love us' a collective video by Beirut DC '06*, 8 de agosto de 2006. En <http://bit.ly/14C7H4U>

⁶⁸ Steyerl, H, *Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke*, 28 de marzo de 2013. En <http://rhizome.org/editorial/2013/mar/28/artifacts/>

⁶⁹ Risch, J, op. cit.

⁷⁰ Steyerl, H, *Incertidumbre documental*, op. cit.

⁷¹ Duras, M., op. cit. p.29

⁷² Silverman, K., op. cit. p.7

la amenaza y un sentimiento general de pérdida, de confusión, quizá tenga razón Steyerl y sólo las imágenes post-representación «expresan la incertidumbre y la precariedad de la vida contemporánea, así como la inquietud de toda representación.»⁷⁰ ¿Hasta cuándo durará la voluntad de querer ver? ¿Hasta cuándo nuestra potencia afectiva? No sé si el *disengagement*, la impotencia, los desórdenes de atención, puedan llegar a alcanzar, por volver a las palabras de Toufic, el grado de “desastre inconmensurable” y por ello nos constituamos en comunidad (después del desastre inconmensurable). En este sentido, me parece relevante señalar con Silverman el hecho de que *Hiroshima mon amour* cuente ya la historia de la impotencia afectiva de un sujeto: ¿Qué ha significado para ti la bomba atómica? le dice el arquitecto japonés. El fin de la guerra – responde *Ella* – el estupor, el hecho de que hayan osado, que lo hayan logrado, el comienzo de un miedo desconocido y, a continuación, las palabras que quiero rescatar textualmente del texto de Duras: «la indiferencia, el miedo a la indiferencia también».⁷¹ Por eso va tantas veces al museo, convencida de que puede remontar su indiferencia. Por ello la insistencia en que ella ha mirado este material desde un compromiso afectivo: «la ilusión es tal que los turistas lloran. Nos podemos burlar pero qué puede hacer un turista si no es llorar.» Lo que Silverman pone de relieve es que Duras-Resnais rescaten la preocupación freudiana (de la mano del Presidente Schreber) y la analogía entre destrucción por la bomba atómica y destrucción por astenia individual.

Con todo, Kaja Silverman reconoce que la película no presenta el fracaso escópico de Emmanuel Riva. Al contrario, nos la muestra trabajando en la posibilidad de ver Hiroshima. Duras y Resnais organizan la película para determinar la necesaria participación del espectador:

«La mujer francesa es nuestro modelo en este caso. *Hiroshima mon amour* muestra su llegada a la posibilidad de ver Hiroshima no a través de las memorias de otras personas, sino incorporando su propio pasado en la Hiroshima contemporánea.»⁷²

¿No se pueden poner de alguna manera en relación la “resurrección/catexis” de Toufic con la apuesta psicoanalítica de

Silverman por la “aparición”? ¿No es esa aparición una forma de resurrección? La repetición cerrada, el enrocamiento del japonés y la francesa en el texto de Duras se despliega en toda la película en un trabajo donde el recuerdo, el olvido, y el rechazo (*refoulement*) trabajan incansablemente el relato traumático. ¿No sería en este sentido *Old House* «que explica toda la exposición del CA2M», como dice Rabi, un texto que podría recitar la francesa “curada” en Hiroshima?:

«No estoy contando para recordar. Al contrario, estoy haciéndolo así para estar seguro de que he olvidado. O por lo menos, para estar seguro de que he olvidado algunas cosas, de que han sido borradas de mi mente...»⁷³

Por eso, cuando en la vida parece desvanecerse la empatía con el otro queda el arte resistiendo a la impotencia, aunque sea en forma de preguntas:

«¿Es debido a la incapacidad de ver las imágenes como si fueran la continuidad de una experiencia corporal? ¿Pueden los ojos seguir viendo todavía? A veces, me pregunto si soy una imagen o una persona que vive entre las imágenes.»⁷⁴

Desde el arte, Mroué se vio todavía impelido a querer ver, querer saber qué ocurría en la revolución siria. En *The Pixelated Revolution* confiesa:

«Así que estuve navegando por Internet de un lado a otro, buscando hechos y evidencias que me pudieran proporcionar más información sobre la muerte en Siria. Quería ver y quería saber más, aunque todos sabemos que este mundo, el mundo de Internet, está en constante cambio y evolución.»⁷⁵

A su interés por la imagen-ausencia y la imagen-latencia, habría que añadir ahora, como apuntaba más arriba, la *image-maker* de los sirios que rompe con todo lo pensable hasta el momento:

«Las *image-makers* de Siria, por primera vez en la historia, desempeñaron simultáneamente dos papeles: el papel de la víctima y el papel del héroe. El fotógrafo sirio es un rebelde, pero en lugar de filmar

⁷³ Ver el texto completo en p. 7 de este mismo volumen.

⁷⁴ Ver *Once años, tres meses y cinco días* en este mismo volumen, p. 100.

⁷⁵ Ver en este mismo volumen *La Revolución pixelada* p. 358.

la multitud, filma su propia muerte. Es una forma de suicidio ante las cámaras que nadie puede evitar, incluso si las redes del mundo se abstuvieran de emitir sus imágenes.»⁷⁶

⁷⁶ Rich, J., op. cit.

La pregunta sobre el testimonio de la propia muerte es un *leit motif* que, de una forma u otra, recorre buena parte de su poética. Ya *Three Posters (Tres pósteres)* (2000), un trabajo junto a Elias Khoury, trata sobre las versiones encontradas de un terrorista suicida que se graba a sí mismo antes de inmortalarse, un mártir que todavía no lo es, que se presenta como tal, que ensaya tres veces la grabación que va a ser transmitida y que, en esta repetición, difiere en cierto sentido su propia muerte.⁷⁷ Sobre este trabajo se han realizado profundos análisis y merece muchos más, pero quiero ahora únicamente ubicarlo en el espesor de esa inquietud subyacente en Mroué que aparece formulada de otro modo en los textos que se preguntan por qué,⁷⁸ en la última guerra de 2006, la armada Israelí no cortó la electricidad. ¿Un hecho pensado para que los libaneses vieran su muerte en directo por televisión? ¿Pero cómo puede el muerto ser testigo de su propia muerte? Doce años después de *Three Posters*, y cinco de la ocupación israelí del Líbano, Rabiñ Mroué parte en *The Pixelated Revolution* del estupor causado por el hecho de que los sirios estuvieran «filmando su propia muerte».⁷⁹

⁷⁷ Ver en este volumen *Three posters. Reflexiones sobre una video performance*, p.284.

⁷⁸ *Estoy aquí pero no puedes verme*, op. cit.

⁷⁹ *Man films is own death in syria protest* 1:24. Subido el 4/7/2011. A partir del 0:47, hasta el final la imagen se queda en blanco, temblando... el sonido es lo peor... La comunidad YouTube ha identificado este contenido como potencialmente ofensivo o inadecuado.

⁸⁰ Coincidimos con Cerdan, J. *Enregistrar la (propia) mort: tecnologia, imatge i testimoni*, en *Habeas Corpus*, Tarragona, 2012. <http://bit.ly/18RQrVg>

⁸¹ <http://bit.ly/bQrFPu>

⁸² <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-58903-2005-11-07.html>

Acabamos de vivir el cuarenta aniversario del asesinato en Santiago de Chile del cámara argentino Leonardo Henrichsen durante el *Tanquetazo*, un intento de golpe de estado a Salvador Allende.⁸⁰ Patricio Guzmán, que le dedica *La batalla de Chile* (1972 – 79), señala en el documental que Leonardo no sólo graba su muerte, «también registra dos meses antes del golpe final, la verdadera cara de un sector del ejército chileno.»⁸¹ Esta grabación ha sido considerada como un ejemplo extremo de testimonio. El documento se proyectó en todo el mundo, pero la identidad del asesino tardó 32 años en llegar.⁸² De hecho, murió impune. En los vídeos de la revolución siria, Mroué confiesa haber intentado agrandar la imagen para dar con la identidad del asesino, pero, por mucho que los descompusiera *frame by frame*, el resultado era

la pixelación del rostro.⁸³ Este hecho prueba que la capacidad de testimonio de las *image-makers* no está en su potencial de reconocimiento de un concreto asesino, sino en el hecho viral de demostrar a toda la comunidad web la ignominia del régimen sirio. Pero, si tenemos cuidado de ir más allá de asuntos meramente formales, me pregunto si no hay algo que permanece constante en el caso de Leonardo Henrichsen y del vídeo trabajado por Mroué en *The Pixelated Revolution*: el hecho de que, tras el disparo, nos quedemos sin imagen, sin icono: sólo el cielo, las nubes, o la pared. Un fotograma o *frame* que, aunque la cámara cayera al suelo, seguía temblando. ¿Imagen fallida o imagen-ausencia?

No parece, decíamos anteriormente, que el poder se sienta a gusto con la disyunción, la desconexión, la fragmentación, el desplazamiento (sin embargo, el capital los ha necesitado para expandirse). El poder necesita una imagen fuerte, compacta.⁸⁴ Así trabaja Mroué el asunto del trípode en *The Pixelated Revolution*⁸⁵, símbolo de estabilidad y permanencia. Imagen nítida de la que huye la revolución. Cuando en *The Pixelated Revolution* vemos temblar a las imágenes, más allá del extrañamiento estético que Rabih Mroué realiza con las tesis de Dogma, creo que haríamos bien en “actualizar” la pregunta de Chris Marker: “Por qué de vez en cuando las imágenes se ponen a temblar”. No es un asunto de ellas, es cuestión de la mano que sujeta la cámara: (Voz 1) «A mí me pasó en Mayo de 68» (Voz 2) «A mí me pasó en Praga en el verano del 68. Cuando vi las pruebas me percaté de los temblores. Controlaba mis manos pero la cámara lo captó todo.»

¿Será también porque, como ocurre con los revolucionarios en Siria, la imagen clara corrompe la revolución? Actualizar no comporta eludir el cambio de paradigma ¿A Santiago de Chile, Cuba, Vietnam, Praga, se le puede añadir Siria sin solución de continuidad? Pero estas imágenes sobre las que Mroué trabaja ¿no tiemblan de otra manera? ¿Quién podría hoy referirse únicamente a la mano que sujeta la cámara y hablar de “las imágenes” sin incluir en ellas de un modo radical y envolvente a los cuerpos?:

«Estas cámaras nuevas han hecho posible ver imá-

⁸³ «Imprimir el vídeo, fotograma a fotograma, en imágenes fijas separadas y las observé con mucha atención.» Vid. en este mismo volumen *La revolución pixelada*, p. 358. «Quién es el francotirador? Mroué intenta averiguarlo. Se acerca con el zoom para ver la cara del hombre, se acerca más y más, hasta que cualquier ápice de rasgo humano se desvanece en la abstracción. En la pantalla sólo se aprecian las sombras de las tintas generadas por el ordenador que rellenan los píxeles ampliados. Con cada ampliación, la tentativa de revelar la verdad solamente consigue crear una imagen más ambivalente.» <http://www.ibraaz.org/news/21>

⁸⁴ El camara Gelson Domingos filmó su propia muerte. La noticia de la muerte del cámara asesinado mientras filmaba el asalto a una favela en la zona oeste de Rio de Janeiro fue emitida en un noticiario donde hablaban del amigo, el compañero «implacable en la búsqueda de la noticia perfecta, la imagen perfecta». Más allá de la deontología profesional del cámara, subrayo lo relativo a la imagen perfecta. <http://bit.ly/1edxfll>

⁸⁵ Ver p. 358 en este volumen.

genes totalmente en armonía con el movimiento del cuerpo del fotógrafo, con su ritmo, su respiración, su pasión, sus miedos, sus emociones, los vaivenes de su vida, como los de los revolucionarios de la Primavera Árabe. Imágenes pixeladas, borrosas, temblorosas, inestables, como el cuerpo de la persona que sostiene una cámara que se ha convertido en una parte de sí mismo.»⁸⁶

⁸⁶ Ver en este mismo volumen *Once años, tres meses y cinco días*, p.100.

⁸⁷ Ver en este mismo volumen *Estoy aquí pero no puedes verme*, op. cit.

⁸⁸ Toufic, J, op. cit. p.57.

En eso estamos ahora, imágenes pixeladas, precarias, inestables, volcadas a la repetición y el olvido, imágenes afectadas, como nuestro propio cuerpo pero unidas a él para, juntos, atreverse a la palabra, a una conversación que a su vez producirá nuevas ideas e imágenes poderosas, cuerpos con voz que sigan hablando en las calles y plazas pero también – ya sé que de otra manera – a la salida de los espectáculos del arte donde puede que el propio actor esté ausente – que esté allí pero no podamos verlo –⁸⁷ y que la obra funcione como el espejo en las películas de vampiros, que muestre lo que se ha retirado, por mucho que consideremos que aún está ahí.⁸⁸

Agosto 2013

Fabrication Image(s), mon amour

Aurora F. Polanco

“ In July 2006, during the war between Israel and Lebanon, we were in France, in Marseille to be exact, and we had to return to Lebanon the next day. The airport was closed and we could not return. So we stayed in France and watched the war on the television screen: we were thus spectators to this war. The images that were transmitted disturbed us enormously, since they were extremely hard, almost unbearable, very spectacular; at the same time, we had the impression that the tolerance regarding these images increased and that this did not change the order of things. After this war we asked ourselves: What should we do? What can film do? What kind of film can we do from now on? This is when we found a press attaché, Tony Arnoux, who was trapped in Beirut. He told us he wanted to help us and proposed collaborating. This is when this idea was born: What can film do? We posed the question quite literally and we called upon an actress to answer it, not just an actress but a film icon, something like the history of film. Afterwards, we shall see how we can provoke an encounter with an actor we have worked with frequently – who is a great theatre “performer” – and who in some ways represents the history of our generation. It is true that this war was difficult for our generation and this is a way of confronting film with this reality.”¹

The film was released in 2008 and was called “*Je veux voir*” [*I want to see*]. It was directed by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige and stars Catherine Deneuve and Rabih Mroué, who play themselves as they inspect the devastation caused by the attack of the Israeli army in Southern Lebanon. I have quoted Hadjithomas’ response at length for several reasons.

First, because I want to emphasize (and recover) in the question of “what can film do”, a key theme in Godard’s *Histoire(s) du Cinema*,² a constant concern for Rabih Mroué of

¹ Joana Hadjithomas, <http://www.critikat.com/Joana-Hadjithomas-et-Khalil.html>.

² *Histoire(s) du cinema*, Chapter 3(a): La Monnaie de l’absolu [The Currency of the Absolute] (1998): “Qu’est-ce que le cinéma ? Rien. Que veut-il ? Tout. Que peut-il ? Quelque chose.” [Anything] See the analysis by Natalia Ruiz in her exhaustive study in *En busca del cine perdido*, Pais Vasco University Editions, 2009, pp. 72 – 73.

³ Cf. the text written together with Lina Saneh, *Biokhraphia*, in this same volume, p.138.

⁴ In *Biokhraphia*, the audio track that interrogates the artist (Lina Saneh), already converted into video, ends up asking her why she devotes so much attention to details: "Keep yourself occupied with generalities!" since, "as the Americans would say: The devil is latent in the details. Therefore, take my advice and don't get into details. Keep busy with the generalities".

⁵ Steyerl, H, "In Defense of the Poor Image", *e-Flux 11-2009* <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>.

⁶ Didi-Huberman, G, *L'Œil de l'histoire – Tome 1: Quand les images prennent position*, Minuit, 2009.

⁷ Cf. his text "The Fabrication of Truth" in *Tamass 1. Contemporary Arab Representations*. Beirut/Lebanon 1. Barcelona, Fundación Tapies, 2002.

what art can do in relation to the political agenda of the moment; what can theatre do today, what kind of theatre, of art, and how to confront them with (and from) the reality experienced by his generation, as can be seen in the texts presented in this catalogue, from *Biokhraphia* (with Lina Saneh) to *Eleven Years, Three Months and Five Days* and to the final text in this publication, *The actor edited*. In all of them we find a deep-lying concern, a commitment to the "little that art can do" in confronting questions related to memory, forgetting, disappearance, the body, absence, and death, words that in Mroué's work cease to function as conceptual screens on which we all project our imagination or as conceptual vaults in which to bury the past. Rabih Mroué's work insists on continual questions, questions without answers, questions that lead to other questions, in order to deconstruct the mechanisms that govern the deceptions of representation (of the media, of ideological discourses), oblique questions that shatter screens, that perforate the vault, that denounce the phantasmagoria of the "legend",³ that focus on the detail⁴ and in this manner recuperate the poor body: individual, affected, absent, dead, or alive, and almost always latent in his poetics. *Image(s) mon amour* because they appear – Benjamin-like – with the force of a lightning bolt. Images "mon amour" because, as occurs today, they establish new and powerful relationships with our bodies, with our emotions; *poor images*⁵ that also contribute towards performing what we are. In his theatre, non-academic lectures, installations, and videos this uninterrupted process of questioning also helps us to take positions,⁶ to "fabricate"⁷ different narratives, "fabricate" being an important word for Rabih Mroué, to the extent that it is expressly included in this catalogue's title.

Second, because Catherine Deneuve's obsession with wanting to see ("Je veux voir") establishes a relationship with the first and mythical phrases from the film by Resnais-Duras, *Hiroshima mon amour*. Deneuve does not know whether she will understand anything, yet she wants to see. Rabih Mroué never desired to go to his home town and see all the bombed ruins, the destruction. In part, he tells Deneuve,

“because the whole world was there taking photographs”, and the images in the media made him feel like a tourist in his own town. In spite of this, he confesses to her that he too wants to see; “with you it will be different”. Each of them needs the gaze of the other, something Mroué himself acknowledges in his work *Je Veux Voir*, exhibited at his solo show at BAK curated by Cosmin Costinas in 2011⁸:

*I could have been with any name.
I could have been merely a number with no name.
I could have been a persona, which exists in
a work of art.
I could have been entirely fictional.
I could have been an image or a plot in a movie
sequence, with a narrative structure.
I could have been in any location at any time,
if Catherine had not shouted out my name twice,
Rabih!, Rabih!*

In this manner, we already have two of the allusions in this exhibition's title: *Image(s) mon amour*. “Mon amour”, finally, as a small homage to the title of Duras-Resnais's film, since, beyond any assessment of the “ahistorical” experience (the eternal “wanting to see with our own eyes”), the agency of images, words, and bodies achieved by the film helps us to politically construct the gaze. To “fabricate” it, in Rabih Mroué's terms.

Third, and directly connected to the previous, I would like to extract from Joana Hadjithomas's statements the condition of being spectators of the media: from the post 9/11 world, where our “live” relationship with events began,⁹ to the different modes of intervention in conflicts brought upon by information and communication technologies. This last matter ties in with many of the concerns explored by Rabih Mroué in his non-academic lecture *The Pixelated Revolution* and in the series of works presented at dOCUMENTA (13), which are displayed in the exhibition at CA2M: how bodies and devices of visibility coincide in the revolutions of the public squares;

⁸ Photomontage, two videos, text. “The installation is made up of a large panorama photo showing Mroué's destroyed native village. Placed to the left and right of this photograph are two monitors. One presents a short sequence from the film in which Deneuve calls Mroué's name at this eerie location. The other monitor shows mysterious military numerical codes written along the walls of the destroyed village houses”. <http://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2011/exhibitions/rabih-mroue/works/>

⁹ Godard, once more in *Histoire(s) du cinéma*: “You didn't see anything in Hiroshima, nothing in Leningrad, nothing in Sarajevo”, nothing as well, he claimed later, in the collapse of the World Trade Centre (Libération 06/04/2002). Cf. *Theater in oblique*, p. 250.

¹⁰ “We witnessed the events first-hand on the screen in front of us; Israeli bombs would strike a neighbouring street and we would see them first on our TV screen, then look outside our window to make sure this was real. As if the image of the event was preceding the event itself”. See in this same volume, *Theater in Oblique*, p. 250.

¹¹ Cf. in this regard Rich, J, <http://bit.ly/1dYr23h> For Kaelen Wilson: “The image – crude, playful, devastating, clever – is the uprising itself in Syria”. “Stand Up. One woman’s protest in Damascus”. In Frieze, July-August, 2012. <https://www.frieze.com/issue/article/stand-up/>.

¹² See note 2.

¹³ Cf. the text in this same volume, p. 272.

¹⁴ “Images, while collectively shared, escape the generalization of the concept, so that we need to come to them to decipher their meaning. In short, we need to see them.” Buck-Morss, S: “Visual Studies and global imagination”. <http://bit.ly/188ILTp>

¹⁵ “Rabih is a thinker,” said Walid Raad, “[...] There are concepts, plays, figures, texts and forms — and Rabih has something to say to, and about, them. At the same time, it always

how we have moved from the event that is transformed into an image¹⁰ to the image that is transformed into an event (the *image-event*), a phenomenon exclusive, according to Jon Rich, to the *image-makers* of the Syrian Revolution.¹¹

A nothing that wants everything but can do “anything”¹²

In *What has Slipped Away is So Far, and What is Yet to Come So Close*,¹³ Mroué refers to Plato in the *Republic* as interpreted by Jacques Rancière: “those who have no time cannot formulate ideas.” Those who make war as well: they will abstain from any other occupation. In action there is no time for reflecting, thinking, or writing. This is something, as Mroué points out in his text that permits the institution of art: “one may be permitted”. He emphasises “may” since freedom in these spaces is conditioned by political, social, legislative circumstances. Mroué does not forge weapons for the combative issue but devices that disrupt the visible, flows of knowledge that are offered (us) from the work. A knowledge through images, through imagination, and not through ideas.¹⁴ A fabrication.

If art thinks (Mroué: “I am not in the action. I am in the world of thought”¹⁵), “where are we when we think?” Is the answer that Hannah Arendt provided still valid today?¹⁶ If thinking means an attitude of absorption, do we still remove ourselves from the world that surrounds us in order to remain submerged in the depths our thoughts? (Xenophon, writes Arendt, portrayed a Socrates absorbed for twenty-four hours in a military camp.) And if we take refuge in the *general intellect*¹⁷, where is the social brain (the *general social knowledge*) when it thinks? Have the depths, those we fall into when we think according to Arendt, not been transmuted into that global wave that moves forward in a complex surface, in the linguistic cooperation among a plurality of living subjects?¹⁸ Although, perhaps that wave that tries to escape the order of “representation” is simply adapting a political *fabulation*,¹⁹ so that (just like in aesthetics) the ties between the speakable,

the perceivable, and the thinkable are organised in another way (in dissent)? Are those instances separated by Arendt, action/contemplation and thinking, not actually linked with one another in the wave by the images-actions that constitute it? Do information and communication technologies not supply us with an intermediate state between action and contemplation? We look, copy, upload and download, send, and many times we know we have those images available, who is going to receive them, what they can provoke: “the power of images is manifested here in their capacity for circulating, for rupturing the distinctions between the real and representation, between web and body, Internet and squares, in a viral manner.”²⁰ Where are we when we participate, when we share, when we disseminate the images produced, set-up, and dismantled jointly?

Is this question at all affected if we ask it from the site of the museum? Do we ask ourselves (even today) in the museum “where are we when we think” in another manner? Where is the image-of-thinking generated that is capable of reconfiguring the relationships between aesthetics and politics? In “*I want to see*” Anders Kreuger²¹ suggests: “If I compare Mroué to artists who have moved along different trajectories, I often find myself in a situation where I cannot quite pinpoint where his images actually appear. In which moment do they appear to me? (...) I want to see, and he shows me many things to look at. But where does the image happen?” Anders Kreuger too “want(s) to see” and at the same time he asks himself – and this in regard to a visit to Rabih Mroué’s exhibition as an “ordinary visitor”, that is, a phenomenological experience with the works – where does the image appear?

What image is Mroué preoccupied with? In “*Eleven Years, Three Months and Five Days*” he sums up his concerns regarding this: There is an image that manifests presence (which does not seem to interest him) and another one that evidences absence. Between them there is the latent image, the image that Khalil Joreige and Joana Hadjithomas talk about. According to them, “latency is defined as the state of what exists in a non-apparent way but which can manifest

seems as if his dialogue is in the service of the present and future, in Lebanon and elsewhere.” quoted in: Wilson-Goldie, K, “Lebanon Bans Tale of Fighters in Militias” in The New York Times <http://nyti.ms/1d2SPg4>

¹⁶ Arendt, H, *Life of the Mind*, (Ed. Mary McCarthy), 2 vols. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978), Vol. I, Chapter 4.

¹⁷ “The ‘general intellect’ includes formal and informal knowledge, imagination, ethical tendencies, mentalities and ‘language games.’” “General intellect”, in P. Virno, *Lessico Postfordista*, Roma, Feltrinelli, 2001, translated into English by Arianna Bove. <http://bit.ly/8Zy7eT>

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Deleuze in response to Toni Negri. 1990: “Utopia isn’t the right concept: it’s more a question of a “fabulation” in which a people and art both share. We ought to take up Bergson’s notion of fabulation and give it a political meaning.” Rabih Mroué finds himself continually subject to the same eternal and tedious question about reality and fiction. Old hat by now. Mroué prefers to speak of ghosts. Deleuze continues: “Bergson calls fabulation the act that generates the fantastic representations.”

Control and Becoming. Gilles Deleuze in conversation with Antonio Negri. Accessible at: <http://bit.ly/1b1nL21>

²⁰ Martinez Tagliavia, F, *Seance 3* – 16/10/2012, culturevisuelle.org/imagination/

²¹ Kreuger, A, "I want to see" in Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 45.

²² Cf. in this same volume, *Eleven years, Three Months and Five Days*, p. 104.

²³ In *Biokhraphia*, (in this form of self-interview) "Artist" confesses: "Anyway, I have no presence without an audience. In my particular case, things don't happen this way. The difference between my work and the Islamic resistance is that when the Resistance films its operations, it's to prove their existence. Because, in their opinion, one can't be real unless one is captured on film. Otherwise, why would they film their operations? When I use my image, it isn't to prove my existence... on the contrary, it's to confirm my death or, maybe, to say that the performance taking place before you is not actually happening". Artist: "Biokhraphia is made up of three words. Bio from bios, which

itself at any moment, it is the time that has elapsed between the stimulus and the corresponding response."²² One should, undoubtedly, add to this the image that acts (image-maker), as we have seen in Mroué's latest works. Let us look at this bit by bit.



Noiseless, 2006 – 2008 Video 4'40"

Absence and latency intersect in his work, yet his *Biokhraphia*²³ is structured around the first of them:

"If I use images in my work, it is to prove our absence. When I talk about our absence, I mean, among other things, our exclusion from the official image but also the impossibility of living as an individual in this part of the world."²⁴

Where does absence (artistically and not intellectually) take place? "Where do we find the absence?" is precisely what Fadi El Abdallah asks himself when in *The Inhabitants of Images* and *A Minute Late* (2009), a musical work in collaboration with Rima Khcheich, Mroué explores the relationship between time, rhythm, repetition, and absence, elements with which the artist "declares his Lebaneseness". In his particular approach to Lebanese history, the repetition of the same horrors is turned into a constant and is configured "artistically" with absence in a loop, in questions about and digressions on images, in different times, in repetitions; images that succeed one another, whether along vertical or horizontal axes, that accumulate, one on top of the other: "Whatever the direction of the overlay of the images (vertical oscillation, horizontal sequence, or accumulative depth) we find in it a formative absence."²⁵ Moreover, "we can locate the fear of that which has occupied and wasted the lives of generations and

generations in Lebanon”²⁶. Where are we when we listen to those two “voices” (vocal and flute) in *A minute late* “arriving at the end to flow, side by side, without merging (in the final part)?” We do know, however, where the interpreters are, according to El Abdallah,:

“They are just together, and between them is Lebanon, the country stolen from time, a country put off from reality for a minute – and we search for a place to live, precisely in this minute, in the time we can steal, and in it we leave room for our clumsiness and for poetry.”²⁷

Music can achieve a minute to live in or a place where to remain eternally, as occurs in the work that closes the exhibition at CA2M, *The Mediterranean sea*, an image that occupies almost the entire floor of the artist floating in water head down, together with a red book.



The Mediterranean Sea, 2011
Video installation 2'55". Photo by
Foto: Lunds konsthall/Terje Östling.

Projected on the wall, a hooded person (the artist himself) plays an elegiac cello solo of 1:13 minutes length that is repeated as a loop. The loop as the ironic eternal return. We close our eyes: acoustic and aquatic immersion. Where are we when we listen to music, enquires Sloterdijk in *Weltfremdheit [Unworldliness]*? The ear has no opposite, as happens in vision, it does not perceive distance. Rabih Mroué employs this very skilfully in his work as a musician or when he uses music in his works. He knows that listening is an immersive act, a suspension of distance. Listening, writes Sloterdijk, means "Being-within-Sound", being in the centre of the acoustic event, being nowhere and elsewhere.

means life. Khara, which in Arabic means 'shit'. And, Phia... in Arabic means 'in it'. So. It's a shitty biography.

²⁴ *Eleven years*, op. cit. in this same volume, p. 104.

²⁵ El Abdallah, F, Rabih Mroué: "We Live in That Which We Can Steal from Time", in Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. Rabih Mroué: *A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 105 – 108.

²⁶ *Ibid.*, p.113.

²⁷ *Ibid.*, p. 114.

This same atopia as in the image-latency, a place where symptoms encounter ghosts. We have experienced it in the cinema. In this sense, can we not apply the same words Serge Daney dedicated to the cinematographic experience to the video installations we watch in museums, in our case those by Rabih Mroué?

Unidentified images are printed on the retina; unknown events happen fatally; spoken words become the secret code of an impossible self-knowledge. These private moments are the primitive scene of the cinephile, the scene in which he wasn't present although it was exclusively about him. In the way Paulhan speaks about literature as an experience of the world "when we are not there" and Lacan speaks about "what is missing from its place". The cinephile is the one who keeps his eyes wide open in vain but will not tell anybody that he could not see a thing. He is the one preparing for a life as a professional "watcher", as a way to make up for being late, as slowly as possible.²⁸

²⁸ Daney, S, "The Tracking Shot in Kapo" (Translation by Laurent Kretzschmar); in "Senses of Cinema": <http://bit.ly/VqHNvQ>

²⁹ Chukhrov, K, "To Deserve" the Event: On Rabih Mroué's Poetics of Performing", in Hlavajova, M. Y Winder, J. Eds. Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice, BAK, Utrecht, 2012, p. 150.

³⁰ Toufic, J, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, <http://bit.ly/qidZq>

To forge a life for oneself as a professional watcher means asking with Rabih Mroué "where are we when these private moments occur?" Where are we when, as happens in *Face A/ Face B*, the majority of the time we face a black screen, listening only to a voice, to music, the song of a cassette that was recorded to be sent to his brother Abou Salam, who lives in the Soviet Union, and in spite of everything, the images become visible. There are no images, documents, or archival material that actually demonstrate the separation of the Mroué family during the Lebanese civil war: "Rather we have, simply, an attempt to preserve the poetic dimension of life in conditions where the very possibility of life is under question."²⁹

In the last, but perhaps first, instance, what can art do if it is not able (or not interested) in demonstrating the "Withdrawal of Tradition past a Surpassing Disaster", in the words of the theorist Jalal Toufic?³⁰ Of what use is it for the artist to be the spokesperson for the dead and not resuscitate what was lost, hidden, made inaccessible, even when "every-

thing” returned to normality?³¹ To resuscitate the non-dead (but withdrawn) and make the community become aware of the lost object after the surpassing disaster? What force if it is not possible of taking each one of us, not to being in “what is missing”, (as Daney cites Lacan), but to denouncing the possible that was never able to come into being:

A question that awaits an answer from whomever contemplates it. That attention to the failed, to the thrown-away by the logic of history, is profoundly disturbing and subversive, as much from an epistemological as from a political perspective, because it questions the authority of the factual. What one wants to say is that reality is not merely the factual, what has become, but also the possible: what was possible then but could not become, what today survives as a possibility to be fulfilled.³²

And this sense is expressed in the sentence Hito Steyerl uses to finish her article *Documentary Uncertainty*: “The only possible critical documentary today is the presentation of an affective and political constellation which does not even exist, and which is yet to come.”³³

As spectators – in Beirut, Utrecht, and now in Madrid – we can denounce the lie of the media, become aware of the indifference to which they subject us, try to understand their mechanisms, revise – with the aid of artists – the official, factual, abusive, patriarchal, history. But each one of these works has to aspire to upset us in what is most dear to us, unless, of course, we ignore our own history, in other words, unless we have never insisted on exercising memory. Appropriating the history (histories) of others, apart from being a difficult exercise of universal empathy, is useless if it does not help our own past to “appear”.³⁴ For this reason we can accept the work of Rabih Mroué from our condition as spectators of the media, but also as a community which is denied (or denies itself) taking apart the words memory, forgetting, ghost, disappeared: *They kill me but they cannot/because here at night/ I still see*, says the voice of the revived dead woman in the work by Marta and Publio, *Más muertas vivas que nunca* [More dead

³¹ Ibid., p. 20.

³² Mate, R, “Memoria e historia. Dos lecturas del pasado” in *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/memoria-e-historia-dos-lecturas-del-pasado1>

³³ Steyerl, H., “Documentary Uncertainty”, in *Re-visiones*, 1, 2010 <http://re-visiones.imaginnarrar.net/spip.php?article37>.

³⁴ In the sense of the notion “appearance” as used by by Kaja Silvermann in “The Cure by Love”, <http://bit.ly/1d2UFNW>. But also, following Benjamin, “revelation” so that the past can gain access to its legibility in the moment of danger.

³⁵ Marta de Gonzalo and Publio Pérez Prieto, *Más muertas vivas que nunca*, (DV 7" loop projection and polyester seat with incorporated synchronous sound, Espacio 2002).

woman alive than ever]³⁵, which now, after seeing Mroué's work, we read in an even more intense way:

A young dead woman whispers in our ear. After taking part in the collectivisation of farmland in Extremadura and Andalucía she was one of the 4,000 people executed in the bull ring of Badajoz beginning on 14 August 1936, the day the city was occupied by Franco's troops during the Spanish Civil War. She speaks to us from death, waiting to see what the living can make of their societies.

The voice, the living death, forever feels the sun that penetrates her, even through the eyelids which she does not have anymore.

The history (histories) of the different peoples come together, just like Chris Marker was able to demonstrate in the first part of *Le fond de l'air est rouge* [released in English as "A Grin Without a Cat"], when we read in Russian letters above the steps and the funeral of the Battleship Potemkin: "Brothers!"

Marker takes us from one regime of agency of signs to another. The horror of Vietnam is fundamentally presented to us around these steps, the precision of napalm bombs.

The war in Vietnam War in the 1960s - 1970s – says Paul Verges (at 8:38 minutes) – was the Spanish Civil War of today. But the Spanish Civil War at that time, a war in whose context was the treason of Western Democracies, was a lost cause. It was a cause that allowed for mobilisation, crystallisation, and observation. But objectively, a lost cause. On the other hand, the war in Vietnam is the Spanish Civil War of our days but with the possibility of defeating imperialism.³⁶

In a thought with images, in our own fabrication as so many spectators, how not to rescue these images and these words that live on in us? How not to combine them in our head with images and fragments that we see and read in the work of Mroué? "Who am I among this multitude?", asks Rabih Mroué in *With Soul, With Blood*.

³⁶ From Chris Marker, *A Grin Without a Cat* [Le fond de l'air est rouge], part one "Fragile Hands", 8:35 – 9:15.



With Soul With, Blood, 2003 – 2006. Video 4'53".

That one, that one, that one, no one recognises me. A coffin is carried by slowly; what is undisputable is that I am not that one. “Are you sure?” he asks. The point that focuses the multitude is presented on another plane of his retina, a painful, uncomfortable embodiment; at a certain moment he shakes his head and throws it back. “They kill me but they cannot, because here in the night I still see.” “In death, we do not write. We speak, with words that very few of the living can comprehend.”³⁷

How not to regard ourselves (after this) as part of the community that fabricates (with all of this) its own stories?

Does not Mroué conceive of his audience as a community with which to share doubts and questions? A community never understood in the singular, as a “mass”, but as a group of individuals that constitute it. We think, for example, of *Looking for a Missing Employee*, of *Noiseless*, *With Soul, With Blood*, and *Make Me Stop Smoking*,³⁸ and recently, of *The People are Demanding*.

In March 2011 Rabih Mroué decided to change the title of his solo exhibition at INIVA in London from “I, the Undersigned” to “~~I, the Undersigned~~. *The People are Demanding*.”³⁹ Not only that, but the work of the same title, in which he personally apologises for the Lebanese Civil War, was shown “without a signal”, while a text transmitted his intentions. Moreover, in the main hall of the exhibition he scrawled in spray paint the phrase “Ash sha’ab yurid”, that is, “The people are demanding”, the slogan being chanted at that moment in Cairo’s Tahir Square.

At that moment, the Arab Spring was exploding in Tunisia, Egypt, Yemen, Libya, Bahrain, Jordan, Oman, and Syria. People in Athens, London, or Madrid likewise began

³⁷ Cf. in this same volume *Grandfather, Father and Son*, p. 176.

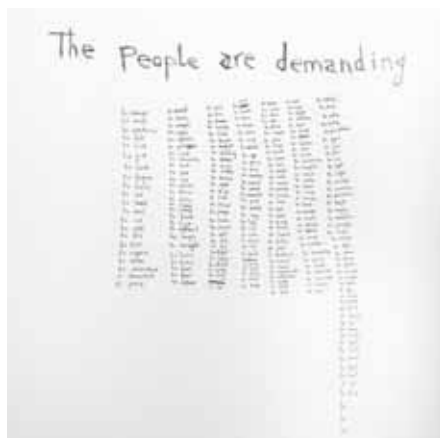
³⁸ “It seems to me, that in order to achieve our individuality as Lebanese citizens, there is a heavy price to pay. Such as being kidnapped, disappearing, getting murdered, or becoming a martyr. And, frankly, I’m not sure that all of these are nearly enough.” *Make me stop smoking*. non-academic lecture, 2006. Rabih Mroué

³⁹ According to the artist, *The People are Demanding* was presented in Sweden at the exhibition *I, the Undersigned*. Rabih Mroué 12 March – 8 May 2011 at Lunds Konsthall. “And there I scratched out the title and wrote: the people are demanding.” See the photo on the website: http://www.lundskonsthall.se/exhibitions/11en_mroue.html

to occupy the streets. “I” stepped back to make way for “us”; the verb in the exhibition title in London, “are”, indicates the significance of not regarding the people as a compact and singular entity, as in some of the great narratives of the 20th century. The “us” that is claimed in the title – “are” – speaks of people together, simultaneously individuals and mass, who, to put it in the words of the 15-M movement in Spain, shout at the political and economic powers that they do not represent the people (anymore). Investigating (with the image) the relationship between “I” and “We”, mass and individual, is a constant that runs through Rabih Mroué’s artistic production. In *The Fabrication of Truth* he invites us to leave the paradise where all the martyrs live together “in a single ideal body, an image-icon without any past or personal history”⁴⁰. And in *I’m Here but You Can’t See Me* he asks: “How can our personal bodies fight for their right to exist, for their right to express?”⁴¹ All terror regimes have been invented to annul the body.

⁴⁰ “The fabrication of truth”, op. cit. p.117

⁴¹ “I’m Here But You Cant See Me” in Re-visiones, n° 2 <http://re-visiones.imaginararr.net/spip.php?article74ww>.



The People are Demanding,
2003 – 2006.

The work *The People are Demanding* was not simply the echo of what was happening on the public squares. Mroué went a step further, as was to be expected. Amidst all the “political” infinitives (“to change”, “to revolt”, “to judge”) others appear that upset political correction (“to kiss”, “to vomit”, “to fuck”). A certain ambiguity, a necessary “suspension”. Politics is not the police (Rancière), but also not the compact mass.

Fabrication

FABRICATION, we arrive thus at the title of the catalogue. A word very dear to Rabi Mroué.⁴² With “fabrication” we move away from the organic, from the “truthful”, to install ourselves in the heart of a strong word, with its echoes of factography and Brecht, close to Walter Benjamin, a song to the producers, a well-known denouncement by Benjamin’s “friend” Karl Krauss of the media that “fabricate” an event. A word that for Rabi Mroué contains strength and a spell, the straight line and the curse.



Looking for a Missing Employee, 2003. Video performance.
Photo by Houssam Mcheimech

He himself recognises that for his “fabrication” he always starts from “not-knowing” (“not-knowing is also my starting point”⁴³). With intuition as his method,⁴⁴ he confronts the part of “not-knowing” enclosed in his collection of documents: videos, photographs, news clippings, and stories by witnesses that disturb and affect him. An inquisitive phase,⁴⁵ an investigative process mediated by words that can in turn generate “images and ideas in the minds of spectators.”⁴⁶ By means of specific experiences that marked his biography (in particular the Lebanese Civil War (1975–1990) and its aftermath as well as the occupations of the country by Israel), the works that Rabi Mroué creates from his personal archive raise questions that, amidst our own experiences and the stories of the media, concern all of us. Let us recall the form in which he recounts

⁴² See the text in which Mroué explains *Three Posters* in this same volume, p. 302.

⁴³ Hlavajova, M, Winder and Cosminas, K, “In Place of a Foreword. A Conversation with Rabi Mroué”, en Hlavajova, M. Y Winder, J, (Eds.) *Rabi Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 13.

⁴⁴ I employ Deleuze's phrase in relation to Bergson.

⁴⁵ For Stella Bruzzi, Mroué's interrogational style “draws upon and brings together agitprop theatre, intellectual montage, and contemporary forms of politicized video art.” See Peleg, H and Bruzzi, S, “Towards “Approximation”,” in Hlavajova, M. Y Winder, J. Eds. *Rabi Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 59.

⁴⁶ Cf. “I’m Here but You Can’t See Me”, op. cit.

the stories of his family in *Face A/Face B*. In that apparatus where questioning, the muteness of the image, narration, music, and interruption are all tied together, a game that does not cease to disassemble and reconfigure time, because imagination is “an unpredictable and infinite construction [a “fabrication” we would say with Rabihi!], the perpetual resumption of compromised, contradictory movements surprised by new bifurcations.”⁴⁷

⁴⁷ Didi-Huberman, G, “L’ivresse des formes et l’illumination profane”, in *Images re-vues*, 2, 10, <http://imagesrevues.revues.org/291>

⁴⁸ However, see in this same volume, *Theatre in Oblique*. On “Looking for a Missing Employee” for how Mroué has examined in this work the relationship between the actor and his audience. “The actor looks into the camera to address the audience, while the audience looks at the projection on the screen in front of them, in order to follow the play”. p. 250.

⁴⁹ Benjamin, W, *The Arcades Project*, (translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin) Cambridge (MA), Belknap Press, 1989, J 57, 3.

⁵⁰ Wilson-Goldie, K, “The Body on Stage and Screen” in Hlavajova, M. Y Winder, J., Eds. *Rabihi Mroué: A BAK Critical Reader in Artist’s Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p.170.

We, as spectators,⁴⁸ are involved in this “fabrication of truth”, a process of investigation that includes, apart from his way of “inhabiting images”, a great bustle on the stage – which is reflected in his installations too – where the figure of the actor is questioned, substituted, doubled, hidden, “mediated” by screens and cameras, spotlights and recording devices, which intervene of their accord and thus also perform.

Fabrication is linked with deconstruction. Rabihi Mroué likes to talk about the necessity of deconstructing, yet why can we not also comprehend the concept from the old destructive impulse of the 1930s? Isn’t his “fabrication of truth” actually very close to it? Spatial disjunction: disassembly, cuts, fragmentations, blow ups. Temporal disjunction: deceleration, clashes of times, anachronisms, repetitions; his brother Yasser eternally singing the same song. Power does not like the *après coup*, which is why it is so determined to “not open up old wounds”, as happens in Spain each time a condemnation of the crimes of the Franco period is called for. The “destructive furor” (this is Benjamin talking) is determined to destroy appearance, that which surges from all given order, in art as in life. Benjamin refers here to the destructive fury of the allegory, “the illusion of totality or of the organic wholeness which transfigures that order and makes it seem bearable.”⁴⁹ Power cannot bear that things seem to us unbearable. Kaelen Wilson-Goldie recalls that when *Pulp Fiction* was shown in Lebanon, in the mid-1990s, the censors were so horrified by the film’s temporal disjunction that they re-edited it in chronological order before it was screened in the cinemas, in order to “protect the audience from the sinister fragmentation of time.”⁵⁰ The destructive character (in Benjamin)

is always at work; it emphasises the fragmentary, is on the side of remembrance, if not of memory (which it preserves), it never finds anything permanent; destroying also means taking out of context; the destructive character “only knows one watchword: make room. And only one activity: clearing up. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred.”⁵¹ Can we not read *Old House* in this manner? Does it not emphasise the fragmentary, on the side of remembrance, if not of memory (which it preserves)? It is impossible to lug around in our memory so many images, one superimposed over the other, which is why Mroué asks himself: “Is this why all that is left of the image is its surface?”⁵² This “sur-face” was taken up by Susan Buck-Morss in a “premonitory” text.⁵³ We are what we share, Buck-Morss would say, a small community is formed in this communication by means of the montage of what we see, collect, upload, and download from the Internet, “this image surface is all we have of shared experience. Otherwise we do not share a world. The task is not to get behind the image surface but to stretch it, enrich it, give it definition, give it time. A new culture opens here upon the line.”⁵⁴

There is another small community, inside that large community, which – beyond our condition as spectators – makes us recognise ourselves in Mroué inside the academy, in that “new culture” that not only interprets the image in the traditional sense of the paradigms (semiotic, psychoanalytical, etc.). The questions that Mroué raises query and contextualise the image, shift its place, combine it with other ones;⁵⁵ he deals with aspects that have to do with its production, its distribution. He thinks about them and teaches us to do likewise.⁵⁶

Mroué engages with his performativity through the medium of the lecture-performance, used here as a strategy of artistic research [...] an alternative mode of producing knowledge, and by extension, an alternative mode of theorizing images.⁵⁷

It was all very clear to Walid Raad. In the BAK reader dedicated to Mroué Walid inserted the inner titles of the performance “Who’s afraid of representation?”⁵⁸ in the table of contents of Lina’s doctorate thesis:

⁵¹ Benjamin, W, “The Destructive Character”, Selected Writings Vol. II, (1931–1934), Cambridge (MA), Harvard University

⁵² See *Eleven years...* op. cit. p. 104 in this same volume as well as “I’m Here but You Can’t See Me”, op.cit.: “Is this why all what is left of the image is its surface?”

⁵³ Buck-Morss, S, “Visual studies and global imagination”, <http://bit.ly/188ILTp>

⁵⁴ Ibid., p. 25.

⁵⁵ Bruzzi employs a very appropriate term, “approximation”: “the re-use and re-framing of documents and facts. His works are ‘approximations’ not because they are fictionalizations, but because their aim is to approximate and dissect reality rather than more straightforwardly”; Bruzzi, op. cit. p. 66

⁵⁶ See www.imaginararrar.net

⁵⁷ Bruzzi, op. cit. p. 188.

⁵⁸ *Who’s Afraid of Representation* likewise contains within itself the destructive spirit, shaking apart all certainties. It is not by chance that they began with artists from the 1960s-1970s, the period of the great crisis of representation, it is true, but also the moment when Burden, Gina Pane, or Marina

Abramović demonstrated that the institution of art opens up a space where taboos of all kinds can be overcome. Behind the screen, however, Mroué and Saneh introduce onto the art scene Hassan Ma'moun, a man who recounts traumatic scenes of a "real" violence. See in this same volume p. 216.



It is true that these considerations have to do with Mroué's theatre pieces or his non-academic lectures, and that the audience that arrives in the museum is possibly not familiar with this facet of the artist's production. No matter. After noticing that looking is not sufficient, the audience will know that it has to confront small pieces where an actor is able to make images act. Who's afraid of the performance of images, of words, of the voice that inhabits them? Who's afraid that they have a "vita nova", as Vincent Meessen proposes in the work of the same name?⁵⁹ In it he repeats the words of Roland Barthes: "The roots of historical truth are the documents as voice, not as witnesses":

The historian is therefore not a critical spirit, supplied with explicative power, situated in an attitude of exploration; he is not a reader of the past; he does not decode, he recomposes; he is an operator, a chemist whose manipulations involve the eternal objects of alchemy: life, death, exchanges.⁶⁰

Far from History with a capital H, Rabih Mroué feels much closer to the fabrication of stories of memory and forgetting; far from Memory with a capital M too and from everything that the narratives of the "memorial industry"⁶¹ mean. A know-

⁵⁹ I am referring to *Vita Nova*; its author, Vincent Meessen, also participated in the XIX conference Study of the Image at CA2M, which he later directed together with Pablo Martinez.

⁶⁰ Barthes, R, Michelet, *l'histoire et la mort*. in: *Esprit*. 19, Nr. 4, April 1951. (reprinted in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, Vol. I, p. 111).

⁶¹ Ilic, N, "The Past Is Not Dead, It's Not Even Past" in Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 201.

ledge of montage, interpretative, as is proper to the Benjaminian artist-historian.⁶²

In the exhibition rooms of the CA2M, this is the way in which the audience will certainly understand the apologies of the signatory (*I, the Undersigned*)⁶³ next to his face facing us, his gaze fixed yet lost at the same time; the old house that talks and doubts and tells us its problems between remembering and forgetting (*Old House*); the fraternal songs integrated in *Face A/Face B*, but later isolated as a voice without an image, in different times, delayed; the fissures into which the individuals disappear in *Noiseless*, his own image which evaporates and disappears into the emptiness; the infinitives of the verbs in *The People are Demanding*, as many as the people that can assemble in the demonstration to find Rabiḥ Mroué, (*With Soul, With Blood*); the room at the back, the family house with its stories against the grain (*Grandfather, Father and Son*); the journey through the images of the Syrian revolution, the confronted gazes in “*Eye*” vs. “*Eye*”; the narrow corridor that leads to the Mediterranean (*The Mediterranean Sea*) in which Mroué, who has made allusions in some tiny images to the performance art scene of the 1960s-1970s, appears floating in the water, together with a little red book. The show ends with a cello solo interpreted by him, like a ghost stuck to the wall, the same one from the old house, where everything begins anew... and the asking for forgiveness, the multitude, the dead, the family, the Syrians who film their own deaths... The exhibition at BAK had reminiscences of a labyrinth where “voices resonate from sites of permanent silence.”⁶⁴ It does not surprise me. Unconsciously, this small itinerary that I have just described without having yet seen our exhibition in Madrid will not be very different from a labyrinth. It is possible that the eternal operations of the artist as a historian-chemist (and we have just discovered what art can do!) have something to do with this, but without a doubt everything was already present, in the room-home of *Grandfather, Father and Son*, beside his father obsessed with Fibonacci, whose series of numbers, when rendered in space, results in the form of a labyrinth.

⁶² As in the title of the essay by Miguel Ángel Hernández Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012

⁶³ “Yet, *I, the Undersigned* addresses the viewer, undermining a gesture of humility by narcissistic grandiosity and cracking the monolith of the memory power nexus in confrontation with the ‘moment of survival art the moment of power’, as the writer Elias Canetti analyzed it in his seminal book *Crowds and Power*,” Nataša Ilić, op. cit., in Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabiḥ Mroué: A BAK Critical Reader in Artist’s Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 149

⁶⁴ Chukhrov, K, “To Deserve” the Event: On Rabiḥ Mroué’s Poetics of Performing”, in Hlavajova, M. Y Winder, J, Eds. *Rabiḥ Mroué: A BAK Critical Reader in Artist’s Practice*, BAK, Utrecht, 2012, p. 149

But what else can a tourist do, really, but cry?⁶⁵

⁶⁵ A phrase taken from M. Duras, *Hiroshima mon amour* [screenplay] (translated by Richard Seaver), New York, Grove Press, 1961, p. 18.

⁶⁶ Video of 2:01. At 1:28 a sign against a black background states: "Lebanon 2006." At 1:32, another sign against black: "Let us not let history repeat itself". Form 1:37 on the screen is black until the end. At the site consulted on 12 May 2013 <http://www.youtube.com/watch?v=633pEUbk6YE>, there were three seconds missing.

⁶⁷ "Tell them that Lebanon in spite of all the massacres, in the midst of international silence, is still resisting after all... is still capable of love." Rima Khcheich, who sings a song interrupted by bombs, <http://http://bit.ly/14C7H4U>

⁶⁸ Steyerl, H, "*Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke*", <http://rhizome.org/editorial/2013/mar/28/artifacts/>

She, in the film by Resnais-Duras, did not say "I know everything"; similarly, Catherine Deneuve had not asked to "know everything". She simply wanted to see, and I believe that is what she says at some point, in order to try to understand. Something that escapes all of us. Wouldn't a video or a short film, like the black and white one by Kammoun where a car drives through the city destroyed in 1990,⁶⁶ have been sufficient? Yet she seems to need the company of someone who at some point she can call "Rabih, Rabih". When seeing, perhaps, means empathising.

Mroué too wanted to see and had to recognise, this time at the most fundamental level, the topographic: "Everything has disappeared, all of my infancy spent in this village, and I am not able to recognise anything!"

On 21 July 2006 the collective Beirut DC⁶⁷ sent a video-letter (4:42) that could be "read" on YouTube. *From Beirut...to those who love us*. How to address their readers? "Do we speak to you as Arab viewers? Or as Europeans?" Ultimately, they comment, it does not matter. Nobody will listen to us. Watching the video by Beirut DC, even now, we become aware that they (as artists) did not address us (as spectators) as anything but senders of a message who wanted to inform about what was happening in a country of four million inhabitants with at that time 150,000 people in exile and 300,000 bombs launched by the Israeli besiegers. Informing as something absolutely necessary so that international pressure would prevent a massacre of this magnitude. It is indisputable that for some time now we have been living under a new visual regime; blogs and videos made with cell phones are uploaded to the social networks and disrupt the traditional roles attributed to the audience:

So it's not about object-ontologies but image-actions, image-gestures, thing-affinities, chains of reaction of objects, forces, and pixels, that manifest themselves in scars and bruises, but also sometimes in the liquid harmony of the floating world of images.⁶⁸

What has happened in these last few years? How has the status of the spectator changed, the figure of experience? As spectators, or as senders of the video-letter, we are capable of empathy. Yet the *image-maker* of the Syrian revolution, as Jon Risch remarks⁶⁹ “places the spectator in a complex position”. Why can we not say, as in other countries and occasions, we are all Syrians? Why does the Syrian image “confront us with the impossibility of being Syrians? What would we be, victims or executors?”

⁶⁹ Risch, J, op. cit.

How to also revise, aided by the withdrawal of representation which gives way to emotion and performativity, the issues relative to the experience of the pain of others? When today we are governed by fear, stress, threats, and a general sense of loss and confusion, maybe Steyerl is right and only post-representation images “reflect the precarious nature of contemporary lives as well as the uneasiness of any representation.”⁷⁰ How long will the desire to want to see last? How long our emotional potential? I am not certain if disengagement, powerlessness, attention disorders will reach, to return to Toufic’s words, the degree of “surpassing disaster”, and for this reason we form a community (after the surpassing disaster). In this sense it seems to me relevant to point out, as Silverman remarks, the fact that *Hiroshima mon amour* already tells the story of the emotional powerlessness of a subject. What did the atomic bomb mean to you, asks the Japanese architect. The end of the war – SHE responds – amazement, at the idea that they had dared, amazement at the idea that they had succeeded, the beginning of an unknown fear and, following this, the words from Duras’ text I would like to emphasise literally: “indifference, and also the fear of indifference.”⁷¹ That is why she visits the museum so many times, convinced that she can overcome her indifference. For this reason the insistence on her having looked at this material from the position of emotional commitment: “The illusion, it’s quite simple, the illusion is so perfect that the tourists cry. One can always scoff, but what else can a tourist do, really, but cry?”⁷² What Silverman highlights is that Duras-Resnais emphasise the Freudian concern (via President Schreber) and the analogy

⁷⁰ Steyerl, H, *Documentary Uncertainty*, op. cit.

⁷¹ M. Duras, op. cit., p. 33.

⁷² Ibid. , p. 18.

between destruction by the atomic bomb and destruction by individual asthenia. Nevertheless, Kaja Silverman admits that the film does not demonstrate the scopic failure of Emmanuel Riva. On the contrary, it shows us how she strives for the possibility of seeing Hiroshima. Duras and Renais organise the film to make visible the necessary participation of the spectator:

The French woman is our model in this respect.

Hiroshima mon amour shows her arriving at the possibility of seeing Hiroshima not by assuming other people's memories, but rather by incorporating her own past into contemporary Hiroshima.⁷³

⁷³ Silverman, K, op, cit, p. 7

Could Toufic's *resurrection/cathexis* be in some manner placed in relation to Silverman's psychoanalytical instrument of *appearance*? Is this *appearance* not a form of resurrection? The closed repetition, the hardened positions of the Japanese and the French figures in Duras' text, are unfolded in the entire film in a work where memory, forgetting, and rejection("refoulement") relentlessly belabour the traumatic story. In this sense could *Old House*, "which explains the entire exhibition at CA2M" as Rabih Morué says, be a text that the "cured" French woman could recite in Hiroshima?

I am not telling in order to remember. On the contrary, I am doing so to make sure that I've forgotten. Or at least, to make sure that I've forgotten some things, that they were erased from my memory....⁷⁴

⁷⁴ See the complete text in this same volume p.7.

For this reason, when empathy for the other seems to fade in our lives, art remains to resist the powerlessness, even if it is in the form of questions:

Is it the inability to see the image as being the continuity of a body experience? Can the eyes still see? Nowadays, the eye is the king of the senses but I saw nothing in Beirut. At times, I wonder if I am an image or a person who lives among the images?⁷⁵

⁷⁵ Cf. *Eleven years...* in this same volume, op, cit, p. 104.

From the place of art, Mroué still felt driven to want to see, to want to know what happened in the Syrian revolution. In *The Pixelated Revolution* he confesses:

I found myself on the Internet navigating from one site to another, searching for facts and evidence that

could tell me more about death in Syria. I wanted to see and I wanted to know more, although we all know that this world, the world of the Internet, is constantly changing and evolving.⁷⁶

To his interest in the image-absence and the image-latency, we should now add, as I mentioned above, the image-maker of the Syrians, which breaks with everything conceivable till now.

The image-makers of Syria, for the first time in history, simultaneously occupied two enormous roles: the role of the victim and that of hero. The Syrian photographer is a protester, but instead of filming the crowd he films his own personal death. It is a form of suicide against the cameras that spares no one, even if the world's networks refrain from broadcasting its images.⁷⁷

The question of the testimony of his own death is a leitmotif that in one form or another runs through a large share of his poetry. *Three Posters* (2000), a work made with Elias Khoury, already examined the found versions of a suicide terrorist who videotaped himself before sacrificing himself, a martyr who is not yet one, who presents himself as such, who rehearses three times the video recording that will be transmitted and, in this repetition, postpones in a certain sense his own death.⁷⁸ Profound analyses have been made of this work, and it deserves many more, but now I would like to only situate it in the density of the fundamental concern of Mroué, which appears formulated in another manner in the texts⁷⁹ that enquire why, in the last war of 2006, the Israeli army did not cut off the electrical supply. A decision conceived so that the Lebanese could watch their death live on television? Yet, "how can the dead witness their own death?" Twelve years after *Three Posters*, and five after the Israeli occupation of Lebanon, in *The Pixelated Revolution* Rabih Mroué starts from the amazement caused by the fact that the Syrians were filming their own death.⁸⁰

The 40th anniversary⁸¹ just occurred recently of the murder of the Argentine cameraman Leonardo Henrichsen in Santiago (Chile) during the so-called *Tanquetazo* [Tank

⁷⁶ Cf. in this same volume, *The Pixelated Revolution* p. 378.

⁷⁷ <http://bit.ly/1dYr23h>

⁷⁸ Cf. in this same volume *Three posters. Reflections on a video performance* p. 302.

⁷⁹ Cf. "I'm Here but You Can't See Me", op. cit.

⁸⁰ Man films his own death in Syria protest" 1:24. Uploaded on 4/7/ 2011. From 0:47 until the end the image remains white, trembling, ... the sound is the worst. The following content has been identified by the YouTube community as being potentially offensive or inappropriate. We note that the content of this video can hurt the sensibilities of some viewers. Accessed 29 June 2013.

⁸¹ I agree with Cerdan, J. "Enregistrar la (propia) mort: tecnologia, imatge i testimoni", en *Habeas Corpus*, Tarragona, 2012. <http://bit.ly/18RQrVg>

⁸² <http://bit.ly/bQrFPu>

⁸³ <http://bit.ly/14CeThi>

⁸⁴ “I printed the video frame by frame, in separate still images, and looked at them carefully” . Cf. in this same volume *The Pixelated Revolution*, p. 391. “Who is the sniper? Mroué attempts to find out. He zooms in to see the man’s face, closer and closer, until any shred of a human feature vanishes into abstraction. Remaining on the screen are shades of computer generated hues that fill the enlarged pixels. With every enlargement, the attempt to reveal the truth only creates a more ambivalent image.” <http://www.ibraaz.org/news/21>

⁸⁵ The cameraman Gelson Domingos filmed his own death. News of the death of the cameraman while he filmed the attack on a favela in the western area of Rio de Janeiro was emitted in a news show where guests talked of the friend, of the colleague, who was “unrelenting in his search for the perfect bit of news, the perfect image.” Beyond the professional deontology of the cameraman, I would like to emphasise here the “perfect image”. <http://bit.ly/1edXfll>

⁸⁶ Cf. in this same volume p. 388.

Putsch], an intended coup against the government of Salvador Allende. Patricio Guzmán, who dedicated his *La batalla de Chile* [Battle of Chile] (1972–79) to Henrichsen, explains in the documentary that Henrichsen not only recorded his own death, “but two months before the final coup d’état also recorded the true face of a sector of the Chilean army.”⁸² This recording has been considered an extreme form of testimony. The document was projected around the world, yet the identity of the murderer was not revealed until 32 years later.⁸³ In fact, he died unpunished. In the videos from the Syrian revolution Mroué has tried to enlarge the image to identify the assassin, but in spite of examining them frame by frame, the result was the pixilation of the face.⁸⁴ This fact demonstrates that the capacity for testimony of the image-makers does not lie in their potential for ascertaining the specific killer, but in the viral truth of displaying to the entire web community the ignominy of the Syrian regime. Yet, when we are careful to push beyond merely formal aspects, I ask myself if there is not something that remains constant in the case of Leonardo Henrichsen and the video used by Mroué for *The Pixelated Revolution*: the fact that after the shot we are left without an image, without an icon, only the sky, the clouds, or a wall. A photograph or a frame that, even though the camera fell to the ground, continued to tremble. A failed image or an absent image?

It does not seem, as mentioned above, that power is comfortable with disjunction, fragmentation, shifting (capitalism, however, has needed them in order to expand). Power needs a strong, compact image. Whole.⁸⁵ This is how Mroué handles in *The Pixelated Revolution* the matter of the tripod,⁸⁶ the symbol of stability and permanence. The focused image, from which the revolution flees. When in *The Pixelated Revolution* we see the images tremble, beyond the aesthetic alienation that Rabih Mroué achieves with the rules of Dogma 95, I think it would be good to “up-date” Chris Marker’s question: “Why do sometimes images begin to shake?” It is not a matter of the images, but a question of the hand that holds the camera? (Voice 1) “For me, May 68 happened in the Boulevard Saint-Michel.” (Voice 2) “For me, in Prague, in summer 1968,

when I saw the rushes, I saw the shaking. I'd thought I'd managed to control my hands, but it spread to the camera."⁸⁷ Is it also because, as occurs with the revolutionaries in Syria, the clear image corrupts the revolution? Up-dating does not imply eluding the paradigm change. Can one add Syria to Santiago, Cuba, Vietnam, Prague, without a solution of continuity? Yet these images that Mroué treats, do they not tremble in another way? Who could refer today solely to the hand that holds the camera and speak about "the images" without including in them, in a radical and enveloping manner, the body?:

These new cameras have made it possible to see images in keeping with the very movement of the body of the photographer, his rhythm, his breathing, his fervour, his fears, his emotions, his life's ups and downs, such as those of the revolutionaries of the Arab Spring. Pixelated images, fuzzy, trembling, unstable like the body of the person who is holding the camera which has become an integral part of himself.⁸⁸

This is where we are now, images that are pixelated, precarious, unstable, relegated to repetition and oblivion, affected images, like our own body, but united to it to together dare the word, a conversation that in turn will generate new ideas and powerful images, bodies with a voice that continue to talk in the streets and squares but also – in another way, I know – after leaving the spectacles of art, where even the actor can be absent – or he is there but we cannot see him⁸⁹ – and "art acts like the mirror in vampire films: it reveals the withdrawal of what we think is still there."⁹⁰

⁸⁷ From Chris Marker, *A Grin Without a Cat* [Le fond de l'air est rouge], part one "Fragile Hands", 50:11 – 50:28.

⁸⁸ Cf. in this same volume *Eleven years...* op. cit. p. 104

⁸⁹ "I'm Here but You Can't See Me", op. cit.

⁹⁰ Toufic, J., op. cit. p. 57.

August 2013



Who's afraid of representation, 2012. Video performance.
Foto de Houssam Mcheimech.

ashnikov
d fifty bullets.



Empezar todo de nuevo

Bilal Khbeiz

Este texto es una versión revisada de un texto escrito originalmente en árabe para el programa del Kunstenfestival-desarts de Bruselas en 2003. Lina Saneh lo tradujo del árabe al francés; después, Ditta Pater tradujo la versión francesa al inglés. Traducido del inglés a castellano por Laura Puy y revisión de Fernando López.

Cada vez que una persona se pone a escribir, le asalta el deseo de empezar su propia autobiografía con el fin de aclarar ciertas crónicas malentendidas, evitar las interpretaciones inapropiadas y también para revelar el lugar y el estatus que uno ocupa. Las autobiografías son tentadoras porque, usando la metáfora del discurso, traen de vuelta al presente experiencias de la vida real ante los espectadores, los oyentes y los lectores y reaniman esa experiencia en sus emociones y sus sentimientos. Una autobiografía es incluso un acto de rectificación personal, de rectificación de la experiencia vivida y de las acciones reales de esa persona. Las personas que escriben su biografía parecen controlar los detalles de sus vidas y ser capaces de tomar las decisiones necesarias respecto a esos detalles y esa vida y además, son lo bastante sensibles para retroceder un paso y contemplarlos como una parte integral de un pasado extremadamente brillante, implícito y claro y sin la menor sospecha de alguna mácula. No obstante, la autobiografía nunca encontrará lectores o espectadores, a menos que el narrador haga visibles para el público las pistas de este pasado que ha descrito en la historia. Mejor aún, estas pistas deberían ser una expresión precisa de algunos rasgos del pasado y del presente del público.

La característica más importante de una autobiografía es transmitir todos los argumentos de apoyo necesarios para que el autor que enmarca su pasado y lo recopila pueda empezar todo de nuevo. Además de aportar “pruebas”, la autobiografía tiene que estar bien armada y definida dentro de unos contextos precisos – que el autor no debería ignorar – con la excepción de algunas divagaciones sobre el futuro. No existen las autobiografías para los héroes. Probablemente, las personas que escriben su biografía no tienen la menor intención de que su narración sirva de ejemplo para el futuro. No obstante, algunos pueden intentar presentar su biografía como un ejemplo para la generaciones futuras: el pretexto para su redacción y publicación es, en este caso, que ellos ya no pueden continuar con la misma actitud que empezaron, debido a innumerables razones de naturaleza personal e íntima o a otro tipo de motivos más conocidos, públicos o

generales. Entonces, dejan la labor de continuar el trabajo en manos de los espectadores, los lectores y los oyentes. Es más, la autobiografía da por sentado que su autor se siente seguro y orgulloso de sí mismo, seguro de lo que ha logrado y capaz de contar su propia vida al tiempo que permanece como un observador neutro e imparcial. Si la autobiografía carece de estos dos elementos, parecerá una invención en el mejor de los casos.

Rabih Mroué y Lina Saneh han dado a una de sus performances el nombre *Biokhraphia*.¹ La pequeña diferencia lingüística entre “biokhraphia” y “biographia”² no es un simple juego de palabras o una anécdota. La biografía presupone que muchas acciones pueden ser registradas y fechadas y que el autor que, con todo su conocimiento y habilidad, publica su autobiografía, puede revelar a sus lectores esas fechas que él considera de una vital importancia. Dicho de otro modo, la autobiografía transforma las acciones archivadas y registradas en fechas históricas que ocuparán su sitio junto a los acontecimientos, o incluso, que los suplantarán de vez en cuando. La fecha de nacimiento de Marilyn Monroe, la fecha en que Napoleón Bonaparte fue deportado, la fecha en que las fuerzas estadounidenses ocuparon el aeropuerto de Bagdad; todo ello será considerado conjuntamente como parte de una única línea homogénea, todo como sucesos decisivos. Es en este sentido en el cual la biografía muestra orgullo y confianza en uno mismo. Este tipo de biografías puede parecer temible o impreciso. Algunas biografías se parecen a esos currículos que se utilizan para solicitar un trabajo: modestos, obsequiosos, pero siempre secretos y no-públicos, también están incompletos y necesitan ser completados por el receptor, quien, en este proceso, a menudo se convierte en uno de los creadores y productores del currículum. Comparado con las autobiografías, que siempre parecen absolutas y consumadas, con un principio y un final, el currículum vitae siempre da la sensación de estar incompleto y distorsionado. Es importante ser consciente del cambio en el título de la obra de Mroué y Saneh. Una *biokhraphia* no es la negación de la autobiografía; sugiere la manera de escribir de un modo

¹ *Biokhraphia* fue la primera performance de Mroué y Saneh en 2002 y fue producida por *Ashkal Alwan* (La Asociación Libanesa para Artes Plásticas), Beirut; después ha sido presentada en numerosas lugares de todo el mundo.

² “Biographia” es la versión árabe de la palabra “biografía.” Esta forma se ha mantenido cada vez que el autor la utiliza con el mismo significado que la palabra “biografía” como una traducción de *سيرة ذاتية* (Sira Zhâtiyya). *Nota de la Traductora* (L.S.)

exactamente opuesto. Y, en ese sentido, es imposible sentirse tan seguro y orgulloso de uno mismo, ya que la persona que escribe su propia *biokhraphia* declara de manera alta y clara que su vida, sus experiencias reales y su biografía no son un modelo ni un ejemplo a seguir. Tal vez debamos empezar a identificarnos con el autor de una *biokhraphia* en el momento en que publica su obra – identificarnos con él siempre que considere que su pasado es un grave error –. Allí donde el pasado de un individuo esté permanentemente mezclado con los pasados de muchos otros individuos, su declaración en una *biokhraphia* personal sería de una audacia equivalente a atacarlos: a burlarse de ellos, a atacar su dudosa e inquietante paz mental, esa importancia personal que les permite creer que son espectadores críticos capaces de juzgar y evaluar una obra artística, incluso si se trata de una obra muy modesta. Se trata de esa típica relación entre el narrador y el público que es lo primero en romperse con la *biokhraphia*: una relación que implica un narrador apelando a un receptor, como en el caso de un currículum vitae, salvo que la *biokhraphia* molesta realmente al receptor y discute con él. Es más, este último puede revelarse contra el narrador, cuando descubre que ha perdido su estatus de receptor-juez para acabar en el banquillo a partir de ese momento: y existe una diferencia esencial entre esas dos posiciones.

Si queremos aceptar y apreciar una *biokhraphia*, tenemos que situarnos en el mismo lugar que el narrador, siendo conscientes de que la vida en un lugar como el de la escena de una *biokhraphia* está gobernada por fuente incontables y diversas que convierten a las personas que viven allí en víctimas, en lugar de ciudadanos activos y eficientes. Una vez que el individuo se ha convertido en víctima, puede empezar a reconocer su derrota: diciendo adiós al pasado y empezando de nuevo. Cada vez que nos vemos obligados a componer una *biokhraphia* de nosotros mismos, nos vemos forzados a rechazar nuestras vidas para confrontar mejor el destino que nos espera. ¿No es eso lo que se está aconsejando a los iraquíes mientras se despiden de su pasado, ver la derrota como el mejor modo de empezar de nuevo? Pero allí se trata de un principio que surge de lo desconocido.

³ En árabe “Ounwan” significa título y dirección/lugar al mismo tiempo. *Nota del traductor (L.S.)*

La *biokhraphia* es, por excelencia, un “título y lugar”³ del tercer mundo. Para ser más precisos, es un producto local, y no creo que pueda ser producido en ningún otro lugar sin la consiguiente pérdida de su significado profundo.

Starting All Over Again

Bilal Khbeiz

This text is a revised version of a text originally written in Arabic in for the program of Kunstenfestivaldesarts, Brussels in 2003. It was translated from Arabic into French by Lina Saneh; the French version was then translated into English by Ditta Pater.

Every time a person sets about writing, one is gripped by the desire to start writing one's autobiography in order to set certain misunderstood chronicles straight, steer clear of inappropriate interpretations, as well as to proclaim one's proper place and status. Autobiographies are tempting because, using the metaphor of discourse, they bring back to life the real-life experience among spectators, listeners, and readers, and reanimate that experience in their feelings and emotions. An autobiography is even an act of personal rectification – rectification of the person's actual experience and real-life actions. People who record their biographies seem to be in control of the details of their lives, capable of taking the necessary decisions concerning those details and that life, and sensitive enough to take a step backwards to see them as an integral part of an extremely clear, explicit, and brilliant past without suspicion of a blemish. Nevertheless, the autobiography will never find readers, or spectators, unless the narrator makes the traces of this past described in the story visible to the public; better still, these traces should be a precise expression of certain traits in their past and their present.

The chief and most important characteristic of an autobiography is to convey all the necessary supporting arguments so that the author who frames his past and captures it can start all over again. In addition to providing “proof,” the autobiography needs to be well framed and defined within precise contexts – which the narrator should not disregard – except for a few digressions into the future. There is no such thing as an autobiography for heroes. People who write their biography may on no account pretend that it is an example for the future. However, some may attempt to present their biography as a beacon for future generations: the pretext for their writing and its publication is, in this case, that they can no longer continue as they started, for countless reasons of a personal, intimate nature or of a more general, public, and well-known kind. They then leave the task of continuing the work to the spectators, readers, and listeners. Furthermore, the autobiography assumes that its author is proud and sure

of himself, sure of what he has achieved and capable of commenting on his own life while remaining a neutral and impartial observer. Without at least these two elements, the autobiography will seem a like fabrication, or as good as.

Rabih Mroué and Lina Saneh have given one of their performances the title: *Biokhraphia*.¹ The minor linguistic difference between “biokhraphia” and “biographia”² is not just simply a matter of a play on words or an anecdote. The biographia presupposes that many actions can be recorded and dated, and that with all his knowledge and skill, the author publishing his autobiography can reveal to his readers those dates he considers of paramount importance. In other words, the autobiography transforms archived and recorded actions into historic dates that will take their place next to events, or even supplant them on occasion. Marilyn Monroe’s date of birth, the date on which Napoleon Bonaparte was deported, the date that American forces occupied Baghdad airport – all that will be stored together, along a single homogenous line, as determining events. It is in that sense that the biographia shows pride and self-confidence. Biographias like that can appear fearsome and elusive. Some biographias resemble CVs of the kind used to apply for jobs: modest and obsequious, but always secret and non-public, they are also incomplete and need completing by the recipient, who in the process often becomes one of the creators and producers of the CV. Compared to autobiographies, which always appear absolute and accomplished, with a beginning and an end, curriculum vitae always seem incomplete and warped.

It is important to be aware of the shift in the title of the work by Mroué and Saneh. A *biokhraphia* is not a denial of the autobiography; it suggests how to write in a way that is the exact opposite. And in that sense, it’s impossible to be that proud and sure of one’s case, as the person writing his own *biokhraphia* declares loudly and clearly that his life, his real-life experience, his biography, is not valid as a beacon or example to be followed. Perhaps we should start identifying with the author of a *biokhraphia* as soon as he publicizes his work – identifying with him while he sees his past as a grave

¹ *Biokhraphia* was first performed by Mroué and Saneh in 2002 and was produced by *Ashkal Alwan* (The Lebanese Association for Plastic Arts), Beirut; it has subsequently been performed in numerous venues worldwide.

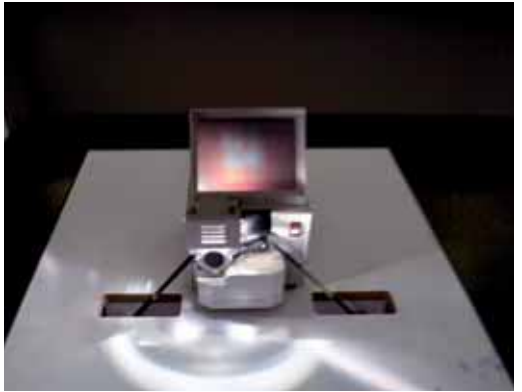
² “Biographia” is the Arabized version of the word “biography.” This form has been retained every time the author used it, and likewise the word “biography” as a translation of سيرة ذاتية (Sira Zhâtiyya).
Translator’s note (L.S.)

error. Where an individual's past is always mixed up with the pasts of many other individuals, the declaration in a personal *biokhraphia* is, in that case, of an audacity that is equal to attacking them: making fun of others, attacking their disturbing and suspect peace of mind, their self-importance that allows them to believe they are critical spectators capable of judging and evaluating an artistic oeuvre, even if this oeuvre is a very modest one. It is that typical relationship between the narrator and the public that is the first thing that is broken up by *biokhraphia*: a relationship that suggests a narrator appealing to a recipient, as in the case of a curriculum vitae, except that the *biokhraphia* actually annoys the recipient and quarrels with him. Moreover, the latter might rebel against the narrator, when the reader discovers that he has lost his status as recipient-judge to end up in the dock from then on; and there is an essential difference between those two positions. If we are to accept and appreciate a *biokhraphia*, we have to put ourselves in the same place as the narrator, bearing in mind that life in a place like that of the scene of a *biokhraphia* is governed by countless, diverse sources, making the people living there victims rather than active and effective citizens. Once the individual has become a victim, he can start acknowledging his defeat: saying goodbye to the past and starting afresh. Every time we are obliged to put together a *biokhraphia* of our own, we see ourselves forced to reject our lives so as to better confront our destiny head on. Isn't that what is suggested today to the Iraqis as they say farewell to their past, seeing defeat as the best means of starting anew? But there it's a question of a start that stems from the unknown. The *biokhraphia* is, par excellence, a third world "title and place."³ To put it precisely, it is a local product, and I don't think that it could be produced anywhere other than where it was produced, without a loss of its profound meaning.

³ In Arabic, "Ounwan" means title and address/ place at the same time. Translator's note (L.S.)



I, the Undersigned, 2011 Vista de la intervención en Lunds konsthall 2011.
Foto de Lunds konsthall/Terje Östling.



"Eye" vs "Eye", 2012 Cuarta parte de la serie *The Fall of a Hair*
Película de 16mm, proyector con loop y caja de retroproyección.
Foto superior de Lutz Meyer. Foto inferior © Olaf Pascheit, Hamburgo.

Cuando las imágenes disparan

Pablo Martínez

*Las imágenes lo significan todo en germen.
 Son consistentes.
 Espaciosas.
 Pero los sueños cuajan, se tornan forma y desengaño.
 Ninguna imagen es ya capaz de sostener el cielo.
 La nube, desde
 El avión: vapor que oculta el paisaje.
 La grulla nada más que un pájaro
 Incluso el comunismo, la imagen final siempre fresca
 Pues se la lava con sangre una y otra vez: la vida cotidiana
 Lo paga con calderilla, sin brillo, ciego de sudor
 Ruinas los grandes poemas, semejantes a cuerpos,
 durante mucho tiempo amados y
 Ahora innecesarios, junto al camino de la especie final
 rica en necesidades
 Entre líneas plañidos sobre huesos el acarreador
 de piedras feliz
 Pues lo bello significa el final posible del espanto.*

Heiner Müller, Imágenes, 1955.

Un poema sobre las imágenes plagado de imágenes se me antoja una buena forma de empezar este texto. Imágenes escritas para una obra que parte de imágenes que se sitúan más allá de la representación. Palabras sobre imágenes que nos confirman la ausencia, que ya no quieren sostener el cielo, que proceden del otro lado del espanto. Como las que conforman el trabajo de Rabiñ Mroué, cuyo pensamiento nos muestra la naturaleza de las imágenes. Su latir, su sangrar, su disparar. Porque las imágenes también disparan. Se graban en la retina, duelen, acarician. Abren heridas sobre cicatrices. No es algo nuevo; es el desgarrar de la imagen.

Pero no todas las imágenes “actúan” de la misma manera, no todas son iguales. No todas desempeñan el mismo papel en la historia. En el año 2011, en el marco de *Historias que no se han escrito*¹ Rabiñ Mroué presentó *The Inhabitants of Images* (Los habitantes de imágenes) en el CA2M, una

¹ *Historias que no se han escrito* es el título de las XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen, dirigidas por Aurora Fernández Polanco. Se pueden consultar los vídeos con las intervenciones de aquella edición en www.ca2m.org. Una versión de la conferencia presentada por Rabiñ Mroué se puede encontrar en esta misma publicación pp. 316 a 335.

“conferencia no académica” cuyo solo título nos habla de la relación que Mroué establece con las imágenes: éstas dejan de ser un objeto en la distancia para pasar a ser un lugar en el que habitar; dejan de mostrar y empiezan a hacer. El contexto en el que se desarrollaron aquellas jornadas, con los cuerpos de miles de personas protestando en las plazas de todo el Estado español, las redes sociales escribiendo la historia a tiempo real e Internet preparando la insurrección de las imágenes, no sólo contribuyó a hacer más significativa su propuesta, sino que propició que algunos comenzásemos un trabajo de investigación vinculado a la performatividad de las imágenes que aún continúa². Quisiera partir de este contexto para analizar algunas de sus obras que, surgidas al calor de la Primavera Árabe, formulan preguntas y aportan respuestas a lo acontecido en las calles y en la red desde 2011. Todas ellas, preguntas y respuestas, nos parecen claves para formular un pensamiento sobre la imagen contemporánea desde y con las propias imágenes, pero también desde la palabra y con el cuerpo, tan presentes en su trabajo y cuyo replanteamiento se hace también necesario en nuestro contexto.

² En este sentido, son interesantes los dos últimos números de la revista *Re-Visiones* <http://re-visiones.imaginararr.net/> perteneciente al grupo de investigación I+D *Imágenes del arte y reescrituras de las narrativas en la cultura visual global*.

De los medios de comunicación de masas a las masas que se comunican

Desde la Primavera Árabe a las acampadas del 15M, desde Occupy Wall Street a las manifestaciones en Estambul, los actos de protesta frente al orden establecido y la potencia de la masa revolucionaria han configurado una nueva cartografía en donde la idea de revolución ha dejado de estar asociada a acontecimientos del pasado o a imaginarios inalcanzables para empezar a dibujar un nuevo horizonte de lo posible. Y es que cualquier proceso revolucionario propicia, junto a una relación distinta con la realidad, que se llena de otros significados, un nuevo escenario para el nosotros. En esta configuración de un nosotros revolucionario, la imagen juega un papel esencial. De entre todas ellas, hay un grupo que ha influido de forma determinante en los movimientos políticos desde que la imagen comenzara a ser reproducida de forma masiva, primero directamente en rotativa y en el cine a finales

del siglo XIX, hasta el desarrollo de las tecnologías digitales y las redes sociales en la actualidad. Se trata de la imagen de las masas, cuya utilización ha sido recientemente recuperada por los movimientos de ocupación de las plazas como una forma de atacar la movilización global de los individuos y construir una comunidad local que responda a la fragmentación desde un lugar común. Sin embargo, las imágenes que han proliferado en torno a las revueltas de nuestro siglo contienen un nivel más profundo de significación y de construcción de una subjetividad revolucionaria que el que pudieron tener en el pasado ya que, gracias a los dispositivos móviles de captura y divulgación de las mismas, los cuerpos se ven implicados en la operación. Esta circunstancia hace que estas imágenes de la masa posean un carácter performativo del que carecieron muchas del pasado, lo que contribuye, por otro lado, a que ya no podamos diferenciar las luchas de nuestros cuerpos de las de éstas, porque «las imágenes, los cuerpos y las luchas forman parte de una misma dinámica.»³ Así, ya no podremos hablar solamente de imágenes de personas que luchan, sino también de imágenes en lucha;⁴ no sólo de imágenes de ocupaciones, sino más bien de imágenes que ocupan las plazas, y ya no sólo de cómo las imágenes han influido en las revoluciones, sino también de cómo los movimientos revolucionarios han mutado su naturaleza.

El propio Rabih Mroué ha problematizado en algunos de sus trabajos esta idea de la masa y sus imágenes. En *With Soul, With Blood* (2006) (*Con alma, con sangre*), tras una manifestación multitudinaria a la que acude, Mroué intenta sin éxito encontrarse en una fotografía de la masa. Efectivamente, en la multitud es imposible encontrar un yo con el que sentirse plenamente identificado, ya que en el proceso de construcción de la masa se produce el abandono de uno mismo. En la masa nos encontramos ante un yo desdibujado, con los contornos sin definir, pixelado; un anónimo que no desaparece como subjetividad, pero cuya identidad pasa a formar parte de un nosotros. Pero ese yo que aparece entre la multitud no tiene por fuerza que ser un yo anulado, ni un «yo pasivo, condenado a la indiferencia y a la insignificancia. Es el yo que descubre la excentricidad inapropiable, y en este

³ Steyerl, H., «Las imágenes, los cuerpos y las luchas forman parte de una misma dinámica», entrevista por Aurelio Castro, en http://www.elumiere.net/exclusivo_web/virreina10/hito_steyerl.php, [Consulta: 5 de agosto de 2013]

⁴ En relación a este asunto se puede consultar en www.ca2m.org el ciclo de cine que comisarié junto a Céline Brouwez para el CA2M en otoño de 2011. *Imágenes en lucha. Relatos de resistencia*. Una de las películas incluidas en aquel programa era precisamente la anónima iraní *Fragments d'une révolution* en la que se abordaban algunas de las cuestiones sobre el anonimato y la imagen de la multitud que trataremos en este texto.

⁵ Garcés, M., *Un mundo común*, Barcelona, Ed. Bellaterra, 2013, p.16.

⁶ Esta idea de la fuerza del anonimato aparece en numerosos escritos de Santiago López Petit, importante para entender algunas claves de este texto. En relación a este asunto destaco algunas de sus contribuciones a la revista *Espai en Blanc* (www.espaienblanc.net) o en *La movilización global, Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009. Santiago López Petit participó en *Especular sobre el cambio*, las XX Jornadas de Estudio de la Imagen que co-dirigí junto a Vincent Meessen. Se puede consultar el video de su presentación en www.ca2m.org

sentido anónima, de la vida compartida. Su voz es entonces *plenamente* suya porque ya no puede ser *solamente* suya».⁵ No es una experiencia tan extraña, ésta de la disolución. Muchos de nosotros la hemos vivido en nuestros cuerpos cuando formábamos parte de alguna “masa” que protestaba, de algún “nosotros” indignado. Es el yo del título de la exposición *I, the Undersigned* (*Yo, el abajo firmante*) que Rabi Mroué cambió por el nosotros de *The People are Demanding* (*El pueblo está exigiendo*).

En su “conferencia no académica” *The Pixelated Revolution* (*La revolución pixelada*) (2012), Rabi Mroué trata de descifrar algunas de las cuestiones que se desprenden de los vídeos colgados en Youtube y otras redes sociales sobre la revolución siria. La urgencia de esas imágenes, su resolución y su movimiento, que es el movimiento de los cuerpos, podría pertenecer a cualquiera de las revueltas de la Primavera Árabe. En todas las imágenes que discurren por el vídeo, la individualidad ha sido emborronada para conformar un nosotros que, como el de todas las revoluciones recientes, responde a una identidad no esencialista. Son imágenes de la masa que están más allá de lo identitario, aunque no por ello dejan de activar subjetivaciones políticas que escapan de las lógicas del “yo marca” semiocapitalista (o quizás sea precisamente por ello, por estar más allá de lo identitario que permiten esos otros modos de subjetivación). Todas ellas conforman la fuerza del anonimato⁶. Un anonimato que no es una identificación con el vacío, sino todo lo contrario, una participación en la plenitud de una multitud de personas que lucha al unísono. Esa fuerza del anonimato es también la fuerza de los cuerpos. Así lo describe el propio Mroué cuando compone una lista de consejos sobre cómo filmar una manifestación en *The Pixelated Revolution*. La primera de todas es una recomendación de filmar los cuerpos de espaldas y, más adelante, recalca: «graba sólo el cuerpo». Con ello, además de evitar que sean filmadas las caras, compondremos una masa anónima con un cuerpo informe que posee ahora una fuerza distinta, capaz de movilizar pasiones, deseos y cuerpos. Una masa que es además capaz de comunicarse por sí misma y entre los elementos

que la componen: sujetos que se comunican dentro de la masa. Es en este momento cuando los medios de comunicación de masas pierden su efectividad, porque se descubre que sus imágenes vienen “desde arriba” y comienzan a tener más valor las imágenes creadas por la masa, ya que escapan a cualquier centralismo sospechoso. Las imágenes se dispersan y se descentralizan. Es entonces cuando las masas empiezan a comunicarse entre sí y se revolucionan.

Mirar con el cuerpo

Mediante una práctica próxima al teatro documental, Rabih Mroué somete la imagen a un ejercicio dialéctico que le permite alcanzar cierta distancia crítica; su forma de dialogar y negociar con ella está más orientada a analizar la realidad que a afirmarla mediante su representación, pero como veremos más adelante, su aproximación a los acontecimientos no es la de aquel que los disecciona desde la distancia clínica, sino más bien la de quien se implica emocionalmente y queda tocado en esta operación. La de alguien que indaga en lo visible y nos interroga sobre su significación. La de alguien que *quiere ver* y *quiere saber*, como yo, como nosotros. Más allá de lo documental, su trabajo se adentra en la ficción, si entendemos ésta no como la creación de un mundo imaginario opuesto al real, sino como «el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad.»⁷ En este sentido, Mroué confronta sus preguntas frente a nosotros, dejando claramente definidas las posiciones que tradicionalmente han conformado cualquier acto teatral: la de quien habla frente a la de quien mira. Pero, en su caso, ninguna de las dos posiciones es un lugar cómodo para permanecer, ya que el espectador no es una figura pasiva, sino alguien que, situado frente a él, le acompaña en su *querer mirar* y en su *querer saber más*. Entre ambos queda suspendida la imagen, que siempre puede dañarte. Como en la instalación *Double Shooting* en el Tempelhofer Freiheit, en Berlín,

⁷ Rancière, J., “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010, p.68.

en la que Mroué invitaba a recorrer en 18 segundos 72 fotogramas dispuestos a lo largo de un pasillo. Esas imágenes resultaban componer, fotograma a fotograma, uno de los vídeos filmados en Siria en los que un militar apunta a la cámara que graba. A modo de juego de feria, según caminas, la imagen va conformando una secuencia que cobra sentido. El ritmo de tu paso hace que la respiración se agite y un artefacto dispuesto en el suelo al final del pasillo produce al pisarlo, y por sorpresa, el ruido de un disparo. Estás muerto, pero sin estarlo. La imagen no te deja indemne, no sales ileso del encuentro. Las imágenes disparan sobre nuestro cuerpo que se estremece ante el poderío del terror que sólo el orden militar y su violencia son capaces de imponer sobre las subjetividades. Sin embargo, frente a lo que a priori podría parecer, el trabajo de Mroué no nos sitúa en la posición de la víctima, no nos convierte en víctimas al dirigirse hacia nosotros, sino que, por el contrario, nos afecta y moviliza. Sus imágenes apuntan a nuestra responsabilidad como espectadores y, entonces, disparan.

Una imagen, una grabación o una frase suele ser el punto de partida de su trabajo; una interrogación sobre un acontecimiento que desencadena un pensamiento con las imágenes que se sustenta en el triángulo formado por su cuerpo, la palabra y la imagen misma. En la realización de muchas de sus obras asume el riesgo de trabajar con un material de partida que casi nunca es suyo. Estas apropiaciones me recuerdan al trabajo del colectivo Werker Magazine, quienes, siguiendo la tradición de la fotografía obrera, asumen como necesaria la utilización de imágenes tomadas por los propios obreros (o por los manifestantes en las protestas de la Primavera Árabe y del 15M en el caso de Werker Magazine 7). Con esta apropiación son conscientes de las connotaciones políticas que implica no querer superponer un imaginario canónico a las luchas del presente, sino optar por trabajar con las imágenes de las plazas, de las revueltas o de las muertes. Aquellas que no son imágenes que “representan” los acontecimientos a través del filtro de imaginarios dominantes, sino esas imágenes que en las redes sociales son reflejo nocturno de lo que es

cada día y que permiten, como el propio Rabih Mroué hace, tomar cierta distancia y analizar con mayor detenimiento lo que ocurre.

Pero esta distancia de la que hablo no conlleva un alejamiento del objeto de estudio. Por el contrario, es la pequeña distancia que es capaz de tomar aquel que se siente implicado; la difícil distancia que asume quien siente tan cerca el conflicto que sólo puede hablar desde la quemadura que éste le provoca y que, por fuerza, requiere del cuerpo. Ese cuerpo al que Mroué apela en su obra, en cada una de sus performances, en cada una de sus imágenes: un cuerpo abierto a la experiencia compartida. Ya no es el cuerpo distanciado del espíritu que se sacrifica tal y como hiciera el mártir Satti de los *Three Posters (Tres pósteres)* (2000): «Ahora, cuando abandone mi país sólo con el cuerpo, seguiré existiendo en el espíritu de todos los auténticos patriotas del Líbano».⁸ Es un cuerpo como el de todas las revoluciones del Mediterráneo, todas ellas revoluciones de los cuerpos. El primero de todos ellos fue el del tendero Bouazizi que ardió frente a un ministro en Túnez, un cuerpo que no dejaba mayor mensaje que las cenizas de su carne. A nadie dijo dónde iría a deparar su espíritu. Con él se esfumó cualquier tipo de trascendencia: ahora el cuerpo arde y no hay más. Como arderán cuerpos en la plaza Syntagma en Grecia, en sucursales bancarias en España o los propios sirios quemarán su vida al exponerse a la muerte filmada sin decir nada. En ese caso, el mensaje está también más allá de la representación: las imágenes son el mensaje.

⁸ Elias Khoury y Rabih Mroué, "Three Posters", en *Tamáss. Representaciones árabes contemporáneas*, Fundación Antonio Tàpies, Barcelona, 2002, p. 109.

Esta revolución ya no será televisada

The Pixelated Revolution comienza con un texto impreso en la pantalla: «*To record one's own death*» («Grabar tu propia muerte»). La ambigüedad de esta frase nos intriga doblemente, porque son pocas las imágenes que hemos recibido de esta revolución; su captura, producción y distribución ha sido controlada desde el inicio por los medios de comunicación oficiales, y cualquier otro tipo de producción de imáge-

nes (desde las de los medios de comunicación internacionales, que tuvieron negada la entrada en Siria, hasta los vídeos caseros) ha sido duramente castigada por las fuerzas del orden y el ejército sirios. Pero que los sirios estén grabando su propia muerte nos llama además la atención por la existencia de una larga tradición en Oriente Medio que encadena de forma fatal la tríada compuesta por imagen, revolución y muerte, ya abordada por Rabih Mroué en propuestas anteriores, como en el ya mencionado *Three Posters* (junto a Elias Khoury) y, con mayor detenimiento posteriormente, en *Three Posters: Reflections on a Video-performance* (*Tres pósteres: reflexiones sobre una video performance*) (2004). En aquellos trabajos Mroué, tras el hallazgo de una cinta de 1985 que contenía imágenes del mártir Jamal Satti antes de inmolarse, abordaba de forma crítica las grabaciones previas a la muerte de los mártires entregados a la revolución. Pero entre aquella grabación, – ejemplo de una práctica extendida dentro de las acciones de ataque perpetradas en diversos enfrentamientos de las últimas décadas – y las imágenes que Mroué encontrará en la red sobre las revueltas en Siria existe una gran diferencia. Ambas se distinguen en lo esencial: por su naturaleza y por su mensaje; por cómo son y por lo que nos dicen. En lo relativo a su naturaleza, las imágenes sirias son “imágenes pobres” desde su concepción: de baja resolución, pixeladas, tendentes a la abstracción⁹. Imágenes que también muestran su cuerpo, su densidad; por decirlo de alguna forma, ese factor corpóreo que se pierde en el uso aséptico que hacen de ellas los medios de comunicación¹⁰. Son imágenes condenadas a viajar veloces por los circuitos precarios de la red, ya que han sido excluidas de las televisiones, espacios reservados para los discursos dominantes. Porque, a diferencia de aquellos vídeos listos para ser emitidos, en la revolución siria, como en otros levantamientos sucedidos en el arco del Mediterráneo desde 2011 (de Madrid a Atenas pasando por Túnez, Egipto y Siria), la revolución ya no iba a ser televisada¹¹. Son las revoluciones de imágenes pobres como nuestra experiencia de individuos que aprendimos a vivir en cuerpos en un mundo en continua guerra, con un sistema en crisis y en un planeta exhausto,

⁹ Steyerl, H., “In Defense of the Poor Image”, en *e-flux Journal* #10, noviembre de 2009

¹⁰ Agradezco este apunte a Carmen Sabalet

¹¹ En la propia *The Pixelated Revolution*, Rabih Mroué: «The protestors are aware that the revolution cannot and should not be televised», sin duda referencia de la conocida canción de Gil Scott-Heron *The Revolution Will Not Be Televised*, Londres, Flying Dutchman Records, 1974

continuamente al borde de una catástrofe medioambiental. Somos los *seres precarios* que se conforman en su dispersión con imágenes *low definition*. Con una existencia de límites difusos, al borde del emborronamiento, inserta en un mundo del que es difícil tomar distancia. Ya no somos aquellos sujetos que en la modernidad se configuraban a partir de su capacidad crítica, su toma de conciencia y su habilidad para ver la realidad desde un afuera. En el presente, con nuestro cuerpo situado en el centro, solamente podemos pensarnos desde la implicación. Por eso nuestra relación con las imágenes ha variado de forma radical en las últimas décadas; hasta tal punto, como señalábamos al comienzo, de dudar de la representación, por la distancia que ésta implica con el objeto representado. Rabih Mroué se lo pregunta con total pertinencia: «¿seré yo una imagen o seré una persona que vive entre imágenes?».¹² Los límites de nuestra experiencia son tan difusos que ya no sabemos, ni hay forma de que podamos hacerlo, si somos imágenes o personas entre imágenes. Ciertamente, nuestra realidad se nos aparece totalmente pixelada.

Pero, como contrapartida a esta pixelación de la experiencia, este mundo es a la vez el que permite a las imágenes, más que nunca, generar nuevos espacios de visibilidad y, por tanto, nuevos escenarios de igualdad. Es el marco que nos describe Rancière cuando en *El Desacuerdo* nos habla de la potencia de los sin parte. Esos sin parte, que no tienen nada que hacer en el mundo de los propietarios (bien sea los de bienes, bien los de su propia conciencia), son los que pueden servirse de imágenes pobres, pixeladas, para comenzar a dibujar el mundo por venir, sea cual sea su horizonte.

No obstante, si las imágenes de Siria nos impactan es por el desplazamiento de la representación que producen. Son “imágenes acontecimiento”¹³ en las que las cámaras pasan a ser parte integral de los cuerpos y su muerte estará indisolublemente asociada a la muerte de quien las porta. Por tanto, al llevar las cámaras con ellos y filmar sus muertes, los sirios han cambiado la naturaleza misma de las imágenes: de imágenes que graban lo que sucede a imágenes que son el suceso mismo. Por tanto no son sólo imágenes de las revueltas, sino que

¹² Once años, tres meses y cinco días. En esta misma publicación pp. 100–103

¹³ Rich, J., “The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image-Event”, en *e-flux Journal*, #26 de junio de 2011.

¹⁴ Guattari, F., *Desiderio e rivoluzione*, Squilibri, Milán, 1977

son imágenes que revolucionan, imágenes que están en acción y cuya performatividad construye formas de subjetivación que hacen posible otras revoluciones. Esas otras “revoluciones posibles” que definiera Guattari, y que no se realizan «mediante una cierta forma de lucha de clases, sino mediante una revolución molecular que no sólo pone en movimiento clases sociales e individuos, sino también una revolución maquínica y semiótica.»¹⁴ Es el cine molecular que, más que mostrar las luchas subterráneas, muestra las revoluciones en sí mismas. Porque los sirios al grabar su propia muerte renuncian a añadir más palabras a las palabras. No pronuncian un discurso que se sume al discurso. Eluden dejar rastro de su identidad individual y, como único mensaje, nos legan la imagen de su propia muerte – que no la muerte de la imagen –. Estas imágenes que recibimos son imágenes de la muerte, pero están más vivas que nunca, ya que, como nos indica Mroué, sólo son imágenes muertas aquellas que no llegaron a ser publicadas en Internet.

No sabemos si los sirios quieren mostrarnos al asesino en sus vídeos o si se conforman con filmar su propia muerte, pero lo que es cierto es que su cuerpo es el que está en el centro de la acción. Por eso la única forma de ver, de saber más, es implicarse. Porque el cuerpo está también involucrado en las nuevas formas de mirar, en los otros modos de ver que nos proponen los nuevos medios de captura de la imagen. Es un nuevo aparato perceptivo en donde el cuerpo ya no está fuera del campo de la imagen, como sucedía con el cuerpo en la perspectiva albertiana: siempre a resguardo fuera del cuadro, viendo lo que sucede desde un lugar seguro. Ahora el cuerpo, aun sin aparecer, está siempre en escena, en el corazón mismo de lo que sucede, en la entera producción de la imagen. Como en “*Eye*” vs “*Eye*” (“*Ojo*” versus “*ojo*”) (2012) en el que tras la abstracción del píxel siempre hay alguien que dispara, siempre hay alguien que mira. Como en la abstracción de las finanzas, donde siempre hay alguien que sale ganando y alguien que acaba pagando: la calderilla de la vida cotidiana que diría Müller. Como nuestro mundo, en el que la abstracción puede acabar imponiendo un sinsentido totalizador, pero tras la que hay que desvelar los sentidos.

Quisiera terminar poniendo en paralelo este “Eye” vs “Eye” – en el que todos somos píxeles tras los que se encuentran las luchas de cada subjetividad frente a la pantalla del ordenador o detrás de una cámara de móvil – con el vídeo *Abstract (Abstracto)* (2013), de Hito Steyerl. Muchos son los paralelismos que encuentro en el trabajo de ambos artistas, quizás inevitables tras el breve pero intenso taller conjunto que impartieron en el CA2M en 2011, en el contexto de las jornadas arriba mencionadas. En aquel entonces, la dinámica de la sesión estuvo organizada en torno a la idea de ping-pong, en la que cada uno de los artistas proponía un vídeo y el otro le contestaba con otro de su repertorio, y en el que cada doble visionado iba seguido de una discusión. Ahora quisiera proponer yo un ping-pong entre “Eye” vs “Eye” y *Abstract*. En *Abstract*, Hito Steyerl se implica una vez más en la investigación sobre la violenta muerte de su amiga Andrea Wolf en 1998. En esta ocasión, buscando del lugar en el que podría haber sido asesinada y donde aún podrían encontrarse sus restos. El vídeo está estructurado como un campo de batalla; en éste, como en otros trabajos de Steyerl, la imagen es el lugar en el que librar las luchas del presente. En el vídeo, este campo de batalla que es la escena del crimen tiene también su contra-campo (*counter-shoot*): el de quien graba, el del autor implicado. En el campo o toma (*shoot*): el lugar donde 39 personas fueron asesinadas, entre ellas Andrea; en el contracampo (*counter-shoot*), la sede de Lockheed Martin en Berlín, la empresa que produce los misiles que mataron a aquellas personas, grabada por Steyerl desde la Puerta de Brandenburgo. Como en “Eye” vs “Eye”, pocas cosas quedan abstractas si miras con más detenimiento a tu alrededor, porque el campo y el contracampo se abren mutuamente las puertas («*Shot/countershot: one opens the door to the other*»). Es entonces cuando te das cuenta de que la abstracción de los píxeles es también la abstracción de nuestra realidad. Y que, detrás de cada abstracción, siempre hay alguien que nos mira, que nos dispara.

Agosto 2013

When Images Shoot

Pablo Martínez

*Images mean everything at first. They're stable and roomy.
But dreams coagulate, form shapes and disappointments.
No image can hold the sky any more. The clouds from a plane
Only a vapour that hides the view. The crane just a bird.
Even communism, the final image, always renewed
Because it's washed over and over in blood – daily life
Doles it out in small change, tarnished and blind with sweat.
The great poems: ruins, like bodies long loved, but
No longer needed, border the path of our finite, voracious species
Between their lines the laments, their ecstasies
built over labourers' bones
For the beautiful means the possible ending of horrors.*

Heiner Müller, *Bilder [Imágenes]*, 1955.

A poem on images plagued with images seems a good way to begin this text. Images written for a work that starts from images situated beyond representation. Words about images that confirm the absence, which no longer want to hold up the sky, which emerge from the other side of horror. As do the ones that make up the work of Rabih Mroué, whose thought demonstrates to us the nature of images. Their beating, their bleeding, their shooting. Because images also shoot. They impress themselves on the retina, they hurt, they caress. They open wounds in scars. This is nothing new, it is the anguish of the image.

But not all images act in the same manner, not all of them are the same. Not all of them play the same role in history. In 2011 at the *Never Written Stories*¹ conference, Rabih Mroué presented his “non-academic lecture” *The Inhabitants of Images* at the CA2M. Its title alone speaks to us of the relationship that Mroué establishes with images: they cease being an object in the distance to become a site to inhabit; they cease to depict and begin to *make*. The context in which that conference was held, with the bodies of thousands of people protesting in squares all over Spain, the social networks writing history in real time, and Internet preparing the insurrection of the images, not only contributed to making

¹ “Never Written Stories” [Historias que no se han escrito] was the title of the 18th Image Symposium, directed by Aurora Fernández Polanco. The videos with presentations by participants can be found at www.ca2m.org/en. A version of the same lecture given by Rabih Mroué is included in this publication on pp. 338 – 357.

² This is explored in the two last issues of the journal *Re-Visiones* <http://re-visiones.imagi-narrar.net/>, published by the research group "Images of art and rewritings of narratives in global visual culture".

his proposal more meaningful but also spurred some of us to launch a research project on the performativity of the image that is still going on.² I would like to start from this context to analyse in the following some of his works that, created during the heat of the Arab Spring, formulate questions and propose answers to what has happened in the streets and on the web since 2011. All of them, questions and answers, seem crucial in formulating a thought on the contemporary image *from* and *with* the images themselves, but also *from* the word and *with* the body, both so present in his work, and whose reconsideration has become so necessary in our present-day context.

From mass communication to masses that communicate

From the Arab Spring to the *acampadas* of the Spanish 15M movement, from Occupy Wall Street to the demonstrations in Istanbul, the acts of protest against the established order and the potency of the revolutionary mass has configured a new cartography. One in which the idea of revolution has ceased being associated with events of the past or with an unattainable imaginary, in order to start sketching out a new horizon of what is possible. This is because any revolutionary process encourages, as well as a different relationship to reality filled with other meanings, a new scenario for the concept of "us". In the configuration of this revolutionary "us", the image plays a fundamental role. Among all of them, there exist a group that have decisively influenced political movements ever since the image began to be reproduced in a mass form, from directly in the press and in film at the end of the 19th century, to the development of the digital technologies and social networks of today. We are speaking of the image of the masses, whose use has recently been recuperated by the occupy movements as a way of attacking the global mobilisation of individuals and a way of creating a local community that reacts to fragmentation from a common site. Nevertheless, the images that have proliferated from the uprisings of our century contain a more profound level of meaning and of construction of a revolution-

nary subjectivity than they could have in the past, since thanks to the mobile devices that record and transmit images, bodies are much more implicated in this operation. This results in these *images of the masses* possessing a performative character that many images of the past lacked. Moreover, it means that we can no longer differentiate between the struggles of our bodies and those of images, since “images, bodies, and struggles form part of the same dynamic.”³ Thus we cannot just talk any more about images of people who fight, but also of images that fight;⁴ not just of images of occupations, but of images that occupy the squares; and not just of how images have influenced revolutions, but also of how the revolutionary movements have transmuted the very nature of images.

Rabih Mroué has dealt with this idea of the mass and of its images in some of his works. In *With Soul, With Blood*, after attending a multitudinous demonstration, Mroué attempts to find himself in a photograph of the mass of people without any success. Indeed, in the multitude it is impossible to find an “I” with which to fully identify, since the process of constituting the mass entails an abandonment of oneself. In the mass we find an “I” that is fuzzy, the outlines undefined, pixelated; an anonymous figure that does not disappear as subjectivity, but whose identity contributes to forming part of an “us”. But the “I” that appears in the mass does not necessarily have to be an annulled “I”, nor a “passive I, condemned to indifference and insignificance. It is the I which discovers the eccentricity that is un-appropriateable, and in this sense, anonymous, of shared life. Its voice is then *fully* its own because now it cannot be *only* its own.”⁵ This experience of dissolution is not that strange. Many of us have experienced it in our bodies when we formed part of a “mass” that protested, of an *indignado* “us”. It is the “I” of the exhibition *I, the Undersigned* that Rabih Mroué changed into *The People are Demanding*.

In his “non-academic conference” *The Pixelated Revolution* Rabih Mroué attempts to decipher some of the issues raised by the videos about the Syrian revolution uploaded to YouTube and other social networks. The characteristics of these images, their urgency, their resolution, and their

³ Steyerl, H., interview in http://www.elumiere.net/exclusivo_web/virreina10/hito_steyerl.php, accessed on 5 August 2013.

⁴ In relation to this see at www.ca2m.org the film series I curated with Céline Brouwez for the CA2M in autumn of 2011: Images of struggle. Stories of resistance. One of the films included in that programme was precisely the anonymous Iranian film *Fragments d'une révolution*, which dealt with some of the same issues of anonymity and the image of the multitude dealt with in this text.

⁵ Garcés, M., *Un mundo común*, Ed. Bellaterra, Barcelona, 2013, p.16.

⁶ This idea of the strength of anonymity appears in numerous texts by Santiago López Petit, which are important for understanding a good part of the key ideas of this text. Among his writings related to this issue I would like to highlight some of his contributions to the journal *Espai en Blanc* (www.espaienblanc.net) and in *La movilización global, Breve tratado para atacar la realidad*.

movement, which is the movement of the bodies, could belong to any of the uprisings of the Arab Spring. In all of the images that run through this video, individuality has been blurred to conform with an “us” that, as in all of the recent revolutions, responds to a non-essentialist identity. They are images of the mass beyond the identitary, although they still continue to trigger political subjectivations that escape the logic of the semio-capitalist “brand I” (or perhaps it is precisely because of this that they permit these other modes of subjectivation as they are beyond the identitary). All of these images constitute the strength of anonymity.⁶ An anonymity that is not identification with a vacuum, but just the opposite, a participation in a multitude of persons who are fighting in unison. That strength of anonymity, moreover, is also the strength of the bodies. This is what Mroué describes when in *The Pixelated Revolution* he draws up a list of suggestions of how to film a demonstration. The very first one is to film bodies from behind; later on he emphasises: “film only the bodies”. With this, apart from avoiding filming faces, we will form an anonymous mass with a shapeless body that comprises part of the *anonymous* that now possesses a distinct strength, a new strength capable of mobilising passions, desires, and bodies. A mass, moreover, that is able to communicate by itself and among the elements that constitute it: subjects that communicate inside the mass. It is the moment in which the mass media lose their effectiveness, as it becomes apparent that their images come from “above”, and the images created by the mass begin to acquire more value, since they escape any suspicious centralism. Images disperse themselves and decentralise themselves. That is when the masses begin to communicate among themselves and to start revolutions.

Looking with the body

By means of a practice close to documentary theatre, Rabih Mroué submits the image to a dialectic exercise that allows him to achieve a certain critical distance; his manner of dia-

loguing and negotiating with images is directed more towards analysing, rather than affirming, reality through their representation. Yet, as we shall see below, his approach to events is not that of one who dissects them from a clinical distance, but of one who is involved emotionally and is affected by this operation. The approach of someone who enquires into the visible and asks us about its meaning. The approach of someone who *wants to see* and *wants to know*, like I do, like we do. Going beyond the documentary, his work penetrates the fictional – when we understand this term not as the creation of an imaginative world opposed to the real one, but which “involves the re-framing of the ‘real’, or the framing of a dissensus. Fiction is a way of changing existing modes of sensory presentations and forms of enunciation; of varying frames, scales and rhythms; and of building new relationships between reality and appearance, the individual and the collective.”⁷ In this sense, Mroué confronts his questions before us, leaving the positions that traditionally have made up any theatrical act clearly defined: that of who is talking in front of who is listening. Yet in his case, none of these positions is a comfortable place in which to remain, since the spectator is not a passive figure for Mroué, but someone who, situated in front of him, accompanies him in his *wanting to see* and *wanting to know more*. The image is suspended between both of them; and it can harm you. As in the installation at Tempelhofer Freiheit in Berlin, in which Mroué invited viewers to see 72 frames arranged along a corridor in 18 seconds. Those images resulted in combining, frame by frame, one of the videos filmed in Syria in which a soldier pointed a gun at the camera that was recording him. Like in a fairground entertainment, as you walked the images coalesced into a sequence that acquired meaning. The rhythm of your hurried walk made you breathe hard and when you stepped on a device implanted in the floor at the end of the corridor it triggered the sound of a shot. You’re dead, but without being it. The image does not leave you untouched, you do not leave the encounter unscathed. The images shoot at our body, which shudders before the terror that only the military order and its violence are capable

⁷ Rancière, J., “The Paradoxes of Political Art”, in *Dissensus – On Politics and Aesthetics*, (translated by Steve Corcoran), London, Continuum, 2010, p. 141.

of imposing on our subjectivities. Nevertheless, in contrast to what might appear a priori, Mroué's work does not situate us in the position of the victim, it does not convert us into victims when it addresses us; on the contrary, it affects and mobilises us. His images point to our responsibility as spectators and then shoot. An image, a recording, or a phrase are usually the starting points of his work; a question about an event that sets off thought with images that is sustained in the triangle formed by his body, the word, and the very image. In the realisation of many of his works he assumes the risk of working with an initial material that almost never is his. These appropriations remind me of the work of the Werker Magazine collective, which, following the tradition of worker photography, assume as necessary the utilisation of images taken from workers (or by the demonstrators in the protests of the Arab Spring or 15M in the case of Werker Magazine 7). With this appropriation they are conscious of the political connotations implied in not wanting to superimpose a canonical imagery on the struggles of the present, but rather opt for working with the images from the squares, the protests, or of the deaths. Those images that do not "represent" events through the filter of the dominant imagery, but those images that in the social networks are the nocturnal reflection of what happens every day and that allow, just as Rabih Mroué does, to assume a certain distance and analyse with closer attention what is occurring.

But this distance of which I am speaking does not entail a distancing from the object of study. On the contrary, it is the small distance that someone who feels implicated is capable of taking. It is the difficult distance taken by someone so close-up to the conflict that he or she can only speak from the burn provoked by it and which necessarily requires the body. That body to which Mroué appeals to in his work, in each one of his performances, in each one of his images: a body open to shared experience. It is no longer the distanced body of the spirit that sacrifices itself, as the martyr Satti of *Three Posters* (2000) did: "Now, when I leave my country solely in my body, I will continue to exist in the spirit of all the authentic patriots

of Lebanon”.⁸ It is a body like in all the Mediterranean revolutions, all of them revolutions of the body. The first of them was the street vendor Bouazizi, who set himself aflame in front of a government ministry in Tunisia, a body which did not leave more of a message than the ashes of his flesh. He did not tell anyone where his spirit would leave to. With him any kind of transcendence disappeared. Now the body burns and there is no more. Just like bodies will burn at Syntagma square in Athens, in bank offices in Spain, or the Syrians will burn their life by exposing themselves to the filmed death without saying anything. In this case the message also lies beyond representation: the images are the message.

⁸ Elias Khoury and Rabih Mroué, “Three Posters”, in *Tamáss. Representaciones árabes contemporáneas*, Fundación Antonio Tàpies, Barcelona, 2002, p. 109.

This revolution will not be televised

The Pixelated Revolution begins with a text appearing on the screen: “To record one’s own death”. The ambiguity of this sentence intrigues us as there are few images that have come to us from this conflict; the recording, production, and dissemination of such images has been controlled from the beginning by the official media and any other type of production of images (from the international media that were denied entrance into Syria to home-made videos) have been severely punished by the forces of order and by the Syrian army. But that Syrians are recording their own death catches our attention due to the existence of a long tradition in the Middle East that links in a fatal manner the triad formed by the image, revolution, and death, and which has already been examined by Rabih Mroué in previous works such as the aforementioned *Three Posters* (together with Elias Khoury) and later more extensively in *Three Posters: Reflections on a Video-performance* (2004). In these works Mroué, after receiving a video tape in 1985 that contained images of the martyr Jamal Satti before he killed himself, critically examined the recordings made before the death of those martyrs who sacrificed themselves for the revolution. However, there exists a major difference between that video recording, an example of a widespread practice in attacks carried out in various conflicts of the last

⁹ Steyerl, H., "In Defense of the Poor Image", in *e-flux Journal* #10, November 2009.

¹⁰ I thank Carmen Sa-balete for this point.

¹¹ In *The pixelated revolution* Rabih Mroué states: "The protestors are aware that the revolution cannot and should not be televised", without a doubt a reference to the well-known song by Gil Scott-Heron "The Revolution Will Not Be Televised" (Flying Dutchman Records, London, 1974).

¹² *Eleven Years, Three Months, and Five Days*. in this publication, pp. 104-107

few decades, and the images that Mroué found on the Internet about the uprising in Syria. Both differ from each other in the essential: in their nature and in their message; in what they are and what they convey to us. As regards their nature, the Syrian images are *poor images* from their very conception: of low resolution, pixelated, tending toward abstraction.⁹ Images that also demonstrate their body, their density, to put it in another way, that corporeal factor that is lost in the aseptic use made of them by the media.¹⁰ They are images condemned to travel rapidly through the precarious circuits of the web, since they have been excluded from televisions, spaces reserved for the dominant discourses. Because, in contrast to those videos ready for transmission, in the Syrian revolution, just like in the other uprisings that have taken place around the Mediterranean since 2011 (from Madrid to Athens to Tunisia, Egypt, and Syria), the revolution was not going to be televised.¹¹

These are revolutions of images just as poor as our experience is as individuals who have learned to live in bodies in a world of continuous war, with a system in perpetual crisis, and on an exhausted planet, continually at the verge of an environmental catastrophe. We are the *precarious beings* who make do with *low definition* images in our dispersion. In an existence of diffuse limits, at the verge of being blurred, inserted in a world in which it is difficult to achieve distance. We are no longer those subjects who in modernism constituted themselves from their critical ability, their raising of awareness, and their ability to see reality from the outside. At present, with our body placed in the centre, we can only conceive ourselves from the position of implication. For this reason, our relationship with images has changed radically in the previous decades, to such a point, as mentioned above, that we doubt representation because of the distance it entails from the represented object. Rabih Mroué asks himself with total appropriateness: "I wonder if I am an image or a person who lives among the images?"¹² The limits of our experience are so diffuse that we do not know anymore, and there is no way we can know, if we are images or persons amidst the images. Certainly, our reality appears entirely pixelated.

Yet as compensation for this pixilation of experience, this world is at the same time one that permits images, more than ever, to generate new spaces of visibility and, therefore, new spaces of equality. It is the framework that Rancière describes when in *Disagreement: Politics and Philosophy* he writes of the power of those who do not count. Those who do not count, who have nothing to do in the world of the owners (whether of goods or of their own consciousness), are the ones who can use the poor, pixelated images to begin to sketch out a coming world, whatever its horizon might be.

If the images from Syria have an impact on us it is due to the displacement in representation that they generate. They are the *image-events*¹³ in which the cameras become an integral part of the bodies and their death is inseparably associated with the death of those who carry them. For this reason, by taking their cameras with them and filming their deaths, the Syrians have changed the very nature of the images: from images that record what happens to images that are themselves the event. They are thus not merely images of the uprisings, but images that themselves revolutionise, images that are in action and whose performativity constructs forms of subjectivation that make other revolutions possible. These other *possible revolutions*, as defined by Guattari, are not achieved “by a certain form of class struggle, but rather by a molecular revolution that not only sets in motion social classes and individuals, but also a mechanical and semiotic revolution.”¹⁴ It is a molecular cinema that more than just show subterranean struggles depicts the revolutions in themselves. Because the Syrians, by recording their own deaths, renounce adding more words to the words. They do not pronounce a discourse that adds to the discourse. They evade leaving a sign of their individual identity and they bequeath to us, as their only message, the image of their own death, if not the death of the image. These images that we receive are images of death, but which are more alive than ever, since, as Mroué indicates, only those images are dead that have not been published on the Internet.

¹³ Rich, J., “The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image-Event”, in *e-flux Journal* #26 June 2011. Accessed on 5 August 2013.

¹⁴ Guattari, F., *Desiderio e rivoluzione*, Squilibri, Milán, 1977.

We do not know if the Syrians want to show us the murderer in their videos or if they accept simply filming their own death, but what is certain is that it is their body that is in the centre of action. That is why the only way of seeing, of knowing more, is implicating oneself. Because the body is also involved in the new forms of seeing, in the other modes of seeing proposed by the new media of recording images. It is a new perceptual apparatus in which the body is no longer outside the field of the image, as happens with the body in Alberti's perspective, always waiting outside the frame, seeing what happens from a safe distance. Now the body, even without appearing, is always in the scene, in the very heart of what is happening, in the entire production of the image. Just like in "Eye" vs "Eye", in which after the abstraction of the pixel there is always someone who will shoot, always someone who is looking. Like in the abstraction of finance, where there is always someone who comes out winning and someone who ends up paying, the small change of daily life, as in Müller's poem. Like in our world, in which abstraction can end up imposing a totalising senselessness, but behind which we have to keep the senses awake.

I would like to finish by placing side-by-side "Eye" vs "Eye", in which we are all pixels behind which are the struggles of each subjectivity before the computer screen or behind the cell phone camera, with the video *Abstract* (2013) by Hito Steyerl. I find many correspondences in the work of both artists, perhaps inevitable after the brief but intense joint workshop they gave at CA2M in 2011 in the context of the conference mentioned above. The dynamics of that session was organised around the idea of ping-pong, in which each of the artists proposed a video and the other responded with one from his or her oeuvre, and in which each double screening was followed by a discussion. Now I would like to propose a ping-pong between "Eye" vs "Eye", and *Abstract*, the most recent works by both artists. In *Abstract*, Hito Steyerl returns once more to the investigation of the violent death of her friend Andrea Wolf in 1998. In this work, by searching for the place where she might have been murdered and where one could possibly find her remains. The video is structured like a field of battle; in it,

as in other works by Steyerl, the image is the place in which to carry out the struggles of the present. In this video, this field of battle that is the scene of the crime, the shot, also has its countershot, that of who is recording it, of the implicated author. In the field or shot: the place where 39 persons were assassinated, among them Andrea; in the countershot, the headquarters of Lockheed Martin in Berlin, the company that manufactures the missiles that killed those people, recorded by Steyerl from Brandenburg Gate. As in “Eye” vs “Eye”, few things remain abstract if you look more closely at your surroundings, because: “Shot/countershot: one opens the door to the other”. It is then when you become aware that the abstraction of the pixels is also the abstraction of our reality. And that, behind each abstraction there is always someone who is watching us, who shoots at us.

August, 2013

A/To Lina Saneh

**Textos de
Rabih Mroué**

**Texts by
Rabih Mroué**

Once años, tres meses y cinco días

Este texto se publicó originalmente en *Mutations: Perspectives on Photography*, editado por Chantal Pontbriand, Göttingen y París: Steidl y Paris Photo, 2011. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

Me llamo Rabih Mroué, nací en Beirut hace aproximadamente 45 años. Pero si descontara las horas de sueño, el tiempo dedicado a los viajes y el tiempo de ocio, solamente me quedarían once años, tres meses y cinco días de vida en Beirut con los ojos abiertos. Ahora bien, durante esos once años, tres meses y cinco días en los que tuve los ojos abiertos, no vi necesariamente todo lo que sucedía a mi alrededor. Lo más seguro es que me haya perdido algunas de las cosas que, sin embargo, sucedieron ante mis ojos. Por ejemplo, la protesta organizada en Beirut para pedir la caída del régimen confesional que yo fui incapaz de ver por la sencilla razón de que estaba participando en ella y, por consiguiente, me perdí las imágenes emitidas en la televisión.

A mí me parece que hay dos tipos de imágenes: la que confirma la presencia y la que afirma la ausencia. En mi caso, cuando utilizo las imágenes en mi trabajo, lo hago para demostrar la ausencia. Cuando hablo sobre la ausencia, quiero decir, entre otras cosas, la exclusión de la imagen oficial, pero también la imposibilidad de vivir como un individuo en esta parte del mundo. Por eso, siempre especifico que estoy hablando únicamente en mi propio nombre en calidad de individuo. No represento a ningún área geopolítica, a ninguna nación, a ninguna comunidad, a ninguna...

Pero entre la imagen de la presencia y la imagen de la ausencia existen muchas otras imágenes... Como la imagen latente de la que hablan Khalil Joreige y Joana Hadji-Thomas. Según ellos, «latencia se define como el estado de lo que existe de una manera no aparente pero que se puede manifestar en cualquier momento, es el tiempo que ha transcurrido entre el estímulo y la correspondiente respuesta». O las imágenes de una decapitación mostradas en Internet, y que no hubieran sucedido si no las hubiéramos observado. Quiero decir que estos actos suceden en algún lugar, secretamente y, al mismo tiempo, delante de una cámara: imágenes sin tiempo ni espacio, al igual que los vídeos de Bin Laden. Por eso, tal y como dice Bilal Khbeiz, es en el momento de su emisión cuando estos actos suceden, porque sin espectadores no tendrían ningún significado ni valor. Sería como si nunca hubieran sucedido.

Durante la guerra, se colgaban los retratos de nuestros mártires en los muros de toda la ciudad. Sus caras estaban retocadas para que parecieran más atractivas, más suaves y más puras, como las de los santos de los iconos. Esas imágenes borran su propio pasado, no dicen nada de la vida cotidiana que habían llevado, al igual que nosotros. Se convirtieron en héroes.

Pero Beirut es despiadada: sus pósteres son rápidamente remplazados por otras imágenes, las de los anuncios, los cantantes, los políticos... Durante las elecciones, las imágenes de los candidatos invaden la ciudad y compiten ferozmente por el espacio en los muros. Las imágenes se superponen, se arrancan, los rostros se ven reducidos a jirones, se combinan hasta tal punto que resulta imposible reconocer la oreja, la nariz o la boca de la persona que ha sido tapada, mezclada o solapada con la nariz, la barbilla o los labios de otra persona. Y ya no podemos saber si se trata de mostrar una masacre o de una orgía.

Más extraños aún son esos pósteres de mártires que nos encontramos un buen día, de repente, vacíos y blancos. A mí me parece que las imágenes son como las ciudades, como las casas: podemos vernos obligados a dejarlas, del mismo modo en que podemos, simplemente, desear mudarnos a otro lugar.

Aún más extrañas que estos pósteres son esas series de imágenes que muestran el mismo cuerpo pero con diferentes rostros, como las imágenes de los mártires de Hezbollah. ¿Acaso querían todos ellos tener el mismo cuerpo de guerrero, fuerte, limpio y firme? ¿Y qué pasa con sus propios cuerpos?

Mirando todo esto por encima del hombro están las imágenes de los principales líderes políticos del Líbano, imágenes que superan en diez veces su tamaño real. Hafez El-Assad no perdió definitivamente su imagen hasta el año 2005, después de más de quince años de presencia. Sin embargo, la imagen de Nabih Berri ocupó inmediatamente su lugar. ¿Por qué una imagen tan grande? ¿Será, como dice Jalal Toufic, para persuadirnos de su peso, para incitar a todo el mundo a salir a la calle durante sus funerales y a llevar sus ataúdes tan pesados? A mí me parece que solamente podemos hacer frente

a esas enormes imágenes con otras imágenes de baja resolución, banales y más pequeñas, como las que se hacen con los teléfonos móviles y las cámaras digitales o desechables. Imágenes que cualquier persona puede hacer y que, a veces, captan un encuentro fortuito, como la imagen de un líder político sobre una montaña de basura.

Estas nuevas cámaras han hecho posible ver imágenes en total armonía con el movimiento del cuerpo del fotógrafo, con su ritmo, su respiración, su pasión, sus miedos, sus emociones, los vaivenes de su vida, como los de los revolucionarios de la Primavera Árabe. Imágenes pixeladas, borrosas, temblorosas, inestables como el cuerpo de la persona que sostiene una cámara que se ha convertido en parte de uno mismo.

Después del final de la guerra civil del Líbano en 1990 y de los proyectos de reconstrucción del centro de la ciudad que había quedado totalmente destruido, los libaneses se apresuraron a filmarlo y fotografiarlo todo, ¿quizás con la esperanza de poder traerlo de nuevo a la vida? Todos nosotros hicimos muchas fotografías sin darnos cuenta de que con cada toma, el centro se iba alejando de su emplazamiento original para ser ubicado en rollos y rollos de película, para unirse a los rollos del Beirut de los años sesenta y setenta, e incluso hasta de épocas anteriores.

He visto tantas imágenes de presencia y de ausencia... El mundo se ha convertido en una máquina que produce flujos de imágenes, y cada imagen borra la anterior. No podemos soportar todas estas imágenes. ¿Es ése el motivo por el que solamente podemos asimilar la superficie de la imagen? ¿Es debido a la incapacidad de ver las imágenes como si fueran la continuidad de una experiencia corporal? ¿Pueden los ojos seguir viendo todavía? A veces me pregunto si soy una imagen o una persona que vive entre las imágenes.

Eleven Years, Three Months, and Five Days

Originally published in *Mutations: Perspectives on Photography*, Edited by Chantal Pontbriand, Göttingen and Paris: Steidl and Paris Photo, 2011. Translated from Arabic by Ziad Nawfal.

My name is Rabih Mroué, I was born in Beirut around forty five years ago. But if I deduct my sleeping time, travelling time and leisure time, there would only remain around eleven years, three months and five days of living in Beirut with my eyes open. But during these eleven years, three months and five days when I had my eyes open, I did not necessarily see everything that was going on around me. I certainly must have missed some of the things that nevertheless happened before my eyes. Like the protest organised in Beirut to demand the fall of the confessional regime, which I was unable to see, for the very reason that I was taking part in it and subsequently missed the images on TV. It seems to me that there are two kinds of image: the one that confirms the presence and the one that affirms the absence. For me, if I use images in my work, it is to prove our absence. When I talk about our absence, I mean, among other things, our exclusion from the official image but also the impossibility of living as an individual in this part of the world. That is why I always specify that I am speaking solely in my own name as an individual. I represent no geopolitical area, or nation, or community, or...

But between the image of presence and the image of absence, there are many other images... Such as the latent image that Khalil Joreige and Joana Hadjithomas talk about. According to them, “latency is defined as the state of what exists in a non-apparent way but which can manifest itself at any moment, it is the time that has elapsed between the stimulus and the corresponding response”.

Or the images of a beheading shown on the Internet and which wouldn't have taken place if we had not watched them. I mean that these acts take place somewhere, secretly, and at the same time in front of a camera: images without time or place, just like the videos of Bin Laden. Therefore, as Bilal Khbeiz says, it is at the moment they are broadcast that these acts take place, for without spectators they would have no meaning or value. Just as if they had not taken place. During the war, portraits of our martyrs were hung on the walls throughout the city. Their faces were retouched so they

appeared more attractive, smoother and purer, like the saints on the icons. Such images erase their own past, they say nothing of the everyday life that they may have led one day, just like us. They became heroes.

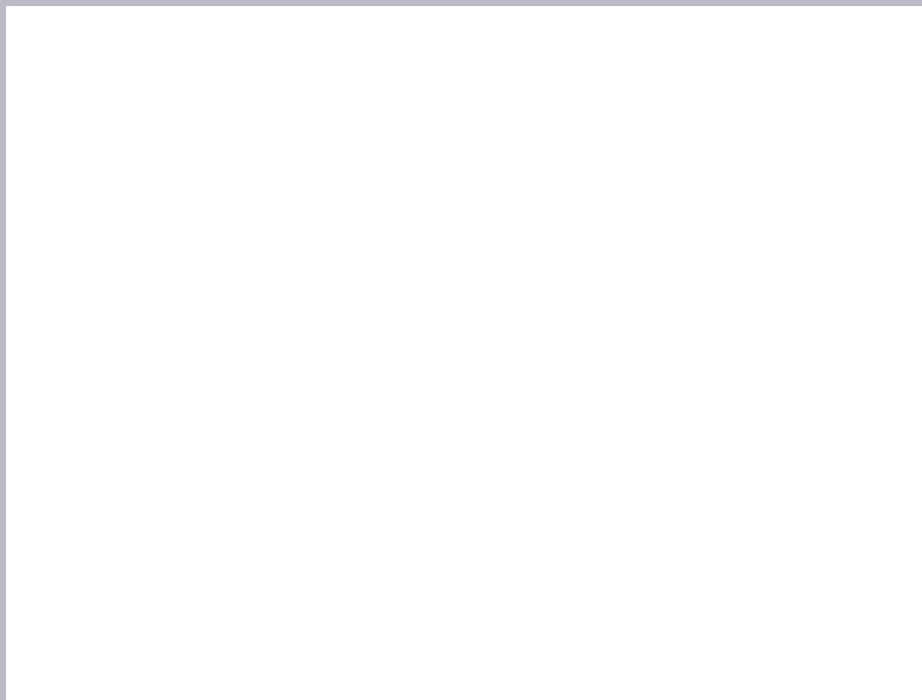
But Beirut is merciless: their posters are quickly replaced by other images, those of adverts, singers, politicians... During elections, the images of the candidates invade the city and fiercely fight for wall space. The images cover one another, are ripped off, the faces are reduced to shreds, they blend to such an extent that we can no longer recognise the ear, nose or mouth of the person who has been superimposed, mixed, overlapped with the nose, chin or lips of another person. And we no longer know whether it is about showing a massacre or an orgy.

Even stranger are those posters of martyrs that we suddenly find one day, empty, white. It seems to me that the images are like cities, like houses; we can be forced to abandon them, just as we can quite simply want to move away from them. Even stranger still are these series of images which show the same body but with different faces, such as the images of the Hezbollah martyrs. Would they all like to have the same body of a fighter, strong, clean and firm? And what becomes of their own body?

Looking down on all that are the huge images of the main political leaders of Lebanon, images ten times bigger-than life size. It was only in 2005 that Hafez El-Assad finally lost his image, after more than fifteen years of presence. The image of Nabih Berri immediately took its place. Why such big images? Is it, as Jalal Toufic says, to persuade us of their weight, to incite all the people to go down onto the streets during their funeral and carry their very heavy coffin? It seems to me that we can only confront these huge images with other smaller, banal, low resolution images, like those we take with disposable or digital cameras, or with mobile phones. Images made by anybody and that at times capture a chance encounter, such as the image of a political leader above a pile of rubbish.

These new cameras have made it possible to see images in keeping with the very movement of the body of the photographer, his rhythm, his breathing, his fervour, his fears, his emotions, his life's ups and downs, such as those of the revolutionaries of the Arab Spring. Pixelated images, fuzzy, trembling, unstable like the body of the person who is holding the camera which has become an integral part of himself. After the end of the civil war in Lebanon in 1990, and the projects for the reconstruction of the destroyed city centre, the Lebanese rushed to film and photograph it – hoping perhaps to be able to bring it back to life? We all took so many photos without realizing that with each shot the centre was moved from its original site to be placed on rolls and rolls of film, to join those of the Beirut of the sixties and seventies, and perhaps even of other times.

Between the images of presence and those of absence, I have seen so many images. The world has become a machine which produces flows of images, and each image erases the previous one. We cannot bear all these images. Is that the reason why we can only take in the surface of the image? Is it the inability to see the image as being the continuity of a body experience? Can the eyes still see? Nowadays, the eye is the king of the senses but I saw nothing in Beirut. At times, I wonder if I am an image or a person who lives among the images?



Una frase poética

Publicado por primera vez en la revista *Prefix Photo magazine*, n° 21, 2010. Impreso bajo la autorización de *Prefix Institute of Contemporary Art*, Toronto. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

En medio de esta terrible destrucción, colgada de los restos de un muro derruido, ondea una pancarta blanca y limpia. La pancarta está situada justo en el centro de la fotografía. En la pancarta, escrito en árabe, se lee: «La Tienda de Moda Fa'our se ha trasladado a la zona de Roueiss, junto a los Almacenes Mahfouz». Esta foto fue tomada después del ataque bélico que Israel dirigió al Líbano en julio de 2006. Nos sitúa en las zonas periféricas del sur de Beirut, a pocos metros de la zona de seguridad de Hezbollah; todo lo que había antes aquí fue totalmente destruido. La fotografía muestra solamente escombros apilados sobre más escombros, piedras apiladas sobre más piedras y la pancarta en el centro. Allí, en medio de ese espacio devastado, se encontraba la Tienda de Moda Fa'our. La destrucción la obligó a trasladarse a otro lugar.

En medio de los escombros se encuentran restos de diferentes objetos domésticos, dispersados por aquí y por allá entre piedras y escombros, algunos visibles y otros enterrados bajo las ruinas: un trozo de un cubo de plástico azul, una jarrita amarilla, agujereada y vacía, que antes sirvió para guardar aceite vegetal; un colchón carbonizado; tuberías azules para los cables eléctricos asomando irregularmente a través de muros de cemento derruidos; una “S” y una “R” de plástico rojo que pertenecieron a la caja de letras de juguete de un niño; cables de hierro enredados en bloques de cemento; bolsas de plástico rojas y negras; páginas sueltas de libros y cuadernos; jirones de una tela azul y blanca; y otras cosas...

La foto no proporciona ninguna idea del aspecto que tuvieron los edificios antes del ataque, ninguna indicación de lo que antes existía en ese lugar. En esto radica la importancia de la pancarta: nos informa de que allí hubo comercios – negocios, clientes, mercancías, el trajín del intercambio social y comercial –. La noticia de que la Tienda de Moda Fa'our se ha trasladado a la zona de Roueiss es simplemente una notificación de su supervivencia. La noticia de cualquier traslado es, de hecho, una forma de declarar que la vida continúa. El anuncio del traslado de la tienda es una declaración de que la vida ya no es posible en ese lugar pero, quizás, sí pueda serlo

en otro. La pancarta nos obliga a detenernos y mirar; su imagen, inesperada y prístina, distrae el ojo y transmuta el horror asfixiante y el dolor total que se aferra a todo el que se enfrenta a esa sobrecogedora aniquilación en un espacio para el pensamiento. Nos permite, por un momento, sonreír, esquivar el sentimiento, contemplar y reflexionar.

La pancarta oculta una pequeña parte de los restos. ¿Qué pasaría si todos aquellos que vivieron y trabajaron en esta devastada zona antes del ataque, si todos los que tuvieron aquí sus negocios, colocaran pequeñas pancartas blancas para anunciar su partida? Me imagino esa escena – cientos de pancartas superpuestas de tal manera que no quedaran tras ellas la menor huella de la ruina; las pancartas ocultan la destrucción, pero no la borran. Más bien todo lo contrario: la ausencia de la destrucción visible confirma su presencia. Porque la destrucción está oculta a la vista por los nombres de las personas que vivieron y trabajaron aquí. Las pancartas sustituyen la perspectiva tridimensional de la escena por una imagen bidimensional y plana. Anulan el aspecto melodramático del espectáculo de destrucción total y lo sustituyen por una superficie plana que, sin embargo, conserva la profundidad y la intensidad de la importancia de la tragedia. Estas pancartas, en su forma de proclamar, hablan discretamente, sin el menor signo de emoción; no obstante, su mensaje simple implica una violencia dolorosa.

De hecho, para mí, la violencia implícita en esos anuncios tan prosaicos es más significativa y más devastadora que la destrucción física. Trasladarse de un lugar a otro en contra de la propia voluntad implica una conmoción violenta semejante a la muerte, un traslado de la vida mundana a la vida del más allá. Del mismo modo, cada pancarta anuncia la desaparición de una vida. Así, los escombros y desechos se convierten en ruina. Cada ruina está conectada con un propietario concreto, una persona única: la ruina de su tienda para este propietario, la ruina de aquella tienda para el otro. Esas ruinas mantienen vidas en su interior, vidas que vibraban con nombres, con amistad y risas, con conversaciones y pequeños secretos, historias personales. Las ruinas son como fosas

comunes donde los cuerpos de los muertos yacen sin identificar; las pancartas allí plantadas sirven como lápidas, transformando los escombros en ruina y todo ello en un cementerio.

Creo que esta pancarta – la pancarta que anuncia que la Tienda de Moda Fa'our se ha trasladado a otro barrio – nos pide, aunque de manera soslayada, que «lloremos el dolor por lo que se fue»¹ Nos pide que nos detengamos un momento y lloremos «en memoria de nuestros seres queridos y de nuestras casas».² La pancarta es un homenaje a la poesía; aunque exprese el temor a la guerra y a la muerte, es el susurro de la poesía, humilde ante la obscenidad de tamaña destrucción, y su aplastante victoria.

Entrecierro mis ojos y contemplo la fotografía: parece estar teñida con el color de la arenisca. Parece una fotografía antigua que se ha ido amarilleando con el paso del tiempo, una fotografía de color sepia. Abro completamente los ojos y contemplo la foto de nuevo y descubro que el tono de arenisca se mantiene junto a varios puntitos rojos y azules. Y las letras de la pancarta son también azules y rojas. Una continuidad de colores, nada molesta al ojo.

Me da la impresión de que los puntos azules y rojos visibles entre esas ruinas son los restos de las letras aplastadas. Letras rotas, que ya no se podrán utilizar más. La frase escrita en la pancarta no es más que los restos que demuestran la destrucción de nuestro lenguaje, nuestras palabras machacadas y nuestras letras aplastadas y ahora desparramadas entre escombros, y reducidas a escombros. Ruinas. Imagino a la persona que hizo la pancarta recuperando las letras que sobrevivieron a la destrucción, juntándolas para formar palabras y asegurarnos de que él se ha ido del lugar del lenguaje destruido para trasladarse a otro lugar, un lugar quizás menos dañado. Las utiliza para crear una frase poética sobre una guerra espantosa: “La Tienda de Moda Fa'our se ha trasladado a la zona de Roueiss, junto a los Almacenes Mahfouz.”

Esta pancarta, este poema, es hermosa en su simplicidad y su franqueza. En ella percibo un modesto intento de superar el lenguaje de la guerra con otro que da voz a la vida.

¹ Traducción literal, *Al-Boukaa 'Alal-Atlal* significa “llorar sobre las ruinas,” y hace referencia a un conocido género de la antigua poesía clásica árabe.

² Traducido aquí como “la memoria de nuestros seres queridos y de nuestras casas,” *Min Thikra habeebin wa manzili* es un verso del famoso poema de al-Qais bin Hujr bin al-Harith Al-Kindi, poeta árabe del siglo VI.



A Line of Poetry

Originally published in *Prefix Photo magazine*, issue no. 21, 2010. Reprinted with the kind permission of *Prefix Institute of Contemporary Art*, Toronto. Translated from Arabic by Ziad Nawfal.

Amid this terrible destruction floats a clean white banner, hanging on the remains of a shattered wall. The banner is located precisely at the centre of the photo. Written on it in Arabic is the following: “The Fa’our Clothing Store has moved to the Roueiss area, next to Mahfouz Stores.” This photo was taken in the aftermath of Israel’s war on Lebanon, which took place in July 2006. It locates us in Beirut’s southern suburbs, a few metres from Hezbollah’s security zone; everything that dwelled here has been entirely destroyed. The photo shows only rubble piled upon rubble, stones upon stones, and the banner in the centre. There, in this devastated space, stood the Fa’our Clothing Store. The destruction necessitated its move to another location.

Amidst the rubble are the remains of various household items, dispersed here and there among the stones and debris, some visible and some buried under the wreckage: a fragment of a blue plastic bucket; a small yellow jug, pierced and empty, that once held vegetable oil; a charred mattress; blue tubing for electric wiring jutting jaggedly out of crushed concrete walls; the red plastic letters “S” and “R,” which once belonged to a child’s box of toy letters; iron cables entangled in blocks of cement; red and black plastic bags; loose pages from books and notepads; shreds of blue and white cloth, and other things...

The photo gives no sense of what the buildings looked like before the attack, no indication of what once stood here. This is why the banner is important: it informs us that there used to be stores here – businesses, customers, merchandise – the flurry of social and commercial exchange. The news of the Fa’our Clothing Store’s move to the Roueiss area is simply news of its survival. The news of any move is, in fact, a way to declare that life continues. The announcement of the store’s move is a declaration that life is no longer possible here, but might be possible elsewhere. The banner asks us to stop and look; its unexpected and pristine appearance distracts the eye, and transmutes the choking horror and totalising pain that grip one in the face of such mind-numbing

annihilation into the space for thought. It allows us, for a moment, to smile, to escape feeling, to contemplate and reflect.

The banner conceals a small portion of the wreckage. What if all those who previously lived and worked in this devastated area, all those who once owned businesses here, put up small banners to announce their departure? I imagine such a scene – hundreds of banners overlapping one another such that no trace of the wreckage behind them remains; the banners hide, but don't erase, the destruction. Quite the opposite: the absence of visible destruction confirms its presence. For the destruction is hidden from view by the names of the people who lived and worked here. The banners replace the three-dimensional perspective of the scene with a flat, two-dimensional plane. They annul the melodramatic aspect of the spectacle of utter devastation, exchanging it for a flat surface that nevertheless retains the depth and intensity of the tragedy's significance. These banners, in their manner of declaiming, speak quietly, without the slightest trace of emotion; their simple message, however, implies sore violence. Indeed, for me, the violence implicit in such prosaic announcements is more significant, more devastating than the physical destruction. To move from one place to another against your will implies a violent disruption similar to death, a move from the worldly life to the afterlife. Accordingly, each banner announces the disappearance of a life. Thus the rubble and debris turn into ruins. Each ruin is connected to a particular owner, a unique person – the ruin of this store to that owner, the ruin of that store to another. These ruins hold lives inside them, lives that once bustled with names, friendship and laughter, conversations and little secrets, personal histories. Ruins are like mass graves, where the bodies of the dead lie unmarked; the banners planted there serve as headstones, transforming the rubbles into ruins and thus into a cemetery.

I believe that this banner – the banner announcing the Fa'our store's move to a new district – asks us, albeit obliquely, *to mourn that which is gone*.¹ It asks us to pause for a mo-

¹ Translated literally, Al-Boukaa 'Alal-Atlal means "crying over ruins", and refers to a well-known genre of ancient classical Arabic poetry.

ment and weep for “the memory of one’s beloved and one’s home.”² The banner is a tribute to poetry; though it fears war and death, it is the whisper of poetry – humble in the face of the obscenity of such vast destruction – and its overwhelming victory.

I half shut my eyes and look at the photo; it appears to be tinted the colour of sandstone. It resembles an old photograph that has yellowed from the passage of time – a sepia-coloured picture. Opening my eyes wide and looking again, I find the sandstone tint remains, along with several small dots of red and blue. And the lettering on the banner is also red and blue. A continuity of colours, nothing disturbs the eye.

It seems to me that the red and blue spots visible among these ruins are the remains of crushed letters. Broken letters, no longer fit for use. The sentence on the banner is nothing more than the evidentiary remains of our destroyed language, our mangled words and crushed letters now scattered among – reduced to – rubble. Wreckage. I imagine the person who made the banner carefully retrieving the letters that survived the destruction, assembling them into words to assure us that he has moved from the hell of language destroyed to another place, a place, perhaps, less damaged. He uses them to create a line of poetry about a dreadful war: “The Fa’our Clothing Store has moved to the Roueiss area, next to Mahfouz Stores.” This banner – this poem – is beautiful in its simplicity and its bluntness. In it, I see a modest attempt to surpass the language of war with one that gives voice to life.

² Translated here as “the memory of one’s beloved and one’s home”, Min Thikra haheebin was manzili is a line from a renowned poem by Imru’al-Qais bin Hujr bin al-Harith Al-Kindi, an Arabian poet of the sixth century.

Biokhraphia

Lina Saneh y
Rabih Mroué

Interpretada por Lina Saneh; Escenografía de Ali Cherri. Producido por Ashkal Alwan, Beirut, –
Home Works 1, A forum on Cultural Practices in the region, 2002. Traducido del inglés por Laura Puy
y revisión de Fernando López.

Audio: Ella estudió Teatro en el Instituto de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Líbano. Obtuvo un doctorado en Teatro en la Sorbona III de París. Es una artista de un calibre especial. Adora la cultura, el conocimiento y el teatro. Es hogareña. Dedicó su tiempo a leer y a buscar conocimientos sobre todas las materias relacionadas con el teatro. Ha participado en numerosos festivales internacionales y dentro del mundo árabe. Presentó sus últimas obras de teatro en Beirut, Ammán, París, Túnez, Bruselas, etc. En la actualidad está preparando la presentación de una nueva obra de teatro en colaboración con el director de teatro Rabih Mroué, titulada *Biokhraphia*.

Queremos aprovechar su presencia hoy aquí entre nosotros, en este auditorio, para entrevistarla y conocerla mejor.

Artista: Gracias.

Audio: Por favor, dirígete al micrófono para hablar.

Artista: Gracias. Muchas gracias.

Audio: Como todos sabemos, eres una artista consagrada... y también creativa.

Artista: ...

Audio: Y creciste en una familia de artistas...

Artista: ...

Audio: No olvidemos a tu tía Madonna Ghazi. Para los que no conozcan a Madonna Ghazi, Madonna Ghazi es una de las actrices de cine más célebres...

Artista: de teatro...

Audio: Es cierto, de teatro... Trabajó con los directores más influyentes de los años sesenta y setenta: los Hermanos Rahbani, Samir Nasri, y la televisión libanesa.

Artista: Y Raymond Jbara...

Audio: Por supuesto, no debemos olvidar al Sr. Raymond Jbara. Hoy, nuestra entrevista se va a centrar en tu nueva obra. ¿Por qué la has titulado "*Biokhraphia*"?

Artista: *Biokhraphia* se compone de dos palabras. Bio, que proviene del término "*Bios*" del griego clásico y que significa "vida"; y vida es el antónimo de muerte...

Audio: Ok. *Biokhraphia* está claro... biografía.

Pero, ¿por qué has grabado esta cinta con tu propia voz para entrevistarte a ti misma?

Artista: Es natural grabarlo con mi voz.

Audio: ¿Por qué?

Artista: Lo leí en algún libro.

Audio: ¿Qué libro?

Artista: Un libro que dice que, después de morir, cada persona se entrevista a sí misma. La persona se hace las preguntas y se las responde. Entonces me dije, ¿por qué no grabo todas las preguntas que siempre me he querido plantear pero que nunca he sabido contestarme?

Audio: ¿Como qué, por ejemplo?

Artista: Como un montón de cosas. Por ejemplo, ¿por qué el teatro? ¿Qué es el teatro? ¿Qué importancia tiene el teatro? ¿Cuál es su papel?

Audio: ¿De verdad? ¿Te gustaría que te preguntara ese tipo de cuestiones?

Artista: No lo sé. No. No me gustaría. Por supuesto que no.

Audio: ¿Entonces, qué?

Artista: No lo sé. Empieza. Me gustan las sorpresas.

Audio: En tu opinión, ¿qué importancia tiene el teatro?

Artista: ¿La importancia del teatro?

Audio: ¿Sorprendida?

Artista: Sí, me ha sorprendido. No lo sé.

Audio: ¿De verdad?

Artista: A lo mejor es importante. A lo mejor no. No sé nada más. ¿Qué importancia tiene el teatro? Si pienso en todas las obras que he visto en mi vida, pienso: bueno, ¿y qué? ¿Qué supusieron para mí? A lo mejor, en todo caso, me beneficiaron como una profesión, como un hobby. Pero ahora, si pienso en actuar, me estreso mucho y no me quiero involucrar. Si voy a ir a ver una obra, me estreso mucho y no quiero implicarme.

Audio: Entonces, ¿por qué elegiste el teatro?

Artista: Ahora no me puedo acordar. A lo mejor para joder a mis padres. Había una guerra y no sabía qué quería hacer con mi vida. Por eso opté por el teatro.

Audio: ¿Te arrepientes?

Artista: No.

Audio: ¿Te implicaste en política?

Artista: Sí. Por supuesto. Todos nos implicamos en política

Audio: ¿De derechas o de izquierdas?

Artista: De izquierdas.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: De izquierdas.

Audio: ¿Luchaste?

Artista: Quería luchar.

Audio: ¿Luchaste?

Artista: Quería luchar. Pero estaba asustada. ¿Sabes una cosa?

En las zonas de combate, en las trincheras, en las barricadas... hay muchas ratas y cucarachas. Y me dan mucho miedo. Por ejemplo, yo quería pertenecer a la resistencia y llevar a cabo operaciones militares. Creía en ello. Muchos de mis amigos fueron martirizados; otros fueron detenidos. Eso también me asustaba mucho. A veces pensaba que yo también acabaría detenida. Estoy convencida de que en los centros de detención hay muchísimos insectos. Hay algo más...

Audio: ¿Qué?

Artista: La menstruación.

Audio: ¿Sí?

Artista: Hasta ahora, nunca he estado segura de si en los centros de detención te daban compresas. Y esto realmente me fastidia.

Audio: Entonces, ¿no luchaste?

Artista: No.

Audio: ¿Y la bala que tienes en la pierna?

Artista: Es una herida.

Audio: ¿Una herida de qué?

Artista: Un día, durante la guerra, vi a un tipo de una milicia...

No sé a qué milicia pertenecía... Me fui hacia él y empecé a meterme con él... Si fueras un hombre me dispararías, si fueras un hombre dispararías. Dispara, perro. Eres un perdedor. Eres escoria. Eres cobarde. Eres un mierdas de pollos. Dispara, hijo de puta. Si tuvieras huevos, dispararías.

Audio: ¿Y qué pasó?

Artista: Me disparó a la pierna.

Audio: ¿Y entonces qué?

Artista: ¿Quieres saber la verdad? Que me arrepentí. Porque ahora que lo pienso, si hubiera llevado a un cámara conmigo y hubiéramos filmado lo que pasó, habría sido una performance genial. Habríamos salido en los periódicos o algo así.

Audio: Vale. Hablemos un poco más sobre ti.

Artista: ¿A qué te refieres?

Audio: Háblanos de tu infancia. ¿Cómo fue?

Artista: Mediocre. No merece la pena hablar de ello.

Audio: ¿No sufriste? ¿No tuviste problemas?

Artista: No, no. Una infancia normal.

Audio: ¿Y cómo te trataron tus padres?

Artista: Normal. Como todos los padres.

Audio: Entonces, ¿cómo es que tienes esa sensibilidad tan profunda?

Artista: ¿Quizás sea por mi madre? No. Todos los miembros de mi familia somos muy sensibles y nos emocionamos con mucha facilidad.

Audio: Por cierto, ¿cuántas veces ha intentado suicidarse la artista Lina Saneh?

Artista: ¿Cinco? Seis.

Audio: ¿Por la familia?

Artista: No. No. No tenía nada que ver con la familia.

Audio: Pero en todas tus performances aparece “la familia”, tu familia. Y la histeria de tu familia: el padre duro y tirano y la madre dulce y amorosa.

Artista: Esa es una visión muy simplista, en todos los sentidos de la palabra.

Audio: Aristóteles afirma que la familia es por excelencia, el lugar de nacimiento de la tragedia.

Artista: Aristóteles no hablaba de psicología.

Audio: Pero en tu trabajo siempre están presentes esas relaciones intensas. Conflictos destructivos, personas desequilibradas, agresiones físicas y verbales, mujeres frente a hombres, hombres frente a mujeres... Y lo que resulta extraño es que siempre encontramos la misma cantidad de hombres que de mujeres. Y siempre está el número tres. O el múltiplo de tres. ¿Es un símbolo del destino? ¿De la muerte? ¿De la Trinidad?

Artista: Esto es una interpretación metafísica. Es irracional. Y la rechazo.

Audio: De acuerdo. Quizás debemos leer tu trabajo desde una perspectiva más amplia y no considerarlo como una respuesta única al tema de tu familia.

Artista: Por cierto, mi marido siempre dice que el regalo más bonito que una madre puede hacer a su hijo es esfumarse lo antes posible... Lo siento. Continúa.

Audio: *Biokhraphia*... Hablemos de *Biokhraphia*

Artista: Sí. Será mejor.

Audio: *Biokhraphia* es, en mi opinión, de todas tus obras, la que menos éxito ha tenido. Y tú has explotado ese fracaso para crear una leyenda. .

Artista: ¿Yo? Eso no es cierto. Toda mi vida he rechazado la idea de la leyenda y me he revelado ante ella. En primer lugar, porque la leyenda, con toda su palabrería, elimina la política. En segundo lugar, la leyenda crea mundos sin historias. Borra las contradicciones. Convierte los significados en formas. Por favor, haz referencia a la conferencia que di en la American University.

Audio: ¿Eso cuándo fue? No tenía ni idea.

Artista: En 1998.

Audio: No estaba allí. No asistí.

Artista: Ése no es mi problema.

Audio: ¿Qué dijiste?

Artista: No es importante... continúa.

Audio: De acuerdo. ¿Podemos considerar *Biokhraphia* como una obra política que intenta mostrar vuestros problemas por ser una generación más joven y vuestra actitud crítica frente a la autoridad?

Artista: Puede ser. Es una posibilidad. Si te gusta. ¿Por qué no? Pero no. Definitivamente no. *Biokhraphia* no tiene absolutamente nada que ver con las actitudes y los puntos de vista de mi generación. De hecho, sí. Quizás. Depende de qué generación y de qué edad. Si consideramos, por ejemplo, a todas las personas nacidas en los años sesenta y setenta, podría funcionar. Sí. Pero no. Porque en los ochenta, tenemos una generación que nació en 1975, 1976... Esa gente podría incluirse

en nuestra generación, especialmente los que nacieron en abril y mayo y algunos de los que hicieron el servicio militar. En cualquier caso, tendríamos que reevaluar a los que nacieron en 1966 y 1967, quizás no deberían incluirse en nuestra generación. De hecho, lo más probable, es que no deban ser incluídos.

Audio: Pero todos sois de la generación de la guerra. Vivisteis la guerra civil. Os afectó. Os dejó marcados.

Artista: No. A mí no, por ejemplo, no. No tengo nada que ver con la generación de la guerra. Siempre me sentí diferente. No había nadie como yo. Soy especial. Una persona como yo podría haber llevado a cabo una revolución personal con guerra civil o sin ella, o a pesar de cualquier otra circunstancia histórica.

Audio: ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Por qué?

Artista: Me estás pidiendo que entre en cuestiones personales.

Audio: Pero es importante que lo sepamos.

Artista: De acuerdo. Durante mucho tiempo me negué a cambiarme de ropa interior. Creo que estuve seis o siete meses con la misma ropa interior. Naturalmente, ocultaba este hecho ante todo el mundo. Incluso a mi propia familia, a mi madre, a mi hermana... nadie notó nunca nada. En un momento dado, el olor se hizo insoportable. Allá donde fuera me seguía un tufo. En clase. En casa. En el ascensor. En mi habitación. Allá donde fuera, la gente me evitaba. Fueron mis amigos de clase los que descubrieron que ese hedor provenía de mí. Cuando se enteraron en mi casa, pensé que me castigarían. Pero, en lugar de eso, me mimaron, me hicieron regalos. Y desde entonces, cada vez que percibo un olorcillo desagradable, pienso que van a sospechar de mí. Esto me marcó profundamente. Entonces, ¿qué es esto? Esto es algo cien por cien psicológico. Privado. Personal. Esta relación kafkiana con el olor es miles de veces más excitante para el artista que cualquier incidente histórico como la guerra o algo parecido.

Audio: Sinceramente, no te pillo... me he quedado por el camino.

Artista: ¡Qué raro! ¿Por qué?

Audio: Simplemente no lo pillo... empecemos de nuevo.

Artista: Vale. Sin problemas.

La artista detiene la grabadora y rebobina la cinta hasta el principio.

Audio: Estudió teatro en el Instituto de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad libanesa. Obtuvo un doctorado en teatro en...

La artista detiene de nuevo la grabadora y adelanta la cinta.

Audio: Hoy, nuestra entrevista va a centrarse en tu nueva obra. ¿Por qué la has titulado “*Biokhraphia*”?

Artista: *Biokhraphia* es una palabra que no significa nada. La escogimos porque suena bien.

Audio: De acuerdo. *Biokhraphia* está claro... Pero, ¿por qué has grabado esta cinta con tu propia voz para entrevistarte a ti misma?

Artista: Ummm... ¿Cómo voy a saberlo? ¿Tengo que responder a esta pregunta?

Audio: ¿Por qué?

Artista: Porque no es importante.

Audio: Vale, de acuerdo. ¿Cómo definirías el teatro?

Artista: Rechazo todas las cosas del teatro.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar. ¿Cómo definirías el teatro?

Artista: Rechazo el teatro y todas las cosas relacionadas con el teatro.

Audio: ¿Cómo podrías expresar ese rechazo?

Artista: No voy al teatro. No voy. Me niego. Y si voy, me siento en la primera fila, me llevo mis golosinas, mis patatas fritas y mis frutos secos y bebo a sorbos ruidosos mi refresco.

Audio: ¿Has hecho esto antes?

Artista: No. Nunca.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: No. Nunca.

Audio: ¿Qué opinión te merece Rabih Mroué como director?

Artista: Buena. Buena. Pero no sabe elegir a sus actores.

Audio: Pero todavía no me lo has explicado: ¿Qué es el teatro?

Artista: Puffff... teatro. Es difícil. ¿Por dónde empiezo?

Es un término tan amplio.

Audio: No, quiero decir el teatro en el Líbano. Has estado siguiendo el teatro libanés desde su nacimiento hasta hoy. Has visto muchas obras. Y has leído mucho sobre ellas...

Artista: Escucha... te voy a contar un sueño que tuve... Soñé que iba vagando por las calles. Iba de una oficina a otra para obtener un permiso que me permitiera exhumar mi tumba.

Audio: ¿Perdón?

Artista: Mi tumba, mi sepultura... Acudí a más de cien oficinas. Todas se negaron a dármele. Así que decidí exhumarme yo misma. Y después de un esfuerzo ímprobo, conseguí llegar a mi ataúd. Pero cuando abrí la tapa, no encontré mi cadáver. En su lugar, encontré el cadáver de mi padre. Me costó mucho interpretar este sueño.

Audio: ¿Qué estás intentando insinuar... que el teatro libanés es un monstruo?

Artista: ¡No! ¿Qué tiene que ver el teatro libanés con todo esto? En realidad, estaba intentando contarte un sueño y no pretendía nada más que eso... Y no sé por qué me vino a la mente. ¿*Association d'idée*'...?

Audio: Vale... ¿Pero qué estáis intentando hacer vosotros con el teatro?

Artista: Estamos haciendo teatro.

Audio: ¿Quieres decir que consideras teatro esas performances que has estado presentando últimamente?

Artista: Preferiría posponer mi respuesta por la sencilla razón de que no quiero ser acusada de adelantarme a la crítica y de bloquearla.

Audio: Todos sabemos que Lina Saneh, después de completar sus estudios en la universidad libanesa, se fue a Europa para continuar con su carrera como intérprete de teatro. Asististe a talleres: Far East, *Commedia dell'Arte*, Jacques Lecoq, Arianne Mnouchkine... Pero no te estamos viendo. No se te ve en ninguna parte. No estás aceptando ningún papel. ¿Por qué?

Artista: Pero estoy aquí ahora. Estoy actuando ahora.

Audio: No. Me refiero a interpretar un papel, un papel, no me refiero a esta entrevista.

Artista: Pero estoy interpretando un papel.

Audio: No, no, Perdona. Quiero decir que... lo que estás haciendo ahora, lo puede hacer cualquiera. Para esto no es necesario cursar cuatro años de estudios universitarios.

Artista: Tienes razón.

Audio: Entonces, ¿por qué no estás actuando... actuando de verdad?

Artista: La verdad es que he recibido muchas ofertas para interpretar papeles... pero ninguna me interesa.

Audio: ¿Qué estás intentando decirme? ¿No hay buenos directores en la ciudad?

Artista: Es posible que haya muchos buenos directores, pero ninguno de ellos me satisface... Lo que quiero decir... es que me parece que ninguno de ellos sabe dirigir a los actores a la manera en que a mí me gusta, de la manera en que a mí me gusta actuar...

Audio: Entonces, ¿lo que estás intentando decir es que en este momento no estás actuando?

Artista: Sí, pero...

Audio: Bueno: entonces, ningún director puede dirigirte.

Artista: Si estoy interpretando un personaje...

Audio: Entonces, ¿no estás interpretando ningún personaje ahora?

Artista: ¿Pretendes confundirme?

Audio: No, no pretendo liarle, pero... solamente queremos saber por qué no estás actuando.

Artista: Estoy actuando. Estoy actuando.

Audio: Pero lo que estás haciendo ahora cualquiera puede hacerlo.

Artista: Tienes razón.

Audio: Está bien, está bien. Si no hay ningún director que te guste.... Tu marido... ¿por qué no produce algo para ti?

Artista: No le apetece.

Audio: Dirígete al micrófono.

Artista: No le apetece.

Audio: ¿Qué?

Artista: Una vez, de casualidad, le leí una frase.... No recuerdo de quién era... algo así como: “basta con que alguien haga algo... cualquier cosa”. Por ejemplo: alguien pasando, cruzando una calle y otra persona que lo observa... Este hecho, en sí mismo, ya es teatro. Le gustó. Estaba convencido. Desde entonces, decidió que no se molestaría en poner todo su esfuerzo, toda su energía, sudores y tripas en el teatro cuando en realidad es algo tan simple.

Audio: Pero también existe el público. Quiero decir... que no paga el precio de la entrada... para ver cómo un actor interpreta algo que cualquiera puede hacer... Creo que se merecen ver talento, habilidad, creatividad, ingenuidad...

Artista: Pero, en realidad, no pagan bastante. Que paguen, y nosotros les enseñaremos lo que quieren ver. Cantaremos, bailaremos, exteriorizaremos sentimientos, nos expresaremos, lloraremos, saltaremos como chimpancés, nos convertiremos en simios para ellos.

Audio: ¿De verdad? ¿Si pagaran lo suficiente, harías todo lo que pidieran?

Artista: ¿Pero por quién me tomas, por una puta?

Audio: Eres polémica... eres una persona controvertida...

Artista: ¡¿Yo?!

Audio: Sí... Tu forma de hablar es provocadora. Es más, cuando pienso en tu trabajo, se parece a tu forma de hablar... provocadora... polémica...

Artista: ¿De dónde... de dónde te sacas todo eso?

Audio: Eres como los comandos. Haces esas pequeñas obras. Las presentas una o dos veces... un instante. Después, te pasas seis meses o un año hablando simplemente de ellas.

Artista: ¿Y qué tiene eso de malo?

Audio: Nada. Pero me recuerda a las tácticas que utiliza la resistencia islámica y las operaciones militares que realiza contra las posiciones enemigas.

Artista: Guau ¡¿De dónde ha salido esa conexión?!

Audio: Es la misma lógica: conquistar, clavar la bandera, filmar el evento, retirarse.

Artista: Espera un minuto... sólo un minuto, éste es el punto de vista del enemigo.

Audio: No, éste es el punto de vista del público.

Artista: Bueno, en cualquier caso, yo no tengo presencia sin un público. En mi caso concreto, las cosas no suceden así. La diferencia entre mi trabajo y la resistencia islámica es que, cuando la resistencia filma sus operaciones, lo hace para demostrar su existencia. Porque, según ellos, uno no puede ser real si no está grabado en una filmación. Si no fuera así ¿por qué iban a filmar sus operaciones? Cuando yo utilizo mi imagen, no lo hago para demostrar mi existencia... al contrario, lo hago para demostrar mi muerte o, tal vez, para decir que la performance está teniendo lugar, no está sucediendo en realidad.

Pausa larga

Artista: ¿Crees que estoy siendo irracional?

Audio: No, no, en absoluto. Lo que dices es muy profundo e interesante. Y confirma la opinión que tengo de ti y de tu trabajo.

Artista: ¿Qué opinión?

Audio: Que eres polémica... que eres una mujer provocadora.

Artista: Sigues pensando con la lógica del enemigo. El enemigo piensa que nuestro trabajo es provocador. Nos acusan de estar bajo la influencia de Occidente. Que somos cerebrales. Formalistas. Ahí no hay historia... no hay actores... hemos sufrido y seguimos sufriendo por la hegemonización de la identidad árabe e islamista. Pero en realidad la gente no está nada orgullosa de esta identidad. Ésta es nuestra realidad, y lo que hice fue intentar decir la verdad. No recordamos que somos árabes hasta que los americanos y los israelíes bombardean Beirut, la orilla occidental, o Irak... En tiempos de crisis...Únicamente cuando ocurren este tipo de cosas despierta en nosotros ese instinto. Nuestra lealtad es instintiva, por ello no es positiva. En este contexto, la identidad árabe puede considerarse como una cuestión o un asunto que, en sí mismo, impone sobre nosotros la inevitabilidad de la fatalidad y el destino.

Pausa

Audio: ¿Entonces qué estás leyendo últimamente?

Artista: La prensa.

Audio: ¿Qué prensa?

Artista: Debido a mi trabajo, leo toda la prensa.

Audio: ¿Qué trabajo?

Artista: Doy clases en la universidad.

Audio: Acércate más al micrófono.

Artista: Doy clases en la universidad.

Audio: ¿Qué páginas de los periódicos sueles leer?

Artista: La primera y la segunda.

Audio: ¿Quieres decir que te interesa la política?

Artista: Sí.

Audio: ¿Tienes ambiciones políticas?

Artista: No tengo ambiciones políticas.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: No tengo ambiciones políticas. Solamente me interesa el teatro.

Audio: ¿Te interesa el teatro político?

Artista: Estoy en el arte. No sé cuándo es arte... y cuándo es política...

Audio: ¿El título de tu obra *Biokhraphia*...?

Artista: Sí, sí.

Audio: ¿De qué trata la obra? ¿De qué habla?

Artista: Trata sobre...

Audio: Espera... ¿por qué ese título?

Artista: *Biokhraphia* está compuesta de tres palabras. *Bio* que proviene de *bios*, que significa “vida”. *Khara*, que en árabe significa “mierda”. Y *Phia*... que en árabe significa “en él”. Así que es una biografía de mierda.

Audio: Realmente lo es. Bueno ¿y de qué trata la obra?

Artista: La obra.... Yo entro. Tengo una grabadora. Pulso la tecla *play*. Se escucha mi voz. Me empieza a plantear preguntas...

Audio: Sí, sí... ya he pasado por esto... ¿Qué estás haciendo?... ¿Me estás contando lo que ya sé? En la obra dices que te caen bien los homosexuales porque no pueden ser soldados.

Artista: Esto es lenguaje discriminatorio y yo nunca hablaría en estos términos.

Audio: ¿Niegas que en tu obra utilizas un lenguaje comprensivo con la homosexualidad?

Artista: No.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: No.

Audio: ¿Estás negando tu rechazo a los militares en tu obra?

Artista: No.

Audio: ¿Fue esta declaración censurada en tu obra? ¿Sí o no?

Artista: Sí.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: Sí, fue censurada.

Audio: Y a pesar de todo ello, no cumpliste la orden.

Artista: Sí, lo hice.

Audio: No la cumpliste.

Artista: Tú lo dices, yo no.

Audio: ¿Yo?

Artista: Sí, tú.

Audio: ¿Estás intentando sacar lo mejor de mí? Deja ya de marear la perdiz...confiesa tu fracaso.

Artista: ¿Qué fracaso?

Audio: Confiesa ante nosotros que ya no sabes cómo hacer teatro.

Artista: Eso es lo que menos me preocupa.

Audio: ... que ya no sabes cómo actuar.

Artista: ¿Y a quién carajo le importa?

Audio: ... que no sabes ni siquiera cómo ni por dónde empezar con el teatro. Que no sabes a dónde te diriges. Lo que quieres decir. Lo que...

La artista detiene la grabadora. Sale. vuelve después de una larga pausa. La artista pulsa el botón play.

Audio: Mira. La próxima vez no lo vuelvas a hacer. ¿Entendido?

Artista: Disculpa.

Audio: Volvamos a la última parte.

Artista: Ok.

Audio: Pulsa el botón para rebobinar.

La artista rebobina la cinta. Pulsa el botón play.

Audio: ¿Entonces qué estás leyendo últimamente?

Artista: La prensa.

Audio: ¿Qué prensa?

Artista: Debido a mi trabajo, leo todos los periódicos...

Audio: ¿Qué trabajo?

Artista: Doy clases en la universidad.

Audio: Acércate más al micrófono.

Artista: Doy clases en la universidad.

Audio: ¿Qué páginas de los periódicos sueles leer?

Artista: La primera y la segunda.

Audio: ¿Quieres decir que te interesa la política?

Artista: Sí.

Audio: ¿Tienes ambiciones políticas?

Artista: No tengo ambiciones políticas.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: No tengo ambiciones políticas. Solamente me interesa el teatro.

Audio: ¿Te interesa el teatro político?

Artista: Estoy en el arte. No sé cuándo es arte... y cuándo es política...

Audio: ¿El título de tu obra *Biokhraphia*?

Artista: Sí. Sí.

Audio: ¿De qué trata la obra? ¿De qué habla?

Artista: Trata sobre...

Audio: Espera... ¿por qué ese título?

Artista: *Biokhraphia* está compuesta de tres palabras. *Bio* que proviene de *bios*, que significa “vida”. *Khara*, que en árabe significa “mierda”. Y *Phia*... que en árabe significa “en él”. Entonces es una biografía de mierda.

La artista se dirige a la silla que se encuentra a la izquierda del escenario. Su imagen aparece en la pantalla tras la que antes se encontraba físicamente la artista (la proyección de vídeo de la artista ocupa el lugar de la artista)

Audio: Realmente lo es. Bueno, ¿y de qué trata la obra?



Biokhraphia, 2002. Vídeo performance. Foto de Houssam Moheimch.

Artista: La obra.... Yo entro. Tengo una grabadora. Pulso la tecla *play*. Se escucha mi voz. Me empieza a plantear preguntas...

Audio: Sí, sí... ya he pasado por esto... ¿qué estás haciendo?... ¿me estás contando lo que ya sé? En la obra dices que te gustan los homosexuales porque son incapaces ser soldados.

Artista: Esto es lenguaje discriminatorio y yo nunca hablaría en estos términos.

Audio: ¿Niegas que en tu obra utilizas un lenguaje solidario con la homosexualidad?

Artista: No.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: No.

Audio: ¿Estás negando tu rechazo a los militares en tu obra?

Artista: No.

Audio: ¿Fue esta declaración censurada en tu obra? ¿Sí o no?

Artista: Sí.

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Artista: Sí fue censurada.

Audio: Y a pesar de todo ello, no cumpliste la orden.

Artista: Sí, lo hice.

Audio: No la cumpliste.

Artista: Lo dices tú, no yo.

Audio: ¿Yo?

Artista: Sí, tú.

Audio: ¿Estás intentando sacar lo mejor de mí?

Vídeo: Pero hay una escena que no presenté para cumplir con la orden de censura.

Audio: ¿Qué escena?

Vídeo: La escena del principio. La actriz entra, se pone de cuclillas... coge una cinta... la introduce en la grabadora... y la pone en marcha.

Audio: Uff... qué vulgar... eres increíble... ¿Crees que eso es atrevido? ¿Crees que con eso provocas al público? Deberíamos agradecer su labor a la censura por impedirte hacer esas cosas... Tú... ¿tú no piensas realmente en lo que diría tu padre si te viera haciendo esas cosas? ¿Y tu madre? ¿Tu familia política? ¿Tus estudiantes?

Vídeo: Si no podemos hablar de sexo... o de los militares... o de religión... o de la presidencia. ¿De qué se supone que vamos a hablar en el teatro?

Audio: Puedes hablar sobre muchos otros temas.

Vídeo: ¿Cómo cuáles?

Audio: Puedes hablar sobre el legado cultural... sobre el amor... sobre la guerra y lo horrible que es... Sobre muchas cosas.

Vídeo: ¿Podemos hablar de Siria?

Audio: ¿Qué quieres decir con eso? Por supuesto que no. Pero puedes hablar de Israel.

Vídeo: Vale, ¿y qué decimos...? Que Israel es nuestro enemigo. Dime algo que no sepamos.

Audio: Este país está lleno de conflictos y los censores están aquí para protegerte. Al mismo tiempo, te conceden un margen de libertad dentro del cual puedes trabajar. Pero está limitado por algunas gruesas líneas rojas. Y, como dirían los norteamericanos, el diablo se encuentra en los detalles. Por eso, acepta mi consejo y no entres en los detalles. Mantente ocupada con las generalidades.

En la proyección de vídeo la artista se dispara un tiro en la cabeza con una pistola.

La actriz se levanta rápidamente de la silla y vuelve al escenario. Se lanza corriendo a las cintas de grabadora y de vídeo.

Pulsa rebobinar.

Stop.

Después pulsa play.

Audio: Este país está lleno de conflictos y los censores están aquí para protegerte. Al mismo tiempo, te conceden un margen de libertad dentro del cual puedes trabajar. Pero está limitado por algunas gruesas líneas rojas. Y, como dirían los norteamericanos, el diablo se encuentra en los detalles. Por eso, acepta mi consejo y no entres en los detalles. Mantente ocupada con las generalidades.

Vídeo: Ok.

Audio: ¿Con qué frecuencia mantienes relaciones sexuales con tu marido?

Vídeo: ¿Quieres los detalles o prefieres que me mantenga ocupada con las generalidades?

Audio: No seas impertinente. Te estoy haciendo una pregunta muy clara.

Vídeo: Lo siento. Continúa.

Audio: ¿Con qué frecuencia mantienes relaciones sexuales con tu marido?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Cuándo fue la última vez que mantuviste relaciones sexuales con él?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo.

Audio: ¿Disfrutaste?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Fue tu primer hombre?

Vídeo: Eso es un asunto personal.

Audio: ¿Habías tenido otras experiencias sexuales?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Te masturbas?

Vídeo: No tienes ningún derecho a hacerme ese tipo de preguntas.

Audio: ¿Usáis condón?

Vídeo: He dicho que eso no es asunto tuyo.

Audio: ¿Mantienes los ojos abiertos o cerrados cuando hacéis el amor?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Hacéis ruidos cuando hacéis el amor?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Habláis?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo...

Audio: ¿Veis vídeos porno?

Vídeo: Eso no es asunto tuyo... ¡no es asunto tuyo!!...
¡no es asunto tuyo!

Audio: Está bien, está bien... De acuerdo. ¿Cuántas veces lo hacéis a la semana?

Vídeo: De verdad, desde que me casé...

Audio: Dirígete al micrófono para hablar.

Vídeo: Desde que me casé he estado apuntando en un pequeño cuaderno las veces que hemos mantenido relaciones sexuales mi marido y yo: la fecha, la hora, la cantidad de veces, las posturas, si disfruté o no. En nuestro décimo aniversario, hice un inventario y lo puse en un papel. ¿Te gustaría que te lo leyera?

Artista: Eso no es necesario...

Audio: Naturalmente que lo es.

Vídeo: En los últimos diez años hemos mantenido relaciones sexuales 1.143 veces, 231 veces de día, 912 por la noche. 822 veces en la cama. 285 veces en el salón. 11 veces en el cuarto de baño. 8 veces en la caja de la escalera. Tres intentos fallidos en el ascensor. 41 veces durante nuestros viajes fuera del Líbano. En lo que respecta a las posturas: hay tres posiciones básicas...

Audio: Está bien... está bien. Lo que me interesa es si lo disfrutas o no.

Vídeo: ¡Oh! Ése es un tema que he calculado en detalle. He descubierto que en el primero y el último año hemos mantenido relaciones sexuales el mismo número de veces... 92 veces,...92 veces significa que hemos mantenido relaciones 23 veces por estación. Pero eso no puede ser correcto...

porque, según mi cuaderno, durante los tres primeros meses solamente mantuvimos relaciones sexuales 3 veces. Pienso que quizá fue porque hacía frío. En los tres meses siguientes, fueron 15 veces. En la siguiente estación fueron 52. Así que iba en aumento. En los últimos tres meses han sido 23 veces. Eso significa, que si quisiéramos sacar el promedio, tendríamos que tomar como referencia la segunda y la cuarta estación, porque la diferencia entre ellas no es tan marcada. Entonces, si tomamos el promedio durante tres meses, nos daría como resultado 18,5 veces. Eso significa que durante la semana solíamos mantener relaciones sexuales 1,42 veces. Lo que significa 0,20 veces al día. Lo cual tampoco es correcto, porque según mi cuaderno, solamente mantuvimos relaciones sexuales durante el fin de semana. Por lo cual, tenemos que dividir el número entre dos para averiguar el promedio diario. Que es 0,71. 0,71 es 0,29 menos de lo que yo necesito para tener un orgasmo. Por eso, podemos decir con total seguridad que mi vida sexual durante el primer y el décimo año de nuestro matrimonio fue un fracaso. Por otro lado, el cuarto año tiene las mejores ratios: 1,16, lo que, en términos prácticos, indica que disfrutamos en un 0,16 más de lo requerido. Y esta cifra ha sido la causa de mis males. Porque es verdad que disfrutamos una vez al completo, pero siempre había un 0,16 que nunca se completó. Y eso fue mi principal fuente de frustración.

Artista: Eso no es verdad... ¿de qué estás hablando?

Audio: ¿De frustración? Y ése es exactamente el punto a dónde quería llegar. ¿Crees que es ése el problema de nuestra generación?

Vídeo: Creo que sí. Sí. Creo que sí.

Audio: Entonces, ¿piensas que ésa es la causa de que tu generación ya ha llegado a un punto muerto?

Vídeo: No, en absoluto. Mi generación no ha llegado a un punto muerto.

Audio: Pero da la impresión de que tu generación está arruinada. No tiene nada que decir.

Vídeo: Te voy a decir algo. Si oyeras hablar de una institución que estuviera a punto de caer en bancarrota, ¿invertirías tu

dinero en ella o lo sacarías de allí? Existen instituciones gigantescas que nos apoyan. Nos están dando dinero para hacer teatro. ¿Tú a qué crees que es debido? ¿A que nos encontramos en un punto muerto? Eso son sandeces, es ridículo. He oído muchas palabras sobre el desmoronamiento de nuestra generación. Llegué a escuchar incluso que nuestra generación se desintegraría en enero, para ser más exactos. ¿Qué ha pasado? Ya estamos en abril y nuestra generación no se ha ido al traste. Hay gente que está poniendo dinero... ¿Es razonable decir que la gente invierte su dinero en un lugar en el que no tienen fe? Voy a ser todavía más honesta. Nosotros, el mes pasado solicitamos 400.000 \$ a través de asociaciones internacionales que no voy a nombrar. Nos dieron 840.000 \$. En realidad, tomamos 750.000\$. Así no tendremos que andarnos con chiquitas, pongámoslo de ese modo. Pedimos 400.000 \$ y nos dieron 750.000 \$. Nosotros, como generación, sentimos que es imperativo confirmar...

La artista detiene la grabadora y el vídeo.

Abre los grifos que se encuentran acoplados a la parte inferior de la pantalla y deja que su imagen líquida de la pantalla se escurra en unas pequeñas botellas. Todas las botellas llevan la misma imagen de la artista que aparecía en la pantalla. Coloca esas botellas sobre una bandeja. Camina por el pasillo del teatro hacia la salida. Se sienta en una mesa.

Coloca un cartel sobre la mesa y espera a que el público se levante.

El cartel dice "EN VENTA: \$20/BOTELLA".

FIN

Biokhraphia

Lina Saneh and Rabih Mroué

Performed by Lina Saneh; Set-Design by Ali Cherri. Produced by Ashkal Alwan, Beirut, –
Home Works 1, A forum on Cultural Practices in the region, 2002.
Translated from Arabic by Mona Abou Rayyan.

Audio: She studied Theatre at the Beaux Arts Institute at the Faculty of Fine Arts in the Lebanese University. She received her doctorate in Theatre from the Sorbonne III in Paris. She is an artist of a special calibre. She adores culture, knowledge, and theatre. She's a homebody. She spends her time reading and seeking knowledge on all matters related to theatre. She has participated in many festivals in the Arab world and internationally. She presented her last theatrical pieces in Beirut, Amman, Paris, Tunis, Brussels, and so on. She is currently in the process of presenting a new theatrical work in collaboration with the theatre director, Rabih Mroué, entitled *Biokhraphia*.

We would like to take advantage of her presence with us here today, in this auditorium, to interview her and get to know her better. Welcome, Lina Saneh.

Artist: Thank you.

Audio: Please speak to the microphone.

Artist: Thank you. Thank you very much.

Audio: As we all know, you are an accomplished artist... creative as well.

Artist: ...

Audio: And you were raised in a family of artists...

Artist: ...

Audio: Let's not forget your Aunt Madonna Ghazi and for those who don't know Madonna Ghazi, Madonna Ghazi is one of the most important actresses in cinema...

Artist: in theatre...

Audio: That's right, in theatre... She worked with the most influential directors of the sixties and seventies: The Rahbani Brothers, Samir Nasri, and TV Lebanon.

Artist: and Raymond Jbara...

Audio: Of course, we mustn't forget Mr. Raymond Jbara. Our interview today will focus on your new work. Why did you call it '*Biokhraphia*'?

Artist: *Biokhraphia* is composed of two words. *Bio*, stemming from the Ancient Greek term '*Bios*', i.e. Life; and life is the antonym of death...

Audio: Ok. *Biokhraphia* is clear... biography.

But, why did you record this cassette in your voice to interview yourself?

Artist: It's natural to record it in my voice.

Audio: Why?

Artist: I read it in a book somewhere.

Audio: What book?

Artist: A book that says that after death, everyone interview one's self. One asks oneself questions and one answers one's questions. So I said to myself, why not record all the questions I've always wanted to ask myself, but haven't been able to answer.

Audio: Like what, for example?

Artist: Like a lot of things. For example: Why theatre? What is theatre? What's the significance of theatre? What's the role of theatre?

Audio: Really? You'd like me to ask you these types of questions?

Artist: I don't know. No. I wouldn't like that. Of course not.

Audio: Then what?

Artist: I don't know. You start. I like surprises.

Audio: What is the significance of theatre, in your opinion?

Artist: The significance of theatre?

Audio: Surprised?

Artist: Yes. I'm surprised.

I don't know.

Audio: Really?

Artist: Maybe it's important. Maybe it's not. I don't know anymore. What is the significance of theatre? If I think about all the plays I've seen in my life, I think: So what? What did they do for me? Maybe, if anything, it benefited me as a profession, as a hobby. But now, if I think about performing, I get all stressed out and I don't want to deal. If I'm going to go to see a play, I get all stressed out and I don't want to deal.

Audio: So why did you choose theatre?

Artist: I can't remember now. Maybe to piss my parents off. It was war, and I didn't know what I wanted to do with myself. So, I did theatre.

Audio: Any regrets?

Artist: No.

Audio: Did you get involved in politics?

Artist: Yes. Of course. We all got involved in politics.

Audio: Right or Left?

Artist: Left.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: Left.

Audio: Did you fight?

Artist: I wanted to fight.

Audio: Did you fight?

Artist: I wanted to fight. But I was scared. You know combat zones, trenches, barricades... there's a lot of cockroaches and rats. And I really get scared. For example, I really wanted to be a part of the resistance and carry out military operations. I believed in it. A lot of my friends were martyred; others were detained. That also scared me. I used to think maybe I would get detained. I'm sure there are lots of insects in detention centers. There's another thing...

Artist: What?

Artist: Menstruation.

Audio: Yes?

Artist: Until now, I've never been sure whether or not they provide sanitary napkins in detention centers. And this really bugs me.

Audio: So, you didn't fight?

Artist: No.

Audio: And the bullet in your leg?

Artist: It's a wound.

Audio: From what?

Artist: In the war, once, I saw a guy from a militia... I don't know which militia... I went to him and I started on him... If you're a man, you'll shoot me. If you're a man, you'll shoot. Shoot, you dog. You loser. You lowlife. You coward. You chicken shit. Shoot, you bastard, shoot. If you had the balls, you'd shoot.

Audio: And what happened?

Artist: He shot me in my leg.

Audio: And then what?

Artist: Honestly? I regretted it. Because now that I think about it, if I had brought a cameraman, and we had actually shot what happened, it would have been a great performance. They would have written about us in the newspapers or something.

Audio: Ok. Let's talk a little bit more about you.

Artist: What do you mean?

Audio: Tell us about your childhood. How was it?

Artist: Average. It's not worth talking about.

Audio: You didn't suffer? You didn't have troubles?

Artist: No, no. A regular childhood.

Audio: And, how did your parents treat you?

Artist: Normal. Like parents.

Audio: So how come you have this profound sensitivity?

Artist: Maybe my mom? No. Everyone in my family is sensitive and we are all easily touched.

Audio: By the way, how many times did the artist Lina Saneh try to commit suicide?

Artist: Five times? Six times.

Audio: The family?

Artist: No. No. It had nothing to do with the family.

Audio: But in all your performances you have 'the family', your family. And your family's hysteria: the harsh, tyrant father and the sweet, loving mother.

Artist: This is a simplistic view, in all senses of the word.

Audio: Aristotle states that the family is the birthplace of tragedy, par excellence.

Artist: Aristotle wasn't talking about psychology.

Audio: But there's always these intense relationships in your work. Destructive conflicts, unbalanced personas, verbal and physical aggression, women versus men, men versus women... and what's strange, is that we always have the same amount of men versus the same amount of women. And there's always the number three. Or the multiple of three. Does this symbolize destiny? Death? The Trinity?

Artist: This is a metaphysical interpretation. It's irrational. And I reject it.

Audio: Ok. Maybe we need to read your work within a more comprehensive framework and not to consider it as a singular answer to a family issue.

Artist: By the way, my husband always said that the nicest gift a mother can give her son is to vanish as early as possible. I'm sorry... continue...

Audio: *Biokhraphia*... Let's stay with *Biokhraphia*

Artist: Yes. That would be better.

Audio: *Biokhraphia*, in my opinion, is the least successful of your works. And you exploited its failure to create a legend.

Artist: Me? That's not true. All my life I've rejected and fought the idea of the legend. First of all, because the legend – with all its talk – eliminates politics. Secondly, the legend creates worlds without histories. It obliterates contradictions. It converts meanings into forms. Please refer to the lecture I gave at the American University.

Audio: When was that? I had no idea.

Artist: 1998.

Audio: I wasn't there. I didn't attend it.

Artist: That's not my problem.

Audio: What did you say?

Artist: It's not important... go on.

Audio: All right. Can we consider *Biokhraphia* a political work that attempts to showcase your problems as a younger generation? And your critical stance against authority?

Artist: Maybe. That's possible. If you'd like. Why not? But, no. Definitely, no. *Biokhraphia* doesn't, at all, have anything to do with the stance and views of my generation. Actually, yes. Maybe. It depends on which generation and which age. For example, if we take all those born between the sixties and seventies, it would work. Yes. But, no. Because in the eighties you have a generation, who were born in 1975, 1976... These people might be included within our generation – especially the ones born in April, May, and with some who did their military service. In any case, we need to reevaluate those from 1966 and 1967 – maybe they shouldn't be included in our generation. Actually, they most likely shouldn't be included.

Audio: But you're all the war generation. You lived the civil war. You were affected by it. It's imprinted on you.

Artist: No. Me, for example... I have nothing to do with the war generation. I always felt different. Not like anyone else.

I'm special. A person like me could have committed a personal revolution with or without a civil war, or any other historical circumstance, for that matter.

Audio: Why? How? Why?

Artist: You're asking me to get into personal matters.

Audio: But it's important for us to know.

Artist: Ok. For a long time, I refused to change my under wear. I think I stayed for about six, seven months in the same underwear. Of course, I used to hide this fact from everyone. Even my family, my mom, my sister... none of them noticed anything. At some point, the smell became overwhelming. Wherever I went I was followed by a stench. In class. At home. In the elevator. In my room. Wherever I went, people avoided me. My friends at school were the ones who discovered that the smell was from me. When they found out at home, I expected to be punished. But instead, they indulged me, they gave me gifts. And since then, every time I get a whiff of a bad smell, I think that they're going to suspect it's me. This left a profound mark, deep within my being. So what is this? This is something that's a hundred percent psychological. Private. Personal. This Kafkaian relationship with smell is a million times more exciting for the artist than any other historical incident such as the war or the like.

Audio: Honestly, I'm not getting you... you lost me.

Artist: That's strange. Why?

Audio: I'm just not getting it... let's start all over again.

Artist: Ok. No problem.

Artist stops the tape recorder and rewinds the cassette to the beginning.

Audio: She studied Theatre at the Beaux Arts Institute at the Faculty of Fine Arts in the Lebanese University. She received her doctorate in Theatre from...

Artist stops the tape recorder again, and now fast-forwards the cassette.

Audio: Our interview today will focus on your new work.

Why did you call it '*Biokhraphia*'?

Artist: *Biokhraphia* is a word which signifies nothing.

We chose it because it has a nice ring to it.

Audio: Ok. *Biokhraphia* is clear... biography. But, why did you record this cassette in your voice, to interview yourself?

Artist: Ummm... How do I know? Do I have to answer this question?

Audio: Why?

Artist: Because it's not important.

Audio: All right then. What's your definition of theatre?

Artist: I reject all things theatre.

Audio: Speak to the microphone... What's your definition of theatre?

Artist: I reject theatre and all things related to theatre.

Audio: How can you articulate this rejection?

Artist: I don't go. I don't attend. I refuse. Or, I sit in the front row, bring my munchies, crunch on nuts and slurp on a soda.

Audio: Have you done this before?

Artist: Nope. Never.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: No. Never.

Audio: What do you think of Rabih Mroué as a director?

Artist: Good. Good. But he doesn't know how to cast his actors.

Audio: But you still haven't explained to me: What is theatre?

Artist: Oooff... theatre. It's difficult. Where do I start? It's such a broad term.

Audio: No – I mean theatre in Lebanon. You've been following Lebanese theatre from its inception until today. You've watched many plays. And you've read a lot about them...

Artist: Listen... I'm going to tell you about this dream that I dreamt... I dreamt that I was wandering in the streets, going from office to office... to get a license to exhume my tomb.

Audio: Sorry?

Artist: My tomb, my grave... I went to over a hundred offices. They all refused. So I decided to exhume it myself. After a lot of effort, I was able to reach my coffin. But when I opened the lid, I didn't find my corpse. Instead, I found my father's. It took a lot for me to interpret this dream.

Audio: What are you trying to imply... that Lebanese theatre is a beast?

Artist: No! What does Lebanese theatre have to do with this? I was really trying to tell you about a dream and I meant nothing else by it... And I don't know why it came to mind. 'Association d'idée'...?

Audio: Ok... But what are you guys trying to do with theatre?

Artist: We're doing theatre.

Audio: You mean these performances you've been presenting this last while, you consider them theatre?

Artist: I would prefer to delay my answer for the simple reason that I don't want to be accused of pre-empting criticism and blocking it.

Audio: We all know that Lina Saneh, after she completed her studies at the Lebanese University went to Europe to continue her acting career. You went to workshops: Far East, Commedia dell'Arte, Jacques Le Coq, Arianne Mnouchkine... but we're not seeing you. You're nowhere to be seen. You're not taking on any roles. Why?

Artist: But I'm here now. I'm acting now.

Audio: No. I mean acting a role – a role – not like this.

Artist: But, I am playing a role.

Audio: No. No. Sorry. What I mean... what you're doing, any one can do. It doesn't need four years of studying.

Artist: You're right.

Audio: So, why aren't you acting... really acting?

Artist: Honestly, I'm getting offered a lot of roles... but I'm not interested in any of them.

Audio: What are you trying to tell me? There aren't any good directors in town?

Artist: Maybe there are a lot of good ones, but none of them satisfy me... I mean... I don't feel any of them can direct actors the way I like... the way I want to act...

Audio: So what you're trying to say is right now you're not acting?

Artist: Yes, but...

Audio: So then, any director can direct you.

Artist: If I'm playing a character...

Audio: Then, you're not playing a character now?

Artist: Are you trying to trip me up?

Audio: No, I'm not trying to trip you, but... we just want to know why you aren't acting.

Artist: I'm acting. I'm acting.

Audio: But what you're doing now, anyone can do.

Artist: You're right.

Audio: Ok. Ok. If there aren't any directors to your liking... Your husband... why doesn't he produce anything for you?

Artist: He doesn't feel like it.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: He doesn't feel like it.

Audio: What?

Artist: Once, by chance, I read a line to him... I can't remember by whom... something to the extent of: 'it's enough that someone does something... anything'. For example, someone passing by... crossing the street and another person is watching... this act, in itself, is enough to be theatre. He found this pleasing. He was convinced. Since then, he decided that we shouldn't bother putting in all this effort, all this energy, sweat and guts into theatre when it's actually so simple.

Audio: But there's an audience as well. I mean... they're paying the price of a ticket... not to see an actor playing a part anyone can do... I think they deserve to see talent, skill, creativity, ingenuity...

Artist: But in reality they aren't paying enough. Let them pay, and we'll show them whatever they want to see. We'll sing, we'll dance, we'll emote, we'll express, we'll cry, we'll jump around like chimpanzees, we'll go ape-shit for them.

Audio: Really?? If they pay enough, you would do anything they ask for?

Artist: What do you think I am, a slut?

Audio: You're confrontational... you're a confrontational person...

Artist: Me?!

Audio: Yes... all your talk is provocative. Actually, when I think about your work, it resembles your talk... provocative... confrontational...

Artist: How.. How did you get all of that?

Audio: You're like commandos. You do these small works. You present them once or twice... an instant. Then for 6 months, a year.. or two... you just talk about them.

Artist: What's wrong with that?

Audio: Nothing. But, it reminds me of the tactics used by the Islamic resistance and the military operations they carry out against enemy positions.

Artist: Whoa, whoa... where did that connection come from?!

Audio: It's the same logic: Conquer, raise the flag, film the event, withdraw.

Artist: Wait a minute... just a minute, this is the enemy's point of view.

Audio: No, this is the point of view of the audience.

Artist: Anyway, I have no presence without an audience. In my particular case, things don't happen this way. The difference between my work and the Islamic resistance is that when the resistance films its operations, it's to prove their existence. Because, in their opinion, one can't be real unless one's captured on film. Otherwise, why would they film their operations? When I use my image, it isn't to prove my existence... on the contrary, it's to confirm my death or, maybe, to say that the performance taking place before you is not actually happening.

Long Pause

Artist: Do you think I'm being irrational?

Audio: No. No. Not at all. What you're saying is very profound and interesting. And it confirms my opinion about you and of your work.

Artist: What opinion?

Audio: That you're confrontational... a provocative woman.

Artist: You're still thinking with the logic of the enemy. The enemy thinks that our work is provocative. They accuse us of being influenced by the West. That we're cerebral. Formalist. There's no story there... no actors... we have suffered and are still suffering from the hegemonization of the Arab

and Islamic identity. But in reality, people are not at all proud of this identity. This is our reality and what I did was to attempt to tell this truth. We don't remember that we're Arabs until the Americans and the Israelis bomb Beirut, the West Bank, or Iraq... in times of crisis... It's only when things like this happen that this instinct in us is stirred. Our loyalty is instinctive, therefore it's not positive. In this context, the Arab identity can be considered an issue or matter, which in itself, imposes upon us the inevitability of fate and destiny.

Pause

Audio: So what are you reading these days?

Artist: Newspapers

Audio: What newspapers?

Artist: By virtue of my work, I get all the newspapers.

Audio: What work?

Artist: I teach at the university.

Audio: Speak closer to the microphone.

Artist: I teach at the university.

Audio: Which pages of the newspaper do you read?

Artist: The first and the second

Audio: You mean you're interested in politics?

Artist: Yes.

Audio: Do you have political ambitions?

Artist: I have no political ambitions.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: I have no political ambitions. I'm only interested in theatre.

Audio: Does political theatre concern you?

Artist: I'm with the arts. I don't know when it's the arts... when it's politics...

Audio: The title of your play *Biokhraphia*?

Artist: Yes. Yes.

Audio: What's the play about? What does it talk about?

Artist: About...

Audio: Wait... what about the title?

Artist: *Biokhraphia* is made up of three words. *Bio* from *bios*,

which means life. *Khara*, which in Arabic means 'shit'. And, *Phia*... in Arabic means 'in it'. So. It's a shitty biography.

Audio: Indeed. So what's the play about?

Artist: The play... I enter. I have a tape recorder with me. I press play. My voice comes out. It starts asking me....

Audio: Yeah, Yeah... we've been through this... what are you doing?... telling me what I already know? In the play, you say you like homosexuals because they are incapable of being soldiers.

Artist: This is discriminatory language and I would never speak this way.

Audio: Are you denying your sympathetic language with regard to homosexuality in the play?

Artist: No.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: No.

Audio: Are you denying your opposition to the military in your play?

Artist: No.

Audio: Was this statement censored out of your play? Yes or no?

Artist: Yes.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: Yes. It was censored.

Audio: And despite all this, you did not comply with this order.

Artist: Yes I did.

Audio: No you didn't.

Artist: You said it, not me.

Audio: Me?

Artist: Yes, you.

Audio: Are you trying to get the better of me? Stop beating around the bush... confess your failure.

Artist: What failure?

Audio: Confess to us that you no longer know how to do theatre.

Artist: That's the least of my concerns.

Audio: ... that you don't know how to act.

Artist: Who gives a shit.

Audio: ... that you don't know how where to even begin with theatre. You don't know where you're going. What you want to say. What...

*Artist stops the tape recorder. Exits. Returns after a long pause.
Artist presses play.*

Audio: Look. Next time, don't do that again. Understood?

Artist: I apologize.

Audio: Let's go back to the last part.

Artist: Ok.

Audio: Press Rewind.

Artist rewinds tape. Presses stop. Presses the play button.

Audio: So what are you reading these days?

Artist: Newspapers

Audio: What newspapers?

Artist: By virtue of my work, I get all the newspapers.

Audio: What work?

Artist: I teach at the university.

Audio: Speak closer to the microphone.

Artist: I teach at the university.

Audio: Which pages of the newspaper do you read?

Artist: The first and the second

Audio: You mean you're interested in politics?

Artist: Yes.

Audio: Do you have political ambitions?

Artist: I have no political ambitions.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: I have no political ambitions. I'm only interested in theatre.

Audio: Does political theatre concern you?

Artist: I'm with the arts. I don't know when it's the arts... when it's politics...

Audio: The title of your play *Biokhraphia*?

Artist: Yes. Yes.

Audio: What's the play about? What does it talk about?

Artist: About...

Audio: Wait... what about the title?

Artist: *Biokhraphia* is made up of three words. *Bio* from *bios*, which means life. *Khara*, which in Arabic means 'shit'. And, *Phia*... in Arabic means 'in it'. So. It's a shitty biography.

Artist moves to chair at stage left. Her image appears in the screen that the artist was physically standing behind before (video projection of the artist takes the place of the artist)

Audio: Indeed. So what's the play about?

Artist: The play... I enter. I have a tape recorder with me. I press play. My voice comes out. It starts asking me....

Audio: Yeah, Yeah... we've been through this... what are you doing?... telling me what I already know? In the play, you say you like homosexuals because they are incapable of being soldiers.

Artist: This is discriminatory language and I would never speak this way.

Audio: Are you denying your sympathetic language with regard to homosexuality in the play?

Artist: No.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: No.

Audio: Are you denying your opposition to the military in your play?

Artist: No.

Audio: Was this statement censored out of your play? Yes or no?

Artist: Yes.

Audio: Speak to the microphone.

Artist: Yes. It was censored.

Audio: And despite all this, you did not comply with this order.

Artist: Yes I did.

Audio: No you didn't.

Artist: You said it, not me.

Audio: Me?



Biokhraphia, 2002. Video performance. Photo by Houssam Mcheinch.

Artist: Yes, you.

Audio: Are you trying to get the better of me?

Video: But there's a scene I didn't present in compliance with the censorship order.

Audio: Which scene?

Video: The one at the beginning. The actress enters... she squats... she shits a tape... she shoves into the tape recorder... and plays it.

Audio: Ooff... so vulgar... you're incredible... you think this is daring? That you're provoking the audience? We should thank the censors from stopping you from doing these things... You... you don't think about what your father would say if he saw you doing these things? Your mother?? Your in-laws??? Your students?

Video: If we can't talk about sex... or about the military... or about religion... or the presidency. What are we supposed to talk about in theater?

Audio: There are many other subjects you can talk about.

Video: Like what?

Audio: You can talk about inheritance... love... about war, and how ugly it is... A lot of things.

Video: Can we talk about Syria?

Audio: What do you mean by that? Of course not. But you can talk about Israel.

Video: Yeah, and what do we say... that Israel is our enemy. Tell me something we don't know.

Audio: This country is full of conflict and the censors are here to protect you. At the same time, they are giving you a margin of freedom within which to work. But it's limited by some broad red lines. And as the Americans would say: The devil is latent in the details. Therefore, take my advice and don't get into the details. Keep busy with the generalities.

The video projection of the artist shoots herself int he head with a pistol.

The actress gets up quickly from the chair and returns to the set. She runs both the tape & the video recorders.

Presses rewind.

Stop.

Then play.

Audio: This country is full of conflict and the censors are here to protect you. At the same time, they are giving you a margin of freedom within which to work. But it's limited by some broad red lines. And as the Americans would say: The devil is latent in the details. Therefore, take my advice and don't get into the details. Keep busy with the generalities.

Video: Ok.

Audio: How often do you sleep with your husband?

Video: Do you want the details or do you want me to keep busy with the generalities?

Audio: Don't be impertinent. I'm asking you a very clear question.

Video: Sorry, go ahead.

Audio: How often do you sleep with your husband?

Video: That's none of your business...

Audio: When was the last time you slept with him?

Video: That's none of your business...

Audio: Do you enjoy it?

Video: That's none of your business...

Audio: Was he your first?

Video: That's personal.

Audio: Did you have other sexual experiences?

Video: That's none of your business...

Audio: Do you masturbate?

Video: You don't have the right to ask these kind of questions.

Audio: Do you use condoms?

Video: I said that's none of your business.

Audio: Do you keep your eyes open or closed?

Video: That's none of your business...

Audio: Do you guys make noises?

Video: That's none of your business...

Audio: Do you guys talk?

Video: That's none of your business...

Audio: Do you watch pornos?

Video: That's none of your business... none of your business!!!... none of your business!!!...

Audio: Ok Ok Ok... All right. How many times a week?

Video: Honestly, ever since I got married...

Audio: Speak to the microphone.

Video: Ever since I got married, I've been recording in a little notebook how many times we sleep together, my husband and I: the date, the time, the number of times, the positions, if I enjoyed or not. On our tenth wedding anniversary, I did an inventory and put it on paper. Would like me to read it to you?

Artist: That's not necessary...

Video: Of course it is.

Video: In the last ten years, we slept together 1,143 times. 231 times during the day. 912 at night. On the bed, 822. In the living room, 285. 11 times in the bathroom. In the stairwell, 8 times. Three failed attempts in the elevator. 41 times during

trips outside of Lebanon. As for positions: There are 3 fundamental positions...

Audio: That's ok... that's ok... what concerns me is whether or not you enjoyed it.

Video: Oh. This is a subject I have calculated in detail. I found that in the first year and in the last year, we slept together the same amount of times... 92 times. 92 means 23 times each season. But this can't be right... because according to my notebook, in the first three months, we only slept together three times. I think maybe because it was cold? In the next three months, 15 times. The next season, 52. So it was mounting. In the last three months, 23 times. That means that if we wanted to take the median average, we have to take the second and last season, because the difference isn't so big. So, if we take the median average for three months, it comes out to 18.5 times. That means that during the week, we used to sleep with each other 1.42 times. That means 0.20 times per day. Which is also not correct, because, according to my notebook, we never slept with each other except for on weekends. That means, we have to divide the number by two to get what the average is per day. Which is 0.71. 0.71 is 0.29 less than what is required for me to orgasm. So, it's safe for us to say that in the first year and in the tenth year, my sexlife was a failure. On the other hand, the fourth year has the best ratios. 1.16, which, in practical terms, means we were enjoying it by 0.16 more than required. And this number was the cause of my ailments. Because, it's true that we were enjoying one full time, but there was 0.16 that was never completed. Which was the main source of my frustration.

Artist: This isn't true... what are you talking about??

Audio: Frustration! That's exactly what I wanted to get at! Do you think that this is your generation's problem?

Video: I think so. Yes. I think so.

Audio: Then, this is what you think caused your generation to reach a dead-end?

Video: Not at all. My generation hasn't reached a dead-end.

Audio: But there's a feeling out there that your generation is bankrupt. They have nothing to say.

Video: I'm going to tell you something. If you heard about an institution on the edge of bankruptcy, would you put your money in it or would you take it out? There are huge institutions that are supporting us. They're giving us funds to do theatre. Why do you think that is? Because we're at a dead-end?? That's nonsense and it's ridiculous. I've heard a lot of talk about our generation falling apart. I even heard that our generation would fall apart in January, to be exact. What happened?? We're already into April and our generation still hasn't fallen apart. There are people who are putting up money... is it reasonable to say that people are putting money into a place where they have no faith? I'm going to be even more honest. We, last month, asked for \$400,000 through international associations that I'm not going to name. They gave us \$840,000. In reality, we took \$750,000. So that we don't beat around the bush, let's put it this way: We asked for \$400,000 and they gave us \$750,000. We, as a generation, find it imperative to confirm...

The artist pauses both tape and videoplayers.

She opens the faucets, attached to the bottom of the screen, and drains her liquid image from the screen into small bottles. Each bottle has the same image of the artist that was on the screen. She puts these small bottles on a tray. Walks up the theatre aisle towards the exit. Sits at a table.

She places a sign on the table. And waits for the audience to get up.

The sign says 'FOR SALE: \$ 20/BOTTLE'.

The End

Abuelo, padre e hijo

La biblioteca:

La biblioteca del abuelo contenía más de 8.000 libros. A partir de los 70 años, su visión se debilitó y ya no podía recordar la ubicación exacta de los libros en las estanterías. Cuando necesitaba un libro en concreto, tenía que dedicar una gran cantidad de esfuerzo y sufrimiento para encontrarlo. El padre decidió encontrar una solución a este problema: le pidió a su hija (la hermana) que le ayudara a idear un sistema de clasificación para los libros. Asignaron a cada libro un número y una tarjeta individual e independiente. En la tarjeta escribirían el número y el título del libro. Ordenaron todas las tarjetas por orden alfabético de manera que, cuando el abuelo necesitara un libro, podría buscar su título en ellas, ver el número y encontrarlo en la estantería correspondiente. El padre y la hermana tardaron un año entero. Después de la muerte del abuelo, ya nadie volvió a confiar en las tarjetas y dejaron de tener utilidad. El hijo las cogió y decidió no ordenarlas alfabéticamente sino igual que el abuelo había organizado su biblioteca originalmente.

El libro:

En 1979 el padre decide escribir un libro sobre matemáticas inspirado por las teorías de Fibonacci. En cuanto empieza a escribir su libro, vuelve a estallar la guerra en Beirut. Pero el padre no cesa en su empeño, a pesar de la guerra civil que está intentando impedirle continuar este esfuerzo mental. En 1982, el gobierno israelí descubre que el padre está a punto de completar el proyecto y se apresura a invadir el Líbano con el fin de impedirle terminar su obra. La invasión israelí empieza en junio de 1982. El padre persevera en el proyecto, intensifica su esfuerzo mental; el ejército de Israel rodea Beirut, la ciudad donde él trabaja, empieza a bombardear la ciudad desde el aire, desde tierra, desde el mar y, sin embargo, el padre no deja de trabajar. A pesar de la escasez de provisiones y alimentos y los cortes de suministro eléctrico y la pérdida de agua y petróleo, él continúa escribiendo. Trabaja en el proyecto hasta el final y le pone por título: *Variaciones sobre un Tema de Fibonacci*. Había

conseguido vencer al ejército israelí al escribir un libro que aparentemente no beneficia a nadie, y menos aún a él mismo.

Relato breve (jaque mate):

En el año 1989, el hijo escribió su primer relato breve. Es el cuento de una familia encerrada en su casa durante el bombardeo entre Beirut oriental y Beirut occidental. La historia describe lo que hacen los distintos miembros de la familia refugiados en el rincón de la casa que consideran más seguro, mientras dura el bombardeo. La historia termina cuando una bomba cae justamente en ese rincón. El lector comprende que la familia ha sido alcanzada por la bomba, pero desconoce el número de víctimas. Un poco más tarde, durante un bombardeo real, el hijo se encuentra con su familia en la misma situación que había descrito en su relato. Terminan igual que la familia de la historia del hijo. La madre, la hermana y el hermano mayor resultan heridos. Este incidente ejerció un tremendo impacto en el hijo, y él lo interpretó como una señal de que no tenía que volver a escribir más relatos breves. Ésa fue la primera y la única historia que escribió. Después, se metió de lleno en el teatro, a pesar de que su tío no dejaba de animarle a que se centrara en la escritura y la literatura en lugar del teatro.

Fibonacci (Leonardo de Pisa o Pisano 1170 – 1250) planteó el problema: “¿Cuántas parejas de conejos puede procrear en un año una pareja de conejos recién nacida si: cada pareja procrea una nueva pareja cada mes, y esa nueva pareja, se puede reproducir dos meses después de su nacimiento, siempre que no haya muertes?” El padre se interesó por este problema, y realizó largos experimentos y cálculos basándose en las limitadas referencias que le ofrecía su biblioteca privada. Tardó casi cuatro años en completar esta versión: cuando la acabó, intentó ponerse en contacto con varios periodistas y editores sin éxito. El proyecto acabó en una de las estanterías de su casa.

El padre sueña que ve los conejos y los sigue hasta bajar a la sala de las múltiples puertas.

El abuelo se afeita la barba y el bigote: se quita sus atuendos religiosos, se pone una camisa blanca, un traje y una corbata, y llama a la puerta de su casa. Su mujer abre la puerta, le mira con extrañeza y le pregunta: «¿Sí? ¿En qué puedo ayudarle?» Él contesta: «Soy Hussein, tu marido.»

El hermano, a quien está dedicado el relato breve:

El día del asesinato, en febrero de 1987, el hermano menor, Yasser, corrió a la casa del abuelo en cuanto se enteró de la noticia. De camino, recibió un disparo de un francotirador: la bala entró en su cráneo por un lado y salió por el otro. Esta bala le causó la pérdida de la memoria de pronunciación y de la memoria de escritura. Diez años después del incidente, el hermano menor escribió y leyó en voz alta las siguientes palabras: «Muertos, no escribimos. Hablamos, con palabras que muy pocos de los vivos pueden comprender.»

El periódico en el que apareció el relato breve:

El periódico *Al-Nidaa* (“La Llamada”) estaba vinculado al partido comunista libanés. Entre 1982 (año en que el padre había terminado su libro sobre matemáticas) y 1987 (año en que el abuelo fue asesinado y el hermano pequeño recibió el disparo), el hijo se dedicaba a distribuir el periódico todos y cada uno de los domingos como parte de sus obligaciones hacia el partido. Llevaba un montón de periódicos bajo su brazo y llamaba a todas las puertas del vecindario repitiendo siempre la misma frase: «Buenos días, ¿les gustaría leer el periódico *Al-Nidaa*?» Cuando ya había cumplido con las tareas del partido, se pasaba toda la semana intentando quitar las manchas de tinta que se habían grabado en su brazo y sus dedos a causa de haber aca-rrado con la pila de periódicos. Cuando terminó la guerra civil, *Al-Nidaa* dejó de publicarse. La tinta, no obstante, permaneció.

La bomba que cayó en la casa:

Poco después del bombardeo, cuando la familia estaba intentando arreglar la casa, el padre encontró los restos del proyectil que impactó sobre la casa. Lo limpió y descubrió una inscripción del fabricante en la base del proyectil: «*Made in Iraq*». Se sintió tranquilo porque esto le trajo a la memoria la infancia que pasó con su padre (el abuelo) en Irak.

El asesinato:

La abuela abrió la puerta. Uno de los dos hombres armados le preguntó por su marido; quería verlo para que le firmara una petición que negara los conflictos civiles que estaban teniendo lugar en Beirut en aquel momento. La abuela le pidió que dejara el arma en el salón y que fuera al dormitorio donde el abuelo estaba durmiendo la siesta: tenía esa costumbre. El hombre armado accedió, pero ocultaba un revólver equipado con un silenciador.

El tío:

El día en que se publicó el relato breve del hijo en el periódico, el tío le envió una nota que decía lo siguiente:

«Señor Rabi:

Saludos y felicitaciones por su relato: ¡qué carajo! Deberías seguir escribiendo esas historias, porque la literatura ve en ti a un magnífico escritor. ¡Y qué carajo lo de actuar! He oído que en casa de tu padre hay una copia del Antiguo Testamento. ¿Podrías hacerme el favor de pedirle a tu estimado padre que sea tan amable de prestarme esa copia solamente durante dos días? Y si tu padre fuera tan amable de acceder a mi petición, ¿podrías tú, por favor, ser tan amable y solícito y traérmelo a mi despacho? Gracias al estimado padre, gracias a ti y gracias a Ziad, el mensajero de esta nota.

Nizar»

La hermana:

La hermana estudió documentación. Ella fue la que resultó herida en el pecho después de que su hermano (el hijo) hubiera terminado su primer y último relato breve. A petición del padre, ideó una estrategia para organizar la biblioteca del abuelo. Asignó a cada libro un número y una tarjeta independientes. Colocó las tarjetas por orden alfabético en unos cajones de madera hechos por el padre. Cuando terminó la tarea, miró su proeza con orgullo y, después, dejó el país para ir a un destino muy lejano del que nunca regresaría.

La madre:

Después de que la bomba explotara en la casa, toda la familia corrió con los dos heridos (la hermana y el hermano mayor) al Hospital Universitario Americano donde el padre había recibido el tratamiento de leucemia en 1975. Nada más llegar al hospital, se dieron cuenta de que la madre también estaba herida. Con el pánico y la angustia, nadie se había dado cuenta de que ella también estaba herida. Ni siquiera ella misma se había percatado...

La esposa:

El día del asesinato del abuelo, el hijo conoció a su novia, la que se convertiría en su mujer. Ella le dio el pésame, se enfadaron juntos y, después, entristecieron juntos, se abrazaron, se besaron, se acostaron juntos en la cama y pasaron toda la noche juntos. Esa noche, perdieron juntos la virginidad.

El amigo (que hizo el dibujo para el relato breve):

El hijo le pidió a su amigo, el artista Edgar Aho, que hiciera un dibujo sobre su relato breve para acompañar su publicación en el periódico. Aunque pensaba que el relato no era bueno, Edgar accedió e hizo el dibujo por la amistad que tenía con el hijo. Después de que terminara la guerra en el Líbano, Edgar subió

a la planta catorce del edificio donde vivía y saltó al vacío. Fue el salto de toda una vida. La comunidad local pensó que Edgar pertenecía a una secta satánica y que el salto se debió a creencias satánicas. En realidad, su salto fue simplemente un acto de protesta ante la sociedad religiosa y comunitaria en la que vivíamos. Él siempre solía decirle al hijo: «Las lágrimas no son como las cebollas», y reía.

El hermano mayor:

Mucho tiempo después de la explosión de la bomba en la casa, cuando el hijo estaba reuniendo material para una exposición, le preguntó al padre la fecha exacta del bombardeo. Preguntó a la madre, preguntó a la hermana, preguntó al hermano menor, preguntó al hermano mayor. Cada uno le dio una fecha distinta. Hubo muchas discusiones entre ellos acerca de la fecha, y cada uno de ellos pensaba que él o ella tenían razón. Esto continuó hasta que el hermano mayor, que resultó herido en la explosión de la bomba, recordó que tenía unas fotos tomadas justo después del bombardeo y que en las fotos aparecía la fecha en que habían sido hechas. Esto era la prueba decisiva que acabaría con las discusiones. La familia esperó durante dos días a que el hermano mayor encontrara las fotos. Cuando finalmente las encontró y las trajo, resultó que no indicaban ninguna fecha. Pero todos acordaron que sucedió entre agosto y septiembre de 1989; en otras palabras, después de que el hijo hubiera escrito su primer y último relato breve.

La casa:

En 1975, cuando empezaron los enfrentamientos civiles en el Líbano, la casa fue bombardeada. A pesar de eso, la familia no se dio cuenta de que los enfrentamientos habían empezado, quizás porque nadie vivía en la casa en aquella época. Cuando la casa resultó bombardeada por segunda vez en 1989, se dieron cuenta de que la guerra ya había comenzado, y que estaba durando mucho tiempo, tal vez porque todos vivían en la casa en aquella época. En ese momento, empezaron a sentir miedo. Oficialmente, la primera bomba que cayó en la casa, en 1975,

marcó el inicio de los enfrentamientos, mientras que la segunda, en 1989, anunció el final de los mismos.

La biografía del abuelo:

El abuelo (Hussein Mroué) nació en 1907 ó 1908 en Haddatha, al sur del Líbano. Su carné de identidad indica erróneamente que nació en 1910. Su padre era un *sheikh* que lo envió a Irak con el propósito de que estudiara también para *sheikh* y que, más tarde, pudiera heredar su cargo. Esto sucedió en 1924. Algunos años después, en 1948, mientras continuaba con sus estudios en Irak, Mroué conoció a uno de los fundadores del Partido Comunista Iraquí, quien le ofreció una copia del Manifiesto Comunista. Éste fue su primer contacto con el pensamiento marxista y abrió la puerta a otras culturas y filosofías. El Manifiesto Comunista actuó como un catalizador que abrió los ojos de Mroué a los conceptos de la igualdad humana y social especialmente en un momento de crisis sociopolítica generada por la política británica en Irak. Esto coincidió igualmente con la declaración del Estado de Israel y el sufrimiento y la deportación del pueblo palestino. Mroué participó como periodista, pensador y activista en la lucha del pueblo iraquí frente a la política británica que causó el fracaso del acuerdo Portsmouth. Un año después, en 1949, el gobierno iraquí expulsó a Mroué del país, anuló su nacionalidad y la de su familia. Regresó al Líbano y se convirtió en uno de los pensadores marxistas árabes más reconocidos y miembro del comité central del Partido Comunista Libanés. Su principal centro de actividad giró en torno al pensamiento y la escritura; escribió muchos libros sobre la filosofía, el islam, la política y la literatura árabe. Su último proyecto trataba el tema de las tendencias materialistas en la filosofía islámica. Publicó dos importantes volúmenes sobre este tema, que en ese momento, fueron considerados muy polémicos y ocasionaron encendidos debates. Estaba escribiendo el tercer volumen de este proyecto cuando dos fundamentalistas islámicos irrumpieron en su casa, entraron en su habitación y le dispararon con un silenciador. Era octogenario en esa época. Esto sucedió el 17 de febrero de 1987, durante la guerra civil. Éste fue un periodo muy turbulento

para el Líbano; el gobierno era prácticamente in-existente y, por lo tanto, no se investigó el asesinato de Mroué. Como todos los casos parecidos en el Líbano, este caso también se cerró inmediatamente y, desde entonces, nunca más se volvió a hablar de él.

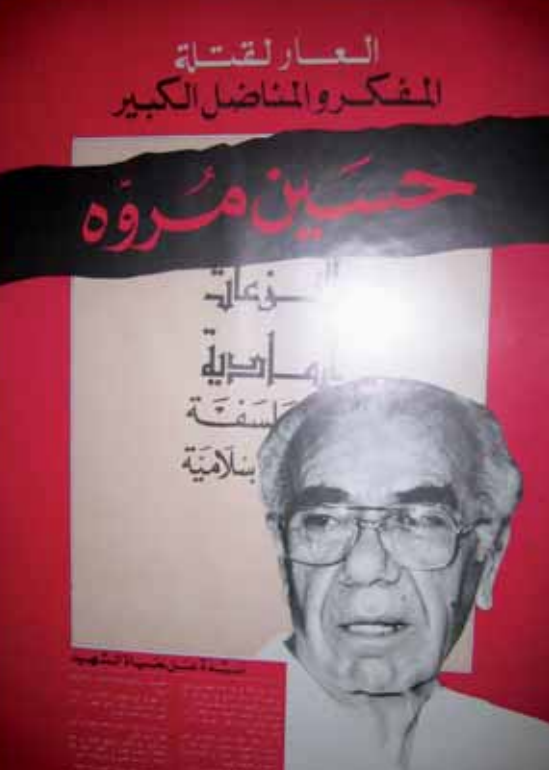
La biografía del padre:

El padre (Ahmad Mroué) nació en 1935 en Najaf, en el sur de Irak, donde su padre (el abuelo) estaba estudiando para *sheikh*. Su carné de identidad indica erróneamente que nació en Beirut el 5 de enero de 1935. Regresó al Líbano en 1949, cuando su padre fue exiliado de Irak. Se casó a los 21 años con su prima (la madre) que entonces tenía 14 años. Emigraron a Sierra Leona (África) en 1956, donde el padre trabajó como comerciante. Durante estos años, se convirtió en el padre de 5 hijos. Dedicaba su tiempo libre a leer una gran cantidad de libros, principalmente historia y literatura clásica europea. Finalmente, el padre llegó a la conclusión de que el comercio no era su vocación y, viendo que había conseguido ahorrar algún dinero, decidió regresar al Líbano con su familia en 1965. Se gastó todo el dinero que había ahorrado en comprar un apartamento en Beirut y en matricularse en la Universidad Americana de Beirut para continuar sus estudios de Física y Matemáticas. Esto sucedió en 1967. Durante este tiempo tuvo dos hijos más, incluido el hijo (el autor del relato breve). Mroué enseñó matemáticas en institutos públicos y privados y también escribió numerosos libros sobre esta materia. En diciembre de 1975, fue ingresado en el Hospital Universitario Americano donde le diagnosticaron una leucemia aguda. Se curó tras 30 días de tratamiento y pasó los dos años siguientes tomando medicina preventiva. El padre se jubiló de su profesión de docente en 1999, pero, no obstante, siguió escribiendo, especialmente sobre el tema de los números y sus cualidades. Sus libros y sus artículos no fueron nunca publicados.

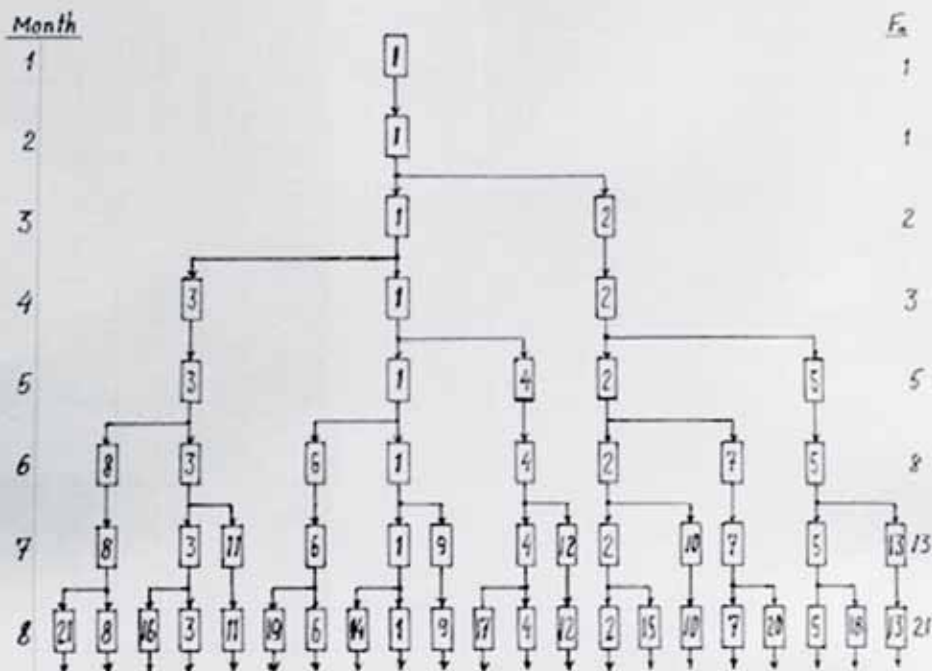
La biografía del hijo:

El hijo (Rabih Mroué) nació en Beirut el 24 de enero de 1967,

y en la actualidad vive en uno de los barrios periféricos de la capital. Su carné de identidad indica erróneamente que su fecha de nacimiento es el 21 de febrero de 1967. Durante los interminables años que duró la guerra del Líbano, Mroué se vio involucrado en ella en distintos grados de implicación. Fue un disciplinado voluntario sanitario durante las primeras etapas de la guerra y, en 1982, durante la invasión israelí a la capital Beirut, su vocación dio un giro y Rabih se hizo cargo de un pequeño cañón Mortar 62 que nunca llegó a utilizar por motivos técnicos. Sin leer el manifiesto del Partido ni sus normas de admisión, se hizo miembro del Partido Comunista Libanés. Cuando ya no sabía qué más hacer, se vio cursando estudios de teatro en la Universidad del Líbano. En 1989, por motivos desconocidos, escribió un relato breve que resultó ser su primer y último relato. Fue durante esta época cuando conoció y se enamoró de una de sus compañeras de clase, Lina Saneh. Volaron a Chipre para casarse, como un alegato político. Sin embargo, parece que nadie se dio cuenta de este alegato político, ni entonces, ni ahora. Durante un año y medio, Mroué fregó platos en la cocina del Canard Bleu, un elegante restaurante de París; y en esta exquisita capital conoció las obras de Buñuel, Godard, Pasolini, Tarkovsky y muchos otros. En 1993, le pidió a uno de sus amigos, Ahmed K., un trabajo en el Líbano, y fue contratado en Future TV: allí trabajó como escritor/director en el Departamento de Animación desde 1993 hasta 2008. En su tiempo libre, Mroué enseñaba teatro. En 1999, indagó en el mundo de la tecnología y obtuvo su propia dirección de correo electrónico, rabihm@hotmail.com. Mroué escribió y dirigió y actuó en muchas obras, vídeos, películas y performances realizadas con varios medios, entre los que se incluyen *L'Abat-Jour* y *El Ascensor*. La primera vez que Mroué y Catherine Deneuve se conocieron, no se dieron cuenta de que estaban siendo filmados y de que esa escena iba a ser incluida en una película. En el 2010, Mroué fue invitado a realizar su primera exposición individual. Él rechazó la oferta alegando que ésa no era su profesión. El comisario le dijo que ése era precisamente el motivo por el que estaba invitado. Mroué fue convencido y accedió. *Comma* será el título de su próxima obra de teatro/performance.







in proving these properties are completely distinct, that they are given under separate sections and topics.

1-3. Sub-sequences of the Fibonacci Numbers.

The simplest relations depend on splitting the Fibonacci sequence into sub-sequences or writing the sequence repeatedly two or more times under one another in rows, shifting the elements one, two or three places to the left, as follows:

$$1 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad 8 \quad 13 \quad 21 \quad 34 \quad 55 \quad \dots \quad F_{n-2} \dots$$

$$2 \quad 3 \quad 5 \quad 8 \quad 13 \quad 21 \quad 34 \quad 55 \quad 89 \quad 144 \quad \dots \quad F_n \dots$$

$$3 \quad 5 \quad 8 \quad 13 \quad 21 \quad 34 \quad 55 \quad 89 \quad 144 \quad 233 \quad \dots \quad F_{n+1} \dots$$

Using the above arrangement one may note that the sum of a number in the first and a number in the third row is twice that in the middle row all of the same column: $(1+3) = 2(2)$, $(1+5) = 2(3)$, $(2+8) = 2(5)$, ...

$$F_{n-2} + F_{n+1} = (F_n - F_{n-1}) + (F_n + F_{n-1}) \quad \text{by (I-1)}$$

النسخة ليوعين فقط .
وإذا تعطف والدك
و قبل بالاعارة
فجز جوك بدورك أن
تتلفظ و تعطف بأن
تجلبها معك إلى مكنتي .
شكراً للوالد المحترم
وشكراً لك ، وشكراً
لزياد ناقد الرسالة .

ز





ثقافة

شكوك



في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.

في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.



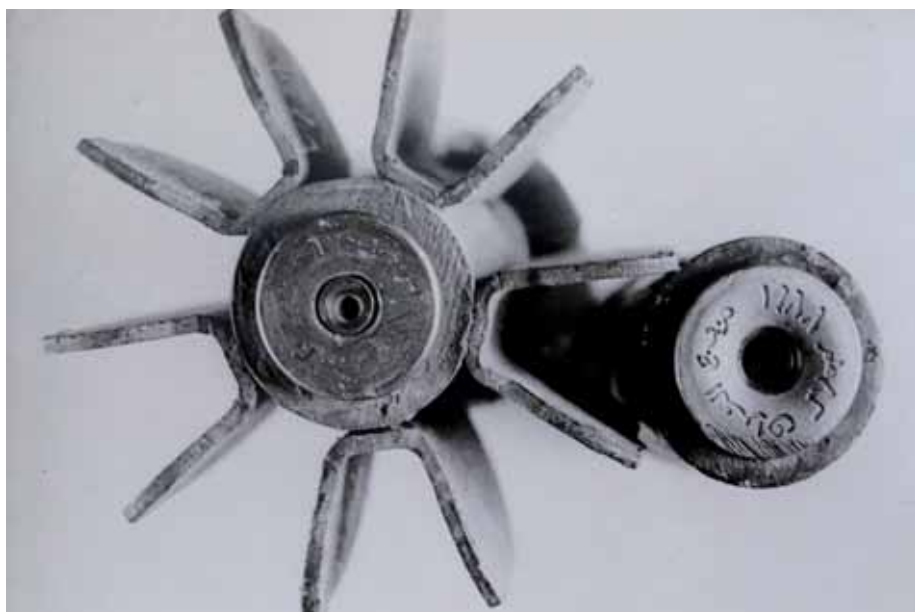
في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.

في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.

في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.

في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم المجتمع العربي، ونحاول أن نقدم وجهة نظرنا حولها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ، وأن تثير في ذهنه بعض الأفكار التي قد تكون جديدة عليه.





Grandfather, Father and Son

The library:

The grandfather's library contained more than 8,000 books. When he was in his seventies, his vision became weak, and he could no longer remember the exact placement of the books on the shelves. If he needed a particular book, it would take him a great amount of time and suffering to find it. The father decided to find a solution to this problem; he asked his daughter (the sister) to help him devise a system to categorise the books. They gave each book a number and a separate card. On this card, they would write the number and the title of the book. They arranged all the cards in alphabetical order, so that when the grandfather would need a book, he would look for its title in the cards, see the number, and follow the number on the library's shelves. It took the father and the sister a whole year to complete this mission. After the death of the grandfather, no one relied on the cards anymore, and they became useless. The son took the cards, and decided to arrange them non-alphabetically, in the same manner that the grandfather had initially organised his library.

The book:

In 1979, the father decides to write a book on mathematics, inspired by Fibonacci's theories. As soon as he starts writing this work, the war flares up again in Beirut. The father perseveres in his project, despite the civil war that is trying to stop him from pursuing this cerebral endeavor. In 1982, the Israeli government learns that the father is close to completing the project, and rushes to invade Lebanon, in order to stop him from finishing his work. The Israeli invasion starts in June 1982. The father insists on persevering with the project, intensifies his cerebral effort, the Israeli army surrounds Beirut where he is working, it starts bombing the city from the air, from the land, from the sea, and yet the father does not stop working. In spite of the shortage of provisions and food and the power cuts and the loss of water and petrol, he goes on with his writing. He pursues the project to its end, and gives

the book a name: “Variations on a Theme by Fibonacci.” He had achieved victory over the Israeli army, in writing a book that seems to benefit no one, least of all himself.

The short story (CheckMate):

In the year 1989, the son wrote his first short story. It is the tale of a family locked in their house during a bombing volley between East Beirut and West Beirut. The story describes how the different members of this family spend their time during this bombing, in a corner of their house, which they assume to be safe. The story ends with a bomb actually hitting this corner of the house. The reader understands that the family was hit, but does not know the extent of the casualties. A very short time later, during an actual round of bombing, the son found himself with his family in the same situation as in his story. They ended up in the same manner as the family in the son’s story. The mother, the sister, and the older brother were wounded. This incident had a tremendous impact on the son, and he interpreted it as a sign that he should not write any more short stories. This story was the first and the last one he wrote. Afterwards he stuck to theater, despite his uncle’s encouragement to focus on writing and literature, rather than theatre.

Fibonacci (Leonardo of Pisa or Pisano 1170 – 1250) posed the problem: “How many pairs of rabbits can be produced from a single newly-born pair in a year if: each pair begets a new pair every month, which, at the end of the second month, becomes productive, where death does not occur.”

The father became interested in this problem, and performed long experiments and calculations, based on the limited references in his private library. It took him almost four years to complete this version; upon finishing it, he tried to contact different journals and editors, with no success. The project ended up on one of the shelves in his house.

The father dreams that he sees the rabbits, and follows them down into the hall of many doors.

The grandfather shaves his beard and moustache; he removes his religious garb, puts on a white shirt, a suit, and a tie, and knocks on the door of his house. His wife opens, looks at him strangely and asks: “Yes? What can I do for you?” He answers: “I’m Hussein, your husband.”

The brother, to whom the short story is dedicated:

On the day of the assassination, in February 1987, the younger brother, Yasser, ran to the grandfather’s house as soon as he heard the news. On his way there, he was shot by a sniper; the bullet entered his skull on one side, and exited from the other. This bullet caused him to lose his memory of pronunciation, and his memory of writing. Ten years after this incident, the younger brother wrote and read aloud these words: “In death, we do not write. We speak, with words that very few of the living can comprehend.”

The newspaper where the short story appeared:

Al-Nidaa (“The Call”) newspaper was a daily that was affiliated with the Lebanese Communist Party. Between 1982 (the year when the father was done writing his mathematics book) and 1987 (the year when the grandfather was assassinated and the younger brother was shot), the son would go around distributing the newspaper every single Sunday, as part of his Party duties. He would carry a stack of newspapers under his arm, and knock at the door of all the houses in the neighbourhood, repeating the same sentence: “Good morning! Would you like to read *Al-Nidaa* newspaper?” Once he was finished with this Party task, he would spend a whole week trying to rub

off the ink-stains that had formed on his arm and fingers from carrying the stack of newspapers. When the civil war ended, the *Al-Nidaa* daily stopped being published. The ink remained, though.

The bomb that hit the house:

Some time after the bombing, as the family was trying to fix the house, the father found the remains of the shell that had hit the house. He cleaned it and found a manufacturing inscription at the bottom of the shell: “Made in Iraq.” He was relieved, as this reminded him of the childhood he spent in Iraq with his father (the grandfather).

The assassination:

The grandmother opened the door. One of the two armed men asked her about her husband, demanding to see him in order to sign a petition denying the civil conflicts taking place in Beirut at the time. The grandmother asked him to leave his gun in the living room, and to go towards the bedroom, where the grandfather was napping, as was his habit. The armed man complied, but was hiding a handgun equipped with a silencer.

The uncle:

On the day that the son’s short story was published in the newspaper, the uncle sent him a note stating the following:

“Mister Rabih,
Greetings and congratulations on your story: “To Hell With!” You should keep on writing these stories, because literature sees in you a magnificent writer. And to hell with acting! At your father’s – as I’ve heard – there is a copy of the Old Testament. Would you please ask your respected father to be so kind and lend me this copy for only two days? And should your father be so kind and accept this request, in your turn, would you please be kind and caring enough to bring it with you to my office?

Thanks to the respected father, and thanks to you, and thanks to Ziad, the carrier of this note.
Nizar”

The sister:

The sister studied archiving. She was the one who was hit in the chest after her brother (the son) had completed the writing of his first and last short story. Upon the father’s request, she devised a strategy to organise the grandfather’s library. She gave each book a number, and each number a separate card. She arranged the cards alphabetically in wooden drawers, made by the father. When she was done with this job, she looked on her achievement with pride, and then left the country to a faraway destination, never to come back.

The mother:

After the bomb hit the house, the whole family ran with the two wounded (the sister and the older brother) to the American University Hospital, where the father was treated for leukaemia in 1975. When they just reached the hospital, they noticed that the mother was also wounded. In the panic and the anguish, nobody realised she had been hit as well. Even she didn’t realise...

The wife:

On the day of the grandfather’s assassination, the son met his girlfriend, who would become his wife. She offered her condolences, they became angry together, and then sad together, they embraced each other, kissed each other, lay down on the bed together, and spent the whole night together. On this night, they lost their virginity together.

The friend (who drew the picture for the short story):

The son asked his friend, the artist Edgar Aho, to draw a picture for his short story, to accompany its publication in the newspaper. Although he did not think the story was good, Edgar complied and drew the picture, out of friendship for the son. After the end of the war in Lebanon, Edgar went up to the fourteenth floor of the building where he lived in Beirut, and leapt into the void. It was the jump of a lifetime. The local community believed that Edgar was part of a devil-worshipping sect, and that his leap was caused by his satanic beliefs. In fact, his leap was merely an act of protest against the communitarian, religious society in which he lived.

He always used to say to the son: "Tears are not like onions," and laugh.

The older brother:

A long time after the bombing of the house, as the son was gathering the material for an exhibition, he asked the father about the exact date of the bombing. He asked the mother; he asked the sister; he asked the younger brother; he asked the older brother... Each one of them gave a different date. There was a lot of argument between them concerning the date, as each one of them believed he or she had the right one. This went on until the older brother, who was hit during the bombing, remembered he had photos that were taken right after the house was hit, and that the dates were indicated on the photos. This was decisive proof, which would bring the whole discussion to an end. The family waited for two days for the older brother to find the pictures. When he did, and brought them over, it turned out there was no date on them. But they all agreed that it was sometime between August and September 1989, in other words after the son had written his first and final short story.

The house:

In 1975, at the beginning of the Lebanese civil wars, the house was hit. Despite this, the family did not realise that the wars had really started, maybe because there was no one in the house at that time.

When the house was hit a second time, in 1989, they realised that the wars had already started, and had been going on for a long time, maybe because they were all in the house at that time. In this moment, they started to be afraid. Officially, the first bomb to hit the house (in 1975) marked the beginning of the wars, while the second one (in 1989) announced the end of the wars.

The grandfather's biography:

The grandfather (Hussein Mroué) was born in 1907 or 1908 in Haddatha, in the south of Lebanon. His identity card mistakenly states that he was born in 1910. His father was a sheikh, who sent him to Iraq in order to study to become a sheikh himself, and eventually inherit his position. This took place in 1924. Some time later, in 1948, while continuing his studies in Iraq, Mroué met one of the founders of the Iraqi Communist Party, who offered him a copy of the Communist Manifesto. This was his first acquaintance with Marxist thought, and it opened the door to other philosophies and cultures. The Communist Manifesto acted as a catalyst, which awakened Mroué to the concepts of human and social equality, especially at the time of the socio-political crisis engendered by British policies in Iraq. This also coincided with the declaration of the state of Israel, and the suffering and deportation of the Palestinian people. Mroué took part, as a thinker and journalist and activist, in the struggle of the Iraqi people against British politics, which led to the failure of the Portsmouth agreement. A year later, in 1949, the Iraqi government kicked Mroué out of the country, and revoked his nationality and that of his family. He returned to Lebanon, became one of the

most renowned Arab Marxist thinkers, and was a member of the central committee of the Lebanese Communist Party. His main center of activity revolved around thinking and writing; he wrote many books on the subjects of Arabic literature, politics, Islam, and philosophy. His last project dealt with the subject of materialistic tendencies in Islamic philosophy. He published two substantial volumes on this subject, which were considered highly controversial at the time, and caused heated debate. He was writing the third volume of this project, when two Islamic fundamentalists barged into his house, went into the bedroom, and shot him with a silencer. He was in his eighties, at the time. This took place on February 17, 1987, during the civil war. This was a troubled period for the country of Lebanon; the government was almost non-existent, and as a result there was no investigation into Mroué's murder. Like all similar cases in Lebanon, it was shut down immediately, and never spoken about since then.

The father's biography:

The father (Ahmad Mroué) was born in 1935 in Najaf, in the south of Iraq, where his father (the grandfather) was studying to become a sheikh. His identity card mistakenly states that he was born in Beirut on January 5, 1935. He returned to Lebanon in 1949, when his father was deported from Iraq. He married at the age of 21, to his cousin (the mother) who was 14 years old at the time. They immigrated to Sierra Leone (Africa), in 1956, where the father worked as a general trader. During this time, he became the father of five children. He spent his leisure time reading a great deal of books, mainly classical European literature and history. The father eventually came to the conclusion that trade was not his true vocation, and seeing that he had managed to put some money aside, decided to come back to Lebanon with his family, in 1965. He spends all the money he had saved on buying an apartment in Beirut, and enrolling at the American University of Beirut, to continue his studies in Physics and Mathematics. This took place in 1967. During this time, he had two more children, including the son

(the author of the short story). Mroué taught mathematics in various private and government secondary schools, and also wrote a great deal on the subject. In December 1975, he was admitted to the American University Hospital, and diagnosed with acute leukemia. He was cured after a 30-day treatment, and spent the next two years taking pre-ventive medicine. The father retired from teaching in 1999, but went on writing nonetheless, especially on the subject of numbers and their properties. None of his articles or books was ever published.

The son's biography:

The son (Rabih Mroué) was born in Beirut on January 24, 1967, and is presently living in one of the capital's suburbs. His identity card mistakenly states that he was born on February 21, 1967. During the long years of the Lebanese war, Mroué found himself implicated in the latter, to varying degrees. He was a volunteer medical orderly in the war's early stages and in 1982, during the Israeli invasion of the capital Beirrut, Mroué's vocation altered and he became in charge of a small canon "Mortar 62", which he never used, for technical purposes. Without reading either the Party's manifesto or its rules of enrollment, he became a member of the Lebanese Communist Party. When he did not know what to do next, he found himself in the Lebanese University pursuing studies in Theater. In 1989, for an unknown reason he wrote a short story, which turned out his first and last one. It was during this period that he met and fell for one of his classmates, Lina Saneh. They flew to Cyprus to wed, as a political statement. No one seemed to notice this statement, however; not then, not later. For a year and a half, Mroué washed dishes in the kitchen of Canard Bleu, a fancy restaurant in Paris; and in this exquisite capital, he was introduced to the works of Bunuel, Godard, Passolini, Tarkovsky and many others. In 1993, he asked one of his friends, Ahmed K., for a job in Lebanon and was hired in Future TV; he worked there as a writer/director in the Animation Department from 1993 to 2008. In his free time, Mroué taught theater. In 1999, he delved into the world of technology and acquired his own personal E-mail address: rabihm@hotmail.com.

Mroué wrote, directed and acted in many plays, videos, films, and mixed media performances, including “L’Abat-Jour” and “The Lift”. When Mroué and Catherine Deneuve first met, they were not aware that they were being filmed, and that the scene would be included in a movie.

In 2010, Mroué was invited to hold his first solo exhibition. He turned down the offer, stating that this was not his profession. The curator told him that this was precisely the reason why he was invited. Mroué was convinced, and agreed. “Comma” will be the title of his next theater/performance piece.

¿Quién teme a la representación?

Interpretada por Rabi Mroué y Lina Sané; Escenografía de Samar Maakaron. Producido por The Lebanese Association for Plastic Arts (Ashkal Alwan), Beirut, **Home Works 3, A Forum on Cultural Practices in the Region, 2005**, Hebbel Theater, Berlin, Siemens Art Program, Germany, Centre National de la Danse, Paris, with the Support of TQW, Vienna. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

Sobre el escenario hay una pantalla blanca enrollada horizontalmente de tal manera que permanece invisible para los espectadores. A la izquierda del escenario hay dos mesas pequeñas y una silla. Al fondo del escenario se ha instalado una cámara que apunta directamente al público. Hay otra cámara situada fuera del escenario apuntando hacia él. Entran los actores Rabih y Lina. Desatan la cuerda que mantiene la pantalla enrollada y ésta cae verticalmente, ocultando el fondo del escenario y, con ello, la cámara allí situada. Los actores avanzan hacia las dos mesas llevando con ellos un libro grande, un pequeño cronómetro y varios papeles. Juegan a cara o cruz y el resultado determina que será Lina la que se quede con el libro y Rabih con el cronómetro. Lina mira al público llevando todavía el libro, mientras que Rabih se sienta de lado en una silla detrás de la mesa. Lina comienza el juego; cierra los ojos, abre el libro al azar y lee:

Lina: Valie Export, página 57.

Rabih: Página 57 significa que tienes 57 segundos.

(Lina pone el libro sobre la mesa y avanza para situarse detrás de la pantalla. Aparece su imagen en tamaño real mientras ella interpreta el papel de Valie Export. Estos movimientos se repetirán durante la performance, es decir, Lina irá representando a los artistas que se vayan seleccionado al azar).

Rabih (*preparando el cronómetro*): ¡Empezamos! (*indicando que ha empezado la cuenta atrás*).

Lina (*desde detrás de la pantalla, interpretando a Valie Export*): Me llamo Valie Export... He creado numerosas performances artísticas durante toda mi vida, por ejemplo: en una de mis piezas de arte construí una caja y me la colgué al cuello, a la altura del pecho, de manera que se balanceaba sobre mis senos... la caja se parecía a las cabinas de *peep show*, abierta por detrás y cerrada por delante con una cortina negra... Me la colgué del cuello y salí a la calle y allí, de pie, empecé a llamar la atención de la gente y a decirles que quien quisiera podía meter la mano a través de la cortina y tocarme las tetas

sin verlas... y que podrían acariciarlas y jugar con ellas todo lo que quisieran... casi todo el mundo participó.

En uno de mis proyectos artísticos, fui a un cine que solamente proyectaba películas porno... llevaba unos pantalones vaqueros que estaban completamente abiertos por este lado... había cortado la parte central y la había tirado... y no llevaba bragas debajo... mi pelo estaba hecho un desastre... llevaba una ametralladora y mi coño estaba a la vista para que todo el mundo lo viera... Caminaba con elegancia y delicadeza por delante de todos los miembros del público, uno a uno, y me paraba delante de cada persona para mirarle a los ojos. Después, me senté frente a ellos con las piernas bien abiertas y la ametralladora en mi regazo.

En uno de mis proyectos artísticos, empecé a tirar de la piel de debajo de las uñas..., iba metiendo papel y cartón por debajo de ellas y fui forzando al máximo su paso por debajo de las uñas hasta que saltaron y la sangre comenzó a brotar... En una de mis obras de arte...

Rabih: ¡Tiempo! (*detiene el cronómetro*).

(Lina sale de detrás de la pantalla y regresa a su lugar detrás de la mesa. Repite los mismos movimientos, abre el libro al azar y lee).

Lina: Günter Brus, página 22.

Rabih: Página 22, significa que, esta vez, tienes 22 segundos.

(Lina se vuelve a situar detrás de la pantalla).

Rabih: ¡Empezamos!

Günter Brus/Lina: En 1969 me fui a Múnich con mi amigo Muehl, cuyas películas se estaban proyectando en un teatro allí... Nos subimos juntos al escenario... Nos desnudamos delante de todo el mundo y yo me tumbé sobre el suelo y le dejé que se meara en mi boca... El meó... Repetimos la performance en un *night-club* de Alemania, pero en otra ciudad... La cosa se descontroló... Cerraron el local y la policía nos persiguió. Pero la performance sobre la que realmente quería hablaros...

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina escoge otra página al azar)

Lina: Gina Pane, página 27.

Rabih: Tienes 27 segundos. ¡Empezamos!

Gina Pane/Lina: Presenté mis obras de arte más importantes entre 1968 y 1975...

Me pinché. Me perforé. Me hice sangre. Tenía una escalera y coloqué clavos y cuchillas afiladas en cada uno de sus peldaños. Me quité los zapatos y subí descalza la escalera. Me corté. Una vez comí carne cruda. Llevé medio kilo de carne cruda estropeada. Apestaba. Empecé a comerla... comí y comí y seguí comiendo hasta que lo vomité todo, y después, comí de nuevo hasta que volví a vomitar por segunda vez, por tercera vez... por cuarta...

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina escoge otra página al azar).

Lina: Kim Jones, página 102.

Rabih: ¿Página 102? (piensa un momento.). Página 102 significa que tienes un minuto y dos segundos.

Kim Jones/Lina: Tenía un frasco de mayonesa vacío y me caqué dentro de él. A continuación, invité a todo el mundo a que viniera a ver mi última obra de arte. La exposición se celebraba en una galería de arte.

La gente entró... Yo entré... Me desnudé. Abrí el frasco y comencé a untarme todo el cuerpo con la mierda. Mi propia mierda. Despacio, con delicadeza, con ternura, me acerqué a la multitud y empecé a abrazarla, a estrecharla en mi regazo y a apretarlos entre mis brazos.

Había encendido algunas hojas y ramitas verdes... algo parecido al incienso. Al cabo de un rato, el espacio se llenó de humo. El aire se hizo más espeso y la gente empezó a huir... no sé si de mí, de la mierda o del humo. Al final, me quedé yo sola en la galería. Me hubiera asfixiado y muerto a causa del humo si no llego a huir en el último segundo.

(Silencio)

Rabih: El tiempo todavía no se ha agotado.

Kim Jones/Lina: Tenía una cuchilla y un lienzo en blanco... y, como de costumbre, invité a todo el mundo a que viniera a ver mi última obra de arte. El espectáculo tendría lugar en una galería...

La gente llegó... yo entré... me desnudé. Cogí la cuchilla y comencé a hacerme cortes. Recorría el camino de las venas de mi cuerpo. Veintisiete heridas.

Comencé a sangrar. Con mucha calma, caminé hacia el lienzo y apreté mi cuerpo contra él ejerciendo toda la presión que pude. A continuación, di un paso atrás. Mi cuerpo había quedado impreso sobre el lienzo. Era un autorretrato. Esta pieza podía haber tenido otro nombre, *A la memoria de Ashoura*, pero eso era impensable en aquella época.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina abre de nuevo el libro al azar por una página que muestra una fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina se dirige hacia la cámara que se encuentra al fondo del escenario y sostiene la fotografía que aparece entonces en la pantalla. Rabih se pone de pie. Duda. A continuación, se dirige frente a la pantalla. Antes de que llegue, Lina cierra el libro. Rabih se queda trastornado, regresa a su silla antes de que Lina vuelva a su lugar detrás de la mesa).

(Lina escoge otra página al azar).

Lina: Peter Stembra, página 18.

Rabih: Tienes 18 segundos. ¡Empezamos!

Peter Stembra/Lina: Cuando comenzó la guerra en el Líbano, planté una rosa roja. La planté en mi brazo... aquí. La clavaba y la clavaba y la seguí clavando hasta que me perforé la carne...

la herida sangró, se hinchó, se infectó y tuve que ir al hospital para curarla.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina abre de nuevo el libro al azar por una página que muestra una fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina se dirige hacia la cámara situada al fondo del escenario y sostiene la fotografía que aparece entonces en la pantalla. Rabih avanza y se sitúa delante de la pantalla, con la fotografía detrás de él).

Rabih: Tengo un Kalashnikov con cinco cargadores y cinco balas. Una ametralladora Scorpion con dos cargadores y 16 reservas para balas. Un revólver de 9 mm con 35 balas. Una granada de mano. Un cinturón militar multiusos. Lo cogí todo y me fui a mi lugar de trabajo en Beirut. Llegué allí alrededor de las 9 a.m. Y llevé adelante mi plan. Quería matar a varias personas: Sonia, Samer, Issa y Carl. Las otras fueron víctimas casuales, Abd el Razzaq, Paula y otros... Finalmente, maté a ocho personas y herí a cuatro. No soy un criminal. No tengo nada que ocultar. Lo planifiqué y lo ejecuté todo por iniciativa propia. Nadie tenía ni idea de nada en absoluto. Me encontraba en apuros económicos y quería vengarme a pesar de que me mareo cuando veo sangre. Y, normalmente, evito las peleas... Todos mis compañeros de trabajo pueden dar fe de ello, hasta los que maté.

Durante la guerra, me uní al Movimiento Amal. Era un miembro normal, por eso solamente recibí la formación básica para el uso de armas. Fui a las prácticas de tiro una sola vez. Participé en la Batalla de los Campos, pero en esa ocasión no disparé ningún arma.

Doce años después de que finalizara la guerra, puedo decir que transformé mi lugar de trabajo en un campo de batalla. Me llamo Hassan Ma'moun.

(Tanto Rabih como Lina regresan a su sitio. De pie detrás de la mesa, Lina cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Marina Abramović, página 104.

Rabih: Tienes un minuto y cuatro segundos. ¡Empezamos!

Marina Abramović/Lina: Cuando empezó la Batalla de los Hoteles en el centro de Beirut, preparé una mesa y coloqué sobre ella 72 objetos tales como unas tijeras, una sierra, una máquina de afeitar, un tenedor, cuchillos, botellas de cristal, un pintalabios, un látigo, alfileres, pan, un hacha, un bote de perfume, pintura, cerillas, velas, clavos, un peine, un periódico, un espejo, agujas, miel, uvas, cinta adhesiva, una pistola de verdad y una bala de verdad.

Y colgué un letrero grande que decía: «Sobre esta mesa hay 72 objetos que podéis utilizar sobre mi cuerpo como creáis conveniente.»

Me puse de pie delante del público y esperé. Estos objetos estuvieron allí desplegados durante seis horas, y el público tenía permiso para utilizarlos como quisiera.

Transcurridas las tres primeras horas, toda mi ropa estaba rota. Algunas personas me arrancaron la ropa... la cortaron en trocitos, otras, me desnudaron, otras intentaron supuestamente “vestirme”, otras me pincharon con las tenazas, otras me peinaron, otras me pusieron pintalabios, otras me tiraron agua por encima, me pincharon con los alfileres... hasta que un tipo cogió el revólver, introdujo la bala, colocó el percutor y puso la pistola en mi cabeza.

La gente se asustó mucho. Yo me asusté. Pero no me moví ni mostré mi miedo. Alguien se lanzó sobre el tío y alejó la pistola de mí. Empezaron a forcejear, se golpeaban y se gritaban. La gente se involucró en la pelea, que acabó convirtiéndose en una tremenda trifulca. En ese momento tuve mucho miedo de que alguien del público resultara herido por un disparo de bala... Es una gran responsabilidad. Y detuve la performance. Poco después tuvo lugar la masacre de Damour.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: John Duncan, página 33.

Rabih: Tienes 33 segundos. ¡Empezamos!

John Duncan/Lina: Fui a México. Compré el cadáver de una mujer. Practiqué sexo con el cuerpo y filmé todo el acto en vídeo. Inmediatamente después, viajé a California, me ingresé en un hospital y me realicé una vasectomía.

Necesitaba asegurarme de que ya nunca podría tener hijos y la última posibilidad de que eso sucediera había sido el acto con esa mujer muerta, con el cadáver. Tomé fotografías de la operación quirúrgica para demostrar que ahora ya era estéril. Un ser humano estéril.

Trabajé sobre las fotografías y el vídeo que había rodado en México y los convertí en una performance que titulé *Cita a Ciegas*.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Chris Burden, página 37.

Rabih: Tienes 37 segundos ¡Empezamos!

Chris Burden/Lina: En 1973, cubrí el suelo con 14 metros de cristales rotos. Me tumbé y comencé a rodar sobre los cristales con las manos en la espalda. Llamé a la pieza *Through the Night Softly*. Eran 14 metros de cristales y mi cuerpo rodando sobre ellos despacio, como si mi cuerpo estuviera esperando que pasara algo... preparado en un estado de alerta y listo ante la posibilidad de que pasara algo grande... o que estuviera a punto de pasar... o casi a punto de pasar pero sin llegar a ocurrir. Como, por ejemplo, que me entrara un trozo de cristal en el ojo, o como el ataque realizado por el Frente Popular para la Liberación de Palestina (PFLP) en Múnich el año anterior. O como lo que sucedió este año, el año de la performance, cuando los aviones de combate libaneses sobrevolaron los cielos de Beirut y bombardearon los campos de refugiados palestinos.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina abre de nuevo el libro en una página con una fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina avanza hacia la cámara instalada al fondo del escenario y sostiene la fotografía que aparece entonces en la pantalla. Rabih se dirige hacia allí y se queda de pie delante de la pantalla con la fotografía detrás de él).

Rabih: -A Marc le disparé cinco balas en el pecho, las caderas y la espalda... Le entraron por detrás y le salieron por delante, dieron en la pared... Murió.

- Mariam: le pegué un tiro en la cabeza y otro en el cuello. La primera bala le entró por la ceja izquierda, le perforó el cráneo y se quedó dentro. La segunda le perforó el cuello por el lado izquierdo y salió por el derecho. Murió.

- Sonia: varias balas... una en la cabeza que causó la fragmentación y pulverización del cráneo y un derrame de masa cerebral. Utilicé balas explosivas. Murió.

- A Carl también le disparé varias balas: en la cabeza, en el cuello, en la parte alta del pecho y en otras partes de su cuerpo. También utilicé balas explosivas. Murió.

- Maté a Buthayna con dos balas: una en el cuello y la otra en el pecho... ambas balas le atravesaron el cuerpo y después dieron en la pared. Murió.

- Issa: cuatro balas, en la cabeza, en el cuello, en el estómago y en el muslo. Todo esto le destrozó el cerebro y le causó una pérdida de masa cerebral. Murió.

- Gladys: le disparé una bala que le atravesó el hombro izquierdo y salió por el otro lado; otra bala en la pierna derecha que salió por la cadera. Murió.

- Samir: en el pecho y en la cabeza y en otros puntos de su cuerpo. Murió.

- Abed el Razzaq: en la cadera. La bala entró por su cadera izquierda, y viajó hacia el estómago y salió por la cadera derecha. No murió.

- A Amira le disparé a la cadera causando heridas internas y hemorragias. También le disparé en el muslo izquierdo: su cadera se hizo añicos, la bala le hizo trizas el estómago y el intestino grueso. No murió.

- Nuha se quemó la mano porque tocó el Kalashnikov cuando todavía estaba caliente. Definitivamente no murió.

- A Paula le disparé en la cadera. La bala apenas le rozó y le quemó los pantalones. No murió.

Yo estaba tranquilo, no decía nada... Tranquilo... disparando sin decir nada a nadie.

Me llamo Hassan Ma'moun

(Rabih regresa a su sitio detrás de la mesa).

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Franko B, página 5.

Rabih: Tienes 5 segundos. ¡Empezamos!

Franko B/Lina: Nací en los años sesenta cuando las Fuerzas árabe sirias de Rade (Disuasión) entraron en Beirut...

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Marina Abramović, página 21.

Rabih: Tienes 21 segundos ¡Empezamos!

Marina Abramović/Lina: Durante la guerra, me puse de pie delante del público y me empecé a cepillar el pelo mientras decía: «El arte tiene que ser bello. El arte tiene que ser bello». Seguí cepillándome el pelo y diciendo: «El arte tiene que ser bello. El arte tiene que ser bello. Tiene que serlo. Tiene que serlo». Y lo repetía mientras me cepillaba el pelo. Cepillé y cepillé mi pelo hasta que el cuero cabelludo se levantó y empezó a sangrar, hasta que se me empezó a caer el pelo, hasta que mi rostro estuvo arañado y sangrando.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Gina Pane, página 45.

Rabih: Tienes 45 segundos. ¡Empezamos!

Lina/Gina Pane: Empecé a trabajar en mis obras más importantes a principios de los años setenta, es decir, antes de que empezara la guerra civil en el Líbano... en la época en que mucha gente apostaba por el apoyo de la Unión Soviética. Tenía una cuchilla de afeitar y me corté con ella aquí, aquí y aquí (indicando la arteria a lo largo de su brazo). Sangré. Después empecé a jugar con una pelota de tenis. De repente, me acerqué al público con la misma cuchilla de afeitar en la mano. La puse en mi cara, aquí. Escuché gritos ahogados del público, como si no pasara nada por hacerte cortes en la mano pero sí en la cara. En cualquier caso, la performance pedía que me cortara la cara. Y así lo hice.

Estaba apostando si mi cuerpo lo soportaría. Me metí cristal en la boca y lo chupé como si fuera una piruleta, empecé a tritularlo con mis dientes. Lo escupí en un vaso de leche. Cristal en leche. Y me lo bebí a lengüetazos frente al público. Después tenía un ramo de flores y lo clavé aquí, en mi coño. Naturalmente, no era mi intención predecir la caída del Bloque Socialista, más bien quería confirmar y enfatizar el dolor... El dolor como un mensaje por derecho propio, sin los límites que suponen los símbolos... Todo esto sucedió antes de la guerra que veis.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Hermann Nitsch (cierra el libro).

Rabih: ¿Qué página?

Lina: No he prestado atención. Lo he olvidado. ¿Qué hacemos en este caso?

Rabih: Olvida a Hermann Nitsch. Escoge otra página. Pero presta atención al número.

(Lina escoge otra página que muestra la fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina avanza hacia la cámara instalada al fondo del escenario y sostiene la fotografía que aparece entonces en la pantalla. Rabih se dirige hacia allí y se queda de pie delante de la pantalla con la fotografía detrás de él).

Rabih: Al principio estaba nervioso. Cuando disparé la primera bala escuché en mi interior ese aullido de culpa porque sabía que le había dado.

La primera bala le dio a Gladys, le disparé por accidente. Estaba saliendo de la oficina de Issa. No recuerdo cuántas balas le disparé. Pero cuando le disparé sentí esta ola de *shock* porque ella no tenía nada que ver con todo esto.

Después de eso, no recuerdo nada de lo que pasó. Seguí sin ser consciente de nada.

Cuando todo había pasado, me quedé de pie entre ellos... algunos muertos, otros heridos, otros escondidos... Me encendí un cigarro y bajé despacio las escaleras y, después, me entregué a las fuerzas de seguridad. Sentí que lo que había pasado era un sueño, que no era real. Hasta este día no puedo creer que yo hiciera todo eso. No sé lo que pasó.

Veo a Marc escondiéndose detrás de un escritorio. Le apunto y le disparo nueve tiros y después me dirijo al despacho de la directora, Sonia. De repente, Mariam se cruza en mi camino y le pego dos tiros. Después me giro hacia Sonia, estamos de pie, cara a cara, ella está junto a la pared y, sin intercambiar ni una sola palabra, le meto el arma en la boca y disparo... Estaba buscando a Raymond cuando vi a Carl esconderse en el cuarto de archivos. Le disparé varias veces, después volví sobre mis pasos para dirigirme al despacho de Bilal. Buscaba a Raymond. La puerta estaba cerrada por dentro. Le pegué un tiro al cerrojo: la puerta no cedió...

Algunos compañeros de trabajo que estaban en la misma planta empezaron a huir corriendo. Hana se tiró al suelo y me

rogó que no la matara. Amira... he olvidado cómo y dónde se cruzó en mi camino. Utilicé el Kalashnikov y no recuerdo si utilicé la ametralladora o el revólver o cuántas balas disparé. No tenía ningún plan cuando preparé el revólver para realizar disparos sueltos. Parece que disparé varios tiros a los cuerpos que ya estaban muertos, pero no soy consciente de si lo hice a propósito o no. Respecto a las nueve balas que le disparé a Marc, no sé cómo explicarlo. Sinceramente, estoy anonadado y sorprendido conmigo mismo.

Estaba nervioso pero no se notaba. Empecé a disparar de manera errática y desenfrenada por encima de las cabezas de la gente, a sus pies, al azar... Estaba inconsciente, rabioso, fuera de control... Lo que hice fue un sueño, nada más...

Me llamo Hassan Ma'moun.

(Rabih regresa a su sitio detrás de la mesa).

(Detrás de la mesa, Lina cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Philippe Sterlac, página 59.

Rabih: Tienes 59 segundos.

Philippe Sterlac/Lina: Estaba en Tokio, en 1978, cuando el enfrentamiento entre Beirut oriental y Beirut occidental estaba en pleno auge. Era, para ser más precisos, el 12 de marzo, antes de las negociaciones de Camp David bajo el auspicio de Carter. Mi cuerpo estaba colgando en el aire, balanceándose entre el cielo y la tierra. Me había colgado de 17 ganchos de carnicero. Diecisiete ganchos atados a cables que colgaban del techo... y yo, balanceándome... Por supuesto que dolía (él se pellizca la piel y tira de ella). Algo parecido. El gancho entra por aquí, está atado al cable. Y yo espero. Espero todo lo que puedo aguantar, mientras todo el mundo me mira. La piel ya no separa el mundo material del mundo espiritual. La cuestión ya no es la frontera que separa el cuerpo del alma. Lo que es cierto, en mi opinión, es que tal frontera no existe. Lo que estoy intentando decir sobre nuestra piel es que no es diferente a las líneas divisorias dentro de una ciudad. La línea

divisoria no define un “aquí” y un “allí”. Por el contrario, existe entre el “aquí” y “aquí”. Entre el interior y el interior. No existe el exterior. Y esto es lo importante (él sigue pellizcándose la piel con sus dedos). La performance no duró mucho. No lo pude aguantar mucho tiempo.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Joseph Beuys, página 10.

Rabih: Tienes 10 segundos. ¡Empezamos!

Joseph Beuys/Lina: Después de la Guerra de Octubre y la derrota árabe, me puse en pie y anuncié: «Me gusta América y yo le gusto a América».

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Mike Butler, página 29.

Rabih: Tienes 29 segundos. ¡Empezamos!

Mike Butler/Lina: No podéis hablar de ninguna de mis obras de arte sin conocer el trasfondo de cada pieza: su contexto político y social, las ideas filosóficas de mi época... y todos los factores psicológicos y económicos que me rodeaban durante la creación de mi obra. También tenéis que leer los textos que publiqué. Es más, tenéis que leer incluso los libros que me inspiraron o, por lo menos, tenéis que ojearlos. Es una lástima que todo lo que queda de una obra sea su imagen desde el exterior. Es una puta lástima que la gente solamente recuerde los escándalos en el arte y que olvide la crítica que estábamos intentando impartir, y que olvide igualmente la historia del arte y el arte desde una perspectiva feminista.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, y abre el libro por una página que muestra una fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina avanza hacia la cámara instalada al fondo del escenario y sostiene la fotografía que aparece entonces en la pantalla. Rabih se dirige hacia allí y se queda de pie delante de la pantalla con la fotografía detrás de él).

Rabih: Saqué 18 millones de libras libanesas (L.P.) como un anticipo a plazos de mi salario. Solía hacer donaciones a los clubs y organizaciones benéficas de mi pueblo, también celebraba fiestas en mi casa, organizaba campeonatos deportivos y ayudaba a familias pobres. Nadie se quedaba desatendido. Pedí un préstamo de 4 millones de L.P. al tesorero y me fui 5 días de vacaciones a Egipto con mi mujer. Compré regalos para toda la familia y para la gente del pueblo, y también para algunos compañeros de trabajo, como Paula y Carl. Pedí un préstamo de 8.000 \$ a un pariente bajo la condición de devolverle esa cantidad al final del siguiente mes. No pude devolverle ni un solo céntimo, pero le di un pagaré por esa cantidad con el compromiso de que le iría devolviendo ese dinero. Compré muebles para toda la casa con un plan de pago a plazos, pero no pude pagar los plazos. Todo fue embargado... Me compré a plazos un Daewoo en el concesionario; el plazo mensual ascendía a 238 \$ al mes. No pude terminar de pagarlo. Fue embargado. Empecé a moverme en taxi, con Jamal, un taxista del pueblo. Me llevaba y me iba a recoger, cada trayecto costaba aproximadamente 20.000 L.P. Le pedí prestados 6 millones de L.P. a mi compañero de trabajo Samer para poder recuperar el Daewoo. Pero utilicé ese dinero para algunos fines sociales en el pueblo. Me lo gasté. Samer y Sonia, mis jefes, me ayudaron a obtener mi indemnización por despido de la Seguridad Social para que pudiera pagar mis deudas, especialmente los adelantos de mi sueldo y la cantidad que le debía a Samer. La indemnización por despido ascendió a unos 26 millones de L.P. Utilicé ese dinero para comprarme un Mercedes SLK. Samer y Sonia se enteraron, reclamaron el coche y me obligaron a devolverlo a su anterior propietario y se quedaron con el

dinero que él les entregó. Llamaron a mi cuñado y se lo contaron todo: me descubrieron y me humillaron ante mi familia. Y así acabe con unas deudas que ascienden a un total de más de 45 millones de L. P. Y mi sueldo no pasa de 800.000 L.P. al mes.

Y me llamo Hassan Ma'moun.

(Rabih regresa a su sitio detrás de la mesa).

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Orlan, página 106.

Rabih: Tienes 1 minuto y 6 segundos. ¡Empezamos!

Orlan/Lina: La cirugía estética duele, traumatiza y lo echa todo a perder. También puede matarte. Me he sometido a muchas operaciones de cirugía estética en la cara. No lo hice por los típicos motivos de auto-embellecimiento. Para nada. Se trataba más bien de cirugías “constructivas”. Por ejemplo, esta intervención me la hice para tener la misma frente que la Mona Lisa de Da Vinci, esta otra para tenerlos labios de Europa en el dibujo de Boucher, y esta tercera, para tener la barbilla de la Venus del cuadro de Botticelli, etc.

Durero hablaba de construir un ideal del cuerpo humano que serviría de modelo para los pintores. Para crearlo, cogería los ojos más seductores que jamás hubiera visto en una mujer y los juntaría con los pechos más hermosos de otra, y juntaría ambos con las piernas más atractivas de una tercera mujer y los dedos más elegantes de una cuarta y la altura ideal de una quinta, una parte de una sexta, otra de una séptima hasta que hubiera compuesto el cuerpo humano supremo, un cuerpo que glorifique el ser humano. ¿Pero qué ser humano exactamente? ¿Quién está glorificando a quién? Alguien tendría que haberle dicho a Durero que este trabajo no funciona realmente. En 1993, dos años después del final de la Guerra del Líbano y en medio del proceso de reconstrucción del centro de la ciudad de Beirut, o más bien de su construcción según el paradigma de Durero, presenté una transmisión en directo

de una de mis operaciones de cirugía estética que se emitió desde Nueva York a quince lugares de todo el mundo. La gente me podía plantear preguntas durante y después de la operación y, por supuesto, yo las respondía. A mí siempre me ha gustado estar consciente durante las intervenciones quirúrgicas para poder ver y hablar. Por eso pedí que me administraran una anestesia local para poder seguir dirigiendo la performance. Era como una obra de teatro: es decir, yo tenía una persona responsable de la escenografía, otra del vestuario, otra para la iluminación y los textos, la música y la poesía de acompañamiento. Había traducción simultánea al inglés así como subtítulos para los sordomudos. La gente podía ver cómo cortaban y cosían mi cara. Podían ver el implante de dos prótesis en mi frente. Podían ver cómo se iba transformando mi cuerpo, cómo me iba esculpiendo a mí misma, por dentro y por fuera. Presta mucha atención: estas operaciones van en contra de Dios y de su partido, y no contra la cirugía estética. Son *contra natura*, eso sí. Son un homenaje a la morfina y una celebración a la derrota del dolor. Una derrota similar a la que sufrió Israel en el sur del Líbano. Y a la mía.

(Rabih se mueve durante la performance de Lina y se sitúa frente a la pantalla. De repente, la interrumpe).

Rabih: Mis motivos eran económicos, ni más, ni menos: un nivel de vida muy alto, ¿qué otra cosa podía hacer?

¿Habían olvidado que yo era el Sr. Hassan Ma'moun, el cuñado del alcalde? ¿Habían olvidado que yo era el líder de la división del Movimiento Amal en el pueblo?

¿Habían olvidado que yo era el que solía organizar las fiestas del pueblo bajo el título de "Líbano, una Nación para todos los Ciudadanos"?

¿Habían olvidado que fui yo el que creó el equipo de fútbol del pueblo, el que compró los pantalones cortos y las botas con tacos y los chándales y todo lo que necesitaron?

¿Habían olvidado que yo puse un cartel en mi nombre para saludar al ejército libanés y al ejército sirio en los días nacionales?

¿Habían olvidado que era yo el que siempre actuaba de intermediario cuando dos personas iban a pelearse?

¿Habían olvidado que era yo el que ayudaba a todos los profesores de la zona a recibir sus fondos de pensiones cuando finalizaban sus años de servicio?

¿Habían olvidado que pedí dinero prestado para ayudar a las familias pobres y pagar las matrículas de sus hijos?

¿Habían olvidado que les traía regalos cuando volvía de mis vacaciones, ya fueran cristianos o musulmanes? ¿Habían olvidado que yo ofrecía mis servicios de manera desinteresada a toda la gente de mi pueblo así como a mis compañeros de trabajo? ¿Por qué me negaron un adelanto de mi salario? ¿Por qué no me pagaron mi sueldo? ¿Por qué insistieron en deshonorarme delante de todo el mundo?

Cuando me quitaron el Mercedes, sentí que había perdido mi dignidad, que había perdido la confianza de todo el mundo: mis padres, mi familia, mis compañeros de trabajo y la gente de mi pueblo.

Sentí que me habían destruido y que ya no tenía nada más que perder. Me asesinaron económicamente, por eso decidí matarlos.

Me llamo Hassan Ma'moun

(Rabih se gira hacia la pantalla y se escuchan unos disparos. Lina cae al suelo. Silencio. Rabih, se gira muy despacio hacia el público).

Rabih (*continúa*): Mis motivos eran sectarios, ni más, ni menos. Los problemas económicos no son importantes ni trascendentes. Toda la gente del trabajo conoce la historia: Samar, Issa, Amira y Nuha y Amal, Ibrahim, Thuraya, Samer y Gladys, todo el mundo.

Hay cosas que una persona simplemente no puede aceptar. Hace dos meses, hubo una pelea entre Raymond y esos dos tíos que yo no conocía cuando estaban revisando sus papeles. La gente del trabajo se implicó e intentó poner paz entre ellos. Raymond se puso de pie y anunció en voz alta y clara delante de todo el mundo: «quiero machacar al Islam y a todos los musulmanes».

En el trabajo la gente se dividió en tres grupos: los que estaban de la parte de Raymond y apoyaban su punto de vista, los que estaban en contra de Raymond y se sentían ofendidos y un tercer grupo neutral. Yo pertenecía a este grupo neutral. Y fui una de las personas que puso paz en la pelea.

Entonces, mis compañeros musulmanes empezaron a reprocharme que no le hubiera plantado cara a Raymond. Y me empezaron a preguntar qué debería hacerse en una situación como ésta. Me acusaron de cobarde y les respondía diciéndoles que no debíamos agravar esas cuestiones tan sensibles. Pero luego, cada vez que me veían, volvían a repetir sus quejas y sus acusaciones hasta que este tema me ocupó toda la cabeza, hasta que me convertí en el chivo expiatorio de su rabia. Por este motivo decidí matar a Raymond y a todo el grupo que estaba de su lado. Sonia, nuestra jefa cristiana, Carl e Issa, que instigaban a Raymond y también eran cristianos; Samer, un cristiano que se había puesto implícitamente de su lado. Dentro de mi cabeza se mezclan unas imágenes con otras, imágenes de paz e imágenes de guerra. Tenía que defender a mi secta, tenía que defender su dignidad. Tenía que vengarme de todos los que habían insultado al Islam y a los musulmanes.

(Rabih regresa a su silla detrás de la mesa. Lina se levanta lentamente detrás de la pantalla y se va dejando la imagen de su caída – su cadáver – impresa en la pantalla blanca; esa imagen permanecerá allí hasta el final de la performance).

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Rudolf Schwarzkogler, página 55.

Rabih: Tienes 55 segundos. ¡Empezamos!

Rudolf Schwarzkogler/Lina: Me tiré desde una ventana y fallecí. Realmente, no estoy seguro de si me tiré o si me caí por accidente. Ya no me acuerdo. Pero definitivamente no fallecí cuando me castré. Eso fue solamente un rumor. Recuerdo que tenía este proyecto que pensaba llevar a cabo y que consistía

en quitarme la piel de mi cuerpo trocito a trocito utilizando una cuchilla y tomando fotos de todo el proceso. Quizá empecé a trabajar en este proyecto y, cuando ya no podía resistir más el dolor, me suicidé. Realmente no recuerdo si me suicidé. Quizá me caí por accidente. No lo sé. Pero definitivamente no me corté la polla de la manera que cuenta la gente. Es cierto que había planeado una obra de arte sobre este tema, y que en otras de mis piezas me había cortado con cuchillas y cristales amortajándome en una gasa. Pero definitivamente no fallecí por haberme cortado la polla. En cualquier caso, lo importante no es si me suicidé o me caí por accidente. En definitiva, en 1969 me hallaron después de haber caído por la ventana y fallecido. Eso ocurrió durante el clímax de los movimientos populares y estudiantiles en Beirut, la subida de la marea izquierdista, el conflicto palestino y, naturalmente, el plan democrático nacional que se suponía iba a presentar una alternativa al sectarismo político. Y, hasta la fecha, mis amigos no han hecho la conexión entre lo que yo estaba haciendo y el fracaso del movimiento nacional al principio de la guerra civil y la consiguiente muerte de la izquierda libanesa y la defunción de su sueño de cambio. Ellos asociaban mi muerte a la Guerra de la Montaña y el acuerdo del 17 de abril. Por eso escribieron a todos los periódicos para disipar todos los rumores que emergieron tras mi muerte, a pesar de que, en aquella época, no me oponía a ninguno de ellos. Los rumores decían que me estiré la polla para ponerla sobre una tabla de cortar y que empecé a cortarla en trocitos con un cuchillo afilado. Que sangré profusamente y que fallecí.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Bob Flanagan, página 43.

Rabih: Tienes 43 segundos. ¡Empezamos!

Bob Flanagan/Lina: Escribí este poema después de la redacción del Acuerdo de Ta'if:

«He sido una mierda y odio follarte ahora

Porque me gusta demasiado follarte;
 Qué bueno es tener la cabeza de mi polla dentro de ti
 Mientras que mi otra cabeza, la que tiene el cerebro,
 Sigue pensando en lo jodido que está todo,
 Lo jodido que estoy mientras te estoy follando y pensando
 Esas cosas que me alejan de ti
 Cuando todo lo que quiero, es estar cerca de ti
 Pero jódete por dejarme follarte ahora
 Cuando lo único que nos conecta es esta puta polla
 Que está tan perdida dentro de ti como lo estoy yo, aquí,
 En la oscuridad, follándote y pensando – “joder”,
 El papel pintado detrás de ti tenía un nombre,
 ¿Cuál era? ¿Cómo lo llamaste? ¿Qué?»

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa para escoger otra página. Rabih la detiene).

Rabih: ¿Sabes una cosa? No tengo nada en contra de la poesía, pero prefiero que hablemos de performances en esta performance.

Lina: ¿No te ha gustado el poema?

Rabih: Sí, me ha gustado, me ha gustado, me ha gustado mucho, pero prefiero que hablemos de obras artísticas. Trabajo. Acción. Así que, puedes volver a Bob Flanagan y sus performances.

Lina: Por mí no hay ningún problema. *(Lina se coloca detrás de la pantalla y continúa interpretando a Bob Flanagan)*. Escribí muchos poemas, pero no os los voy a leer. Una vez, enhebré una aguja y atravesé con ella mi labio superior y después mi labio inferior. Después, hice un nudo con el hilo. Tres puntos: aquí, aquí y aquí. Me hice una foto.

Otra vez, me perforé los huevos y el capullo y me puse unos aros a través de los agujeros. A esos aros enganché una cadena gruesa de la que colgué pesos de hasta 5 kilos. Solté la cadena, levanté los brazos hacia el cielo y me puse de pie y me hice una foto.

Otra vez, me afeité todo el vello púbico, estiré la piel de los huevos para envolver mi polla con ella... como si fuera un pequeño

asado y la grapé con tres grapas gruesas. Después, corté la piel de la parte superior para que se viera mi capullo con dos colgajos de piel a cada lado. Cogí este trozo de madera y me clavé la polla allí, un clavo a cada lado para que estuviera bien clavada a la madera. Me hice una foto. Una vez...

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa detrás de la mesa. Antes de que abra el libro, Rabih la interrumpe).

Rabih: La próxima vez nos quedaremos con los poemas.

Lina: Fotografía. *(Lina deja a un lado el libro y se va para reaparecer detrás de la pantalla. Se sienta en el suelo y retoma la postura de la caída. Se queda inmóvil).*

Rabih *(en frente de la pantalla):* Mis motivos eran psicológicos, ni más, ni menos. Realicé un asesinato masivo a plena luz del día. Solía ir a la consulta del doctor Tony, un psiquiatra; el doctor Jaber, un psiquiatra, y el doctor Kamil, un psiquiatra. Los tres me recetaron ansiolíticos. Solía tomarlos durante algunos periodos. Hace dos meses fui a la consulta del doctor Tourabi, un psiquiatra, para que me examinara. Él me dijo que no tenía ningún problema, a pesar de que le conté que tenía ansiedad todo el tiempo, que estaba deprimido, que me aterraban las alturas y los espacios oscuros y cerrados. Tenía pensamientos dispersos y, a veces, oía voces extrañas. Las pastillas que tomaba habitualmente eran Sepram y Prozac. Nunca perdí el control de mí mismo a pesar de tener problemas de presión sanguínea y diabetes. No duermo bien y, cuando consigo dormir, tengo a menudo unas pesadillas terribles que me despiertan y me dejan temblando. Él me dijo que el 60% de los libaneses padecen los mismos síntomas. Todo por culpa de la guerra. Yo soy del sur, y la culpa es de Israel, Israel es la causa de todos mis problemas psicológicos. Y la causa que subyace en el crimen que cometí. Atribuyo toda la responsabilidad del horrible crimen que cometí a Israel.

(Rabih regresa a su sitio detrás de la mesa. Lina se levanta lentamente de detrás de la pantalla y se va dejando la imagen de su caída – su cadáver – impresa en la pantalla blanca. Esa imagen permanecerá allí hasta el final de la performance).

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y abre el libro por una página. Lee).

Lina: Chris Burden, página 30.

Rabih: Tienes 30 segundos. ¡Empezamos!

Chris Burden/Lina: Era una performance muy sencilla que dependía de un solo momento. Un momento memorable. 29 de noviembre de 1971, un año y pico después del Septiembre Negro. En una galería de California, a las ocho menos cuarto, delante de un reducido grupo de público. Entré con dos amigos, uno llevaba una cámara, el otro llevaba un arma. Los tres estábamos de pie. El público miraba. Yo grité: «¡Dispara!» Y un amigo filmó cómo el otro amigo me pegaba un tiro en la mano. La amputó, voló por los aires. Había sangre por todas partes. Un momento maravilloso. Éste es el momento del que estoy hablando. El mismo segundo en que la bala entró en mi dedo, la imagen entró en la historia.

Rabih: ¡Tiempo!

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, abre el libro de nuevo por una página que muestra una fotografía de una obra famosa).

Lina: Fotografía.

(Lina deja a un lado el libro y se va para reaparecer detrás de la pantalla. Se sienta en el suelo y retoma la postura de la caída. Se queda inmóvil).

Rabih (frente a la pantalla): Tras la misión de los paracaidistas realizada por los comandos israelíes en la ciudad de Ansaria, mi estado mental empezó a empeorar. Esa vez, cayeron de cabeza en una emboscada de Hezbollah y lucharon encarnizadamente. Los tanques israelíes partici-

paban en la matanza. Todos los comandos israelíes fueron asesinados. Sus cuerpos explotaron y los combatientes de Hezbollah fueron por todas las ciudades y pueblos de la zona mostrando los trozos de sus cuerpos para que todo el mundo lo viera. Todos los periódicos fotografiaron a los combatientes de Hezbollah posando ante las cámaras sosteniendo por el pelo las cabezas decapitadas. Fue una gran victoria para la nación. Y toda la batalla tuvo lugar detrás de mi casa.

Justo antes de eso, tuvo lugar la masacre de Qana. Y antes y después de ello, los israelíes bombardearon nuestras ciudades y pueblos. Los colaboradores y los bombardeos, los enfrentamientos entre Hezbollah y Amal... ¿Qué podíamos hacer? ¿Hasta dónde puede aguantar una persona?

La operación de comandos en Ansaria quedó grabada en mi mente. Entré en un estado de *shock*. Me ponía a llorar cada vez que veía expuestas las partes mutiladas de los cuerpos.

La gente creía que me emocionaba de alegría, pero yo estaba sufriendo una crisis nerviosa. La gente armada empezó a producirme terror. Hezbollah me aterrorizaba. Me aterrorizaba el sonido de los aviones y de las balas, de las ondas sónicas.

Mis nervios estaban totalmente destrozados, estaba degenerando, y todo por culpa de Israel. ¿En qué estaban pensando cuando se embarcaron en esa operación tan poco planificada?

Si no existiera Israel... la Batalla de los Campos nunca hubiera tenido lugar y yo nunca hubiera tenido que llevar armas contra los palestinos. Y nunca hubiera tenido que matar a mis compañeros de trabajo cristianos. La culpa la tiene Israel y debería ser castigada por ello, no yo. He dado tanto de mi mismo a esta nación. La he defendido, me batí por ella contra Israel. Luché. Le ofrecimos nuestros mártires. Liberamos la tierra.

(Rabih regresa a su sitio detrás de la mesa. Lina se levanta lentamente detrás de la pantalla, y se va dejando la imagen de su caída – su cadáver – impresa en la pantalla blanca, esa imagen permanecerá allí hasta el final de la performance).

(Lina regresa a su sitio detrás de la mesa, cierra los ojos y a abre el libro por una página. Lee).

Lina: Paul McCarthy, página 20.

Rabih: Tienes 20 segundos. ¡Empezamos!

Paul McCarthy/Lina: Hay una gran diferencia entre el ketchup y la sangre. Ése es el motivo por el que decidí reproducir el salto de Yves Klein, el famoso salto que dio al vacío. Que saltara desde la primera o la segunda planta carece de importancia. Vimos la fotografía de él en el aire, sus brazos abiertos contra el cielo. En realidad, no tenemos ni idea de lo que le pasó. ¿Se cayó? ¿Voló? No lo sabemos y él no lo contará. Subí a la segunda planta y di un salto “al vacío” y caí de cabeza. Me lesioné, todo el mundo lo vio. Os lo digo, hay una gran diferencia entre el ketchup y la sangre. Edgar Aho dice: «existe una gran diferencia entre las cebollas y las lágrimas». Cuando terminó la guerra del Líbano, se subió a la planta 14 y dio “un salto al vacío”. Fue el salto de toda una vida.

(Lina ha terminado la interpretación de su papel. Rabih avanza y se pone delante de la pantalla. Mira la imagen de Lina, la imagen de Lina de pie. Ellos contemplan la imagen, después, él adapta su cuerpo a la imagen de la silueta que ofrece el cuerpo de Lina).

Rabih: La información que estoy a punto de darte es inexacta y, por ello, no puede ser calificada de testimonio oficial.

(Rabih se calla y el siguiente texto aparece en la pantalla):

La idea comenzó a hervir en mi cabeza el viernes. Ese mismo día recogí a mi mujer en el hospital para llevarla a nuestra casa en el pueblo. La llevé en el coche de mi hermano. El sábado me pasé toda la mañana en casa. Por la tarde, me fui al campo de fútbol con mi mujer para ver el partido. El domingo me pasé toda la mañana en casa. Por la tarde, como de costumbre, me fui al campo de fútbol, sin mi mujer. El lunes había una fiesta en mi nombre que organizaba el

club deportivo del pueblo. Se pospuso por motivos técnicos.

El lunes y el martes no salí de casa. Estaba dándole forma a mi plan. Mi mujer me preguntó por qué no iba a trabajar a Beirut y yo le contesté que estaba cansado.

El martes por la tarde llamé a Jamal para pedirle que me llevara a Beirut al día siguiente por la mañana.

El miércoles por la mañana metí todas las armas en dos bolsas y me fui en taxi al trabajo.

Durante todo ese tiempo, me alimenté solamente a base de café y cigarrillos, no hablaba con nadie.

El miércoles a las 9:30 a.m., empecé a ejecutar mi plan.

Después de un cuarto de hora había asesinado a ocho personas y herido a otras cuatro. A dos de ellos no los conocía, el resto habían sido compañeros y compañeras de trabajo durante más de veinte años.

El miércoles, a las diez menos diez aproximadamente, me presenté en la comisaría.

El miércoles por la tarde fui interrogado por primera vez por las fuerzas de seguridad. Lo confesé todo.

El jueves tomaron el primer testimonio oficial de mi confesión.

El lunes por la mañana tuve la primera reunión con mi abogado.

El miércoles fijaron la primera vista ante el tribunal. El 20 de septiembre tuvo lugar la primera comparecencia ante el tribunal. Y durante esta audiencia, confesé que mis motivos fueron económicos, a consecuencia de una gran presión económica y de unas deudas enormes.

El 23 de septiembre, la primera investigación oficial. Se pide la pena de muerte.

El 1 de octubre se pide oficialmente la pena de muerte y el caso se remite a la Corte Suprema.

El 17 de octubre, se celebra la segunda vista. Confieso que mis motivos no fueron económicos sino sectarios, la consecuencia de un insulto proferido contra los musulmanes y el Islam por un compañero de trabajo cristiano.

El 21 de octubre, la tercera vista. La comparecencia empieza a las 4 p.m. y termina a las 10 p.m.

En esta audiencia confieso que mis motivos no fueron

sectarios y mi alegato de defensa era mis graves problemas psicológicos.

El 10 de enero comparecen los testigos y todos mis alegatos de defensa, económicos, sectarios y psicológicos se vienen abajo.

El 16 de enero, se celebra la audiencia final en la Corte Suprema. Declaro que los motivos de mi crimen fueron las incursiones israelíes en suelo libanés. Al final de la audiencia, el juez dictamina el veredicto final: muerte.

El 17 de enero el Presidente y el Primer Ministro firman la sentencia de muerte. Para evitar un conflicto sectario deciden ejecutar mi pena de muerte junto con otras dos personas, un cristiano y un druso. Todo en nombre del equilibrio sectario. Madrugada del 18 de enero, se ejecuta mi pena de muerte por ahorcamiento.

Durante todo este tiempo, no me preguntaron ni una sola vez que reconstruyera mi crimen como suelen pedir a todos los demás acusados.

Me llamo Hassan Ma'moun.

(Los actores se dirigen hacia la pantalla, uno se coloca a la izquierda y otro a la derecha. Tiran de la cuerda de la pantalla enrollable que se sube horizontalmente para volver a su posición inicial. Ahora el público puede volver a ver la profundidad del escenario y la cámara instalada al fondo. Los actores abandonan el escenario).

Fin.



Who's afraid of Representation?, 2003 – 2004. Foto de Houssam Mcheimech.

Who's Afraid of Representation?

Interpretada por Rabih Mroué y Lina Saneh; Escenografía de Samar Maakaron. Producido por The Lebanese Association for Plastic Arts (Ashkal Alwan), Beirut, **Home Works 3, A forum on Cultural Practices in the region, 2005**, Hebbel Theater, Berlin, Siemens Art Program, Germany, Centre National de la Danse, Paris, with the Support of TQW, Vienna. Translated from the Arabic by Lina Mounzer.

On stage is a large white screen rolled up horizontally, in such a way that it remains invisible to the spectators. To the left of the stage are two small tables and a chair. A camera placed at the depth of the stage is directed towards the audience. Another camera, placed outside the stage, is directed towards the stage. Enter the actors Rabih and Lina. They untie the cord of the rolled up screen, it falls vertically and hides the depth of the stage, and with it the camera at the back. The actors move towards the two tables, carrying a large book, a small chronometer, and some papers. They play “heads or tails”, and the result determines that Lina will take the book, Rabih the chronometer. Lina faces the audience still carrying the book, whilst Rabih sits sideways on a chair behind the table. Lina starts the game: she closes her eyes, opens the book haphazardly, and reads:

Lina: Vallie Export, page 57.

Rabih: Page 57 means you have 57 seconds.

(Lina puts the book on the table and goes to stand behind the screen. Her image appears, life-size, on the screen, as she plays the role of Vallie Export. These motions will be repeated throughout the performance, with Lina playing the artist that she will choose at random.)

Rabih: *(preparing the chronometer):* Top! *(meaning that the countdown has begun.)*

Lina: *(from behind the screen, in the role of Vallie Export.)*
My name is Vallie Export... I've created a lot of performance art during my life, for example: In one of my art pieces I built a box and hung it around my neck so that it dangled over my breasts... a box like a little peep show booth, open in the back and closed in the front with a black curtain... I hung it around my neck and walked out into the street, and I stood and called out to people and told them that whoever wanted to could put their hand through the curtain and touch my tits without seeing them... and they could fondle and play with them as much as they liked... almost everyone took part.

In one of my art projects I went to a movie theatre that only showed sex films... I was wearing jeans that were completely open from this side... I cut out the middle bit here and threw it away... and I wasn't wearing panties underneath... my hair was a big mess. I was carrying a machine gun and my cunt was on display for all to see... I walked gracefully, delicately, passing in front of every member of the audience, one by one, and I stopped in front of each person and looked into their eyes. And then I sat, facing them, my legs spread wide, the machine gun cradled in my arms.

In one of my art projects I began pulling at the skin beneath my nails... forcing paper and cardboard underneath and shoving them in as deep as I could until the nail pulled away from its bed and the blood started flowing... In one of my artworks...

Rabih: Time out! *(he stops the chronometer.)*

(Lina comes out from behind the screen and returns to her place behind the table. She repeats the same motions, opens the book at random and reads.)

Lina: Gunter Brus, page 22.

Rabih: Page 22, means you have 22 seconds this time.

(Lina goes and stands behind the screen again.)

Rabih: Top!

Gunter Brus/Lina: In '69 I went to Munich with my friend Muhl, who was screening his films in a theatre there... we got up together on the stage... we took off our clothes in front of everyone and I lay down on the ground and let him urinate in my mouth... he pissed... We repeated the performance in a nightclub in Germany, but in another city... all hell broke loose... they closed the club and the cops chased after us. But the performance I really want to talk about was...

Rabih: Time out!

(Lina picks out another page at random.)

Lina: Gina Pane page 27.

Rabih: You have 27 seconds. Top!

Gina Pane/Lina: I presented my most important art works between '68 and '75...

I pinched myself. I punched myself. I made myself bleed.

I got a ladder and put sharp nails and razors on each rung.

I took my shoes off and climbed the ladder barefoot.

I slashed myself.

Once I ate raw meat. I bought half a kilo of spoiled raw meat.

It stank. I started to eat it... I ate and ate and kept eating until

I vomited everything I ate and then I ate anew until I vomited again, a second time, a third time, a fourth....

Rabih: Time out!

(Lina picks out another page at random.)

Lina: Kim Jones, page 102.

Rabih: Page 102? *(he gives it some thought.)*. Page 102 means you have one minute and two seconds.

Kim Jones/Lina: I got an empty jar of mayonnaise and shat in it. Then I invited everyone to come see my latest art work.

The exhibition was held in a gallery.

People came in... I came in. I took off all my clothes. I opened the jar and started to smear the shit all over my body. My own shit. Slowly, daintily, tenderly, I approached the crowd and began to hug them... embrace them... clasp them to my bosom and squeeze.

I had lit some green twigs and leaves... something like incense. After a while, the smoke became very thick. It filled the air and people started to flee... whether from me or the shit or the smoke, I do not know. At the end, I remained alone in the gallery. I was about to choke and die from the smoke, had I not fled in the nick of time...

(Silence.)

Rabih: Time isn't up yet.

Kim Jones/Lina: I got a razor and a blank canvas... and as

usual I invited everyone to come see my latest art work. I held the show in a gallery.

People arrived... I came in... I took off all my clothes. I picked up the razor and started cutting myself. I followed the path of the veins on my body. Twenty-seven wounds.

I started bleeding. Very calmly, I walked towards the canvas and pressed my body against it, as hard as I could. Then I stepped back. My blood was printed on the canvas. It was a self-portrait. This piece could have had another name, 'In Memory of 'Ashoura', but this was unthinkable at the time.

Rabih: Time out!

(Lina picks out another page at random, falling on a picture from a famous play.)

Lina: Picture.

(Lina moves towards the camera at the back of the stage and holds up the picture, which appears on the screen. Rabih stands up. He hesitates, then moves towards the front of the screen. Before reaching it, Lina closes the book. Rabih is disturbed, he returns to his chair before Lina returns to her place behind the table.)

(Lina picks out another page at random.)

Lina: Peter Stembra, page 18.

Rabih: You have 18 seconds. Top!

Peter Stembra/Lina: When the war in Lebanon first began, I planted a red rose. I planted it in my arm... here. I kept stabbing, stabbing and stabbing until I punctured the flesh... the wound bled, swelled, got infected and I had to go to the hospital to treat it.

Rabih: Time out!

(Again Lina opens the book at random and falls on a picture from a famous play.)

Lina: Picture.

(Lina moves towards the camera at the back of the stage and holds up the picture, which appears on the screen. Rabih goes and stands in front of the screen, with the picture behind him.)

Rabih: I got a Kalashnikov with five clips and fifty bullets.

A Scorpion machine gun with two clips and 16 bullets reserve.

A 9 mm revolver with 35 bullets.

A hand grenade.

A military utility belt.

I took them all and went to my workplace in Beirut. I arrived there at around 9 a.m. And I proceeded with my plan.

There were a number of people I wanted to kill: Sonia, Samer, Issa, Carl. The others were incidental casualties, Abd el Raz-zaq, Paula, and others...

By the end, I'd killed eight people and injured four.

I am not a criminal. I have nothing to hide. I planned and executed everything on my own initiative. No one had an inkling about any of it.

I was in a financial bind and wanted revenge, even though I feel faint at the sight of blood. And I normally always avoid fights... all my colleagues at work can attest to that, even the ones I killed.

During the war, I joined the Amal Movement. I was a regular member, so I only received basic weapons training. I took target practice only once. I took part in the 'Battle of the Camps' but I didn't fire a weapon then.

Twelve years after the Lebanese war ended, I can say that I managed to transform my workplace of 25 years into a battleground.

My name is Hassan Ma'moun

(Both Rabih and Lina return to their places. Standing behind the table, Lina closes her eyes, and picks a page of the book at random. She reads.)

Lina: Marina Abramović, page 104.

Rabih: You have a minute and four seconds. Top!

Marina Abramović/Lina: When the 'Battle of the Hotels' began in downtown Beirut, I laid out a table and placed 72 items on it, like scissors, a saw, a razor, a fork, knives, glass bottles, a tube of lipstick, a whip, pins, bread, an axe, a bottle of perfume, paint, matches, candles, nails, a comb, a newspaper, a mirror, needles, honey, grapes, tape, a real gun, and a real bullet.

And I put up a big sign which read: On this table are 72 items you may use on my body as you see fit.

I stood before the audience and waited.

These items were displayed for six hours and the audience was allowed to use them in any way they wanted.

After the first three hours, my clothes were all torn. Some people ripped my clothes off... cut them to bits, some stripped me, some tried supposedly to "dress me", some pinched me with the pliers, some combed my hair, some put lipstick on me, some threw water on me, stuck me with the pins...

Until one guy picked up the gun, put a bullet in it, cocked the barrel and put it to my head.

People got really scared. I got scared. But I didn't move and didn't show it. Someone lunged at the guy and pushed the gun away from me... They got into a fight, punching and yelling.

People got involved in the fight and it turned into a big brawl.

At that point I got really scared that the bullet might hit someone from the audience... it's a huge responsibility. I stopped the performance. Not too long after that, the massacre in Damour took place.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: John Duncan, page 33.

Rabih: You have 33 seconds. Top!

John Duncan/Lina: I went to Mexico. I bought a woman's corpse. I had sex with the body and filmed the entire act on

video. Right after that I traveled to California, checked myself into a hospital and got a vasectomy.

I needed to make sure that I could indeed no longer have children, and the last chance of that happening was with this dead woman, the corpse. I took pictures of the surgical procedure to prove that I was now sterile. A sterile human being.

I worked on the pictures and the video I shot in Mexico and turned them into a performance, which I entitled 'Blind Date'.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Chris Burden, page 37.

Rabih: You have 37 seconds. Top!

Chris Burden/Lina: In '73 I covered the floor with 14 metres of broken glass. I lay down and started rolling on it, my hands behind my back. I called the piece Through the Night Softly. Fourteen meters of glass, my body rolling over them slowly, as if my body were waiting for something to happen to it... poised in a state of caution and readiness for the possibility of something big happening... or on the verge of happening... or about to happen, but not happening. Like for instance, a sliver of glass entering my eye and blinding me, or like the attack carried out by the Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP) in Munich the year before. Or like what happened this year, the year of the performance, when Lebanese fighter jets circled the skies above Beirut and bombed the Palestinian camps.

Rabih: Time out!

(Lina falls on a picture from a famous play again.)

Lina: Picture.

(Lina moves towards the camera at the back of the stage and holds up the picture, which appears on the screen. Rabih goes and stands in front of the screen, with the picture behind him.)

Rabih: -I shot Marc with nine bullets in his chest and hips and back... they entered him from behind, came out the front, hit the wall... he died.

- Mariam: I fired a bullet in her head and another one in her neck. The first got her in her left eyebrow, drilled into her skull and stayed there. The second bullet pierced her neck on the left side and came out from the right. She died.

- Sonia: several bullets... one of them in the head, leading to the fracture and pulverization of the skull, and leakage of brain matter. I used exploding bullets. She died.

- Carl was also shot with several bullets: in the head, in the neck, the upper chest and various other parts of his body. I also used exploding bullets. He died.

- I shot Buthayna with two bullets: one got her in the neck, the other in the chest... both bullets shot right through her body and hit the wall. She died.

-Issa: four bullets in the head, the neck, stomach and thigh. This resulted in a crushed skull and leaking brain matter. He died.

- Gladys: I fired one bullet through her right shoulder, it came out the other side; another through her right leg, it came out through her hip. She died.

- Samir: in his chest and head and all other parts of his body. He died.

- Abed el Razzaq: in the hip. The bullet entered his left hip, travelled in the direction of his stomach and came out of his thigh, on the right side. He did not die.

- I shot Amira in the waist, which resulted in internal lacerations and bleeding. I also shot her in the left thigh: her hip shattered, the bullet ripped through to her stomach and large intestine. She did not die.

- Nuha burned her hand because she touched the Kalashnikov when it was hot. She definitely did not die.

- I shot at Paula's waist. The bullet just grazed her and burned her pants. She did not die.

I was quiet, saying nothing. Calm... shooting without saying anything to anyone.

My name is Hassan Ma'moun

(Rabih returns to his place behind the table.)

(Lina resumes her post behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Franko B, page 5.

Rabih: You have 5 seconds. Top!

Franko B/Lina: I was born in '60... when the Arab Syrian Rade' (Deterrence) Forces entered Beirut...

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Marina Abramović, page 21

Rabih: You have 21 seconds. Top!

Marina Abramović/Lina: During the war, I stood in front of the audience and started brushing my hair and saying: Art must be beautiful. Art must be beautiful. I kept brushing my hair and saying: Art must be beautiful. Art must be beautiful. It must, it must. I repeated this as I brushed my hair. Brushed and brushed until my scalp was scraped, until my hair began to fall out, until my face was scratched and bleeding.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Gina Pane, page 45.

Rabih: You have 45 seconds. Top!

Gina Pane/Lina: I started working on my most important art works at the beginning of the '70s, that is, before the civil war began in Lebanon... at the time there were a lot of people wagering on the support of the Soviet Union.

I got a razor and cut myself with it here, here and here (indicates the artery along her arm). I bled. Then I started playing with a tennis ball. Suddenly I approached the audience with

the same razor in my hand. I put it to my face, here. I heard gasps from the audience, as if it's all right to cut your hand but not your face. Anyway, the performance demanded that I cut my face. And so I did.

I was wagering on my body holding up. I put glass in my mouth and sucked on it like it was candy, began to grind it with my teeth. I spit it into a glass of milk. Glass in milk. And I lapped it up in front of the audience. Then I got a bouquet of flowers and stuck it here, on my cunt. Of course, it was never my intention to predict the fall of the Socialist Bloc, I wished rather to confirm and underscore pain... pain as a message in its own right, unfettered by symbols... all of this happened before the war you see...

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Hermann Nitsch *(she closes the book.)*

Rabih: Which page?

Lina: I didn't pay attention! I forget. What do we do in this case?

Rabih: Forget Hermann Nitsch. Pick another page. But pay attention to its number.

(Lina picks a new page and falls on a picture from a famous play.)

Lina: Picture.

(Lina moves towards the camera at the back of the stage and holds up the picture, which appears on the screen. Rabih goes and stands in front of the screen, with the picture behind him.)

Rabih: At first I was anxious. When I fired the first bullet I heard this howl of guilt from within me because I knew I'd got her.

The first bullet hit Gladys, I hit her by accident. She was

coming out of Issa's office. I can't remember how many bullets I shot her with. But when I hit her I felt this wave of shock because she didn't have anything to do with it.

After that I don't know what happened. I went on without being aware of anything.

When it was all over I stood amongst them... some dead, some injured, some hiding... I lit a cigarette and walked slowly down the stairs and then I turned myself in to the security forces.

I felt that what had happened was a dream, not reality. Until this day I can't believe I did all that. I don't know what happened.

I see Marc hiding behind a desk... I aim and shoot him nine times and then I move towards the office of the manager, Sonia. Suddenly Mariam crosses my path and I shoot her twice. Then I turn towards Sonia, we're standing face to face, she's next to the wall and without saying a word to one another I put the gun in her mouth and fire...

I was searching for Raymond when I saw Carl hiding in the archive room. I shot him several times, then doubled back towards Bilal's office. I wanted Raymond. The door is locked from the inside. I shot at the lock; the door did not give...

Some of my colleagues who were on the same floor start running away. Hana threw herself on the ground and begged me not to kill her. Amira... I forget how she crossed my path and where.

I used the Kalashnikov and I don't recall whether or not I used the machine gun or the revolver or how many bullets I fired.

I didn't have a plan when I set my gun to shoot single bullets. It seems I shot at several of the bodies after they were dead but I'm not aware if I did this on purpose or not.

As for why I fired nine bullets into Marc, I have no answer.

Frankly I am shocked, surprised at myself.

I was anxious but it didn't show.

I started shooting erratically above people's heads, at people's feet, just randomly... I was in a moment of unconsciousness, a moment of rage, out of control... What I did was a dream, nothing more... My name is Hassan Ma'moun.

(Rabih returns to his post behind the table.)

(Behind the table, Lina closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Philippe Sterlac, page 59.

Rabih: You have 59 seconds.

Philippe Sterlac/Lina: I was in Tokyo in 1978, when the battle was raging between West and East Beirut. More precisely, it was on March 12, before the beginning of the Camp David negotiations under Carter's patronage. My body was dangling in the air, swinging between earth and sky. I had hung myself by 17 meat hooks. Seventeen hooks caught in my skin, attached to cables that hung from the ceiling... and I, swinging... there definitely was pain (he pinches his skin and pulls it away from his body). Something like this. The hook enters from here, is attached to a cable. And I wait. I wait for as long as I can stand it, while everybody looks at me. The skin no longer separates the material world from the spiritual world. The issue is no longer the border that divides the body from the soul. What is certain, in my opinion, is that there is no such border. What I'm trying to say about our skin is that it is no different from the demarcation lines within a city. The demarcation line does not define a "here" and a "there". On the contrary, it exists between "here" and "here". Between the interior and the interior. There is no exterior. And this is what's important (he is still pulling his skin between his fingers). The performance did not last long. I couldn't stand it for long.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Joseph Beuys, page 10.

Rabih: You have 10 seconds. Top!

Joseph Beuys/Lina: After the October war and Arab defeat, I stood up and announced:
I like America and America likes me.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Mike Butler, page 29.

Rabih: You have 29 seconds. Top!

Mike Butler/Lina: You can't talk about any of my artwork without knowing the background behind each piece: the political and social context, the philosophical ideas of my time... and all the factors, psychological and financial that pursued me throughout the creation of my oeuvre. You also have to read the texts I published. You even have to read the books that inspired me, or at least look through them. It's a shame that all that remains of a work is its image from the outside. A damned shame that people only remember the scandals in art and forget the critique we were trying to impart, forget art history and art from a feminist perspective.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her post behind the table, picks a new page and falls on a picture from a famous play.)

Lina: Picture.

(Lina moves towards the camera at the back of the stage and holds up the picture, which appears on the screen. Rabih goes and stands in front of the screen, with the picture behind him.)

Rabih: I took out an 18 million Lebanese Pounds (L.P.) advance on my salary, in installments. I used to donate to the clubs and charitable organisations in my village, host feasts at my house, organize athletic tournaments, help poor families. No one was overlooked.

I borrowed 4 million L.P from the treasurer and took a five-day vacation to Egypt with my wife. I bought gifts for my entire family and for the villagers, as well as for some of my colleagues at work, like Paula and Carl.

I borrowed \$8,000 from a relative on condition that I would pay him back at the end of the next month. I was unable to return a cent, but I gave him an IOU for the amount on the understanding that I would eventually pay him back. I bought furniture for the whole house on an installment plan but I couldn't make the payments. Everything was repossessed ...

I bought a Daewoo from the car dealership on an installment plan, 238 dollars a month. I couldn't finish paying for it. It was repossessed.

I started to get around by taxi, with a chauffeur from the village, Jamal. He would drop me off and pick me up, each trip at a cost of about 20,000 L.P.

I borrowed 6 million L.P from my colleague Samer so I could get my Daewoo back. But I used the money for some social services in the village. It was gone.

Samer and Sonia, my boss, helped me to cash in my severance pay from Social Security so I could pay back all my debts, especially those of the advance pay at work and the money I owed Samer. The severance pay came out to about 26 million L.P. I used the money to buy a Mercedes SLK.

Samer and Sonia found out, they reclaimed the car, they forced me to give it back to its former owner and they took the money back from him. They called my brother-in-law and told him everything; they exposed and humiliated me in front of my family.

As a result, I have debts totaling more than 45 million L.P. And my monthly salary is no more than 800,000 L.P. And my name is Hassan Ma'moun.

(Rabih returns to his place behind the table.)

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Orlan, page 106.

Rabih: You have one minute and 6 seconds. Top!

Orlan/Lina: Cosmetic surgery hurts, shocks, messes everything up. It can also kill you. I had a lot of surgery done on my

face. Not for the typical purpose of self-beautification. Not at all. They were more like ‘constructive’ surgeries. For instance, I got this procedure done in order to have the same forehead as Da Vinci’s Mona Lisa, another one so I could have Europa’s lips as Boucher drew them, a third one to obtain Venus’s chin from Botticelli’s painting and so forth...

Dürer talked about constructing the ideal human body, which would be a model for painters. He would bring the most seductive eyes he had ever seen on a woman, join them with the most beautiful breasts from another, join them to the most attractive legs from a third, the slenderest fingers from a fourth, the ideal height from a fifth, a part from a sixth, one from a seventh until he had put together the supreme human body – a body that glorifies the human being. But which human being exactly? Who is glorifying whom? Someone should have told Dürer that his work doesn’t really work.

In ’93, after the Lebanese war had been over for two years and in the midst of the reconstruction of the Beirut city center, or rather, its construction following Dürer’s paradigm, I held a live broadcast of one of my cosmetic surgeries, broadcasting from New York to over 15 sites across the world. People could ask me questions before and during the operation, and I would of course answer. I always liked to be awake during my operations so I could see and talk. This is why I asked for local anesthetic, so I could still direct the performance. It was just like a play: that is, I had a set designer, wardrobe, lighting, and accompanying texts, music and poetry. We had simultaneous translation in English as well as closed caption translation for the deaf-mute. People could see how my face was being cut and stitched up again. They could see the attachment of two horns to my forehead.

They could see how my body was being transformed, how I was sculpting myself, inside and out. Pay close attention: these operations are against God and His Party, and not at all against cosmetic surgery. Against nature, sure. They are a salute to morphine and a celebration of the defeat of pain. A defeat akin to the one suffered by Israel in South Lebanon. And myself.

(Rabih moves during Lina's performance and stands in front of the screen. He suddenly interrupts her.)

Rabih: My motives were financial, no more, no less: high cost of living, no money, debts... what was I supposed to do? Did they forget that I am Mr. Hassan Ma'moun, brother-in-law to the mayor? Did they forget that I am the head of the Amal Movement division in the village? Did they forget that I am the one who used to organize all the village festivals, under the title of "Lebanon, a Nation for All Citizens"? Did they forget that I am the one who founded the village football team, that I bought them shorts and cleats and tracksuits and everything else they needed? Did they forget that I erected a billboard in my name saluting the Lebanese army and the Syrian army on their national days? Did they forget that I would always be the one to bring reconciliation when two people would fight? Did they forget that I would help all the area teachers to get their retirement funds at the end of their tenure? Did they forget that I borrowed money in order to help poor families pay their children's tuitions? Did they forget that I would buy them gifts on all the holidays, Christian and Muslim alike? Did they forget that I was selfless in my services to all the people of my village as well as to my colleagues at work? Why would they refuse me an advance payment? Why would they stop my salary? Why are they insisting on disgracing me in front of the whole world? When they took away my Mercedes, I felt I had lost my dignity, lost everyone's trust: my parents, my family, my colleagues, my fellow villagers. I felt that they had destroyed me and that I had nothing left to lose. They killed me financially, so I decided to kill them in return. My name is Hassan Ma'moun

(Rabih turns towards the screen and shots are heard. Lina falls on the ground. Silence. Rabih very slowly turns towards the audience.)

Rabih continues: My motives were sectarian, no more, no less. Financial matters are unimportant and inconsequential. Everyone at work knows the story: Samar, Issa, Amira and Nuha and Amal, Ibrahim, Thuraya, Samer and Gladys, everyone. There are some things a person just can't accept. Two months ago, a fight broke out between Raymond and these two other guys I didn't know as they were following up on their papers. People from work got involved, tried to break them up. So then Raymond stands up and announces in front of everyone, loudly and clearly: I want to crush Islam and all Muslims.

At work we became divided into three groups: those who were with Raymond and who supported his view, those who opposed and were outraged and a third, neutral group. I was of this neutral group. And anyway I was one of the people who broke up the fight.

Then my Muslim colleagues started reproaching me for not standing up to Raymond. And they started asking me what should be done in such a situation. They accused me of being a coward and I responded by telling them that we shouldn't aggravate such sensitive issues. But then every time they would see me they would repeat their urges and their accusations until the issue became huge in my mind, until I became the scapegoat for their rage.

This is why I decided to kill Raymond and the whole group that was siding with him. Sonia, our Christian boss, Carl and Issa, who were spurring Raymond on, also Christians; Samer, a Christian who was implicitly on his side.

The images in my head bled into each other, images of war and images of peace.

I had to defend my sect, defend its dignity.

I had to take my vengeance upon those who would Insult Islam and Muslims.

(Rabih returns to his seat behind the table. Lina rises slowly from behind the screen, leaving the image of her fall (her corpse) imprinted on the white screen, which will remain until the end of the performance.)

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Rudolf Schwarzkogler, page 55.

Rabih: You have 55 seconds. Top!

Rudolf Schwarzkogler/Lina: I threw myself out of a window and died. In fact, I'm not quite sure if I threw myself out or if I fell by accident. I don't remember anymore. But I definitely didn't die when I castrated myself. That was just a rumor. I remember I had this project I intended to carry out where I wanted to peel the skin off my body piece by piece, in little pieces using a razor, taking pictures of the process. Maybe I began working on this project and when I couldn't stand the pain anymore, I committed suicide. Actually I'm not sure if I killed myself. Maybe I fell by accident. I don't know. But I definitely didn't cut my dick off the way everyone says I did. It's true I had an art work planned around the issue, and in some of my other pieces I'd cut myself with razors and glass, shrouded myself in gauze. But I definitely didn't die because I cut my dick off.

In any case, it's unimportant whether I killed myself or fell by accident. In the end they found me in '69, having fallen out of my window and died. That was at the height of the student and popular movements in Beirut, the rise of the leftist tide, the Palestinian struggle, and of course the national democratic plan that was supposed to provide an alternative to political sectarianism. And my friends have, until now, not made the connection between what I was doing and the failure of the national movement at the beginning of the civil war and the consequent death of the Lebanese left and the demise of its dream for change. They were associating my death with the war of the mountain and the April 17 accord. This is why they wrote to all the newspapers, to dispel the rumors that

surfaced after my death, even though at the time, I wasn't opposed to any of them. The rumors say that I pulled my dick out onto a chopping board and started to cut it into little pieces with a sharp knife. That I bled profusely and died.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Bob Flanagan, page 43.

Rabih: You have 43 seconds. Top!

Bob Flanagan/Lina: I wrote this poem after the drafting of the Ta'if Accord: I've been a shit and I hate fucking you now because I love fucking you too much; what good's the head of my cock inside you when my other head, the one with the brains, keeps thinking how fucked up everything is, how fucked I am to be fucking you and thinking these things which take me away from you when all I want is to be close to you but fuck you for letting me fuck you now when all that connects us is this fucking cock which is as lost inside you as I am, here, in the dark, fucking you and thinking – fuck, the wallpaper behind you had a name, what was it? You called it what? What?

Rabih: Time out!

(Lina goes back to pick a new page. Rabih stops her.)

Rabih: You know? I have nothing against poetry, but I prefer that we talk about performances in this performance.

Lina: You didn't like the poem?

Rabih: Yes I did, I did, I liked it very much, but I prefer that we talk about artworks. Work. Action. So you can go back to Bob Flanagan and his performances.

Lina: I have no problem with this.

(Lina goes behind the screen and continues as Bob Flanagan.)

I wrote many poems, but I'm not going to read them to you. Once I threaded a needle, then threaded the needle through my upper lip and then my lower one. Then I tied the thread into a knot. Three stitches: here, here, and here. I took a picture of myself.

Another time I pierced my balls and the head of my dick and stuck rings in them. To these rings I attached a thick chain from which I dangled weights of over 5 kilograms. I let the chains go, my arms up in the air, and I stood and took a picture of myself.

Once I shaved off all my pubes. I pulled the skin of my balls and wrapped it around my dick... like a little roast I stitched it up, with three wide stitches. Then I dissected the skin on top so that my dickhead was exposed with two loose flaps of skin on either side. I got this piece of wood and nailed my dick to it, one nail on either side so it was affixed to the wood. I took a picture of myself. Once I stood...

Rabih: Time out!

(Lina returns behind the table. Before she opens the book, Rabih interrupts her.)

Rabih: Next time let's stick to the poems.

Lina: Picture.

(Lina leaves the book aside, and goes to reappear behind the screen. She sits on the floor and takes the position of the fall again. She freezes.)

Rabih (from in front of the screen): My motives were psychological, no more, no less. I carried out a mass killing in broad daylight. I used to go see Dr. Tony, a psychiatrist, Dr. Jaber, a psychiatrist and Dr. Kamil, a psychiatrist. They all prescribed anxiety pills. I used to go through periods of taking these pills. Two months ago I went to Dr. Tourabi, a psychiatrist, to have him examine me. He said there was nothing wrong with me,

even though I told him I was anxious all the time, depressed, terrified of heights and of dark enclosed spaces. My thoughts were unfocused and sometimes I would hear strange voices. The pills I took regularly were Sepram and Prozac. I never lost control of myself despite having blood pressure problems and diabetes. I don't sleep well and when I do, I often have horrifying nightmares that wake me up and leave me shaking. He told me that 60% of the Lebanese suffer from the same symptoms. All because of the war. I am from the South, and it's Israel's fault, it is the cause of all my psychological problems. And the cause behind the crime I committed. I place full responsibility on Israel for my terrible crime.

(Rabih returns to his place behind the table. Lina rises slowly from behind the screen, leaving the image of her fall – her corpse – imprinted on the white screen, which will remain until the end of the performance.)

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Chris Burden, page 30.

Rabih: You have 30 seconds. Top!

Chris Burden/Lina: It was a very simple performance, hinging on a single moment. A moment that went down in history. November 29, 1971, a year and some after Black September. At a gallery in California, at a quarter to eight, a small audience assembled. I entered with two friends, one carrying a camera, the other carrying a gun. The three of us stood there, the audience watched. I screamed out: "Shoot!" And one friend filmed as the other shot me in the hand. It was severed, blown away. Blood spraying everywhere. A gorgeous moment. This is the moment I'm talking about. The second the bullet entered my hand, the image entered history.

Rabih: Time out!

(Lina returns to her post behind the table, picks a new page and falls on a picture from a famous play.)

Lina: Picture.

(Lina leaves the book aside, and goes to reappear behind the screen. She sits on the floor and takes the position of the fall again. She freezes.)

Rabih *(from in front of the screen)*: After the paratroop mission carried out by the Israeli commandos on the town of Ansaria, my mental state went into decline. That time they fell straight into a Hizbullah ambush and a violent battle raged out between them, with Israeli tanks participating in the carnage.

All the Israeli commandos were killed. Their bodies were blown to bits, and the Hizbullah fighters went around the area towns and villages, displaying their parts for all to see. All the newspapers took pictures of Hizbullah fighters holding up dismembered heads by the hair for the camera. It was a great victory for the nation. And the whole battle took place behind my house.

Right before that was the Qana massacre. And before and after the Israelis shelled our towns and villages. And the collaborators and bombardments, the clashes between Amal and Hizbullah... what could we do? How much can a person take? The commando operation in Ansaria was burned into my mind. I went into shock. I started to cry every time I saw the mutilated body parts on display. People thought I was moved by joy, but I was having a nervous breakdown. I became terrified of armed men. Terrified of Hizbullah. Terrified of the sound of bullets and aircraft, sonic booms. My nerves were shot to hell, I was degenerating, all because of Israel. What were they thinking embarking on such a poorly planned operation? If there were no Israel... there would never have been the Battle of the Camps and I would have never had to carry arms against the Palestinians. And never have had to kill my Christian colleagues at work. Israel is to blame and it should be punished for this, not I. I gave so much of myself to this nation. I defended it, fought Israel for it. Struggled. We offered our martyrs. We liberated the land.

(Rabih returns to his place behind the table. Lina rises slowly from behind the screen, leaving the image of her fall – her corpse – imprinted on the white screen, which will remain until the end of the performance.)

(Lina returns to her place behind the table, closes her eyes and picks a page from the book. She reads.)

Lina: Paul McCarthy, page 20.

Rabih: You have 20 seconds. Top!

Paul McCarthy/Lina: There's a big difference between ketchup and blood. This is why I decided to reproduce Yves Klein's leap, the famous leap he took into the void. Whether he jumped from the first or second story is unimportant. We saw the picture of him airborne, his arms spread wide against the sky. In actual fact, we have no idea what happened to him. Did he fall? Fly? We don't know and he won't say. I climbed up to the second story and I took a leap "into the void" and fell on my head. I injured myself, everyone saw this. I'm telling you, there's a big difference between ketchup and blood. Edgar Aho says, "there's a big difference between onions and tears". After the Lebanese war was over, he went up to the 14th floor and took a "leap into the void". It was the leap of a lifetime.

(Lina is done playing her role. Rabih goes and stands in front of the screen. He gazes at Lina's image, the one where she is standing. They contemplate the image, then he aligns his body along the image of her body.)

Rabih: The information I am about to give you is inexact and therefore would not qualify as official testimony.

(Rabih falls silent and the following text appears on the screen.)

The idea began to brew in my mind on Friday.
On the same day, I brought my wife back from the hospital to our home in the village. I took her in my brother's car.
On Saturday, I spent the whole morning at home. In the

afternoon, I went to the football field with my wife to watch the game.

On Sunday, I spent the whole morning at home. In the afternoon I went to the field as usual, alone this time, without my wife.

On Monday, there was a party in my honor, organized by the village sports club. It was postponed for technical reasons. Monday and Tuesday I didn't leave the house. I was putting together my plan. My wife asked why I didn't go to work in Beirut and I told her I was tired.

Tuesday evening, I called Jamal to ask him to drive me to Beirut the next morning.

Wednesday morning I packed all the weapons into two bags and rode the taxi to work.

During this whole period, I was living on cigarettes and coffee alone, not talking to anyone.

On Wednesday, at 9:30 in the morning, I started executing my plan.

After a quarter of an hour, I had killed eight and wounded four. Two of them were unknown to me, the rest had been colleagues of mine for over 20 years.

On Wednesday at approximately 10 to 10, I turned myself in to the police.

Wednesday afternoon was my first interrogation by the general security forces. I confessed to everything.

Thursday they took the first official testimony of my confession.

Monday morning was my first meeting with the lawyer.

Wednesday they determined the first court hearing.

September 20 is our first day in court, and during this hearing I confess that my motives were financial, the result of intense economic pressure and massive debts.

September 23, the first official inquiry. The death sentence is called for.

October 1, the death sentence is officially called for and the case is turned over to the Supreme Court.

October 17, the second hearing. I confess that my motives were not financial but sectarian, the result of an insult

on Muslims and Islam uttered by a Christian colleague. October 21, the third hearing, an evening appointment beginning at 4 pm and lasting until 10.

During this hearing I confess that my motives were not sectarian, and that my defense was in my chronic psychological problems.

January 10, the witnesses are brought forth and all my defenses collapse, psychological, sectarian and financial.

January 16, the final hearing at the Supreme Court, I declare that the reasons for my crime were the Israeli incursions onto Lebanese soil. At the end of the hearing the judge pronounces his final verdict: death.

January 17 the President and the Prime Minister sign the death sentence, and in order to prevent sectarian conflict, they decide to put me to death with two others, a Christian and a Druze. All in the name of sectarian equilibrium.

Dawn of January 18, my death sentence is carried out by hanging. During this whole time, they never once ask me to re-enact my crime, as they usually ask of all the other accused.

My name is Hassan Ma'moun.

(The actors move towards the screen, one to the left and one to the right of the screen. They pull the cord of the rolled up screen, it goes up horizontally, to its original position, so the audience could see again the depth of the stage and the camera at the back. The Actors leave the stage.)

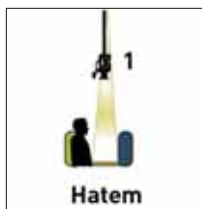
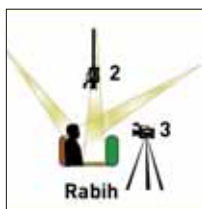
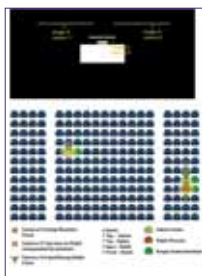
End

Teatro en oblicuo

Después de las dos performances presentadas en Beirut, añadí una introducción rápida y breve al inicio de la obra *En busca de un empleado desaparecido*¹ para explicar al público que no hablase árabe por qué escogí el inglés, en lugar del árabe (mi idioma materno), para esta performance, puesto que en este caso, sería necesario contar con una traducción completa, lista para ser emitida. El motivo de esta elección era ofrecer a los espectadores la oportunidad y el tiempo de mirarme directamente a la cara y ver mis expresiones sin tener que estar pendientes de la traducción, que normalmente consiste en frases cortas pronunciadas en paralelo al texto original. El público se dio cuenta de que, yo también podría mirarlo directamente a la cara. Esta breve introducción es una invitación a un encuentro que parece posible y real, incluso si en realidad a mí, como actor, me resulta imposible mirar al público directamente a los ojos. Este hecho no se debe a la oscuridad que les rodea, sino más bien a las complejas relaciones entre la ubicación del evento y la de la propia performance por un lado, y entre el espectador, el escenario y la cara del actor por otro. Es la combinación de todas estas relaciones la que impide el contacto visual de manera permanente. Esta introducción adicional es la clave que proporciona al público una comprensión de esas complejas relaciones.

Los eventos que supuestamente van a desarrollarse en el escenario de *En busca de un empleado desaparecido* realmente tienen lugar en otro sitio. El escenario erigido ante el público se mantendrá prácticamente vacío y sin actores. No hay ninguna presencia física sobre el escenario desde el momento en que empieza la obra hasta su fin. La disposición general del espacio consta de dos pantallas grandes del mismo tamaño situadas al fondo, una a cada lado del escenario. En el centro, hay un escritorio y una silla de madera frente a los espectadores. Detrás de la silla, a la misma altura del escritorio, cuelga una pequeña pantalla blanca. En la sala hay dos asientos reservados para los actores; el primero se encuentra a la derecha, en las filas delanteras, y el segundo a la izquierda del escenario, en las filas traseras. Delante del primer actor,

¹ *Looking for a Missing Employee* fue presentada en el teatro Al-Madina de Beirut los días 4 y 31 de noviembre de 2003 en el marco del foro cultural *Home Works 2* organizado por la Asociación Libanesa de Artes Plásticas, Askhal Alwan. La obra fue escrita y dirigida por Rabih Mroué y está interpretada por Rabih Mroué y Hatem Imam, con la escenografía de Samar Maakaron y Talal Chatila. La primera representación fuera del Líbano tuvo lugar en Bruselas (en inglés) en el marco del Kunsten Festival des Arts en mayo de 2004. En esta obra, sigue los acontecimientos que rodean la desaparición de un empleado del Ministerio de Economía llamado R. S. y las implicaciones políticas, sociales, judiciales y de seguridad del caso. Lo lleva a cabo a través de una revisión diaria de las noticias, los artículos, los comentarios, los análisis y las entrevistas publicadas sobre el caso en los periódicos locales libaneses.



Looking for a Missing
Employee, 2003 – 2004.
Ilustración de
Samar Maakaroun.

Hatem Imam, hay una mesa pequeña con una pantalla blanca que él utilizará para dibujar y escribir los nombres y los lugares mencionados en la performance con el fin de proporcionar un mapa de ruta aclaratorio de los eventos. Estos dibujos aparecerán en la pantalla de la derecha. Delante del segundo actor, que soy yo, también hay una mesa pequeña donde se ven cuadernos y sus páginas desfilan debajo de una cámara de video. Estos cuadernos contienen los recortes de periódico que informan del caso de la desaparición, que el actor irá mostrando al público a medida que narra los acontecimientos. Las páginas de los cuadernos irán apareciendo en la pantalla grande situada a la izquierda del escenario.

Yo, el segundo actor de esta performance, ocupo uno de los asientos normalmente reservados para el público y, desde ese lugar, narro los acontecimientos relacionados con el caso de la desaparición. La performance dura aproximadamente dos horas. Hay una cámara instalada frente a mí, a la altura de mi cara, que transmite mi imagen en la pantalla blanca durante todo el espectáculo. Yo miro directamente a la cámara, le hablo. Mi cara se trasmite a la pantalla blanca situada detrás del escritorio y mira al público directamente a los ojos; ellos tienen la impresión de que yo estoy sentado en la silla, detrás del escritorio, hablándoles directamente a ellos. El público sigue mis palabras en la pantalla situada en el escenario justo delante de ellos. De vez en cuando, alguien del público gira la cabeza hacia mí para comprobar que sigo allí; es decir, que todavía estoy sentado entre ellos y que la imagen que están viendo en el escenario es una transmisión de mi cara en directo y a tiempo real y no la reproducción en diferido de una grabación hecha con anterioridad.

A través de este medio se establece una conexión entre el actor y el público, llenando así el vacío del escenario. La cámara transfiere la imagen del actor desde su ubicación real, la sala, a la pantalla situada en el escenario a través de un proyector de video.

El actor elige el lugar reservado para el público y lo utiliza como plataforma para su performance, reservando el espacio sobre el escenario para la proyección de su imagen.

En cuanto a los espectadores, para poder seguir la obra y distinguir claramente al actor, necesitan olvidarse completamente de la persona sentada entre ellos y centrarse en la proyección del actor que tiene lugar sobre el escenario. Esto se debe a la dificultad de seguir la obra y la cortísima distancia que los separa del actor. En la sala de un teatro, el espectador necesita mantenerse a cierta distancia del lugar donde se desarrolla la actuación para ver y ser capaz de seguirla adecuadamente. Dejar cierta distancia entre nuestros ojos y los objetos que miramos es una de las principales condiciones que nos permiten ver. Puesto que el actor está sentado entre el público y mira en su misma dirección, es decir, hacia un escenario libre de cualquier presencia física, a los espectadores les resulta mucho más difícil ver claramente y seguir el espectáculo, lo cual arruina el vínculo entre el actor y su público.

Normalmente, el actor se encuentra sobre el escenario frente a sus espectadores para que ellos lo puedan ver y seguir sus acciones. El lugar donde se representa la performance y la plataforma sobre la que se mueve el actor están visualmente separadas de la ubicación del público, y por ello, existe la posibilidad constante de contacto visual entre el actor y los espectadores.

En *En busca de un empleado desaparecido*, la convergencia se da a través de la evasión; el actor mira a la cámara para dirigirse al público mientras que el público mira la proyección de la pantalla situada frente a ellos para poder seguir la obra. Esto solamente se puede lograr con la ayuda de un medio que transfiera el acontecimiento al escenario a través de una transmisión en directo. La principal función de la transmisión en directo es plasmar el acontecimiento del lugar donde está sucediendo y llevarlo a otro, frente a personas que no tienen acceso al lugar donde está sucediendo en realidad la acción. Por lo tanto, la transmisión en directo saca el acontecimiento del lugar donde realmente está sucediendo y se lo lleva a esa gente para que puedan verlo y presenciarlo como si estuvieran allí presentes. Éste es un hecho real que nos ofrece la televisión: quedarnos donde estamos mientras observamos cómo los demás se dan el tute. La transmisión en

directo es uno de los puntos más fuertes de la televisión porque es capaz de transportarnos al corazón del acontecimiento sin tener que abandonar la comodidad de nuestro salón. La transmisión en directo puede juntar a un líder y a sus seguidores en las plazas públicas sin que ellos sepan dónde se encuentra éste: como sucede con los discursos del Secretario General de Hezbollah cuando se dirige a la congregación de sus seguidores. La convergencia se logra a través del medio/imagen, porque el líder no está realmente presente; está solo en algún paradero desconocido mirando a la cámara y dirigiéndose a ellos, mientras ellos se encuentran en otro lugar, mirándole a él en una pantalla grande instalada para recibir su imagen. Es el mismo proceso que nos permitió ver los partidos de la Copa del Mundo celebrada en Sudáfrica y sentir como si hubiéramos sido transportados allí desde Beirut para ver el campeonato. Con la transmisión en directo, es como si estuviéramos allí y aquí al mismo tiempo. La *Reality TV*, por otro lado, nos ofrece la oportunidad de espiar las vidas de un grupo de personas que viven bajo el mismo techo. Las cámaras siguen sus movimientos las veinticuatro horas del día y los espectadores tienen incluso la posibilidad de intervenir en las vidas de esas personas votando a favor o en contra de ésta o de aquella persona. Pienso que la televisión, cuando emite acontecimientos en vivo y en directo y garantiza que los espectadores puedan implicarse desde su casa al permitirles llamar por teléfono, ofrecer su opinión e influir sobre el curso de los acontecimientos, ha robado su poder al teatro y a las artes escénicas. Ya no tienen la exclusiva en el terreno del directo ni son auténticas e inimitables. El teatro y las artes escénicas ya no son el único medio que permite al público interactuar con la performance y los actores a tiempo real. Hoy en día, el espectador puede interactuar con un programa de televisión o con una persona que acaba de conocer a través de Internet sin tener que moverse de su casa. El “aquí y ahora” se ha convertido en una de las características de las nuevas tecnologías, desde la televisión al Internet pasando por el Skype... Es cierto que el teatro reúne a un grupo de espectadores en un mismo lugar; no obstante, siempre intenta dirigirse a su público de manera individual y

no como grupo homogéneo, con creencias y pensamientos unificados. Sin embargo, el caso de la televisión es diferente; aunque llega a los espectadores de manera individual mientras están sentados cada uno en su respectiva casa, la televisión trata a estos espectadores como a un solo grupo que tiene la misma mente, las mismas creencias y el mismo gusto. Y ahí radica la principal diferencia entre el teatro y la televisión.

En *En busca de un empleado desaparecido*, la transmisión en directo que adopta la performance modifica la manera en la que el espectador está acostumbrado a mirar un acontecimiento concreto. Si nos resulta imposible mirar un acontecimiento mientras nos encontramos en medio del mismo, el medio (que incluye la cámara, el proyector de vídeo y la pantalla) nos transporta fuera del acontecimiento y nos permite seguirlo desde una distancia. Este acontecimiento está sucediendo dentro de la sala, es decir, en la sala donde se sienta el público. Esto es totalmente idéntico a lo que sucedió en la Guerra de Julio de 2006 cuando veíamos el ataque que Israel dirigió al Líbano en directo por televisión. Presenciábamos acontecimientos de primera mano en la pantalla que teníamos delante; cuando las bombas israelíes caían sobre una calle del vecindario, lo veíamos primero en nuestra televisión y, después, mirábamos por la ventana para asegurarnos de que era verdad. Como si la imagen del acontecimiento precediera al propio acontecimiento. Primero sucede en la televisión y después, lo vemos en la realidad. Entonces, ¿dónde sucede el acontecimiento real en *En busca de un empleado desaparecido*; en la sala o en el escenario? ¿Y quién es el actor verdadero en este caso? ¿Es el actor que se encuentra físicamente presente entre los espectadores, sin ser visto, o es su imagen proyectada en el escenario para que todo el mundo la vea y la analice en detalle?

Y surge la siguiente pregunta: si nos sacan del acontecimiento real que se está transmitiendo a través de una imagen de vídeo a otro lugar, ¿sería posible considerar que el acontecimiento real se ha convertido en la imagen misma? Sobre la base de esta comprensión, podemos inferir que el suceso teatral en *En busca de un empleado desaparecido* se ha

trasladado del corazón del público, donde realmente no pertenece, a su lugar natural: el escenario, pero como una imagen. Esta imagen se ha convertido en el acontecimiento real y ha anulado lo que está sucediendo en la realidad.

La obra sugiere una compleja relación entre dos sucesos que tienen lugar simultáneamente: uno entre el público y el otro en el espacio reservado a la representación. Sobre esta base, los espectadores tienen que decidir si desean permanecer en el meollo del suceso, y participar en él sin verlo realmente, o se quedan con el actor que está sentado entre ellos y no miran hacia el escenario para ver lo que está sucediendo. Si eligen esta opción, abandonan su papel de espectadores y afirman su disposición a adentrarse en la imagen sin tan siquiera ser capaces de mirarla. La otra alternativa es que decidan ignorar el espacio del suceso con el fin de poder observarlo y, en este caso, tienen que dirigir su mirada al escenario donde se está proyectando la imagen del actor. Si lo hacen, mantienen su derecho como espectadores durante la performance, ni más, ni menos, como un presentador de noticias en una transmisión en directo.

En cuanto al actor que está interpretando su papel desde ese excepcional punto estratégico donde se ha ubicado, es decir, entre el público, se encuentra atrapado en la misma trampa, ya que está obligado a mirar a la cámara para mantener la conexión con su público. Si apartara la vista de la cámara para mirar a la gente que está a su alrededor, su imagen proyectada perdería su conexión con el público y parecería que él estuviera mirando en otra dirección, a algo irrelevante. Esto pondría en riesgo el espectáculo y causaría la ruptura de la conexión cara a cara establecida entre la imagen del actor, que mira directamente a los espectadores y les habla, y el público que está mirando directamente a la imagen del escenario. *En busca de un empleado desaparecido* propone experimentar el teatro de manera oblicua. Ante la ausencia de la presencia física de un actor sobre el escenario, los espectadores contemplan la proyección de su imagen en el mismo escenario. Es como si la presencia del representante, la imagen del actor, y la ausencia del original, el actor, hayan hecho imposible que el



Looking for a Missing
Employee, 2003 – 2004.
Foto de Houssam
Mcheimech.

teatro logre la convergencia directa con su público. Supongo que este fracaso se debe a la futilidad de un actor de pie ante su público, incapaz de competir con la representación que brinda su imagen. Frente a la autoridad que posee la imagen como medio, a su poder de transmitir la realidad, y su capacidad para asegurar que la sustituye, los dramaturgos tienen que revisar las bases de la realidad, plantear preguntas acerca de la interpretación y sus ramificaciones y revisar las dificultades a las que se enfrentan los actores hoy en día en términos de establecer las conexiones cara a cara con su público.

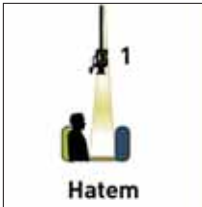
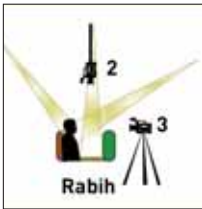
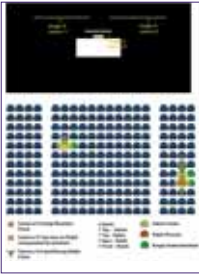
Poco antes del final de la performance, cuando el actor ya ha finalizado su narración, un silencio denso reina en la sala. La imagen del actor todavía se ve proyectada tras el escritorio situado en el centro del escenario, mirando a los espectadores. Ellos están seguros de que la imagen está relacionada con la presencia física del actor entre ellos. Pronto descubren que el actor ha desaparecido, y que, por lo tanto, la imagen proyectada en el escenario es una grabación y no una transmisión en directo. Las luces se encienden anunciando el final del espectáculo y la ausencia del actor que estaba allí, hablándoles a través de una cámara, hace apenas unos minutos. ¿Cuándo se separó ese cuerpo de su imagen? ¿Cuándo dejó la performance de ser una transmisión en directo para ser reproducción en diferido? ¿Cómo y cuándo se manipuló y transformó la imagen que reflejaba el presente en otra imagen que reproduce el pasado? Mi objetivo mientras escribía la conclusión de la performance era infundir estas preguntas en las mentes de los espectadores, con la esperanza de que fueran allanando el camino de la comprensión de la peliaguda relación que existe entre el teatro y los medios de comunicación y el uso de tecnologías avanzadas y renovables en los campos de la comunicación y la transmisión en directo. *En busca de un empleado desaparecido* es una obra que dispone de un título alternativo, *En busca del actor desaparecido*; porque trata un teatro que anuncia a su público que está presente, y, sin embargo, no puede verse... solamente puede verse oblicuamente.

Theater in Oblique

Following the two performances that were presented in Beirut, I added a quick and brief introduction at the beginning of the play *Looking for a Missing Employee*¹, in order to explain to a non-Arabic speaking audience why I chose English as the language of the performance, rather than Arabic (my native language), which in this case would be accompanied by a complete translation, ready for broadcast. The reason for this choice was to provide the spectators with the opportunity and time to look at my face directly, and be able to view my expressions without being distracted by the translation, which usually takes the form of short sentences broadcasted in parallel with the original text. It became clear to the audience that in return, I would also be able to look directly into their faces. In this brief introduction lies an invitation to a meeting that seems possible and realistic, even if in reality it is impossible for me as an actor to look my audience straight in the eye. The reason for this is not the darkness which surrounds them, but rather the complex relationships between the location of the event and that of the actual performance on the one hand, and between the spectator, the stage and the actor's face on the other. It is this combination which prevents eye contact at all times. This additional introduction is a key destined to provide the audience with an understanding of these complex relationships. The events that are supposed to unfold on stage in *Looking for a Missing Employee* actually take place in a different location. The stage erected in front of the audience will remain practically empty and devoid of actors. There is no physical presence on stage, from the moment the show begins until its end. As for the overall disposition of the space, it consists of two equally large screens erected in the background, one on each side. In the middle, sits a wooden desk and a chair facing the viewers. Behind the chair, on the same level as the desk, hangs a small white board.

In the auditorium, two seats are reserved for the actors; the first is located on the right of the stage, in the front rows, and the second on the left in the back rows. In front of the first actor (Hatem Imam) is a small table with a white

¹ *Looking for a Missing Employee* was presented at *Al-Madina Theater* in Beirut on November 4 & 31, 2003, as part of the cultural forum "Home Works 2", organized by the Lebanese Association for Plastic Arts, *Ashkal Alwan*. The play was written and directed by Rabih Mroué and stars Rabih Mroué and Hatem Imam, with stage design by Samar Maakaron and Talal Chatila. It was presented outside of Lebanon for the first time in Brussels (in English), as part of the *Kunsten Festival des Arts* in May 2004. In this play, Mroué follows the events surrounding the disappearance of an employee of the Ministry of Finance called R. S., and the political, social, judicial and security implications of the case. He does this through a daily review of news, articles, comments, analyses and interviews published about the case in local Lebanese newspapers.



Looking for a Missing
Employee, 2003 – 2004.
Drawings by Samar
Maakaroun.

board, which he will use to draw and write the names and locations referred to in the performance, thus providing an explanatory roadmap of the events. These drawings will appear on the right screen. In front of the second actor (myself), is also found a small table where notebooks are displayed, and their pages flipped under the video camera. These notebooks contain newspaper clippings about the case of the disappearance, which the actor will show to the public while narrating the events. The pages of the notebooks will appear on the large screen on the left of the stage.

I (the second actor in this performance) take a seat among those usually reserved for the audience, and from this location I narrate events related to the case of the disappearance. The performance lasts for approximately two hours. A camera has been installed in front of me, on the same level as my face, and retransmits my image on the white board throughout the show. I look straight into the camera, talking to it. My face is transmitted on the middle screen behind the desk, staring at the audience straight in the eye; they are under the impression that I'm sitting on the chair behind the desk, speaking directly to them. The audience follows my words on the screen situated on stage in front of them. From time to time, one of them turns towards me to make sure that I'm still there; in other words, that I'm still sitting among them, and that the image they see on stage is a live broadcast of my face in real time, and not a past recording being replayed.

A connection between the actor and the audience is established through this medium, thus filling the emptiness on stage. The camera transfers the actor's image from his actual location (the auditorium) to the screen placed on stage, by means of a video projector.

The actor chooses the space reserved for the audience, using it as a platform for his performance, and reserving the stage for the projection of his image. As for the spectators, in order for them to follow the play and distinguish the actor clearly, it is necessary for them to forsake the person sitting among them and focus on his on-stage projection. The reasons for this are the difficulty to follow the play and the very short

distance to the actor. In a theater auditorium, the spectator needs to remain at a certain distance from the location of the performance, in order to watch and be able to follow the latter properly. Leaving some distance between our eyes and the objects that we look at is one of the main conditions that enable us to see. Since the actor is sitting among the spectators and looking in the same direction, i.e. towards a stage exempt of any physical presence, it becomes difficult for them to clearly see and follow the show, which ruins the bond between the actor and his audience.

Usually the actor stands on stage in front of his spectators, in order for them to see and follow his actions. The space where the performance is enacted and the platform where the actor stands are visually separated from the location of the audience, hence the constant possibility of eye contact between the actor and the spectators.

In *Looking for a Missing Employee*, convergence occurs through avoidance. The actor looks into the camera to address the audience, while the audience looks at the projection on the screen in front of them, in order to follow the play. There is no way to accomplish this without relying on a medium which transfers the event to the stage, through a live broadcast. The main function of live broadcast is to take the event from where it is happening and shift it somewhere else, in front of people who do not have access to where it is actually happening. Live broadcast therefore brings the event from its real place to those people, allowing them to watch and witness it as if they were present. This is in actual fact what television offers us: to remain where we are while watching others toil. Live broadcast is one of television's major strengths, as it is capable of transporting us to the heart of the event while remaining in the comfort of our living room. Live broadcast can bring a leader and his supporters together in public squares, without them knowing his whereabouts; this is the case with the speeches of the Secretary General of Hezbollah, when he addresses his gathered supporters. The convergence is achieved through the medium/image, since the leader is not really present with his supporters; he is alone in an unknown

location staring at the camera and addressing them through it, while they are in a different place watching him on a large screen erected to receive his image. It is through the same process that we watched the World Cup games which were taking place in South Africa, and felt as if we were transported there, all the way from Beirut, to watch them unfold. With live broadcast, it is as if we are here and there at the same time. Reality TV, on the other hand, provides us with an opportunity to spy on the lives of a group of people living under the same roof. Cameras follow their movements twenty-four hours a day and the viewers even have the possibility to intervene in these people's lives, by voting for or against this or that person. It is my belief that television, by broadcasting live events and claiming that viewers can be involved while remaining at home, by allowing them to call, state their opinion and influence the course of events, has robbed theater and the performing arts of their power. They are no longer unique in the live domain, and no longer authentic in a manner that is impossible to replicate. Theater and the performing arts are no longer the only media allowing the audience to interact with the performance and the actors in real time. Nowadays, the viewer is able to interact with a TV program or a person he has just met via the Internet, all the while staying at home. The "here and now" has become one of the characteristics of the new technologies, from television to the Internet and all the way to Skype... It is true that theater gathers a group of spectators in one place; yet it always attempts to deal with this audience on an individual basis, and not as a homogenous ensemble with unified thoughts and beliefs. The case is different with television, though; while it reaches viewers individually, as they are seated separately in their respective homes, television deals with these viewers as one group of one taste, one belief, and one mind. Here lies the fundamental difference between theater and television.

In *Looking for a Missing Employee*, the live transmission adopted in the performance alters the way in which spectators are used to look at a given event. If it is impossible for us to watch the event while being in the midst of it, the

medium (comprised of a camera, a projector and a screen) transports us outside the event and allows us to follow it from a distance. This event is taking place inside the house, i.e. inside the hall where the audience is sitting. This is similar in every way to the events of the July 2006 war, when we watched Israel's attack on Lebanon live on television. We witnessed the events first-hand on the screen in front of us; Israeli bombs would strike a neighboring street and we would see them first on our TV screen, then look outside our window to make sure this was real. As if the image of the event was preceding the event itself. It happens on television at first, and then we see it in reality. So where does the actual event in "Looking for a Missing Employee" take place, in the auditorium or on stage? And who is the real actor in this case? Is it the actor who is physically present among the spectators, without being noticed, or is it his image which is displayed on stage for everyone to watch and scrutinize in detail?

The following question arises: if we are taken outside the actual event which is being transmitted through the video image to another place, is it possible to consider that the real event has become the image itself? Based on this understanding, we can infer that the theatrical event in "Looking for a Missing Employee" has moved from the heart of the audience, where it doesn't really belong, to its natural place: on stage, but as an image. This image has turned into the actual event and canceled what is happening in reality.

The play suggests a complex relationship between two events happening simultaneously: one in the audience and another in the space dedicated to acting. Based on this, the spectators have to decide whether to be in the heart of the event, and to participate without actually seeing; they stay with the actor who is sitting among them, and do not look in the direction of the stage to see what's going on there. In so doing, they abandon their role as viewers and claim their readiness to go inside the image without ever being able to look at it. Alternately, they can decide to leave the venue of the event in order to observe it, and in this case must look towards the stage where the actor's image is being projected. In so doing,



Looking for a Missing Employee, 2003 – 2004.
Photo by Houssam Mcheimech.

they hold on to their right to be spectators during the performance, no more, no less. (Like a news anchor in a live broadcast...)

As for the actor who is performing from the exceptional vantage point where he has been placed, I mean among the audience, he falls into the same trap since he is forced to look at the camera, in order to maintain the connection with his audience. Should he look away from the camera towards the people around him, his projected image would lose its connection with the audience and it would seem as if he is looking in a different direction, somewhere irrelevant. This would compromise the show and cause a disruption in the face-to-face connection established between the actor's image, which stares directly at the spectators and speaks to them, and the audience who is looking straight at the image on stage.

Looking for a Missing Employee suggests experiencing theater obliquely. Without an actor physically present on stage, the spectators watch his image being displayed there. It is as if the presence of the representative (the image of the actor) and the absence of the original (the actor) have prevented the theater from achieving a direct convergence with its audience. I suppose this failure is due to the worthlessness of an actor standing in front of his audience, unable to compete with the representations offered by the image. Faced with the authority of the image as a medium, its power to transmit reality and its claim to replace the latter, it has become necessary for the theater-makers to review the basics of the latter, to ask questions about acting and its ramifications, and to look into the difficulties faced by actors today, in terms of establishing face-to-face connections with their audiences. Shortly before the end of the performance, once the actor is done with his narration, a heavy silence prevails. The image of the actor can still be seen behind the desk in the middle of the stage, staring at the spectators. For them, the image is surely related to the physical presence of the actor no longer present, and therefore the image on stage is a recording and not a live transmission. The lights are switched on, announcing the

end of the show and the absence of the actor who was there, talking to them through the camera, just a few minutes ago. When did his body detach itself from his image? When did the performance shift from live transmission to playback? How and when was the image manipulated and transformed from an image reflecting the present to an image replaying the past? My objective while writing the conclusion to the performance was to instill these questions in the spectators' minds, hoping they would pave the way to an understanding of the prickly relationship between theater and media, and the use of advanced and renewable technologies in the fields of communication and live broadcast.

Looking for a Missing Employee is a play that disposes of an alternate title: "Looking for a Missing Actor"; for a theater that announces to its audience that it is present, yet cannot be seen... And can only be seen obliquely.

**Lo que ha pasado
está tan lejos y lo
que está por venir
tan cerca**

En esta obra, *The Rape (La violación)* (1990), Saadallah Wannous “infringe la ley” de su país. La ley siria prohíbe a los ciudadanos hablar o reunirse con personas israelíes, independientemente de sus tendencias políticas o del lugar del encuentro, so pena de acusación por cargos que van desde la normalización cultural y el trato con el enemigo hasta la traición. A pesar de este riesgo, Wannous decidió hablar con el Dr. Abraham Menuhin, un judío residente en Israel. Ambos intercambiaron ideas y mantuvieron conversaciones hasta que el Dr. Menuhin fue arrestado por el servicio de seguridad israelí e internado en un centro psiquiátrico. La conversación entre ambos tuvo lugar en la clínica del doctor en Israel y fue recogida en un pequeño libro publicado por la editorial libanesa Dar Al Adab en 1990¹. Esta conversación contiene cuatro páginas y consta de treinta y seis preguntas y respuestas. Las respuestas están equitativamente repartidas entre ambos hombres, y el debate finaliza con empatía y una invitación a compartir **compasión e incluso esperanza** por su difícil situación.

Hasta donde yo sé, ningún ciudadano respetable de Siria o el Líbano (donde fue publicado el libro) ha entablado acciones judiciales contra Wannous. Nadie le ha acusado de ponerse en contacto con el enemigo a raíz del **diálogo probable** que mantuvo con un médico judío y que tuvo lugar en Israel, en la clínica de éste último. No se presentó ninguna orden de arresto contra él, tampoco se pusieron en movimiento los aparatos de seguridad de ambos países para seguirle o detenerle con el fin de iniciar la investigación. En mi opinión, esto no se debe a la tolerancia o la complacencia del régimen sirio hacia Wannous, ni a una conciencia intelectual, política y nacional que comprende la importancia de este **diálogo probable**. Tampoco se debe al desconocimiento de este encuentro por parte de los servicios de seguridad. Creo, más bien, que a Wannous lo dejaron en paz porque el encuentro y el diálogo tuvieron lugar en un espacio ambiguo donde la ley no tiene poder o, por lo menos, es confusa: el mundo del arte y, concretamente, el mundo del teatro es un espacio de ficción donde, supuestamente, las acciones de una persona no tienen las

¹ El texto en negrita se ha extraído de la obra *al-Ightisab (La violación)* de Saadallah Wannous, (Beirut: Dar al-Adab, 1990) y de “*al-Jou ila al-Hiwar*” (“Sed de diálogo”) de Saadallah Wannous, (1996 World Theatre Day address), en *al-Amal al-Kamilah* [Obras completas] (Damasco: Al Ahali, 1996, 1:39 – 44). Traducción de Meris Lutz.

consecuencias del mundo real. Por este motivo, la conversación entre el sirio Wannous y el médico judío-israelí permanecen en el lugar donde empezaron: en el mundo del arte, de la ficción, y no en el mundo real, incluso si un encuentro de ese tipo podría haber ocurrido en realidad.

Mientras que las palabras “hipotético” o “teórico” connotan fantasía, irrealidad e imposibilidad, “probable” describe algo que es posible y realizable. Aquí radica la importancia de la brillante acotación escénica al final de la obra, cuando Wannous indica que su entrevista con el médico es un **diálogo probable**. Wannous podría haber escrito un diálogo imaginado o hipotético, pero insistió en utilizar la palabra “**probable**”, porque lo probable es posible. Aquí radica el peligro y el riesgo de este diálogo en el que Wannous admite, ante la presencia del médico israelí, que había tenido que superar muchos obstáculos antes de poder encontrarse con él. Entre estos obstáculos se encuentra la **sospecha histórica que impide el reconocimiento de la existencia** del doctor y de otros como él – judíos israelíes que se oponen al sionismo –, así como la **demagogia política que impide diferenciar** entre unos israelíes y los que se parecen a ese médico, **el miedo del vencido a ser engañado, el istmo de las víctimas y las heridas, los puestos de control y las estrategias de la policía y los cazadores de espías** y las barreras levantadas **dentro** del propio Wannous y a su **alrededor**. Tantos obstáculos – políticos, históricos, relacionados con la seguridad, psicológicos – supusieron un enorme esfuerzo por parte de Wannous. El hecho de que este encuentro entre estos dos hombres tuviera lugar abre un nuevo ámbito de posibilidades.

Por el simple hecho de presentarse en el escenario como una acción probable y todavía no realizada, la conversación se convierte en un acto ambiguo atrapado entre la ficción y la realidad. Éste es el territorio que confunde a la autoridad, a la censura e, incluso, al público, complicando la aplicabilidad de la ley. Si el diálogo probable dejara la esfera del arte o el teatro y entrara en el ámbito de la política o los medios de comunicación, el acto probable se acercaría a la realidad, estrechando los límites de la ambigüedad y la

confusión y permitiendo a la ley operar con mayor claridad. Esto habría tenido graves consecuencias para Wannous, que podría haber acabado en la cárcel u obligado a solicitar asilo político en el exilio.

Esto es, por ejemplo, lo que le sucedió al poeta y escritor libanés Bilal Khbeiz, que publicó un artículo de periódico en 2008, en el suplemento cultural de *Annahar* donde trabajaba como director adjunto. En su artículo describía la ciudad de Tel Aviv sin haberla visitado, en un intento de romper las mismas barreras a las que Wannous se había enfrentado. A causa de este artículo, un grupo de presuntos ciudadanos respetables le acusaron de normalización con el enemigo sionista e instigaron al propietario de *Annahar*, Ghassan Tueni, a dejar de publicar los escritos de Khbeiz. Más tarde, recibió amenazas de muerte de partidos desconocidos y se convirtió en objeto de varios rumores. Uno de ellos afirmaba que Khbeiz trabajaba como corresponsal habitual para el periódico israelí *Haaretz*, y que estaba colaborando con el enemigo israelí sirviendo al Mossad. Estos rumores acabaron por obligar a Khbeiz a exiliarse. Se convirtió en una víctima de la injusticia porque no pensó que su visita imaginaria a una ciudad israelí, que él decidió realizar en el ámbito del periodismo y que describió sin haber puesto un pie allí, terminaría en un desastre: amenazas de muerte y obligado a dejar el país.

Supongo que si el artículo de Khbeiz hubiera aparecido en el mundo del arte, probablemente no hubiera ocurrido nada de eso. No se puede jugar en el mundo de la política y los medios de comunicación con la misma permisividad con la que se puede jugar en el mundo del arte y el teatro. Es sabido que la censura en el mundo árabe impide “jugar” o “infringir la ley” bajo cualquier pretexto, ya sea en el teatro, el periodismo u otros medios. Pero esto es lo que hace que el encuentro de Wannous cobre mayor importancia, especialmente si este juego, este quebrantamiento de la ley, surge como una crítica al sistema y a las autoridades. Las razones de la importancia del encuentro son evidentes, y analizaré alguna de ellas en este ensayo.

Las instituciones del arte – como el teatro, el cine, el vídeo, el arte conceptual, por ejemplo – son esos raros espacios donde uno **puede** estar autorizado a apartarse de la ley y de las normas sociales. Y recalco **puede** porque la autorización en estos espacios está condicionada por las circunstancias legales, económicas, psicológicas, políticas y sociales que amplían o reducen la esfera de la posibilidad. Hasta cierto punto, esa autorización se mantiene amplia y garantizada por las leyes de los países democráticos que respetan sus propios sistemas legales y protegen la libertad de sus ciudadanos. Sin embargo, la autorización es constreñida y prácticamente imposible de obtener en los estados securitarios o totalitarios, como el país donde vivía Saadallah Wannous.

En los estados democráticos modernos uno puede, a través del mundo del arte y sus instituciones, moverse fuera de la ley durante algunas horas antes de volver a ser un ciudadano leal. Aquí radica la importancia del teatro como lugar de agitación y disenso. En nombre del teatro, un actor o un artista puede realizar actos que no le están permitidos fuera del teatro. Él o ella puede hablar sobre tabúes y abrir debates sobre temas serios como la religión, el sexo, los ejércitos, la guerra, la traición, etc. delante del público. El artista también puede, dentro de su obra, infligirse daños físicos en su cuerpo sin que esto se considere una infracción de la ley. Los ejemplos son numerosos y variados: Chris Burden recibió un disparo de rifle en su mano en el marco de su obra *Shoot (Disparo)*; Marina Abramović tomó una cantidad tan exagerada de medicamentos que casi le provocan su muerte delante del público y en directo durante su performance *Rhythm 2 (Ritmo 2)*; Gina Pane se realizó cortes con una cuchilla de afeitar. Todas estas acciones habrían llegado a los tribunales para ser sometidas a la acción judicial si se hubieran llevado a cabo fuera de la institución del arte. La institución artística en esos países protege en gran medida la libertad del artista.

Yo propongo que el teatro es un espacio de probabilidad en el que uno puede jugar con la ley, un espacio para romper tabúes y desestabilizar las creencias rígidas con el fin de asumir nuestra responsabilidad y la de los demás, un espa-

cio para romper los mortíferos binarios y para dudar de lo que damos por hecho, distanciándonos de aquellos postulados y creencias que dificultan el movimiento del pensamiento hasta el punto de acabar con él. Es un espacio para plantear temas, simples o complejos, y para llevarlos a la mesa del diálogo.

El encuentro probable de Wannous puede ser una excepción a la regla en el mundo árabe, una regla que prohíbe que cualquier obra de arte se oponga a la autoridad. La extraordinaria conversación de Wannous pone de manifiesto la urgente necesidad de diálogo y el hambre de diálogo, tanto dentro de nosotros como dentro del grupo al que pertenecemos, antes de dialogar con el otro. Lo que necesitamos hoy es un diálogo completamente abierto, sin condiciones ni restricciones, un diálogo que pretenda provocarnos a nosotros mismos antes de provocar a los demás, un diálogo como el que describe Wannous en su mensaje para el Día Internacional del Teatro en 1996, un diálogo que es **variado, complejo y amplio – un diálogo entre individuos y entre grupos**.

¿Pero cómo puede darse este diálogo en países gobernados por regímenes despóticos y rígidos y sectas enfrentadas, en países donde la ley y las costumbres tienen por objeto paralizar las instituciones, los sindicatos, los ciudadanos y los derechos civiles? ¿Cómo puede comenzar este diálogo en estados securitarios bajo leyes de emergencia que arrebatan a los ciudadanos su derecho a expresar sus puntos de vista, estados que mantienen a los ciudadanos bajo la vigilancia de los agentes de seguridad y sus matones? ¿Cómo puede iniciarse un diálogo en la ausencia total de democracia y el rechazo del pluralismo y la diferencia de opiniones? ¿Cómo puede existir el teatro en un estado sin instituciones, donde la ley se ignora o se aplica arbitrariamente para mantener la autoridad del gobernante y su séquito? ¿Cómo puede el teatro desempeñar un papel efectivo cuando la contemplación, la reflexión y el cuestionamiento de las suposiciones y los tabúes se consideran traiciones y herejías, un delito que debe ser castigado?

El juicio del poeta ruso Joseph Brodsky celebrado en 1964 en la Unión Soviética planteó cuestiones sobre el significado del trabajo y la producción y la manera en que se

comprenden en los estados totalitarios. En los estados totalitarios, la actividad intelectual que no encaja con la ideología del régimen se considera una actividad de holgazanes que, como escribió Adolf Hitler en *Mein Kampf* (*Mi lucha*), «entorpecen la rueda de la historia.» Por consiguiente, las personas que se entregan a este tipo de actividad deben ser juzgadas y castigadas por fracasar en su misión de llevar a cabo su deber nacional que les exige ser parte de la gran máquina estatal que trabaja sin descanso; no hay tiempo para reflexionar o pensar o escribir. Todo debe estar al servicio de la única retórica: la del Estado.

La autoridad totalitaria roba a sus ciudadanos la vida, agobiándolos y agotándolos con largas horas de trabajo físico o tareas triviales, rutinas que agotan el cuerpo y que no precisan pensar. No queda tiempo libre para pensar, formular opiniones o debatir. En el ciclo del trabajo diario, rutinario y duro, no queda tiempo para el trabajo de la mente. Aquí radica la importancia del teatro y su papel de conceder al público un espacio para contemplar, pensar y procesar, y formular ideas que restauran nuestra humanidad. Como escribió Aristóteles, lo que distingue al ser humano de los animales es su capacidad de formular ideas abstractas. La cuestión, entonces, tiene que ver con la distribución del tiempo entre los miembros electos de la autoridad y la mayoría de la gente. Los que no tienen tiempo no formulan ideas. La cuestión ya no es solamente la distribución de la producción y los excedentes de producción, sino también la distribución del tiempo. En palabras de Jaques Rancière, el que tiene el tiempo, tiene el poder.

En la actualidad, el mundo árabe está presenciando revoluciones, cambios, agitaciones geopolíticas que tienen que cuestionar las nociones axiomáticas sobre la relación del ciudadano con el poder, la relación entre el poder y el Estado, el significado del Estado moderno, la protección de los derechos civiles de la ciudadanía, la protección de la libertad individual de pensamiento y expresión y el papel de los partidos políticos.

En la actualidad, todo el mundo se enfrenta a una difícil cuestión moral relacionada con el derecho de todo ciudadano a mantener un margen de libertad, un espacio de intimidad bajo su propia y única jurisdicción, sin que nadie le obligue a revelar pequeños secretos o a entregar su espacio personal, protegido por leyes civiles. En los últimos años, y concretamente después de los ataques del 11 de septiembre del 2001, los principales poderes del mundo se movilaron, y fueron secundados por los países más pequeños, para luchar contra el terrorismo. Localizar terroristas se convirtió en su principal preocupación, pero se pusieron manos a la obra en su empresa sin establecer en ningún momento una clara definición de “terrorista” o sin especificar su ubicación y, de este modo, pusieron a sus propios ciudadanos bajo el microscopio de la vigilancia, con la posibilidad de ser monitorizados y estar bajo sospecha.

En aras de combatir el terrorismo, estos países han autorizado nuevas disposiciones y han aprobado leyes que decretan un tipo de estado de excepción abierto, una versión más indulgente de la que hemos experimentado en algunos países árabes. Los ciudadanos se han visto obligados a aceptar estas nuevas condiciones y a renunciar a algunos de sus derechos civiles que van desde la propagación de las cámaras de vigilancia al requerimiento de tomar las huellas digitales de todos los ciudadanos, pasando por la obligatoriedad de los documentos de identidad magnéticos con los que los servicios de seguridad pueden rastrear el movimiento de un individuo, hasta las escuchas telefónicas y más, a cambio de seguridad y la posibilidad de vivir en paz.

Después de declarar la guerra contra el terror, el Estado civil moderno ha caído en el riesgo de parecerse más a un Estado securitario, donde todos los ciudadanos son sospechosos hasta que se demuestre su inocencia. Con el declive del Estado democrático moderno a favor de su homólogo, el Estado securitario, ¿cómo puede el teatro funcionar y preservar sus características distintivas?

El Estado securitario asume el derecho de poner a todo el mundo bajo sospecha; aprueba su propia capacidad

de arrestar y encarcelar a los ciudadanos sin tener que emitir órdenes de arresto, citaciones u otros documentos de las autoridades competentes. La sospecha es una base suficiente para arrestar e interrogar a un ciudadano y para que su historia personal y sus relaciones íntimas o profesionales sean objeto de saqueo y examen. El ciudadano puede ser encarcelado sin juicio, sin abogado defensor e, incluso, sin la existencia de pruebas o testigos y, por supuesto, sin la presencia del juez. Un tribunal de emergencia limita el sistema de justicia a llevar a cabo el trabajo de la policía y los aparatos de seguridad. La resistencia contra los estados de emergencia o las guerras es inaceptable y sospechosa, puesto que representaría una amenaza para la nación y debilitaría la unidad y la seguridad. Cuando hay que enfrentarse al enemigo o a una situación de peligro, no hay tiempo para ideas ni argumentos y, por supuesto, no hay lugar para “holgazanes”.

Si el Estado civil ha sido subsumido por un Estado securitario y las funciones de sus tribunales han sido anuladas ¿qué significa esto para el teatro?

Los juicios contienen elementos que proporcionan un material muy apetitoso para los profesionales del teatro: el escenario y el público; la sesión de apertura, un actor representa el público y otro el acusado, la representación de la justicia en el cuerpo de un juez, reconstruir el delito y sus causas a partir de una narración de los hechos, los alegatos, la aparición del acusado frente a la víctima delante de un grupo de jueces, la presencia de la policía para controlar el alboroto dentro de la sala, incluso el atuendo del tribunal y los golpes de martillo anunciando la suspensión de la sesión.

Dentro de la ley, el juicio es un acontecimiento que reconcilia dos partes opuestas: cada lado presenta su punto de vista utilizando sus argumentos y pruebas delante de un panel de jueces y un jurado. Los miembros del jurado escuchan y dan fe al final de la decisión del juez que trabaja en nombre de la ley y la justicia, independientemente de los poderes ejecutivo y legislativo. El criminal, no importa lo horrible y violento que haya sido su delito, tiene el derecho de designar a un brillante abogado que lo defienda ante el juez.

El deber de este abogado es hacer todo lo que esté de su mano para demostrar la inocencia de su cliente o para conseguirle la sentencia más leve.

En el teatro, al igual que en la sala de un juzgado, se presentan dos puntos de vista diferentes y se asocian a intensos debates, argumentos e interrogatorios mientras se revisa el caso y los factores contextuales. En mi opinión, el dramaturgo o la dramaturga, al igual que el juez, debe ser neutral cuando dibuje sus personajes de una manera directa y simple, sin mostrar sus preferencias por una de las dos partes. Él o ella otorga a cada lado y a cada persona el tiempo que requiera para preparar su caso, las pruebas y los factores contextuales que necesite para presentar sus puntos de vista. Pero lo que distingue el escenario del tribunal es que el primero no ofrece un juicio final a favor de ninguna de las partes. El teatro presenta simplemente a un sujeto desde varios ángulos, dejando espacio a los miembros del público para que creen sus propias, y quizás diferentes, opiniones sobre el tema propuesto. El teatro es un lugar para posponer las respuestas y los juicios.

El teatro es el lugar ideal para plantear cuestiones escabrosas y complejas, y zambullirse en ellas. Es el lugar donde se formulan ideas y donde se pueden plantear preguntas sin llegar a un veredicto final. El teatro no es el portavoz de una parte concreta, sea quien sea, ni siquiera de la víctima. Más bien, es la víctima el objeto del debate y la reflexión. El propósito del teatro es buscar las diferencias y resaltarlas, y mantener discusiones en torno a ellas. La simplificación de las cuestiones escabrosas en binarios fáciles, limitando los personajes a la víctima y el agresor, escondiendo detrás la reivindicación del victimismo de defender o de exigir sus derechos, no es más que un intento de eliminar “al otro” y de reducirlo al estatus de enemigo absoluto, derogando de este modo el juicio. Esto es, por sí mismo, un acto de terrorismo. El teatro resalta las diferencias, no el consenso; es un espacio de incertidumbre, de ideas opuestas. Es un espacio para el diálogo abierto a los temas polémicos delante de un público atento que escucha los diferentes puntos de vista y las personalidades opuestas. Las preguntas y los temas que giran en

torno a los derechos humanos y la libertad siguen siendo uno de los principales materiales y temas de interés del teatro. Ha sido y sigue siendo un lugar para abordar el tema de la censura, la libertad de expresión, la religión, el sexo, los prisioneros políticos, la tortura, las ejecuciones, las migraciones forzadas, el exilio, la esclavitud, los derechos de las mujeres y el abuso infantil, un lugar para ahondar y cuestionar estos temas ante un grupo de individuos.

Las preguntas a **explorar son cómo aborda esas cuestiones delicadas y algunas causas para poder reflexionar sobre ellas**, ¿cómo plantear las ideas abstractas como justicia, libertad, humanidad, castigo y compromiso sin caer en la trampa de formular conceptos cerrados en lugar de conceptos abiertos y completos? Ninguna idea que pretenda ser perfecta puede ser compatible con todas las cuestiones que la gente puede afrontar en sus vidas. Lo que distingue a estas ideas abstractas es su capacidad de proporcionarnos una oportunidad de interpretarlas y de crear nuevos conceptos a partir de su propia esencia. Afirmar que un concepto único es completo y después imponerlo a un grupo de individuos simplemente anula el concepto de libertad individual y constituye un paso hacia el establecimiento de una dictadura totalitaria.

El Estado totalitario, prácticamente al igual que el Estado securitario, trata a los civiles como si fueran menores. El país de origen se administra de acuerdo a unas leyes estrictas mientras que se insta a los ciudadanos a unirse como un solo cuerpo frente a las amenazas externas. Como dijo el escritor libanés Hazem Saghiyeh, lo único que le queda por hacer a este sistema gubernamental es organizar manifestaciones de apoyo al régimen y cantar eslóganes que denuncien al malvado enemigo externo. Su enfado se expresa como el enfado de los niños, gritando y aullando sus objeciones sin escuchar ni comprender; el lenguaje se degrada y la conversación y el debate se vuelven casi imposibles.

El teatro es el espacio público creado por la ciudad donde tienen lugar los debates, los ruegos y la presentación de ideas. Me parece que, hoy en día, el teatro no puede funcio-

nar salvo en un Estado que se apoye en las instituciones y el Estado de derecho para regular las relaciones entre los miembros de la comunidad, proteger a los ciudadanos, velar para que sus derechos no les sean usurpados e impedir que ningún individuo, independientemente de lo alta que sea la posición que ocupe, adquiera un poder inigualable.

El teatro necesita un público formado por ciudadanos individuales que disfrutan de los derechos civiles al igual que del derecho de elección y el de libertad de expresión, que disponen de tiempo para pensar y meditar, y que poseen dos esferas como mínimo cada uno, que incluyen una vida privada que les diferencia de los demás individuos y una vida pública que los reúne a todos. El deber del teatro es tratar al público como a un grupo de ciudadanos individuales y no como a un bloque monolítico con un único color y una única voz, que piensa como uno. El profesional del teatro deber ser consciente del peligro de anticipar la composición del público o de tratar de imaginar de antemano sus gustos, opiniones y reacciones. Es una condición del teatro que entremos como forasteros. Un forastero es alguien que ha abandonado su patria y su comunidad. Un forastero es también desconocido. Lo conocido es aquello a lo que nos hemos acostumbrado, lo que nos hace sentir cómodos y es mortal para el teatro. El teatro es como el exilio. No es un lugar para la comodidad, ni los hábitos o el culto. Es descubrimiento, investigación y estructuración de nuevas relaciones. El teatro es la vida en la angustia del exilio.

Anhelo un teatro que me haga sentir como un forastero entre mi gente, mi familia y mis amigos para que me permita verlos y verme de forma diferente. El teatro es el deseo y la necesidad de traspasar los límites del espacio en el que nacimos y crecimos para regresar como forasteros. Es el deseo de escapar para conocer “al otro”, el deseo de descubrir lo desconocido, de expandir las fronteras y borrar las líneas entre “aquí” y “allí”, entre el “yo” y el “tú”, entre el individuo y la comunidad y entre el este y el oeste.

Saadallah Wannous nos dijo que estamos condenados por la esperanza, pero no especificó qué esperanza nos

liberará de nuestra condena ¿Será la esperanza del teatro que desencadena el diálogo y proporciona placer en la ciudad? ¿O será la esperanza de la restauración de la sociedad civil como la guardiana del teatro en la ciudad? ¿Será la fe en una **cultura que ayuda a devolverle a la gente su humanidad?** ¿De qué ciudad, de qué gente y de qué teatro estamos hablando? Lo que ya ha pasado está tan lejos y lo que está por venir tan cerca...

A pesar de su complejidad y sus desafíos, la revolución ya no es imposible en nuestra región. Nunca antes ha sido más posible que ahora. De hecho, **estamos condenados a la esperanza. Pase lo que pase, hoy** en el mundo árabe se confirma la conclusión de Wannous de que **hoy no puede ser el final de la historia**, de que nunca cae bajo la soberanía de un solo hombre.

What has Slipped Away is So Far, and What is Yet to Come So Close

In his play *The Rape* (1990), Saadallah Wannous “breaks the laws” of his country. Syrian law forbids citizens from meeting or speaking with Israelis, regardless of their political inclinations or of the location of the meeting, under penalty of prosecution for charges ranging from cultural normalization and dealing with the enemy to treason. Despite these risks, Wannous decided to speak with Dr. Abraham Menuhin, a Jewish resident of Israel. The two exchanged ideas and held discussions before Dr. Menuhin was arrested by Israeli security and committed to a psychiatric institution. The conversation between them took place in the doctor’s clinic in Israel, and it is registered in a small book issued by the Dar Al Adab publishing house in Lebanon in 1990.¹ This conversation spans four pages and contains thirty-six questions and answers. The responses are divided equally between the two men, and the discussion ends with empathy and an invitation to exchange **pity and perhaps even hope** for their predicament.

As far as I know, not one law-abiding citizen of Syria or Lebanon (where the book was published) has initiated a lawsuit against Wannous. No one has accused him of contact with the enemy following his **probable dialogue** with a Jewish doctor, which took place in the latter’s clinic in Israel. No arrest warrant was issued against him, nor did the security apparatuses of either state move to follow or detain him for investigation. In my opinion, this is due not to the Syrian regime’s complacency or tolerance of Wannous, or to a national, political, intellectual consciousness that grasps the importance of this **probable dialogue**. Nor is it due to the security forces’ ignorance of the meeting. Rather, Wannous was left alone because the meeting and dialogue took place in an ambiguous space where the law is powerless, or at the very least confused: the world of art, and specifically the world of theatre, is a space of fiction where there are presumably no real-world consequences for a person’s actions. For this reason, the conversation between the Syrian Wannous and the Jewish/Israeli doctor remains where it began – in the world of art, of fiction, not reality, even though such a meeting could actually occur.

¹ All text in bold is taken from Saadallah Wannous, *al-Ightisab [The Rape]* (Beirut: Dar al-Adab, 1990) and Saadallah Wannous, “*al-Jou ila al-Hiwar*” [Thirst for Dialogue] (1996 World Theatre Day address), in *al-Amal al-Kamilah [The Complete Works]* (Damascus: Al Ahali, 1996), 1:39 – 44. Translation by Meris Lutz.

Whereas the words “hypothetical” or “theoretical” connote fantasy, unreality, and impossibility, “probable” describes that which is possible and realizable. Here lies the importance of the remarkable stage direction at the end of the play, where Wannous indicates that his interview with the doctor is a **probable dialogue**. Wannous could have written a hypothetical or imagined dialogue, but insisted on using the word “**probable**” because the probable is possible. Here lies the danger and risk of this dialogue, wherein Wannous admits, in the presence of the Israeli doctor, to having had to overcome many obstacles to meet with him.

Among these obstacles is the **historical suspicion that prevents recognition of the existence** of the doctor and those like him – Jewish Israelis opposed to Zionism – as well as the **political demagoguery which prevents differentiating** between other Israelis and those like the doctor, **the vanquished’s fear of deception, the isthmus of victims and wounds, the checkpoints and ploys of the police and the spy hunters**, and the barriers erected inside and around Wannous himself. These many obstacles – psychological, security-related, historical, and political – required great courage on the part of Wannous. The fact that this meeting between these two men even took place opens a new realm of possibilities.

By simply presenting itself on stage as a probable yet unrealized action, the conversation becomes an ambiguous act caught between fiction and reality. This is the terrain that confuses authority, censors, and even the audience, complicating the applicability of the law. If the probable dialogue left the realm of art or theater and entered that of politics or the media, the probable act would approach reality, narrowing the limits of ambiguity and confusion and allowing the law to operate more clearly. This would have had grave consequences for Wannous who could have been thrown in prison or forced to seek asylum in exile.

This is what happened, for example, to the Lebanese writer and poet Bilal Khbeiz, who published a newspaper article in 2008 in the cultural supplement of *Annahar*, where

he worked as deputy editor. In this article, he described the city of Tel Aviv without having visited it in an attempt to break the same barriers faced by Wannous. Because of this article, a group of so-called law-abiding citizens accused him of normalization with the Zionist enemy, prompting the owner of *Annahar*, Ghassan Tueni, to stop publishing Khbeiz's writing. He was then threatened with death by unknown parties and became the subject of various rumors, including that he worked as a regular correspondent for the Israeli newspaper *Haaretz* and that he was collaborating with the Israeli enemy by serving the Mossad. These eventually forced Khbeiz into exile. He became a victim of injustice because he did not think that his imagined visit to an Israeli city, which he decided to perform in the realm of journalism and which he chronicled without setting foot there, would end in disaster: threats on his life and being forced to leave the country.

I suppose that if Khbeiz's article had appeared in the art world, maybe none of that would have happened. One cannot play in the world of politics and media as one is allowed to play in the world of art and theater. It is common knowledge that censorship in the Arab world prevents "playing" or "law-breaking" under any pretext, whether it be theatre, journalism, or otherwise. But this is what makes Wannous's meeting all the more important, especially if this game, this bending of the law, comes as a critique of the system and authorities. The reasons for the significance of the meeting are plain, and I will discuss some of them in this essay.

The institutions of art – theatre, film, video, and conceptual art, for instance – are among the rare spaces where one **may** be permitted to depart from the law and social norms. I emphasize **may** because permission in these spaces is conditional upon social, political, psychological, economic, and legislative circumstances which widen or narrow the realm of possibility. To some extent, that permission remains broad and guaranteed under the laws of democratic states that respect their own legal systems and protect the freedom of their citizens. However, permission remains narrow and practically unobtainable in security states or totalitarian

states, such as the one in which Saadallah Wannous lived. In modern democratic states, one can, through the world of art and its institutions, step outside the law for a few hours before going back to being a loyal citizen. Here lies the importance of theatre as a place of agitation and dissent. In the name of theatre, an actor or artist can commit acts that he cannot commit outside the theater. He or she can talk about taboos and open debates on serious issues such as religion, sex, armies, war, treason, and so on – publicly, before an audience. The artist can also, within his or her art, inflict physical harm on his or her body without it being considered a breach of law. Examples are numerous and sundry: Chris Burden was shot in the hand with a rifle as part of his work *Shoot*; Marina Abramović took excessive amounts of medication to the point where it nearly killed her, all before a live audience, in her performance *Rhythm 2*; Gina Pane cut herself with razors. All of these acts would have moved courts to legal prosecution if they were committed outside the institution of art. The institution of art in those countries protects its artists' freedom to a large degree.

I posit that the theatre is a space of probability, a space in which one can play with the 3 law, a space to break taboos and destabilize rigid beliefs in order to hold accountable ourselves and others, a space for breaking deadly binaries and doubting what we take for granted, distancing ourselves from postulates and beliefs that hinder the movement of thought to the point of killing it. It is a space to raise issues, simple or complex, and to place them on the table of dialogue. Wannous's probable meeting may be an exception to the rule in the Arab world, a rule which forbids any work of art that opposes authority.

Wannous's extraordinary conversation is evidence of the urgent need for dialogue, and of the hunger for dialogue, both within ourselves and within the group to which we belong, before dialogue with the other. What we need today is a completely open dialogue with no restrictions or conditions, dialogue aimed at provoking ourselves before provoking others, dialogue like the one described by Wannous in

his message for the 1996 World Theatre Day, dialogue that is **diverse, complex, and comprehensive – dialogue between individuals and dialogue between groups.**

But how can this kind of dialogue take place in countries ruled by rigid, despotic regimes and warring sects, in countries where laws and customs aim to paralyze institutions, trade unions, citizens, and their civil rights? How can such a dialogue begin in security states under emergency laws that strip citizens of their right to express their views, states that keep their citizens under surveillance by security agents and their thugs? How can dialogue begin in the complete absence of democracy and the rejection of pluralism and difference of opinion? How can theatre exist in a state with no institutions, where the law is either ignored or arbitrarily implemented to maintain the authority of the ruler and his entourage? How can theatre play an effective role when contemplation, reflection, and questioning assumptions and taboos are considered treason and heresy, a crime that must be punished?

The trial of Russian poet Joseph Brodsky, which took place in 1964 in the Soviet Union, raised questions about the meaning of work and production and the ways in which they are understood in totalitarian states. In totalitarian states, intellectual activity that does not fit the ideology of the regime is considered that of idle people who, as Adolf Hitler wrote in *Mein Kampf*, “impede the wheel of history.” Therefore, those who engage in this type of work must be tried and punished for their failure to perform their national duty, which requires them to be part of the great state machine that works non-stop; there is no time for reflecting or thinking or writing. Everything must be in the service of the one and only rhetoric – that of the state.

Totalitarian authority robs its citizens of life by wearing them down with long hours of physically demanding work or trivial tasks, routines that exhaust the body and require no thought. There is no time left for thinking, formulating opinions, or debate. In the cycle of hard, routine, daily work, there is no time for the work of the mind. Here lies the importance

of theatre and its role in allowing the audience to contemplate, to think and try and formulate ideas that restore our humanity. As Aristotle wrote, what separates human beings from animals is that people are capable of formulating abstract ideas. The question, then, has to do with the distribution of time between the elected members of the authority and the majority of people. Those who do not have time cannot formulate ideas. The issue, therefore, is not only the distribution of production and surplus production but of time as well. In the words of Jacques Rancière, he who has the time has the power.

The Arab world today is witnessing revolutions, changes, and geopolitical upheavals that must challenge axiomatic notions about the relationship of the citizen to power, the relationship between power and the state, the meaning of the modern state, the protection of citizens' civil rights, the safeguarding of individual freedom of thought and expression, and the role of political parties.

Today, the whole world is facing a difficult moral question regarding the citizen's 4 right to maintain a margin of freedom, a space of intimacy under his or her sole jurisdiction, without being forced by anyone to disclose small secrets or to surrender personal space, which is protected by civil laws. In recent years, and particularly after the attacks of September 11, 2001, the major world powers mobilized and were followed by smaller countries in their fight against terrorism. Their main preoccupation became tracking down terrorists, but they went forth in this undertaking without ever establishing a clear definition of "terrorist" or specifying his or her location, thus placing their own citizens under the microscope of surveillance with the possibility of being monitored and suspected.

In the name of combating terrorism, these countries have sanctioned new provisions and passed laws that decree a kind of open-ended state of emergency, a more lenient version than that which we have experienced in some Arab countries. From the spread of surveillance cameras to the request that all citizens be fingerprinted, to magnetic identity cards by which security services can track an individual's movement, to wire-

tapping and more, citizens have found themselves forced to accept these new conditions and waive some of their civil rights in return for security and the ability to live in peace.

Since declaring the war on terror, the modern civil state has fallen in danger of becoming more like the security state, where all citizens are suspects until proven innocent. With the decline of the modern democratic state in favor of its security counterpart, how can theatre operate and preserve its distinctive features?

The security state assumes the right to put everyone under suspicion; it sanctions its own ability to arrest citizens and incarcerate them without issuing warrants, subpoenas, or other documents from relevant authorities. Suspicion is sufficient grounds for a citizen to be arrested and interrogated, for his personal history and professional or intimate relationships to be rifled through and examined. The citizen can be imprisoned without a trial, a defense lawyer, without even evidence or witnesses, and of course without the presence of the judge. An emergency court limits the justice system to carrying out the work of the police and security apparatuses. Resistance against states of emergency or wars is unacceptable and suspect, since that would threaten the nation and undermine unity and security. When faced with danger or an enemy, there is no time for ideas or arguments, and there is certainly no place for “idle people.”

If the civil state has been subsumed by the security state and the duties of its courts annulled, what does that mean for theatre?

Trials comprise elements which provide rich material for theatre practitioners: the stage and the audience, the opening session, one actor representing the public and another representing the accused, the representation of justice in the body of a judge, reenacting the crime and its motives according to a narrative of facts, the plea, the appearance of the accused to face the witnesses before a panel of judges, the presence of police to control the uproar inside the chamber, even the unique garb of the court and the gavel strikes announcing the adjournment of the session. Under

the law, the trial is an event which brings together two opposing parties; each side presents its point of view using arguments and evidence before a panel of judges and a jury. The jurors who works in the name of the law and justice, independent from the legislative and executive branches. It is the right of the criminal, no matter how terrible or violent his or her crime, to appoint a brilliant lawyer to defend him before the judge. It is the duty of this lawyer to try his best to prove his client's innocence or win him or her a lighter sentence.

In theatre, as in the courtroom, different points of view are presented and attached to intense debates, arguments, and interrogations while the case and contextual factors are reviewed. In my opinion, the playwright, like the judge, must be neutral in drawing his or her characters in a simplistic and straightforward manner, without showing his or her bias towards a certain party over another. He or she gives each side and each person the time needed to prepare their case, evidence, and contextual factors necessary to present their views. But what distinguishes the stage from the court is that the former offers no final judgment in favor of either party. Theatre merely presents a subject from various perspectives, leaving space for members of the audience to build their own, perhaps differing, opinions on the proposed topic. Theatre is a place to postpone answers and judgment.

Theatre is the perfect place to raise and dive into complex, thorny issues. It is the place where ideas are formulated and where one can pose questions without reaching a final verdict. Theatre is not the mouthpiece of one particular side, whoever that may be, not even of the victim. Rather, the victim is the subject of discussion and reflection. The purpose of theatre is to search for and emphasize differences, and to hold discussions around them. The simplification of thorny issues into easy binaries, reducing characters to the victim and the executioner, hiding behind the claim of victimhood to defend or demand rights, is nothing but an attempt to eliminate "the other" and reduce him to the absolute enemy, thus abrogating the trial. This, in and of itself, is an act of terrorism. Theatre emphasizes differences, not consensus; it

is a place of uncertainty, of conflicting ideas. It is a space for dialogue that is open to contentious issues before an attentive audience who listens for different viewpoints and conflicting personalities. Questions and issues that revolve around human rights and freedom remain one of the main concerns and material of theater. It has been and remains a place to tackle the subjects of censorship, freedom of expression, religion, sex, political prisoners, torture, executions, forced migrations, exile, slavery, women's rights, and child abuse, to delve into and question these subjects before a group of individuals.

The questions to explore are **how to deal with those sensitive issues and certain causes in order to reflect on them**, how to put forward abstract ideas such as justice, freedom, humanity, punishment, and commitment without falling into the trap of formulating closed rather than comprehensive and complete concepts? No idea that claims to be perfect can be compatible with all issues that people may face in their lives. What distinguishes these abstract ideas is their ability to provide an opportunity for us to interpret them and create new concepts derived from their core. Claiming that a single concept is complete and then imposing it on a group of individuals merely annuls the concept of individual freedom and constitutes a step towards establishing a totalitarian dictatorship.

The totalitarian state, much like the security state, deals with citizens as if they are minors. The home country is administrated according to strict laws while citizens are urged to unite as a single body against external threats. As the Lebanese writer Hazem Saghiyeh has said, there is nothing left for this polity to do except hold demonstrations in support of the regime and chant slogans denouncing the wicked external enemy. Their anger is expressed as the anger of children, yelling and wailing their objections without listening or understanding; language breaks down, and conversation and discussion become nearly impossible.

Theatre is the public space created by the city where discussions, pleadings, and the presentation of ideas take place. Today, it seems to me that the theatre cannot operate

except in a state based on institutions and the rule of law to regulate relations between members of the community, protect citizens and their rights from encroachment, and prevent any individual, no matter how high his or her position, from becoming unrivalled in power.

Theatre needs an audience made up of individual citizens who enjoy civil rights as well as the right of choice and freedom of expression, who have the time to think and meditate, and who each have at least two spheres, including a private life which differentiates him or her from other individuals, and a public one that gathers them together. It is theatre's duty to deal with the audience as a group of individual citizens and not a monolithic block, of one color and one voice, that thinks as one. The theatre practitioner must be aware of the danger of anticipating the makeup of the audience, of trying to imagine beforehand their tastes, opinions, and reactions. It is a condition of the theatre that we enter as strangers. A stranger is one who has left his homeland and community. A stranger is also unfamiliar. The familiar is that to which we have grown accustomed, that which makes us comfortable, and it is lethal to theatre.

Theatre is like exile. It is not a place for comfort, nor is it a place of custom or worship; it is discovery, research, and the arrangement of new relationships. Theatre is life in the anguish of exile.

I long for a theatre that makes me feel like a stranger among my people, family, and friends so that I get to know them and myself anew. Theater is the desire and the need to go beyond the limits of the space into which we were born and raised in order to return to it as strangers. It is the desire to escape in order to meet "the other," the desire to discover the unknown, to expand borders and erase lines, lines between "here" and "there," between the "I" and the "you," between the individual and the community, and between East and West.

Saadallah Wannous told us that we are doomed by hope, but he did not specify which hope would spell our doom. Is it the hope of theatre that sparks dialogue and pro-

vides pleasure in the city? Or is it the hope of the restoration of civil society as the guardian of theatre in the city? Is it faith in **a culture that helps restore to people their humanity?** What city, people, and theatre are we talking about?

What has slipped away is so far, and what is yet to come so close ...

Despite the complexity and challenges of revolution, it is no longer impossible in our region. The time has come when it is more possible than ever. Indeed, **we are doomed by hope. Come what may, today** in the Arab world proves Wannous's point, that **today cannot be the end of history**, that it never falls under one man's sovereignty.

THREE POSTERS

Reflexiones sobre una vídeo performance

Este texto se preparó originalmente para ser presentado en *Connect: art.politics.theory.practice*, Nueva York: Arts International, 2004. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.
El autor desea agradecer a Radhika Subramaniam sus importantes aportaciones y modificaciones editoriales.

Three Posters (Tres pósteres) es una vídeo performance, concebida e interpretada por Elias Khoury y Rabih Mroué, que fue presentada por primera vez en el Festival de Ayloul, en Beirut, en septiembre de 2000. Posteriormente se ha presentado en festivales europeos, como el Festival de Viena en 2001, el Musik der Welt en Basilea en 2001, el Kunsten-festivaldesarts de Bruselas en 2002, en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín en 2002, en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 2002, en el Theater der Welt de Bonn en 2002 y en el Witte de With de Rotterdam en 2002. En esta ocasión, Rabih Mroué reflexiona sobre la génesis de la obra, las complejas cuestiones éticas y políticas, la interrelación entre la verdad y la narración y la posibilidad de traducir la performance.¹

La Cinta

En 1985, Jamal El Sati, un combatiente del Frente Nacional de Resistencia, grabó un testimonio en una cinta de vídeo pocas horas antes de participar en una operación suicida contra el ejército israelí que estaba ocupando el sur del Líbano en aquella época. Iba vestido como un *sheikh* de la región y llevaba un burro cargado con 400 kg de TNT al cuartel general del gobernador militar israelí en Hasbayya. Después de pasar tres barricadas controladas por el Ejército del Sur del Líbano, llegó a su objetivo, detonó el TNT y voló por los aires con su burro y todo lo demás.

Jamal El Sati nació en 1962 en un pequeño pueblo. Se alistó en el Partido Comunista Libanés (LCP) en 1982 y pasó a ser miembro del Frente Nacional de Resistencia en 1983. Había participado en varias operaciones dirigidas contra la ocupación del ejército israelí. El Frente, principal instigador de la llamada nacional a la resistencia, se había formado después de que Israel sitiara Beirut en 1982 y tras las masacres de civiles en los dos campos de refugiados palestinos de Sabra y Chatila. Las grabaciones de testimonios en cintas de vídeo

¹ El texto completo de la performance puede encontrarse en *Tamáss: Representaciones árabes contemporáneas*. Beirut/Líbano 1. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002, pp. 100 – 113)

² Normalmente, las cintas de vídeo se grababan la víspera del día en que los mártires se iban para llevar a cabo sus misiones. Inmediatamente después de la misión, las cintas se enviaban a la Televisión Libanesa (Tele-Liban) que las emitía en los informativos de las 8 p.m. En aquella época, Tele-Liban, que era una emisora estatal, era el único canal de televisión del Líbano. Hoy en día, existen más de 8 canales de televisión nacionales y unos 50 canales de TV por satélite. Por lo tanto, en aquella época, la mayoría de la población libanesa veía esos vídeos, y por eso representan un elemento muy particular en la memoria de todo libanés. Estos vídeos casi nunca se emitían más de una vez – y en esto, parecían semejarse a la finalidad de la propia muerte –. Su emisión no dependía del fracaso ni del éxito de la misión ni tampoco de la importancia del objetivo; lo único que contaba era que el ejecutor de la misión ya estuviera muerto.

de los combatientes de la resistencia, antes de llevar a cabo sus misiones suicidas, eran algo bastante común en aquellos días. Las cintas se emitían por televisión en los informativos de la noche.² El *final cut* de la cinta de vídeo de Jamal El Sati se vio por primera vez en Tele-Liban, el canal de la televisión pública libanesa, y fue por pura casualidad que una amiga nuestra encontrara el copión sin cortes de su testimonio, catorce años después. Lo encontró abandonado, apoyado en una estantería de las oficinas del LCP. Los años de abandono habían dejado claramente su huella. Era evidente que la persona que grabó el vídeo no era un profesional, pero había grabado el testimonio con una cámara VHS.

Esta cinta nos dejó muy confundidos y perplejos. En aquella época, el Líbano estaba celebrando la liberación de su región más meridional de la ocupación israelí. En la cinta, Jamal el Sati repite su testimonio tres veces delante del cámara antes de decidir cuál de todas ellas resultaría la mejor versión, la que se presentará al público. La diferencia entre las tres es mínima, incluso insignificante. Supuestamente, el público vería solamente una de estas tres versiones, una presentación inequívoca e indiscutible.

En los países árabes, los partidos y los poderes políticos, las organizaciones religiosas y algunas instituciones oficiales siguen celebrando y elogiando el martirio y la muerte colectiva. Esto se hace en nombre de “la patria”, “la tierra”, “la liberación”, “la sangre árabe”, “el Islam” y otros eslóganes con el mismo corte. Sin embargo, son estas mismas sociedades las que olvidan rápidamente a sus héroes, que con demasiada frecuencia quedan relegados al estatus de meros nombres que alargan la lista de mártires. El vídeo sin cortes de Jamal El Sati era el testimonio de una persona a punto de morir. Era el “rodaje” del testimonio de un mártir. Hasta ese momento, lo único que habíamos visto en televisión eran los *final cuts* (las ediciones finales), declaraciones claras pronunciadas sin vacilaciones, errores o tartamudeos. Este vídeo revelaba el momento de la vacilación. En el instante en que vimos el tartamudeo del mártir, nos dimos cuenta de algo simple, tan simple que rayaba en lo obvio: que el mártir no era un héroe sino un

ser humano. A mí me parece que la gente lo ha olvidado o que no desea que se lo recuerden más. El vídeo nos planteó un desafío. Exigía que consideráramos los límites de la verdad y sus interpretaciones. También nos pedía, repetida y sutilmente, que nos planteáramos las huellas que el mártir deja tras su muerte, tras la “misión” suicida. ¿Son los efectos físicos, es decir, lo que la misión le ha costado al enemigo? ¿O es el vídeo que deja tras de sí? Y, finalmente, también nos podríamos preguntar: ¿cuál de las dos huellas es la más potente? Es como si – y esto es una interpretación personal – Jamal El Sati se diera cuenta de que el vídeo que iba a dejar tras él tuviera más importancia que la propia misión.

El acto del martirio comienza en el momento en que él se sitúa ante la cámara porque da la impresión de que “en su mente”, en el momento en que consigue la *final take* (toma definitiva), es cuando realmente está cometiendo el acto. En ese preciso instante, se convierte en mártir. El vídeo es su imagen final, la supuesta verdad evidente que sobrevivirá a su muerte. Pero, para nosotros, esto es lo que puso en duda el estatus del vídeo como grabación, como representación, como documentación de la muerte.

La Génesis

El vídeo fue el catalizador de la creación de *Three Posters*. Sin la cinta, nunca habríamos pensado en las operaciones suicidas como tema para una obra de arte. Caímos bajo el embrujo de las repeticiones de Sati y decidimos presentarlas al público haciendo de ellas el tema de una performance teatral. Pero una decisión que implica presentar el vídeo “tal cual” no fue fácil; nos enfrentamos a varios dilemas morales: ¿íbamos a permitir que un público “ajeno al partido y la familia” presenciara las emociones de un mártir antes de morir? ¿Podíamos presentar una cinta que no nos pertenecía? ¿Hubiera querido él que “este” vídeo se mostrara con todos sus ensayos? ¿Estaríamos explotando la cinta para crear una “obra de arte” de la que obtendríamos beneficios tanto morales como materiales? ¿Estaríamos, en cierto sentido, violando el espacio

sagrado del mártir con el fin de criticar el concepto del martirio y, por ello, los poderes que alimentan y fomentan este tipo de ideologías, ya se trate de poderes oficiales o de otro tipo? Cuanto más debatíamos estas preguntas, más convencidos estábamos de que no se trataba de una cuestión ética, sino más bien una serie acumulativa de preguntas de gran profundidad. Preguntas que cuestionan sobre todo la guerra civil y el rol que desempeñó la izquierda libanesa en este conflicto. La cuestión de cómo la resistencia contra la ocupación israelí comenzó siendo laica para acabar siendo fundamentalista y principalmente islámica, es decir, bajo la égida de Hezbollah. La cuestión de por qué fracasó la izquierda. La cuestión del uso de los medios de comunicación en política y su relación, o correlación directa, con la muerte. Las cuestiones del propio medio: ¿cómo se relaciona el vídeo con una acción que va a suceder pero que todavía no hemos presenciado, sobre todo cuando estamos acostumbrados a pensar en el vídeo como la grabación de algo que ya ha sucedido? ¿Cómo representa o adultera la realidad ese tipo de “documentación”?

Nos planteábamos estas preguntas, entre muchas otras, principalmente con una actitud autocrítica, ya que nosotros nos habíamos implicado en varias acciones de resistencia. Las dudas nos permitieron, en cierto modo, tomar la decisión del presentar el vídeo “tal cual”, sin editar, y a sumir la responsabilidad por ello. Habíamos estado dos años dándole vueltas al vídeo antes de decidirnos a crear el proyecto. Ahora, cuando lo pienso, creo que necesitamos todo ese tiempo, entre el año 1998 y el 2000, para romper los tabúes que rodeaban ese tema para nosotros mismos.

La idea inicial era mostrar simplemente la cinta de vídeo sola. Las imágenes sin editar hablaban por sí mismas; no necesitaban nuestra intervención. Pero, al final, estamos hablando de una performance artística y no de una acción política. Esta dinámica básica implicó que ya no bastara con presentar solamente el vídeo. Empezamos a debatir sobre el tipo de relación que íbamos a crear entre el vídeo y la performance en vivo. Pensamos devolver la cinta al lugar donde per-

tenecía y re-interpretar, “performar” la historia, grabándola en una cinta ante el público. Ofreceríamos a los espectadores la posibilidad de interpretar el papel de un mártir y de que cada cual dijera lo que quisiera. Pensamos en fundir el metraje con el actor. De este modo, el cuerpo del actor se convertiría en la pantalla sobre la que se proyectaría la imagen del mártir antes de su muerte o, mejor dicho, después de su muerte. La pieza final fue el resultado de la decisión de trabajar dentro de un marco simple: tres personajes, tres posibilidades de percibir la muerte, un actor, un combatiente de la resistencia (es decir, Jamal El Sati) y un político.

La verdad de la fabricación: el actor

El actor era un personaje que se parecería a Jamal El Sati, en el sentido de que él también estaría a punto de convertirse en mártir e iba a grabar su último vídeo. Presentaríamos al público cómo el personaje intentaría lograr *the last take* (la toma definitiva). Después, decidimos que sería yo el que interpretara ese papel. *Three Posters* se creó inicialmente para Beirut y para un público que me reconoce como actor, y para un público para el cual la frase “yo soy el mártir” despierta profundos ecos. La idea, por lo tanto, no era engañar al público. De hecho, queríamos que quedara bien claro que no había ninguna confusión entre el mártir real y el ficticio, que todo el mundo supiera que Rabih Mroué estaba interpretando el papel del mártir Khaled Rahal.

Pensamos que el momento de *shock* para el público llegaría cuando yo abandonara el papel de mártir y hablara por mí mismo. Leí mi nombre en voz alta, mi fecha de nacimiento y otros pocos detalles de mi “vida personal” escritos en un trozo de papel, de un modo similar al del mártir. El público ya no estaría seguro de si actuaba o no. De hecho, a esa altura de la performance la ficción se entremezclaba con la realidad y, a partir de este momento, el público se vería obligado a dudar de todo lo que sucediera a partir de entonces en la performance. La cinta del mártir “real” también se percibía como

una mezcla de realidad y ficción. Esto se vio con claridad en la manera tan poco emotiva, más bien neutral, en que el público reaccionó al ver el vídeo de Jamal El Sati.

En esta performance, el papel que interpreté no era “un momento del pasado”, sino que se desarrolló “en directo”. Lo representaba detrás de una puerta, mirando a una cámara, y el público me veía directamente gracias a la mediación de un monitor de vídeo. El engaño se llevaba a cabo a través del monitor, un engaño que se descubría inmediatamente en el momento en que yo abría la puerta y me veían “en vivo”. Era en este instante cuando la fabricación del momento falso se hacía obvia. En ese instante, como si el mártir hubiera vuelto a la vida delante de ellos. ¿Quién era entonces el espectro? ¿La carne o la imagen? ¿Yo o la imagen de mí?

Una de nuestras ideas iniciales era construir una habitación pequeña (parecida a la que utilizaban los combatientes de la resistencia y equipada con todos sus atrezos y accesorios), invitar al público a que entrase, de uno en uno, y ofrecer a cada espectador la oportunidad de filmar el testimonio que grabaría si él o ella estuviera a punto de ejecutar una operación suicida y de entregar el vídeo después. La idea que subyacía en esta propuesta era centrarse en la paradoja de la frase: “Yo soy el mártir...”, en el hecho de que una persona viva diga: estoy muerto. Se trata de una frase muy difícil de pronunciar, o al menos así lo sentíamos Elias y yo. Durante la guerra, esta frase ejercía un tremendo impacto en todos los libaneses, porque las personas que pronunciaban dichas palabras morían. Eran personas que o bien conocíamos personalmente, o bien conocíamos a gente que los conocían. La primera vez que pronuncié esta frase en la casa de Elias, él se encontraba detrás de la cámara que estaba conectada a una pantalla de televisión en la que se podía ver mi imagen; a los dos nos asaltó un miedo escalofriante. Durante un breve instante, casi nos creímos que yo estaba muerto. Durante el transcurso de la performance, esperábamos poder convencer a un público que reconoce al “actor” a través del uso de la repetición, especialmente de la frase “yo soy el mártir”, de que el *performer* podría ser a la larga el mártir. Nuestra hipótesis era

que esta sinergia sucedería porque estamos condicionados a creer que un vídeo es una grabación de un momento pasado, un momento muerto. El medio representa la recuperación de esos momentos que, por definición, ya han pasado. Esto es exactamente lo que solía pasar: un día, de repente, veíamos el póster de un amigo/amiga colgado de las paredes de Beirut, o su fotografía o su vídeo en la televisión, muerto o anunciando su muerte. Por eso, tampoco es tan extraño, para el público, verme muerto como un mártir. La redundancia que creamos entonces en la performance ayudaría al público a aceptar dicha idea. Inconscientemente, empezarían a aceptar la posibilidad de que yo fuera un mártir.

Después de ver la performance, muchas personas del público me dijeron que yo les había parecido un mártir más convincente que el propio Jamal El Sati. A los ojos del público, Jamal era un mal actor y yo, en cambio, uno bueno.

La fabricación de la verdad: el mártir

Se podría decir del vídeo de Jamal El Sati, con todas sus tomas, que su repetición no es más que un intento, como el de cualquiera de nosotros, de crear la mejor imagen de sí mismo, su imagen ideal antes de morir. Que Jamal El Sati, como cualquier actor, intenta diferentes tomas. Pero, ¿por qué intentaría actuar Jamal El Sati? ¿Acaso necesita su martirio dejar una huella más duradera que el propio efecto que espera producir su operación suicida, al fin y al cabo “causando unos grandes daños al enemigo israelí”? Sin embargo, esta conclusión de que el mártir está intentando grabar la toma mejor, como si fuera un actor, se basa en el hecho de que la diferencia entre cada toma es insignificante, y por ello resulta difícil estar seguro de que lo que él está buscando es una imagen ideal.

De hecho, no parece ni siquiera un deseo calculado por ganarse la simpatía del público, ni una conciencia tardía de lo que va a ser de él después de muerto, sino, más que nada, un deseo no formulado, y en efecto “informulable”, que aspira tanto a posponer la muerte como a retirarse de la vida.

La repetición es el indicador de este doble deseo de postergación de la muerte y de retiro. No puedo evitar interpretar los intentos repetidos de Jamal El Sati como una aspiración por postergar la muerte en esas tierras deprimentes donde el deseo de vivir se considera una traición vergonzosa al Estado, a la Nación y a la Madre Patria.

La afirmación de que la muerte del mártir puede, en efecto, suceder en el momento de “la toma final” no se hace a la ligera. En mayo de 1986, el testimonio de un combatiente de la resistencia fue emitido por un canal de la televisión oficial. Poco después, se fue extendiendo el rumor de que esa operación nunca había tenido lugar y de que el mártir no estaba muerto. Es más, Israel anunció que no había sucedido ningún incidente dentro de los territorios libaneses ocupados en aquel momento. ¿Qué sucedió entonces? Nunca lo sabremos. Pero – y esto es mucho más importante – sabemos que nunca se hallará el cuerpo del combatiente. Él ha desaparecido y, hasta hoy, nadie puede decir con certeza qué ha sido de él.

Pero los detalles fácticos de esta historia no son tan importantes, porque lo que realmente nos está indicando, al igual que el vídeo de Jamal El Sati, es la cuestión de la verdad y su mediación. Cuando se trasmite uno de estos momentos ante el público, como “el” momento excepcional del martirio, la presencia de estas repeticiones pasadas sigue rondando la toma final, preguntando dónde termina la verdad y empieza la ficción. Esta mezcla de verdad y ficción fue clave para la concepción de *Three Posters*. Porque, al fin y al cabo, las repeticiones de Jamal nos humillaban en nuestra empresa artística: nos inquirían sobre cómo se puede construir una obra de arte que pretende ser crítica con la noción de “verdad”, una obra que afirma transmitir la “verdad” sin ninguna edición, cuando es, en sí misma, una “fabricación de la verdad”.

Cuando empezamos a trabajar en la performance queríamos encontrar al cámara que grabó el testimonio de Jamal El Sati. Mientras mirábamos la cinta de vídeo, sentíamos la presencia de, como mínimo, otra persona con Jamal en la habitación. Esta persona no se muestra físicamente ni tampoco escuchamos su voz, pero sentimos su presencia a través de

sus evidentes intervenciones. Es obvio que el cámara no es un profesional porque cae en la tentación de todo principiante: un uso excesivo del zoom. Tal vez se deba a que, con el zoom, el cámara puede acercarse o alejarse sin tener que utilizar su cuerpo y sin mover la cámara. En este sentido, el zoom permite al fotógrafo ser un *travelling* óptico, puede vagar y espiar sin moverse. En la cinta de Jamal, sentimos cómo el cámara espía con su ojo a través del visor alrededor de Jamal, sin permitirnos sentir el peso de su cuerpo.

En mi opinión, el zoom tiene por lo menos dos funciones importantes: la primera es el voyeurismo y, la segunda, focalizar el elemento escogido dentro del encuadre. Este cámara estaba utilizando la segunda función, que es localizar su objetivo. Utilizando el zoom intentaba mostrar los pósteres y la bandera del partido comunista que estaban colgados detrás de Jamal. Aunque se veían claramente desde el plano largo, al focalizar el zoom sobre estos elementos, él insistía en que su tema principal no era Jamal El Sati, sino el Partido Comunista, el responsable real de esta operación suicida. El Partido Comunista ha producido muchos “mártires” y “héroes”, y Jamal no es más que uno de ellos. Es más, todo “buen” ciudadano que sueña con tener el honor de convertirse en mártir, al final obtendrá el privilegio de tener su foto colgada junto a las demás.

A medida que el cámara nos tentaba involuntariamente, a través del zoom, a mirar de reojo al mártir antes de su muerte, también nos arrebatava nuestro estatus de espectadores para convertirnos en *voyeurs*. Su zoom nos acercó a las expresiones faciales de Jamal, nos dejó seguir el movimiento de sus ojos, inspeccionar sus sonrisas y sus gestos, y especular sobre lo que yacía debajo. Ese voyeurismo nos involucró en las repeticiones de Jamal, e impidió que nos aburriéramos y nos enojáramos. Por otro lado, su uso de la cámara también dejó claro que estaba distanciado de la persona que se encontraba ante él declarando su muerte/suicidio. Esa frialdad podría indicar que se trataba de un cámara profesional; tal vez, el zoom y la concentración en el visor creaban la distancia con el sujeto como si él fuera un profesional que simplemente ejecutaba

las órdenes del director sin interferir en la representación o el guión. Su única responsabilidad era ocuparse de su encuadre: Jamal, para él, era solamente un actor interpretando su papel. No estoy seguro de por qué pensamos en buscar al cámara. Tal vez, queríamos sustituirle por Jamal, y ponerlo ahora delante de la cámara en lugar de detrás de ella, y ver qué podía suceder, ya que él era el único testigo de la muerte de un hombre “perpetrada por una cámara”. Pero abandonamos esta idea porque teníamos miedo de volvernos moralistas al condenar al cámara y, por ende, de plantear cuestiones éticas que no eran nuestro objetivo. A veces me gustaría saber qué hace en la actualidad este cámara, y si sigue desempeñando su oficio. ¿Perfeccionó sus habilidades? ¿Sabrá que es uno de los pioneros del vídeo en el Líbano y del área circundante?

Jalal Toufic, escritor, teórico de cine y videoartista, declaró: «considero que Sanâ' Muhaydlî, quien introdujo el nuevo género de testimonios “a punto de ser mártir” y el nuevo tipo de afirmación “yo soy el mártir (nombre del orador)”, es la primera videoartista libanesa. Antes de su martirio, Sana trabajaba en un videoclub en el barrio de al-Musaytbî, en Beirut occidental. Durante este periodo filmó 36 cintas de vídeo del mártir Wajdî as-Sâyigh, que llevó a cabo su operación contra las fuerzas enemigas en una zona próxima al lugar donde Sanâ desarrollaba su propio martirio. Fue en esa tienda donde Sanâ filmó su propio testimonio utilizando una cámara VHS.» Me pregunto, a veces provocadoramente, a veces perversamente, si podríamos considerar estas grabaciones (que aparecieron por primera vez entre 1984 y 1987) como las primeras grabaciones árabes y nacionales de videoarte, ya que nadie antes había trabajado con este medio.

Otras verdades: el político

Cuando abandonamos la búsqueda del cámara, decidimos reemplazarla por la búsqueda del político, la persona responsable de la operación de Jamal El Sati: el líder del partido Elias Attallah. Constituía un intento de sacar a la luz las circunstancias políticas que rodearon esta misión, de provocar una

reevaluación de las experiencias y las prácticas políticas de la izquierda durante la guerra civil. El político accedió a que lo grabáramos como quisiéramos. Durante la entrevista, que duró unos 20 minutos, planteamos su encuadre de manera que pareciera una silueta subexpuesta, e iluminamos su cara justo antes de que terminara de hablar. Su rostro fue visible solamente durante un instante antes de ser sobreexpuesta. Queríamos quemar su imagen con luz, matándolo metafóricamente con la cámara, como de algún modo sucedió con Sati.

A día de hoy no sé cómo este oficial del partido accedió a actuar con nosotros en esta performance, ni por qué miró lo que hicimos a su imagen sin expresar la menor objeción. Tal vez se deba a la magia irresistible que poseen las cámaras, pero todavía me asombra ver al político rendirse ante el poder de la cámara y su dominio de la realidad.

El viaje y la traducibilidad

En la performance, el primer mártir (el actor) utiliza el dialecto libanés del árabe con algunas frases de árabe clásico, mientras que el mártir real (Jamal El Sati) hablaba solamente en árabe clásico y formal. Cuando un mártir utiliza el árabe clásico, en esencia está borrando su historia personal a cambio de su santidad. Está por encima de lo mundano y lo cotidiano. Con el uso de ese lenguaje, está pidiendo a la sociedad que lo trate como a un icono. Además, utilizar ese tipo de lenguaje en este contexto es una clara apropiación del discurso del “panarabismo”, totalmente opuesto al “discurso libanés por antonomasia”. El choque entre estas dos ideologías es uno de los conflictos básicos en la identificación del historicismo y la identidad del Líbano. Cuando Elias y yo decidimos que el actor de la performance utilizaría el dialecto con algunas frases en árabe clásico, queríamos resaltar el poder del lenguaje como discurso político y señalar el peligro implícito en el uso del mismo.

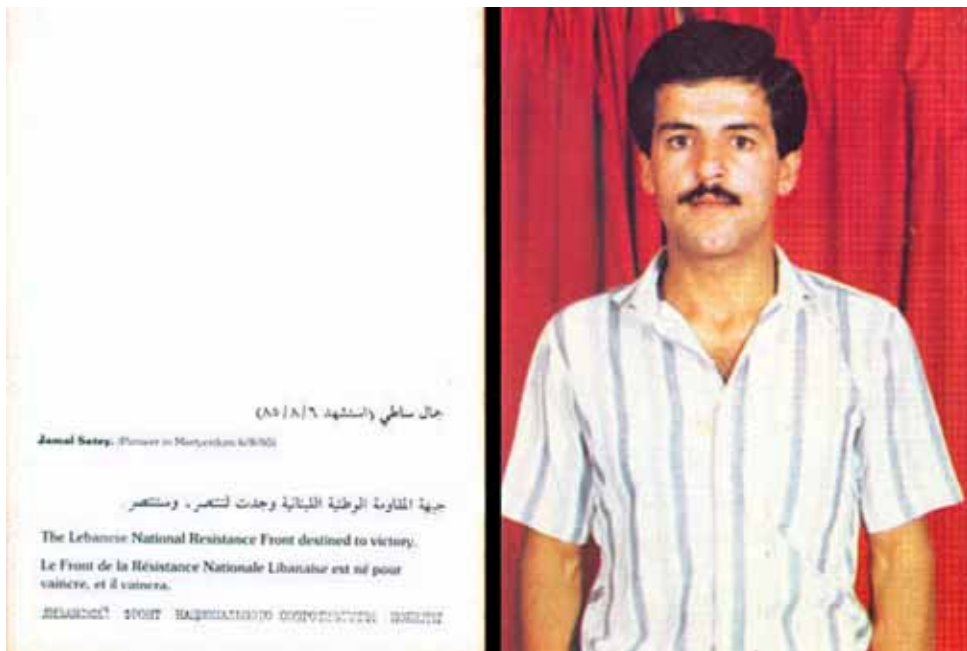
Desgraciadamente, cuando llevamos la obra al extranjero, esta declaración lingüística se vio “*lost in translation*” (literalmente, “perdida en la traducción”). De hecho, muchos

aspectos de la performance se perdieron cuando viajó, lo cual era natural, ya que nosotros no esperábamos de ninguna manera que el público extranjero comprendiera los matices de nuestra crítica. Habíamos producido la performance pensando en el público de Beirut y sabíamos que un público extranjero desconocería casi todos los detalles de nuestra historia y nuestra guerra civil. No obstante, *Three Posters* parecía ser bien recibida en el extranjero. Los públicos prestaban una especial atención a la relación directa entre la performance y la guerra civil libanesa. Entendían que la historia era demasiado compleja para ser resumida y, más importante aún, apreciaban las diferencias entre nuestro retrato de la guerra civil y el discurso “oficial” que hasta entonces les había proporcionado rasgos simplistas de la historia libanesa.

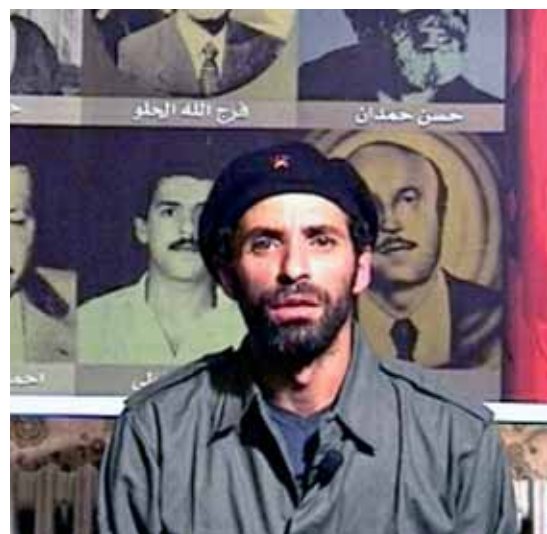
Por desgracia, la prensa extranjera inevitablemente relacionó la performance con “temas de actualidad”. Fue todo un reto mantener *Three Posters* al margen de esa línea de interpretación e insistir en el contexto libanés. Aquí, es imprescindible aclarar que la primera performance se presentó en el año 2000, antes del 11 de septiembre y antes de que las misiones suicidas se convirtieran en un símbolo de la Intifada Palestina. *Three Posters* no está relacionado con los fenómenos que en la actualidad perpetran los “fundamentalistas” islámicos. Jamal El Sati era laico y miembro activo del Partido Comunista Libanés, lo que convierte su misión y sus intenciones en algo especialmente extraordinario. En los fundamentalistas existe claridad en la motivación que subyace a ese tipo de misiones, y poco o ningún espacio para el debate. Sin embargo, la noción del suicidio como un acto secular y de izquierdas llevado a cabo por un comunista está abierto a la interpretación, el cuestionamiento y el debate. En este sentido, *Three Posters* pretende reevaluar la política y el papel de la izquierda libanesa durante la guerra civil. Hace una valoración crítica y autocrítica de nuestra ausencia actual en el escenario político libanés, y de algún modo, declara nuestra derrota.

En resumen, y especialmente en lo que respecta a la cobertura mediática que recibimos, no conseguimos comunicar esta distinción crucial. La prensa fue más fuerte que

nuestro discurso. Poseen esa manera fascinante de apropiarse de una idea y de adaptarla a sus propósitos periodísticos, políticos y, quizás, incluso comerciales. El tema de *Three Posters* era un cebo sabroso para la prensa. Y es debido a ese entorno actual que hemos tomado la difícil decisión de suspender la obra. No nos apetece jugar con este tema, un tema muy personal y delicado para nosotros. Para nosotros, es un juego de suma cero.







THREE POSTERS

Reflections on a video-performance

This text was originally prepared to be featured in *Connect:art.politics.theory.practice* (New York: Arts International), 2004. Translated by Mona Abou Rayyan. The author would like to thank Radhika Subramaniam for her substantial editorial suggestions/modifications.

Three Posters is a video-performance conceived and performed by Elias Khoury and Rabih Mroué and first performed at the Ayloul Festival in Beirut in September 2000. Subsequently, it has been performed in festivals in Europe (such as the Vienna festival in Vienna in 2001, Music der Welt in Basel in 2001, Kunstenfestivaldesarts in Brussels in 2002, at the HKW in Berlin in 2002, the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona 2002, Theater der Welt in Bonn in 2002, and Witte de With in Rotterdam in 2002). For this issue, Rabih Mroué reflects on the genesis of the work, the complex ethical and political issues that it raises, the intertwining of truth and storytelling, and the translatability of the performance.¹

¹ The entire text of the performance can be found in *Tamáss: Contemporary Arab Representations*. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002, pp. 100 – 113)

The Tape:

In 1985, Jamal El Sati, a combatant for the National Resistance Front in Lebanon recorded a videotape testimony just a few hours before carrying out a suicide operation against the Israeli Army which was occupying southern Lebanon at the time. He wore the clothes of a local sheikh and led a donkey loaded with 400 kg of TNT up to the headquarters of the Israeli military governor in Hasbaya. After passing three barricades controlled by the South Lebanon Army, he reached his target, detonated the TNT and blew up himself and the donkey along with it.

Jamal El Sati was born in 1962 in a small village. He enrolled in the Lebanese Communist Party (LCP) in 1982 and became a member of the National Resistance Front in 1983. He had participated in several military operations against the Israeli Army's occupation. The Front, a prime instigator in the national call for resistance, had been formed after the Israeli siege of Beirut in 1982 and the massacres of civilians in the two Palestinian camps of Sabra and Chatila.

Videotaping the testimony of resistance fighters before executing their suicide missions was a common event of the time. The videotapes were broadcast on television on

² Usually, the video-recordings were made a day before the martyrs left to execute their missions. Immediately after the mission, the tapes were sent to Lebanese Television (Tele-Liban) which aired them during the 8 pm. news broadcast. At that time, Tele-Liban, which was government owned, was the only working TV station in Lebanon. Today, there are more than 8 local TV stations and more than 50 satellite TV channels. Therefore, back then, the majority of the Lebanese population viewed these videos which is why they are a singular element in the memory of every Lebanese person. The videos were rarely broadcast more than once – and in this, they seemed to resemble the finality of death itself. The broadcast depended neither on the success of failure of the mission nor on the significance of the target; all that was necessary was that the mission operative be already dead.

the evening news.² The “final cut” of Jamal El Sati’s videotape was first seen on Tele-Liban, the Lebanese public television channel, and it was by pure chance that a friend of ours fell upon the “uncut rushes” of his testimony 14 years later. She found it abandoned, resting on a shelf in the offices belonging to the LCP. The years of neglect had clearly left their mark. The filmmaker was evidently no professional but had taped the testimony with a VHS camera.

We were confounded by this tape. Lebanon was, at that time, celebrating the liberation of its southernmost region from Israeli occupation. In the tape, Jamal El Sati repeats his testimony three times before the camera before deciding on the best version to be presented to the public. The difference between the three is minimal, even unimportant. The public was supposed to see only one of these versions, an incontestable unequivocal presentation.

In Arab countries, political powers and parties, religious organisations and various official institutions continue to celebrate and praise martyrdom and collective death. This is done in the name of “the fatherland”, “the soil”, “liberation”, “Arab blood”, “Islam”, and other such slogans. Yet these same societies swiftly forget their heroes who are all too often relegated to the status of mere names lengthening the list of martyrs. Jamal El Sati’s uncut video was the testimony of a person about to die. It was “the making of” a martyr’s testimony. Up until then, all we had ever seen on television were the “final cuts”, clear statements made without any hesitation, errors, or stuttering. This video revealed the moment of hesitation. The instant we saw the “stuttering” of the martyr, we realised something simple, so simple that it was obvious – that the martyr is not a hero but a human being. It seems to me that people have forgotten this or that they do not want to be reminded of this anymore.

The video challenged us. It demanded that we consider the limits of truth and its representations. It also asked us, repeatedly and subtly, to consider what traces a martyr leaves after his death, after the suicide “mission”. Are they the physical effects – that is, what this mission has

cost the enemy? Or is it the video he leaves behind? And which, one might ask, is ultimately the stronger? It is as if – and this is a personal interpretation – Jamal El Sati realised that the video he was going to leave behind was of more importance than the actual mission. The act of martyrdom begins with the moment he faces the camera because it appears that in his mind, when he achieves the “final take”, he is in actuality committing the act. At that instant, he becomes the martyr. The video is his final image, the supposedly self-evident truth that will outlive his death. But in fact, for us, this threw radically into question the status of the video as a record, a representation, a documentation of death.

The Genesis:

The video was the catalyst for creating *Three Posters*. Without the tape, we would never have thought of suicide operations as a subject for an art work. We fell under the spell of Sati’s repetitions and decided to present these repetitions to the public by making it the subject of a theatrical performance. But such a decision to present the video “as is” did not come easily; we faced several moral dilemmas: Should we allow a public “foreign to the party and the family” to witness a martyr’s emotions before his death? Could we present a tape that did not belong to us? Would he have wanted this video to be seen with all its rehearsals? Were we exploiting this tape to make an “art work” from which we would draw both moral and financial profit? Were we, in a sense, violating the sacred space of the martyr in order to critique the concept of martyrdom and by extension, the powers that nourish and encourage such ideologies, official or otherwise?

The more we debated these questions, the more we became convinced that the issue was not an ethical one but rather an accumulating series of questions of profound depth. They are more about the Civil War and the role the Lebanese Left played in this civil strife. The question of how the resistance against the Israeli Occupation began as secular and ended as fundamental and fundamentally Islamic, that is,

under the aegis of the Hezbollah. The question of why the Left failed. The question of the use of media in politics and their relationship to, or correlation with, death. The questions of the medium itself: how does video relate to an action that is going to happen but that we have not witnessed yet, particularly when we are accustomed to thinking of video as the recording of something that has happened? How does such “documentation” represent or deceive reality?

We asked these questions, among many others, largely in self-critique, as those who had ourselves engaged in various acts of resistance. The questions permitted us in a way to take the decision to present the video “as is”, completely unedited, and assume the responsibility for it. We had actually held on to the video for two years before deciding to make the project. Reflecting on it now, I think we needed all of that time between 1998 and 2000 to break the taboos around this subject for ourselves.

In the beginning, our idea was simply to show the videotape alone. The footage spoke for itself; it did not need our intervention. But in the end, we are talking about an artistic performance not political action. This core dynamic meant it would not be enough just to present the video. We began to discuss what relationship we would create between the video and a live performance. We considered returning the videotape to where it belonged, and re-enacting, “performing” the story, recording it on a videotape in front of the audience. We would present spectators in the audience the chance to play the role of the martyr and to say what he or she wishes. We thought about merging the footage and the actor. The body of the actor would thus become a screen onto which the image of the martyr is projected before his death, or rather after his death. The final piece was the result of a decision to work within a simple framework: three figures, three possibilities for perceiving death – an actor, a resistance fighter (that is, Jamal Sati) and a politician.

The Truth of Fabrication: The Actor

The actor was a character that would resemble Jamal El Sati in that he too would be about to martyr himself and would make a last video. We would present to the audience the character's attempt to achieve the "last take". We then decided that I would play the role. *Three Posters* was initially created for Beirut and for a public that recognises me as an actor and for a public for whom the sentence "I am the martyr" carries a profound resonance. The idea therefore was not to deceive the audience. In fact, we wanted it to be clear that there was no confusion between the real and the fictional, that everyone would know that Rabih Mroué was playing the role of the martyr Khaled Rahal. We thought the moment of shock for the audience would come when I abandoned the role of the martyr and spoke as myself. I read out my own name, date of birth and a few other details of my "personal life" off a piece of paper in much the same manner as the martyr. The audience would no longer be sure whether I was acting or not. In fact, at this moment in the performance, fiction intermingles with reality and from this moment on, the audience is led to question everything that follows later in the performance. The "real" martyr's tape was also seen as a mixture of reality and fiction. This was clear in the audience's unemotional, somewhat neutral, reaction on seeing Jamal El Sati's video.

In this performance, the role I acted out, was not a "moment in the past" but was played "live". I played it behind a door, facing a camera and was viewed directly by the audience through the mediation of a video monitor. The deception was carried out through the monitor, a deception that was immediately exposed at the moment I opened the door and the audience sees me (a)live. It is at that instant that the fabrication of the false moment is made apparent. At that instant, it is as if the martyr has come to life before them. Who, then, is the spectre? The flesh or the image? I or the picture of me?

One of our early ideas had been to build a small room (similar to the rooms used by the resistance fighters with all

the props and accessories) which the audience is invited to enter – each one alone – and is given the chance to record his testimony as if he/she is about to execute a suicide operation and then given the video. The idea behind this was to focus on the paradox of the sentence: “ I am the martyr... ,” on the fact that a living person says: I am dead. This is an extremely difficult sentence to say – or so Elias and I felt. During the war, this sentence had a strong effect on every Lebanese person, because those who spoke these words died. They were people that we either knew personally or we knew those who knew them. When I first said this sentence at Elias’s house – Elias was behind the camera, which was connected to a TV monitor on which my image could be seen – we were both struck by a chilling fear. For a brief instant, we almost believed that I was dead.

Over the course of the performance, we hoped to convince an audience that recognises the “actor” through the use of repetition – especially of the sentence “I am the martyr” – that the performer could eventually be the martyr. Our assumption was that this synergy would take place because we have been conditioned to believe that a video is a recording of a moment in the past, a dead moment. The medium represents the recovery of such moments, moments that by definition have already passed. This is exactly what used to happen: one day, suddenly, we would see the poster of a friend hung on the walls of Beirut, or his/her photograph or video on the TV, either dead or announcing his death. Thus it is not entirely strange – to the audience – to see me dead as a martyr. The redundancy, which we created in the performance, helps the audience accept this idea. Unconsciously, they begin to accept the possibility of my being a martyr.

Many members of the audience, after watching the performance, told me that I was more convincing as a martyr than Jamal El Sati himself. In the eyes of the audience, Jamal was a bad actor and I a good actor.

The Fabrication of Truth: The Martyr

One might say of Jamal El Sati's video with its many takes that the repetition by Jamal is no more than his attempt, like any of us, to create the best and most ideal image of himself before his death. That Jamal El Sati, like any actor, tries different takes. But why would Jamal try to act? Does his martyrdom need to leave a trace more lasting than that which will result from his suicide operation that, after all, is expected to "cause great damage to the Israeli enemy"? Is the image, in a sense, more powerful than his physical sacrifice through death? But this conclusion – that the martyr is searching for the "best take" like an actor – is belied by the fact that the difference between each take is very slight so that it is hard to be convinced that it is an ideal image that he is after.

In fact, it seems neither a calculated desire to gain the sympathy of the audience nor a belated consciousness of what will become of him after his death but, above all, an unformulated and in fact, "unformulable" desire both to defer death and to withdraw from life. The repetition is the sign of this two-fold desire for deferral and withdrawal. I cannot help but interpret the repeated attempts of Jamal El Sati as a desire for the deferral of death in these depressing lands where the desire to live is considered a shameful betrayal of the State, the Nation, and the Father-Motherland.

The statement that the martyr's death may in effect take place at the moment of the final take is not made lightly. In May 1986, the testimony of a resistance fighter was broadcast on an official TV station. A rumour made the rounds soon after that the operation had not taken place and that the martyr was not dead. Furthermore, Israel announced that no incident had taken place within the Lebanese territories occupied at the time. What happened? We will never know. But, and this is most important, we know the body of the fighter will never be found. He has disappeared and even today, no one can say with certainty what became of him. But the factual details of this story are not ultimately important for what it

really points to, like Jamal El Sati's video, are the questions of truth and its mediation. When one of these moments is transmitted to the public as *the* exceptional moment of martyrdom, the presence of these past repetitions still haunts the final take, asking where truth leaves off and fiction begins. This intermingling of truth and fiction was key to our conception of *Three Posters*. For, after all, Jamal's repetitions humble us in our own artistic enterprise: they ask how an artwork can be constructed that aims to be critical of the notion of "truth", a work that claims to convey "truth" without any editing, while itself being a "fabrication of truth".

When we first started working on the performance, we wanted to find the cameraman who recorded Jamal El Sati's testimony. While watching the videotape, we feel the presence of one other person, at least, in the room with Jamal. This person doesn't reveal himself physically nor do we hear his voice, but we feel his presence through his obvious interventions. It's apparent that this cameraman is not a professional, because he falls prey to the temptation of every novice: overusing the "zoom". Perhaps this is because it allows the photographer to move forward or back without using his body or moving his camera. In this sense, the zoom allows the photographer to be a travelling optic, to roam and peep without leaving one's place. In Jamal's tape, we feel the cameraman roam with his eye through the viewfinder around Jamal, not allowing us to feel his body's weight.

In my opinion, the zoom has at least two main roles: the first is voyeurism, and the second one is to focus on the chosen subject in the frame. This cameraman was playing the second role, which is pinpointing his target. Through the zoom, he tried to show the posters and the communist party flag, which were hung behind Jamal. Though these were clear in the long shot, he insisted through his zooming on them that his subject was not mainly Jamal El Sati but the Communist Party, the one really responsible for this suicide operation. The Communist Party has produced plenty of "martyrs" and "heroes", and Jamal is just one of them. Moreover, every "good" citizen who dreams of having the honour of being a

martyr eventually will win the privilege of having his picture hung beside all the other pictures.

As the cameraman unintentionally seduced us – through the zoom – to peek at the martyr before his death, he also made us as viewers into voyeurs. His zoom brought us up close to Jamal's facial expressions, let us follow his eye movements, inspect his smiles and grimaces, and speculate on what lay beneath them. This voyeurism drew us in to Jamal's repetitions and prevented us from getting upset, angry, or bored. On the other hand, his use of the camera also made clear that he was distanced from the person in front of him declaring his death/suicide. This coldness could mean he was a professional cameraman or perhaps the zoom and the concentration on the viewfinder created the distance from the subject, as if he were a professional merely taking orders from his director without interfering in the performance or the script. His only responsibility lies in taking care of his frame; Jamal, to him, became just an actor playing his role.

I'm not sure why we thought of searching for the cameraman. Maybe we wanted to replace Jamal with him by placing him in front the camera instead of being behind it, and see what might happen, since he was the only witness to the death of a man "by a camera". But we abandoned this idea because we were afraid that we might become judgmental, condemning this cameraman, and thereby raising ethical questions that were not our goal. Sometimes I wish I knew what this cameraperson was doing now, and whether he still practices his craft. Did he develop his skills? Does he know that he is one of the pioneers of video work in Lebanon and the surrounding area?

Jalal Toufic, a writer, film theorist, and video artist, states: "I consider Sanâ' Muhaydlî, who introduced the new genre of videotaped testimonies of soon-to-be martyrs and a new kind of utterance, 'I am the martyr (name of speaker),' as the first Lebanese video artist. Prior to her martyrdom, Sanâ' worked in a video store in the al-Musaytbî area in West Beirut. During this time, she recorded 36 videotapes of the martyr Wajdî as-Sâyigh, who performed his operation against enemy

forces in an area close to that where Sanâ' carried out her martyring operation. It is in that store that Sanâ' videotaped her testimony using a VHS camera." I wonder, sometimes provocatively, sometimes perversely, if we could consider these recordings (which first appeared between 1984 – 1987) as the first local and Arabic productions of video art, since prior to that no one worked in this medium.

Other Truths: The Politician

When we abandoned the search for the cameraman, we replaced him with the politician, the person responsible for Jamal El Sati's operation. This was the party's leading figure, Elias Attallah. This was an attempt to bring to light the political circumstances that surrounded this mission, and to prompt a re-evaluation of the political practices and experiences of the Left during the civil war.

The politician agreed that we could film him any way we wished. During the interview, which lasted for 20 minutes, we outlined his frame so that he appeared as an under-exposed silhouette and lit his face just as he finished speaking. His face was visible only for an instant before it was over-exposed. We wanted to burn out his image with light, metaphorically killing him with the camera, as in a sense Sati was.

To this day, I don't know why this party official agreed to play with us in this performance and why he watched what we did to his image without any objections. Perhaps it is that the camera has an irresistible magic but it still bewilders me to watch the politician surrender to the power of the camera and its domination of reality.

Travel and Translatability:

In the performance, the first martyr (the actor) used the Lebanese dialect of Arabic with a few sentences in classical Arabic, while the real martyr (Jamal El Sati) spoke only in formal, classical Arabic. When a martyr uses classical Arabic, he is essentially effacing his personal history in exchange for

sainthood. He is above the everyday and the ordinary. Through the use of that language he asks for society to treat him as an icon. Additionally, using this kind of language in this context is a clear adoption for the discourse of “Pan-Arabism”, which is quite the opposite of the “Lebanese ultimate discourse”. The clash between the two ideologies is one of the basic conflicts in identifying Lebanon’s identity and historicism. When Elias and I decided that the performer would use dialect with sentences in classical Arabic, we wanted to signal the power of language as a political discourse and point to the danger in the use of language.

Unfortunately, when we took the performance abroad, this linguistic statement was “lost in translation”. Indeed, many aspects of the performance were lost when it travelled – but this is natural because we did not, in any way or form, expect the foreign audience to comprehend the nuances in our critique of our experience. We had produced the performance with a Beirut audience in mind and we knew that a foreign audience would have little knowledge of the details of our history, and of our Civil War. Still, *Three Posters* seemed to be received well abroad. Audiences paid particular attention to the direct relationship between the performance and the Lebanese Civil War. They grasped that the history was too complex to be summarised and more importantly, they appreciated the differences between our portrayal of the Civil War and the ‘official’ discourse that had hitherto fed them simplistic outlines of Lebanese history.

Unfortunately, the foreign press inevitably linked the performance with “current events”. It was a challenge to keep *Three Posters* free from this line of interpretation and to insist on its Lebanese context. Here, it is imperative to clarify that the premiere performance was in the year 2000, before September 11 and before suicide missions became a symbol in the Palestinian Intifada. *Three Posters* is not related to current phenomena, which today are being committed by Islamic ‘fundamentalists’. Jamal El Sati was secular and was an active member of the Lebanese Communist Party, which makes his mission and his intentions particularly remarkable.

With fundamentalists, there is clarity in the motivation behind such missions and little, if no room, for debate. However, as a secular and ‘left wing’ act, the notion of a suicide mission enacted by a communist is open to interpretation, challenge, and debate. In this sense, *Three Posters* attempts to re-evaluate the politics and role of the Lebanese Left during the Civil War. It makes a critical and auto-critical assessment of our absence today in the Lebanese political arena – and in a way, declares our defeat.

In retrospect, especially with regard to the media coverage we received, we failed in communicating this crucial distinction. The press was stronger than our discourse. They have a fascinating way of appropriating an idea and adapting it for their journalistic, political – and maybe even commercial – purposes. The subject of *Three Posters* was rich bait for the media. And it is this environment today that has led us to take the difficult decision to discontinue the performance. We don’t feel like playing with this subject, one that is sensitive and quite personal for us. For us, it is a zero-sum game.

Los habitantes de imágenes

Los habitantes de imágenes es una conferencia-performance coproducida por la revista *Bidoun*, *Tanzquartier Viena* y *Askhal Alwan/Beirut*. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

Capítulo I

- Aparca en el arcén. Apaga tu coche. Tírate al suelo. ¿Dónde está la cámara?
- Dame tu DNI, los papeles del coche y el carné de conducir. Abre el maletero. Dame la cámara, por favor.
- ¿Dónde vives? ¿De dónde eres? ¿Dónde trabajas? Dame tu permiso de trabajo.
- ¿Eres periodista? ¿Escritor? ¿Director de teatro? ¿Actor? ¿Dónde actúas? Actúa para nosotros. Sí, aquí, en medio de la carretera. Actúa.
- ¿Qué te pasa? ¿Eres tímido? ¿Vergonzoso? ¿Reservado? ¿Corrado? ¿Eres actor y te asusta actuar delante de la gente? ¡Actúa!
- Enciende la cámara.
- ¿Quién es éste? ¿Dónde se ha tomado esta foto? ¿Quiénes son estas personas? ¿Quién es ese tío? ¿Y esa mujer? ¿Y esos? ¿Qué es esto? ¿Cuándo se tomó? ¿Y esto? ¿Por qué este póster?
- ¿No sabes que está prohibido hacer fotografías aquí? ¿Por qué este póster en concreto?



Así es como empieza la historia de este póster. Lo recuerdo muy bien. Me encontraba en mi coche en Beirut dentro de una especie de zona de seguridad creada especialmente para el hijo de Hariri. Vi una foto de Gamal Abdel Nasser y Rafik Hariri juntos. En un primer momento no me lo podía creer. Sé a ciencia cierta que ellos dos nunca se conocieron. ¿De dónde ha salido esta foto? Esto es realmente extraño. Pensé que tenía que tomar una fotografía de este póster y guardarla. Y, como suele ocurrir en el Líbano, en cuanto hice la foto alguien me detuvo. Y después vino la investigación. Estuve allí durante casi tres horas antes de que me dejara marchar. Pero, antes de hacerlo, me pidió que pensara en él si alguna vez preparaba una obra. Me dijo:

«Me gusta actuar. Creo que se me da bien. Puedo llorar con mucha facilidad, y cuando quiero. ¿Quieres que lllore? Puedo hacerlo ahora mismo. Voy a llorar. ¡Ya está!»

Le pregunté si podía hacerle una fotografía para poder recordarlo. Él dijo, «por supuesto.» Éstas son las fotos. En



realidad, éste no es él, son fotos de mi amigo Ziad. El hombre no me permitió fotografiarle. Yo le dije: «¿un guarda de seguridad como tú y te da miedo que te fotografíen?» A él no le gustó mi broma y me ordenó que me marchara inmediatamente.

*



Esta foto es verdaderamente extraña. Tiene algo increíble. Lo que quiero decir es: ¿cómo puede existir una foto como ésta, si estas dos personas nunca se conocieron, y cómo es posible que se junten dos personas que están muertas? Entonces, ¿quién hizo esa foto? ¿Un fotógrafo que también está muerto? ¿O algún fotógrafo amateur como yo que estaba tomando fotos al azar? Y de repente aparece en sus fotografías algo extraño, que no era visible a simple vista.



Le pregunté a un amigo qué pensaba de la fotografía, y me dijo: «esto es un fotomontaje, o lo que se conoce como fotomanipulación.» Recordé una controvertida fotomanipulación realizada en 1982, en la que los editores del National Geographic acercaron dos pirámides egipcias para que cupieran en la cubierta vertical.

Entonces pensé que Nasser podría ser la primera pirámide y Hariri la segunda, y que alguien había decidido acercarlos. Pero ¿por qué?

En realidad, resulta muy fácil decir que eso es una fotomanipulación, y que este encuentro nunca tuvo lugar, y ya está. Fin de la historia: a lo sumo, podemos decir que alguien quiso divertirse o generar algún tipo de escándalo controvertido, o una llamada de movilización para luchar o que, con el fin de obtener apoyo moral en favor del poder del hijo de Hariri, éste le pidió a un diseñador que juntara a la fuerza a los dos hombres en la misma foto para demostrar que él es el heredero de una tradición panarabista digna. Y que la lealtad que obtuviera sería legítima y legal.

También podemos suponer que esta fotografía es una manifestación de los muertos en el mundo de los vivos, en un país cuyos habitantes insisten en invocar a los muertos

para utilizarlos como armas en sus interminables batallas, que probablemente nunca terminarán.

También podemos decir muchas cosas sobre el hecho de que esta foto sea un montaje, pero lo que más me confunde es el hecho de que el editor de la fotografía decidiera crear esta ilusión concreta al hacernos creer que estas dos personas realmente se encontraron. Es decir, él podría haberlos mostrado del mismo modo en que se diseñan la mayoría de



los pósteres. Éstos son tres ejemplos. Éstas son fotos de propaganda normales, sin ilusiones ni trampas. En estas fotos, el montaje está claro y la edición es obvia. Pero, sin embargo,

en esta foto, el montaje no es evidente y la edición no es obvia. De hecho, están ocultas: y no puedo hallar ninguna razón convincente de por qué el editor de la fotografía decidió crear esta ilusión, puesto que sabe perfectamente que nadie se creará que el encuentro entre esas dos personas tuvo lugar. Si es una broma, no tiene gracia. Y si no lo es, peor aún. Estoy convencido de que esta fotografía no ha sido manipulada y que este encuentro realmente tuvo lugar. Sí, sucedió, pero después de muertos, no antes. Nasser se reunió con Hariri en la fotografía después de muerto. Y este encuentro no habría podido suceder si esas dos personas no pertenecieran ya al reino de los muertos. Nunca hubiéramos podido ver esta fotografía si Hariri no hubiera fallecido.

De hecho, muchas fotos presentan el mismo caso. Yo siento que la gente muerta en las fotografías se traslada de una foto a otra. Existen muchas fotos de este tipo. Mira éstas.



Hay muchas fotos abandonadas por sus propietarios, que decidieron irse a vivir a otras fotos. Las fotografías son como las casas, los países; a uno le gusta cambiar de casa o país de vez en cuando. Mira esta colección de fotografías abandonadas por sus propietarios.



Tal vez esto suene irracional y poco convincente, estoy de acuerdo, pero, sin embargo, insisto en que Nasser fue a visitar a Hariri.

Y lo cierto es que Nasser fue a visitar a Hariri a su palacio. Y lo puedo demostrar con esta foto de Hariri delante de su palacio. En color. Y cuando Nasser lo fue a visitar, la foto se pasó a blanco y negro. He buscado la foto original de la que salió Nasser; no la he encontrado. Pero, en su lugar, he encontrado este póster, realizado el día de su cumpleaños. Naturalmente, cuando fue a visitar a Hariri, el otro póster se quedó vacío.



Contemplo la fotografía y la encuentro muy normal. No se aprecia ninguna composición artística. Dos hombres de pie, con mucha naturalidad, sin importarles la postura. No están mirando al objetivo del fotógrafo. No están rígidos. No hay indicios de que un hombre se imponga sobre el otro. Como si todo fuera normal y tranquilo.

Parece que se trata de una visita normal, sin sorpresas inesperadas. Una fotografía que se hace para un álbum fotográfico familiar y no para dejar constancia del encuentro entre dos líderes. Parece como si fueran dos padres que se reúnen un



día de fiesta. Parecen contentos con lo que han logrado. Apparently, no es la primera vez que se encuentran, ni la última. Como si la fotografía se hubiera hecho sin que ellos

fueran conscientes. Y si eran conscientes, entonces, el propósito de la fotografía es difundir seguridad entre la gente al mostrar la intimidad que comparten. Porque la fotografía no se ha hecho en la mesa de negociaciones, ni en la sala de reuniones oficiales, o en cualquier institución, sino en una casa y precisamente, en el jardín de una casa. El jardín puede servir de referencia a la terraza, y la terraza es el espacio que separa lo privado de lo público. La fotografía muestra a los dos líderes en un estado intermedio, después de una reunión privada y antes de aparecer en público. Y por ello no creo que se trate de una fotografía de propaganda, ni que tenga por objeto nin-

gún tipo de movilización política, lo cual es el efecto opuesto de su uso en el póster. Este póster traiciona a la fotografía. Está firmado por el Movimiento Nasserista Libre.



El Movimiento Nasserista Libre es una historia aparte. Basta decir que es un nuevo movimiento libanés que surgió del grupo original Al Mourabitoun. El

Movimiento Independentista Libre fue fundado en 1975 al inicio de la guerra civil libanesa. Fue Al Mourabitoun el que produjo el póster original, que Nasser decidió abandonar, aburrido hasta la náusea y cansado de una “revolución que no termina nunca y una vida que no muere”.



*



En lo que respecta al momento de su encuentro, es obvio que ésta es una reunión sin una fecha concreta. No sabemos en qué fecha se reunieron, ni a qué hora. Ni podemos decir

que la foto se hizo de día: no se ve con claridad si es de día o de noche, verano o invierno. Ni siquiera la ropa que llevan nos ayuda a determinar la hora: un traje oficial, que puede llevarse tanto de día como de noche, en verano o en invierno y en todas las ocasiones. Lo que podemos decir, no obstante, es el lugar del encuentro: el jardín del palacio de Hariri, en la zona de seguridad de Koraytem, en Beirut occidental, Líbano. Y lo que podemos afirmar es que el encuentro definitivamente tuvo lugar tras la muerte de Hariri, y no antes: en otras palabras, después de su asesinato el 14 de febrero de 2005.

Podemos decir que este tipo de fotografías desafía el tiempo, o que no le importa lo más mínimo: como si el tiempo en el mundo de los muertos fuera impreciso y no respondiera a las mismas leyes de medida que en el mundo de los vivos. Tal vez, el tiempo de esta foto se parezca más al tiempo de los sueños. Por ese motivo, es posible ver a Hariri, que nació en 1944, tan mayor como Nasser, que nació en 1918.

Como es imposible asegurar la fecha precisa del encuentro, podemos asumir que tuvo lugar pocas horas antes de que yo viera el póster, en agosto del 2007. ¿Qué sucedió en

agosto de 2007? Francamente, no puedo acordarme: pero recuerdo lo que sucedió a principios de ese mismo año. En enero de 2007 hubo enfrentamientos en Beirut entre los militantes de las Fuerzas del 14 de Marzo, lideradas por el Movimiento Moustaqbal de Hariri y las Fuerzas del 8 de Marzo, lideradas por Hezbollah. Muy pronto este enfrentamiento se convirtió en una lucha religiosa entre las facciones chiítas y sunitas. El estatus de esta tensión religiosa no tiene nada de nuevo: pero se recrudeció especialmente después de este incidente. Así pues, ¿podemos considerar el encuentro entre estos dos líderes como un gesto de apoyo hacia el hijo de Hariri en un momento de delicada coyuntura política? ¿Fue un intento de movilizar la facción sunita en apoyo del hijo de Hariri ante la creciente expansión chiíta en la región, pero lejos del fanatismo religioso? ¡Qué contradicción! El padre, un musulmán sunita panarabista moderno y liberal, invita a Nasser, que también es un musulmán sunita, también moderno, también panarabista... para entrevistarse con él. Nasser responde a esta invitación y acude para prometer lealtad al hijo de Hariri, el heredero de la verdadera línea árabe. Juntos declaran que su “arabismo es el arabismo verdadero”.



Este arabismo se opone al Proyecto Islámico Chiíta que demuestra su lealtad a Irán. Desde otro punto de vista, Hariri le está dando la bienvenida a Nasser con el fin de asegurarle que su arabismo no está muerto y que el nasserismo sigue vivo dentro de nosotros; se mantendrá vivo mientras el hijo de Hariri lleve su bandera y luche frente a cualquier advenedizo, independientemente de si el advenedizo está representado por el Proyecto Islámico de los Sunitas Iraníes o el Proyecto Sionista Americano-Israelí o el Nuevo Proyecto Colonialista Occidental... En cualquier caso, este encuentro no tiene ningún impacto. A lo sumo, puede llamarse una consulta o un intercambio de opiniones.

*



Volviendo al tema de este encuentro, tal vez se trate de una representación simbólica de un encuentro entre los géneros de dos muertes: la muerte “femenina” de Nasser y la muerte “masculina” de Hariri. Es como si estas dos muertes se hubieran aliado mediante un matrimonio. No deberíamos olvidar que Nasser murió derrotado y las banderas árabes todavía estaban izadas. Según afirma Tarabishi en su libro *Enfermo de Occidente*, Israel castró al padre, representado en este caso por Nasser, y no le dejó más opción que morir de frustración. Y, a pesar de su lealtad a éste, la gente siguió saboreando la amargura de la derrota árabe, especialmente porque tuvo una muerte rápida y natural. Su muerte no encajaba con la de un héroe. Su partida fue prematura y aconteció antes de que la nación fuera capaz de recuperar su dignidad. Fue enterrado sin tener la posibilidad de “hacer cumplir su leal promesa”. Murió de pena y de amargura; murió como hubiera muerto una madre si sus seres queridos hubieran fallecido. En cuanto a Hariri, fue asesinado, sacrificado... como lo hubiera sido un héroe. Sus asesinos se vieron obligados a utilizar cientos de materiales explosivos para matarle. No era un objetivo fácil y se negaba a dejarse reducir fácilmente. En el caso de Nasser, Israel solamente necesitó seis días para ganar la batalla contra los ejércitos árabes y humillarle sin tan siquiera tocarle físicamente. Este encuentro no es más que un intento de crear un proyecto sobre el que casi todos los árabes soñaron, compuesto por un líder que murió en unas condiciones humillantes y un líder que tuvo una muerte heroica, pero sin ningún proyecto que diera a los árabes de qué hablar. Ésta es la importancia de este encuentro: una asociación que combina estos dos personajes en una sola persona, y así ofrecérselo al hijo de Hariri. No obstante, parece que el arabismo que se representa en este encuentro es un deseo infantil y al que se le podría aplicar el cuento de Blancanieves: la princesa que yace dormida, esperando el beso del príncipe. El arabismo de Hariri podría ser ese príncipe, mientras que el arabismo de Nasser la princesa dormida. La

adhesión del arabismo de Hariri al de Nasser es el beso en los labios que despertará al arabismo auténtico de su largo sueño, rebosante de vida, vitalidad y brillando como un rayo dorado sobre los árabes de todo el mundo. Esos árabes que algún día se unirán bajo una sola y única nación con un solo y único mensaje eterno.

*

Realmente es un encuentro excepcional e inverosímil entre dos hombres: por un lado, ambos eran modernistas, aunque cada uno entendiera el modernismo a su manera. Nasser era un socialista árabe y portaba la bandera del Renacimiento a su propio modo, a pesar de sus numerosos defectos. Por otro lado, Hariri era un liberal y también portaba la bandera del Renacimiento a su manera, a pesar de sus defectos y de los grandes préstamos financieros que tuvo que asumir. El primer hombre fue asesinado simbólicamente por Israel; el otro hombre fue asesinado simbólicamente por Siria. Con sus muertes, ambos proyectos de Renacimiento se marchitaron.

Este excepcional e inverosímil encuentro encierra una paradoja: se trata de la complicidad oculta entre dos regímenes enfrentados en una guerra, ambos trabajando para abortar cualquier tentativa de revivir el Renacimiento en cualquier país árabe; incluso trantándose de tentativas tímidas, débiles y mutiladas.

*

Al final de este capítulo todavía me queda un comentario pendiente: normalmente los vivos estudian a aquellos que les precedieron. Y, en lo que respecta a los muertos, pienso que ellos estudian a los que les siguieron. Por eso es Nasser el que fue a visitar a Hariri y no al contrario. Tal vez fue para preguntarle ¿qué ha pasado con el arabismo? ¿Con Palestina? ¿Con Sudán? ¿Con el Líbano? ¿Con la Unión Soviética? ¿Qué pasó con el conflicto árabe-israelí? ¿Y con Gaza? ¿Qué pasó en Egipto después de mi muerte? Y tal vez, Hariri le habló de Sadat, que liberó a Egipto por medio de la paz, la negociación y la rendición. Y pagó el precio de todo esto con su vida. Tal vez

decidieron ir a visitar a Sadat a alguna fotografía; a lo mejor no pudieron encontrarlo en ninguna foto; tal vez, Sadat había decidido irse y vivir en alguna fotografía desconocida. Tal vez... y tal vez... y tal vez... y tal vez... Finalmente, todo esto empieza con un tal vez. Y no hay nada a ciencia cierta. Salvo estas suposiciones que empiezan con las palabras “tal vez”. Y tal vez, esto es lo más interesante y emocionante sobre todas ellas. Tal vez. Definitivamente, tal vez.

Capítulo II



El capítulo II versa sobre esos pósteres de la calle. La primera vez que los vi, iba en mi coche. Los vi de casualidad. Al principio, esos pósteres aparecieron justo después de la guerra de julio de 2006; aparecieron en las calles del barrio periférico de Dahieh, al sur de Beirut, la zona que más daños sufrió con el ataque de las fuerzas israelíes.

La segunda vez que los vi, también me encontraba en mi coche. Pero esta vez no los vi de casualidad; quería ir a verlos. Son los pósteres de los mártires de Hezbollah que murieron al rechazar los ataques de las fuerzas israelíes cuando intentaban invadir el sur de Líbano.



La tercera vez que vi esos pósteres, no estaba en mi coche. Estaba en casa. Los vi en el ordenador, en fotografía. Es decir, que no fui yo el que las hizo.

En Dahieh no se andan con bromas; necesitas una autorización para hacer fotos, un permiso especial de Hezbollah, desde que la zona se convirtió en zona de seguridad y en un blanco. Si te descubren haciendo fotos sin ese permiso, podrías tener serios problemas y ser sometido a un interrogatorio largo y serio, que podría durar más de un día y terminar en lágrimas de verdad. Entonces pensé: «mejor me evito problemas y dejo que otra persona, un reportero gráfico, haga el trabajo.» Y así fue.



Como veis, estos pósteres cuelgan de las farolas. Cuelgan a una altura de casi tres metros del suelo en medio del bulvar, separando los dos carriles de tráfico. Cada

farola tiene dos fotos, pegadas una contra otra: una se ve desde el carril de entrada y la otra desde el de salida. Los pósteres parecen similares y se suceden unos a otros a lo largo de la calle. Cada mártir muyahidín tiene una foto; y todas las fotos son gráficamente iguales.

Al principio no percibí nada fuera de lo normal. En el Líbano estamos acostumbrados a ver pósteres de mártires prácticamente en todas partes, en cualquier calle o barrio y pertenecientes a cualquier partido político.

Tampoco noté nada extraño respecto a la semejanza y el parecido idéntico de los pósteres. Por ejemplo, mira estas dos colecciones.



La primera es un diseño creado para los mártires del partido comunista libanés. El segundo, es un diseño creado para los mártires del partido socialista sirio...

El parecido idéntico de estos pósteres indica que, en el momento del martirio, todas las posturas se convierten en una y la misma; todos los combatientes se igualan en rango y posición: mártir muyahidín. Así que, ninguno es superior al otro. Por eso, todos merecen el mismo bonito póster para habitarlo.

De hecho, en el Islam, como en cualquier otro partido fundamentalista o ideológico, el estatus de martirio representa el rango y la posición más elevados que puede alcanzar un musulmán, a menos que el mártir tenga el mismo estatus que Imad Mughnieh, el comandante en jefe de Hezbollah, o Abbas Moussawi, ex secretario general del partido. Estos dos hombres fueron asesinados. Los mártires, como estos dos hombres, tienen una posición más elevada y se les conoce como “El *Sheikh* de los Mártires” o “El Señor de los Mártires”; por eso, los pósteres que habitarán serán más grandes y diferentes al resto.



Nada fuera de lo normal había en esos pósteres de Hezbollah, excepto un único detalle que me seguía intrigan-

do: la ropa militar que todos llevan, un uniforme de combate militar. ¿Cuándo se hicieron esas fotos que muestran a todos ellos llevando el mismo uniforme? ¿Corresponde a la misma lógica de las fotografías de los soldados en cualquier ejército militar organizado? En este caso, ¿representa la ropa militar el uniforme oficial de los muyahidines de Hezbollah?

Pero, ¿acaso Hezbollah y, concretamente, su resistencia islámica se consideran un ejército oficial? La resistencia islámica en Hezbollah es una resistencia encubierta; quizá sea por eso que sus fotos solamente aparecen cuando muere uno de ellos. Pero mi pregunta es: ¿cuándo se hicieron todas esas fotos? ¿Sabían que iban a morir y por eso guardaron esas fotografías para utilizarlas después de su muerte en este tipo de pósteres, como un homenaje a su sacrificio? En consecuencia, es posible que esos pósteres representen la mortaja que cada muyahidín eligió llevar después de muerto. Estos pósteres son las mortajas de los mártires.

Y aún queda pendiente una cuestión referente al tema anterior: ¿por qué se eligió la ropa militar como mortaja y no la vestimenta religiosa o, simplemente, la ropa diaria, como otros mártires con pósteres idénticos?

Me planteo todo esto porque la ropa militar no tiene identidad: puede pertenecer a cualquier ejército del mundo, incluso al ejército enemigo. ¿Por qué decidieron aparecer con esta ropa militar occidentalizada, común y globalizada? ¿Qué tiene de atractivo ese tipo de vestimenta?

Este uniforme me hizo pensar en el traje oficial de las mujeres musulmanas, más concretamente en el velo, el *hiyab*. Los hombres del partido de Hezbollah querían cambiar el sentido de *hiyab*, que en su origen era solamente una prenda islámica, para convertirlo en la identidad de la resistencia; una identidad que se enarbola ante los enemigos de Dios, ya sean ateos, racistas o neo-colonialistas. En este caso, ¿cómo podemos explicar que escogieran para sí mismos este uniforme militar globalizado, con su borrosa identidad? ¿Cómo puede explicar Hezbollah la contradicción entre estas dos identidades: una que intenta oponerse a Occidente y la otra





que se identifica con Occidente? En realidad, la segunda vez que fui a ver los pósteres, noté algo raro, aunque no estaba seguro. Pero cuando los miré de cerca, mis sospechas se confirmaron.

Lo que sorprende en las fotografías es el cuerpo de cada mártir. Descubrí que se trataba del mismo cuerpo en cada fotografía. Estas fotos no son más que un montaje de fotos. Y los trucos del montaje están ocultos con el fin de producir esa ilusión, y que nosotros creamos que no son imágenes manipuladas. Si te fijas con atención, se puede apreciar que el cuerpo del combatiente del póster no pertenece al rostro. Es un cuerpo desconocido.



Da la impresión de que los diseñadores gráficos de Hezbollah prepararon un póster especial para saludar a sus mártires. Un póster para todos. Un póster para cada mártir. El fondo es el mismo, y también los colores, y la fuente, y también el cuerpo. Un póster que solamente necesita la cabeza y el nombre para estar completo. Gracias a Photoshop, la cabeza de la fotografía original se puede cortar y pegar en el cuerpo preparado de antemano en el póster. ¿Por qué se realiza este homenaje remplazando un cuerpo con el otro? ¿Qué sucedió con sus cuerpos verdaderos? ¿Por qué se dejaron de lado? ¿Será acaso porque no encajan ni se corresponden con la imagen del Mártir con M mayúscula? ¿O será porque la imagen, que se ha convertido en una de las principales armas estratégicas del partido en su guerra, rechaza un cuerpo que no cumple con las condiciones de esta guerra, una guerra que se libra en el campo de los medios de comunicación? ¿Acaso la sociedad de la resistencia teme a los cuerpos de sus miembros hasta el punto de amputarlos y desecharlos? ¿Se trata de un miedo al cuerpo y a las toxinas que pueda secretar para siempre? ¿Es por ese motivo que los cuerpos individuales se sustituyen por un cuerpo, fuerte, limpio y sólido?

Probablemente, la cabeza en estos pósteres concretos no es una representación de los individuos. Porque el rostro de un ser humano es su identidad, su singularidad, lo que nos distingue de los demás. El rostro puede revelar nuestros

pensamientos internos o nuestras características, y también puede ocultarlos.

Respecto a los rostros de esos pósteres, muestran solamente una identidad. No ocultan nada. Cada uno de ellos tiene una cara, a diferencia de sus enemigos, que ocultan muchas caras detrás de cada rostro. Los rostros de los mártires nos dicen lo mismo, como si todos ellos tuvieran el mismo rostro, una cara que dice que ellos son los amados mártires. El martirio es a causa de Dios, y Dios no tiene rostro, porque Él es pura acción. Por eso, los mártires son el rostro de Dios en este mundo y en el más allá. Cuerpo esperando un rostro.

Me inclino a creer que estas fotografías son reales y no fotomontajes: esta tendencia se debe probablemente a un miedo que tengo, el miedo a que una persona haya editado realmente las fotografías. Percibo como un acto muy sádico y violento, el hecho de que alguien corte y mutile deliberadamente la fotografía de una persona muerta, incluso con la mejor intención del mundo. Hay un halo que rodea a las fotografías de los muertos.

Se trata de un miedo que, en este caso, se ha puesto de moda; una tendencia, un modelo que podrían seguir los otros partidos. De hecho, ya ha empezado. Mirad esta serie de pósteres diseñados para los combatientes del Movimiento de Amal que fallecieron cuando rechazaban los ataques del ejército israelí. Resulta difícil de comprender... Quiero decir, ¿qué opinan de esto los propietarios de las fotografías? ¿Están contentos o tristes? ¿Qué dijo la viuda del mártir cuando vio a su marido mártir con un cuerpo nuevo?



Esta es mi fotografía. Le quitaré mi cara y la pondré en este cuerpo; y, en cuanto a mi cuerpo, ya no lo necesito más, así que lo pondré en la papelería y la vaciaré.

Es como si estuviera presenciando un crimen que está sucediendo en un mundo virtual. No hay cadáver: el criminal no ha dejado ninguna huella, ni tampoco pistas sobre el crimen. Es un crimen sin sangre, cometido con las manos limpias.

Personalmente, me gustaría pensar que estos pósteres no están fabricados, que son reales. Y puesto que estas



fotografías nunca se hicieron en la vida real, propondría que se hicieran después de sus muertes. Sé que esto puede sonar a blasfemia. Pero, en cualquier caso, no pretendo demostrar esta teoría ni verificarla; se trata solamente de una suposición inverosímil e irracional. La voy a adoptar para poder comprender mejor estas fotografías y el motivo por el que aparecen de esta manera tan idéntica.



Contemplo los pósteres idénticos y pienso que, tal vez, aquellos mártires con esta sólida estructura y este uniforme militar decidieron estar juntos como una unidad, para que nadie pueda hacerles daño o atacar a ninguno de ellos. En el Líbano, los pósteres de las calles siempre han estado expuestos a las agresiones y la violencia de los demás. Si uno de los pósteres se encuentra solo en una calle, en pocos días sufrirá un ataque violento. Será rasgado y finalmente destruido.



Pero si hubiera más de 10 pósteres juntos, no se trataría de una presa fácil.

Y en el caso que fueran más de 50 pósteres juntos, nadie se atrevería a tocarlos. Por eso se me ocurrió esta idea de que los mártires de Hezbollah decidieron estar siempre juntos para protegerse los unos a los otros de los enemigos.

Personalmente, yo he contado cuatro casos diferentes de lo que ha pasado con algunos pósteres en Beirut.



1. Pósteres independientes e individuales que sufrieron ataques físicos y acabaron mutilados, rasgados y destruidos. Yo los llamo pósteres trágicos. He aquí algunos ejemplos.

2. Grupos de pósteres que fueron arrancados de la pared. Y por consiguiente, fueron obligados a marcharse a destinos desconocidos. He aquí algunos ejemplos.



3. Pósteres que están asustados o enfadados con lo que está pasando. Por eso deciden esconderse, cerrar la puerta para que nadie pueda verlos.



4. Una sociedad cerrada de pósteres decidió adoptar la forma de un ejército y constituir una comunidad. Así, nadie se atreve a acercarse a ellos. Yo los llamo “el Estado de los pósteres”. Y he aquí algunos ejemplos.

En lo que respecta a los mártires mu-yahidines de Hezbollah, son hombres que pertenecen a esa sociedad. Su edad oscila entre los 18 y los 43 años; su lazo común es su fuerte fe en Dios y su deseo de martirio. No buscan recompensas materiales.



Si estáis de acuerdo conmigo en que estas imágenes son reales y no fotomontajes, lo que esto nos dice es que lo que le espera al mártir después de su muerte, es esa ropa militar y

ese cuerpo fuerte y sólido. El mártir lleva dicho cuerpo para regresar al mundo de los vivos, luchar y convertirse de nuevo en un mártir caído, y así sucesivamente. Exactamente como dijo el profeta Mahoma: «Ninguna persona que entra en el Cielo desea regresar al mundo de los vivos, salvo el mártir. Porque él desea regresar, y ser asesinado diez veces más.» Los mártires siempre regresan, en su deseo y en su voluntad. Los mu-yahidines de Hezbollah son ascetas: su objetivo no es tanto ir al cielo como agradar a Alá y acercarse al profeta Mahoma y a su círculo íntimo. Su ideal es el imán Hussein y su petición es el martirio, en la estela de Hussein, y reunirse con Alí, Hamza, Jaafar, Zein el AAbidin y Hassan... Es un árbol cuyas raíces se adentran profundamente en la historia y que extiende sus ramas hasta nuestros días. Una cadena conectada que comienza con el primer mártir, Hussein, y continúa de un mártir a otro. Sus fotografías cuelgan en una cadena interminable. Los mártires están unos detrás de otros; fotografías que cuelgan de las farolas de la calle; cada mártir con la mirada al frente, mirando al mártir que le precedió. Y detrás de él hay otro mártir que le está mirando. Así, cada uno de ellos mira y es mirado. Dicho de otro modo, son el escenario y el público al mismo tiempo. Tienen dos miradas: un ojo mira hacia ellos mismos,

como héroes martirizados, y el otro a su comunidad viviente. La comunidad tiene igualmente dos miradas: un ojo en sus muertos, que es una mirada de idolatría, santidad y admiración, y el otro ojo mirando hacia sí misma, como entidad viva, una mirada llena de dignidad y orgullo.

Marcos colgados uno detrás de otro, alineados. La distancia entre una foto y la siguiente es siempre la misma. La altura al suelo es también la misma para todos. Hasta los marcos son idénticos.

Naturalmente, el cuerpo siempre es el mismo; no puede ser sustituido ni tampoco cambiado. Los rostros se suceden sobre él, uno tras otro. Un cuerpo deseado en el que puedes vivir o quedarte solamente un momento. Un momento para cada rostro. Como si durante el caminar no nos moviéramos realmente, sino que permaneciéramos inmóviles; el cuerpo que está sobre nosotros permanece inmóvil, y solamente se suceden los rostros, uno tras otro, y también los nombres.



Si decidiéramos pararnos y quedarnos debajo de una fotografía en concreto, no resultaría fácil. Porque al quedarnos fijos, romperíamos esta cadena y detendríamos la secuencia de martirios. Mirar atentamente una fotografía nos permitirá ver los detalles del rostro; leeremos el nombre perfectamente y, por lo tanto, podremos reunir su historia personal. Así destacaría del resto, lo distinguiría y le devolvería su individualidad. Esto es precisamente lo que la cadena afirma que no quiere, puesto que eso la cortaría primero y deconstruiría el cuerpo único de la comunidad y, a su vez, de la comunidad de Hezbollah.

En cualquier caso, la dificultad de quedarse debajo de una fotografía concreta radica en la ubicación de los pósteres. Están colgados en un bulevar, y no en una avenida o en una calle donde puedan ser contemplados por los viandantes. En lugar de ello, están repartidos en medio de este amplio bulevar, cuya misión es facilitar el flujo de tráfico; no está permitido reducir la velocidad, y no hay aceras para los transeúntes. La única manera posible que tenemos de ver un solo marco con claridad es, o correr a mucha velocidad o conducir mirando los pósteres. Entonces, cada fotografía sería un fotograma en un

carrete de película extendido, una secuencia cinematográfica, y nuestro movimiento haría avanzar los fotogramas, como cuando ves una película. Y, como todos los fotogramas son parecidos, salvo por el rostro y el nombre, acabaríamos viendo una única imagen quieta: la imagen del mártir muyahidín, en



el cuerpo de un guerrero, sin nombre ni rostro. La velocidad del movimiento borraría tanto las caras como los nombres.

El nombre, entonces, lleva todos los nombres de la historia, como dice Nietzsche: «Yo soy todos los nombres de la historia.» En lo que respecta al rostro, lleva los rasgos de todos los rostros; el rostro se convierte entonces en una cara sin rostro, o en una cara para todos los rostros, el rostro de Dios.



Capítulo III



Estas son imágenes que provienen de un vídeo; de varios vídeos de hecho. La

mayoría son testimonios grabados en vídeo por miembros del Partido Comunista antes de sus misiones suicidas. El año pasado, estaba leyendo el libro de Ziana Ma'asri *Signos de conflicto, pósteres políticos de la guerra civil del Líbano* y, concretamente, su capítulo sobre los pósteres de mártires, y noté algo en esos vídeos que me sorprendió; algo que había estado allí todo el tiempo y que yo no había observado atentamente. Cuando alguien muere, se convierte en una fotografía en la pared detrás de la nueva persona que presta testimonio. A su vez, esta persona que presta testimonio, cuando muera, se convertirá en una fotografía detrás de la próxima persona que preste testimonio, etc. Lo primero que me viene a la cabeza es la idea que plantea Ziana en un capítulo que dice que, cuando mueres, lo único que queda de ti es una fotografía dentro de una fotografía. Una *mise-en-abîme* de la misma fotografía. No sé por qué, me siento incapaz de analizar este fenómeno. ¿Será porque aquellas son personas laicas, sin inclinaciones

religiosas, que no creen en la posibilidad de una vida después de la muerte? ¿Será porque yo pertenecía al mismo partido que ellos, y como tal, no puedo establecer la distancia necesaria para reflexionar sobre ellos?

Entre las dos imágenes sobre las que hablé anteriormente, la de Nasser y Hariri y la del muyahidín, hay una tercera. Ésta sería nuestra imagen hoy, una imagen ausente. La ausencia de su partido, de nuestro partido, del papel de la izquierda. Estas imágenes existen solamente en cintas de vídeo perdidas en lugares desconocidos, no hay ningún sitio específico para ellas, la ciudad se niega a ofrecerles tan siquiera un muro. Los muros son como las ciudades, como los países, solamente los ocupan los que tienen el poder.



Lola murió y se convirtió en una fotografía detrás de Wafaa, que murió cuando llegó su momento, y ambas se convirtieron en fotografías detrás de Jamal, que murió cuando llegó su momento, y los tres se convirtieron en una fotografía detrás de Elias, que también murió cuando llegó su momento y se convirtió en una fotografía detrás de Khaled, que murió cuando llegó su momento, y así sucesivamente. Khaled es un papel que interpreté en el año 2000, en una performance titulada *Three Posters*. Y sucedía que los tres estaban detrás de mí sin que yo lo supiera.

Pienso sobre todo ello y siento que el Partido Comunista es un rehén de este periodo que ya no existe; un periodo del pasado, cuando el Partido tenía algún significado. Un periodo que fue congelado para preservar algún sentido de su existencia; como si ellos hubieran puesto ese periodo y a nosotros entre dos espejos que se miran mutuamente. Y entonces, nos encontramos perdidos en este laberinto creado por esos dos espejos. Miramos hacia el pasado y se nos aparece profundo y denso, y miramos hacia el futuro y vemos allí una perspectiva y un horizonte abiertos, cuando en realidad solamente hay dos muros, uno detrás y otro delante, que nos mantienen prisioneros. En lo que respecta a esta fotografía, me detengo aquí y os dejo el resto a vosotros.

Epílogo

Envié una carta a algunos de mis contactos en la que escribía: «Si te pidieran que eligieras una fotografía para entregársela a tus seres cercanos y que les sirviera de recuerdo para cuando hayas muerto, ¿qué fotografía escogerías?»

Envié esta carta a 50 personas con edades comprendidas entre los 18 y los 43 años. Nadie contestó a mi pregunta, excepto yo mismo. Respondía a mi petición no con una fotografía sino con una carta dirigida a mí en la que escribí:

«Querido Rabih:

En lo que concierne a tu petición: vayas donde vayas, en este mundo o en el más allá, serás asesinado. Por favor, perdóname por no enviarte la fotografía que solicitabas, porque no quiero que mi fotografía también sea asesinada.

Sinceramente tuyo,
Rabih.»





The Inhabitants of Images

The Inhabitants of Images is a lecture-performance, co-produced by *Bidoun* magazine, *Tanzquartier Wien*, and *Ashkal Alwan/Beirut*. Translated by Ziad Nawfal.

Chapter I

- Park on the side. Turn off your car. Get down on the ground.

Where is the camera?

- Give me your ID card, car registration, and driving license.

Open the trunk. Give me the camera, please.

- Where do you live? Where are you from? Where do you work?

Give me your work card.

- Are you a journalist? A writer? A theatre director? An actor?

Where do you perform? Play something for us. Yes, here, in the middle of the road. Play.

- What's the matter? Are you shy? Timid? Reserved? Embarrassed? You're an actor, and you're scared of acting in front of people? Act!

- Turn on the camera.

- Who's this? Where is this taken? Who are these people? Who is this guy? And this woman? What about these? What's this?

When was this taken? And this! Why this poster?

- Don't you know that it's forbidden to take photographs here? Why this particular poster?



This is how the story of this poster began. I remember well. I was in my car in Beirut inside a kind of a security zone erected especially for the Hariri son. A picture of Gamal Abdel Nas-

ser and Rafik Hariri standing next to each other. I couldn't believe it at first. I know for a fact that these two never met. How did this picture come about? This is really strange. I thought I have to take a picture of this poster and keep it. And as is usually the case in Lebanon, the moment I took the picture, someone stopped me. And an investigation followed. I stayed there for almost three hours, before he let me go. But before he did, he asked me to think of him if I'm ever preparing a play. He said:

"I like acting. I feel that I'm good at it. I can cry easily.

And whenever I want. Do you want me to cry? I can do it right now. I'm going to cry. There!" I asked him if I could take a picture of him, to keep him in mind. He said, sure. These are the pictures. In reality this is not him, these are photos of my





friend Ziad. The man didn't let me take any photo of him. I told him: A security guard like you and you're afraid of being photographed? He didn't like my joke and ordered me to leave immediately.

★



This picture is indeed very strange. There's something unbelievable. I mean, how could there be a picture like that, when these two people never met and how can two people, who are both dead, meet? Did this meeting happened after they died? Then, who took the picture? A photographer who is dead as well? Or some amateur photographer like me, who was taking random pictures? And suddenly, something strange appeared in his photos, which was not apparent to the naked eye.



I asked a friend about the picture, and he said, this is a photo-montage, or what is called a photo-manipulation. I remembered a controversial photo-manipulation, done in 1982, where the editors of National Geographic moved two Egyptian pyramids closer together, so they would fit on a vertical cover.

I thought then that Nasser could be the first pyramid, and Hariri the second one, and someone decided to move them closer to each other. But, why? In fact, it's very easy to say that this is a photo-manipulation, and that this meeting never took place, and that's it. End of story, at most we can say that someone wanted to have some fun, or to create some sort of controversial scandal, or a mobilisation call for struggle, or for the purpose of moral support, in favour of the power of Hariri's son, who asked a designer to fit the two men by force in the same picture to show that he is the heir of a dignified, pan-Arab tradition. And that the allegiance he obtained is rightful and legal.

We can also assume that this picture is a manifestation of the dead in the world of the living, in a country where the inhabitants insist on calling upon the dead to use them as weapons in their endless battles, which will probably never end. And we can also say many things about this picture being a montage, but the one thing that is making me confused, is

the fact that the picture's editor decided to create this specific illusion, by making us believe that these two persons did indeed meet. I mean, he could have shown them in the same manner that most of the posters are designed in. These are three examples.



These are regular propaganda photos, with no illusion or cheating involved.

In these, the montage is very clear, and the editing is apparent. But in this picture, however, the montage is not clear, and the editing is not apparent. They are in fact hidden; and I cannot find a convincing enough reason as to why the picture's editor decided to create this illusion, since he knows perfectly well that no one will believe that such a meeting took place. If it's a joke, it's not funny. And if not, that's even worse. I am convinced that there is no manipulation in this picture, and this meeting did actually take place. Yes, it did happen, but after they died, not before. Nasser met with Hariri in the picture after death. And this meeting could not have taken place, if these two did not already belong to the world of the dead. There is no way we could have seen this picture if Hariri had not died.

Actually many photos have the same case. I feel that dead people in photos move from one picture to another. There are many of these photos. Look at these.



There are many photos that were abandoned by their owners, who went on to live in other photos. Photos are like houses, like countries; one likes to change from time to time. Look at this collection of photos, which were abandoned by their owners.





Maybe this might sound irrational and unrealistic, I agree, but nevertheless, I insist that Nasser met with Hariri. And the truth is that Nasser went to visit Hariri in his palace. And my proof of that is this photo of Hariri in front of his palace. In colour. And when Nasser came to visit, the photo became black and white. I searched for the original photo from which Nasser came; I did not find it. But instead, I found this poster, made on his birthday. Of course, when he went to visit Hariri, that other poster became empty. I look at the photo and I find it very ordinary. There is no artistic composition



involved. Two men, standing there naturally, without taking care to pose. They are not looking at the photographer's lens. They are not stiff. There is no sign of one man imposing on the other. As if everything is normal and calm. It seems as if it's a normal visit, without unexpected surprises. A picture that is taken for a family photo album, not to register a meeting between two leaders. It seems as if they are two fathers, who have met on a day off. They seem content with what they've accomplished. Apparently, it is not the first time they meet, nor the last. As if the picture was taken with them unawares. And if they were aware, then the purpose of the photo is to spread reassurance to the people, by showing the intimacy between them. For it is not taken on the table of negotiations, or in the official meeting room, or in some institution; but in a house, and more precisely in the garden of the house. The garden can refer to the balcony, and the balcony is a space that separates the private from the public. The photo shows the two leaders in the in-between state, after the private meeting and before going out in public. As a result, I do not see this picture as propaganda, and it does not aim at any sort of political mobilisation; which is the opposite effect of its use in the poster. This poster betrays the picture. It is signed by the "Nasserist Free Movement".



The "Nasserist Free Movement" is a story of its own. Enough to say that it is a new Lebanese movement that

branched out from the original group, the ‘mourabitoun’, the “Nasserist Independent Movement”, founded in 1975 at the beginning of the Lebanese Civil War. It is the ‘mourabitoun’ who produced the original poster which Nasser decided to leave, bored out of his mind, and tired of a ‘revolution that does not stop, and a life that does not die’.

★



As for the time of their meeting, it's clear that this is a meeting with no particular date. We do not know on which day they met, and at what time. We cannot even say that the picture

was taken in the daytime; it is not clear whether it's daytime or nighttime, summer or winter. Even the clothes they are wearing do not help in determining the time: an official suit, which can be worn by night or by day, in the summer or the winter, and for all occasions. What we can tell, however, is the location of the meeting: the garden of the Hariri Palace, in the security zone of Koraytem, in West Beirut, Lebanon. And what we can tell, for a fact, is that the meeting definitely took place after the death of Hariri, not before; in other words, after his assassination on February 14, 2005. We can say that this type of photos defies time, and does not care for it; as if time in the world of the dead is loose, and does not respond to the same laws of measurement as in the world of the living. Maybe time in this photo resembles dream time. For this reason, it is possible to see Hariri, who was born in 1944, as older in this photo than Nasser, who was born in 1918.

Since it is impossible to ascertain the precise date of the meeting, we can assume that it took place a few hours before I saw the poster, in August 2007. What happened in August 2007? Frankly, I cannot remember; but I do recall what happened at the beginning of the same year. In January 2007, there were clashes in Beirut between the partisans of the “Forces of March 14”, headed by Hariri's ‘moustaqbal Movement’, and the “Forces of March 8”, led by the Hezbollah. Soon enough, this clash turned into a religious struggle between the Sunnite and Shiite factions.



This state of religious tension is nothing new; but it grew especially stronger after this incident. So, can we consider the meeting between the two leaders as a gesture of support towards Hariri's son, at a sensitive political juncture? Was it an attempt to mobilise the Sunnite faction in support of Hariri's son, in front of the increasing Shiite expansion in the region, but far from religious fanaticism? What a contradiction! The father, a liberal, modern, Pan-Arab Sunnite Moslem, invites Nasser, also a Sunnite Moslem, also modern, also Pan-



Arab... to meet with him. Nasser responds to this meeting, and comes to pledge allegiance to Hariri's son, the heir of the true Arab line. Together they declare that their "Arabism is the true Arabism".

This Arabism stands in opposition with the Shiite Islamic Project, which demonstrates loyalty to Iran. From another angle, Hariri is welcoming Nasser in order to reassure him that his Arabism is not dead, and that Nasserism is still alive within us; it will remain alive as long as the Hariri son is carrying its flag, and fighting any outsiders, whether the outsider is represented by the Shiite Iranian Islamic Project or the Zionist Israeli-American Project, or the new colonialist Western project... Anyway, this meeting has no impact. At most it can be called a consultation, an exchanging of opinions.

*

Going back to the question of this meeting, it might symbolically represent a meeting between the genders of the two deaths; Nasser's "feminine" death, and Hariri's "masculine" death. It is as if these two deaths are becoming allied by marriage. We should not forget that Nasser died defeated, and the Arab flags were still lowered. According to Tarabishi in his book "West-Sick", Israel castrated the "father", represented in this instance by Nasser, and left him no choice but to die of frustration. And in spite of their loyalty to this father, the people kept tasting the bitterness of this Arab defeat, especially since he died of a natural, rapid death. His death did not fit that of a hero. His departure was premature and took place before the nation was able to regain its dignity; he was buried

without being able to “keep his loyal promise”. He died of sadness and bitterness; he died in the same way that a mother would die, if her loved ones passed away. As for Hariri, he was killed, assassinated, slaughtered... like a hero would be. His murderers were forced to use hundreds of explosive materials in order to get rid of him. He was not an easy target, and refused to go down easily. In the case of Nasser, Israel only needed six days to win the war over the Arabs armies and humiliate Nasser, without even touching him physically. This meeting is nothing but an attempt to ally a project that most Arabs dream of, designed by a leader who died in humiliating conditions, and a leader who died an incredible, heroic death, but with no project for Arabs to speak of. This is the importance of this meeting; a partnership to combine these two together as one, and offer it to the Hariri son. However, it seems the Arabism which is represented by this meeting is a childish desire, and we can apply onto it the story of Snow White: the Princess who lies asleep, waiting for a kiss from the Prince. The Arabism of Hariri could be this Prince, while Nasser’s Arabism is the sleeping Princess. The addition of Hariri’s Arabism to Nasser’s is the kiss on the lips, which will awaken true Arabism from its long sleep, full of life, vitality, and shining like a golden ray over Arabs everywhere. Those Arabs who one day would unite under one, single Arab nation, with one, single eternal message.

★



It is indeed, a very exceptional and unrealistic meeting between two men; in a way, they were both modernists, although each had his own understanding of modernity.

Nasser was an Arab Socialist, and wore the flag of the Renaissance in his own way, despite its many defects. Hariri, on the other hand, was a liberal and also wore the flag of the Renaissance in his own way, in spite of its defects, and of the large financial loans he had to make. The first man was killed symbolically by Israel; the other man was killed symbolically by Syria. With their deaths, the two Renaissance projects

withered. This exceptional and unrealistic meeting contains a paradox: this paradox is the hidden complicity between two regimes at war with each other, both working to abort all attempts at reviving the Renaissance in any Arab country; even if these attempts were timid, weak, and mutilated.

*

At the end of this chapter, I still have a comment to make: usually the living study those who preceded them. As for the dead, I think they study those who come after them. It is for this reason that it is Nasser who came to see Hariri, and not the other way round. Maybe he came to ask him, what happened with Arabism? With Palestine? With Sudan? With Lebanon? With the Soviet Union?... What happened with the Arab-Israeli struggle?... what about Gaza? What happened in Egypt after my passing away? And maybe Hariri told him about Sadat, who liberated Egypt by way of peace, negotiation, and surrender. And he paid the price for it with his life.

Maybe they decided to go pay Sadat a visit, in some photo; maybe they could not find him in any photo; maybe Sadat decided to go and live in some unknown photo... And maybe... and maybe... and maybe... and maybe... and maybe... In the end, all this starts with maybe. And nothing is for certain, except these suppositions that start with the word 'maybe'. And maybe this is what's most interesting and exciting about all these. Maybe. Definitely maybe.

Chapter II



Chapter 2 will be about these street posters. The first time I saw them, I was in my car. I saw them by chance. Initially, these posters appeared right after the war of July 2006; they appeared in the streets of Beirut's Southern Suburb, "Dahieh", the area that was most heavily touched by the attacks of Israeli forces.



The second time I saw them, I was also in my car. But this time, it wasn't by chance; I meant to go see them. These are the

posters of the Hezbollah martyrs, who died while repelling the attacks of the Israeli army, as it tried to invade Southern Lebanon.



The third time I saw these posters, I wasn't in my car. I was at home. I saw them on the computer, as pictures. Meaning, I was not the one who took this photo.

In Dahieh it's not a joke; you need an authorisation to take any photos, a special permit from Hezbollah, since the area has become a security zone, and a target. If you're caught taking pictures without this permit, you will have a big problem, and be subjected to a long, serious interrogation, which could take more than one day, and end in real tears. So I thought, let me avoid trouble, and let someone else, a professional photo-reporter, do the job. And that is what happened.

As you see, these posters are hanging on street lamps. They are hanging at a height of almost 3 meters from the ground, in the middle of the boulevard, separating the two traffic lanes. Each lamp-post has two pictures, stuck one behind the other; one is seen on the way in, and the other on the way out. The posters seem similar, and succeed each other on the street. Each martyr Mujahid has one picture; and all the pictures are graphically identical.



At the beginning, I did not notice anything out of the ordinary. In Lebanon, we are used to seeing posters of martyrs, almost everywhere, in any street or area, and belonging to any political party. I also did not notice anything strange about the sameness and identicalness of the posters. This is also something that we used to see in Lebanon, look at these two collections.

The first one is a design made for martyrs from the Lebanese communist party. The second one is a design made for martyrs from the national Syrian socialist party...



The identicalness of these posters indicates that at the moment of martyrdom, all positions become one and the same; all fighters become equals with rank and position that is a 'martyr Mujahid'. So, no one is superior to the other. Thus they all deserve the same well-done poster to inhabit it.

In fact, in Islam, as in any ideological or fundamentalist party, the status of martyrdom is the highest rank and position that a Moslem can reach, unless the martyr has the same standing as Imad Mughnieh, the commander-in-chief of Hezbollah, or Abbas Moussawi, ex-Secretary General of the Party. Both these men were assassinated. Martyrs such as these two have a higher status, and are referred to as “The Sheikh of Martyrs”, or “The Lord of Martyrs”, thus they would be in bigger and distinct posters than the others to inhabit.



Still nothing out of the ordinary in these Hezbollah posters, except only one detail that kept intriguing me which was the military outfit they were all wearing; a military fighting uniform. When were these pictures of them wearing the same uniform all taken? Is this the same logic as the pictures of soldiers in any organised military army? In this case, does this military outfit represent the official uniform of the Hezbollah Mujahid?

But does Hizbollah and namely its Islamic resistance considers itself as an official army? The Islamic resistance in Hezbollah is an undercover resistance, so maybe this is why their pictures only appear when one of them dies. But my question is: when were these pictures all taken? Did they know that they are going to die, so these pictures were kept aside, ready to be used after their death for such posters, as a tribute to their sacrifice? Accordingly, it is possible that these posters represent the funerary shroud that each Mujahid has



chosen to wear after his death. These posters are the shrouds of the martyrs. There remains a question concerning the issue above; why were military clothes chosen as a uniform, and not religious clothing, or simply everyday clothes, like other martyrs with identical posters?

I wonder about this, because the military clothes do not have an identity; it can belong to any army in the world, including the enemy army itself. Why did they decide to appear in this Westernised military outfit, a common, globalised one? What is the attraction of such an outfit? This uniform made

me think of the official dress of Moslem woman, more specifically the veil, the “Hijab”. The men of the Hezbollah Party wanted to transform the meaning of the “Hijab”, originally just an Islamic garment, to become the identity of the Resistance; an identity that is brandished in the face of the enemies of God, whether they are atheists, racists, or neo-colonisers.

In this case, how can we explain this globalised military uniform, with its blurred identity, that they chose for themselves? How can Hezbollah explain the contradiction between these two identities, one that tries to oppose the West, and the other that identifies with the West?

Actually, when I went to see the posters for the second time, I noticed something strange, but I wasn’t sure. But when looked at them very closely, my suspicions became true. The strange thing about the photos is the body of each martyr. I discovered that it’s the same body in each photo. These photos are nothing but a montage of pictures. And the tricks of the montage are hidden in order to produce this illusion, so we believe that they are not manipulated images. If you look carefully you can see that the body of the fighter in the poster does not belong to the face. It is an unknown body.



It seems that the graphic designers of Hezbollah prepared a special poster to greet their martyrs. One poster for all. One poster for each martyr. The background is the same, and so are the colours, and the font, and so is the body. A poster that only needs the head and the name to be

complete. Thanks to Photoshop, the head in the original photo is cut and pasted on the readymade body in the poster. Why is this tribute done by replacing one body with the other? What happened to their personal bodies? Why were they pushed aside? Is it because they do not match and fit the image of “The Martyr”, with a capital M? Or is it because the image, which has become one of the Party’s main strategic weapons in its war, rejects a body that does not comply with the conditions of this war, a war that is waged in the field of the media? Does the society of resistance fear the bodies of its members, to the extent that it amputates them and throws them aside?



Is it a fear of the body, and of the toxins it might secrete, always and forever? Is it for these reasons that the individual bodies are replaced with one body, strong, clean, and solid?

Probably, the head in these specific posters is not a representation of individuals. For the face of a human being is its identity, its singularity, which marks us one from the other. The face can reveal one's inner thoughts, or characteristics, and can also hide them.

As for the faces on these posters, they only show one identity. They do not hide anything. Each one of them has one face, unlike their enemies, who each of them hides many faces. The faces of the martyrs tell us the same thing, as if they all have the same face, one face that says that they are the beloveds of martyrdom. Martyrdom is for the sake of God, and God has no Face, for he is Pure Action. For this, the martyrs are the Face of God, in this world and the next. Body waiting for a face.

I have a tendency to believe that these pictures are real, and not photo-montages; this tendency might be due to a fear that I have, the fear of someone having actually edited the photos. I perceive it as a very violent, sadistic act, the fact that someone would willingly cut and mutilate the picture of a dead person, even with good intentions. There is a halo around pictures of the dead.

It is a fear that in this case, it would become fashionable; a trend and model to be followed by other parties. In fact, it has already started. Look at this series of posters designed for the fighters of the Amal Movement who were killed while repelling the attacks of Israeli army.

It is uneasy to understand... I mean, what do the owners of the photos think of this? Are they happy, sad? What did the widow of the martyr say when she saw her martyr hus-



band with a new body? This is my photo.

I will remove my face from it, and put it on this body; as for my own body, I don't need it anymore, so I will put it in the trash, and empty it. It is as if I'm witnessing a crime, taking place in a virtual world. There is no corpse; the criminal has not left

any prints, or traces of the crime. It is a crime without blood, committed with clean hands. Personally, I would like to think that these posters are not fabricated, that they are real. And since these pictures were never taken in real life, I would propose that they were taken after their death. I know this might sound like blasphemy. But in any case, I am not seeking to prove this theory, and verify it; it's only a proposition, unrealistic and irrational. I am going to adopt it, in order to understand these pictures better, and the reason why they appeared in this identical manner.



I look at those identical posters and I think that maybe those martyrs in this solid structure and in this military uniform decided to be together as one unity, so no one can harm nor attack any of them. In Lebanon, street posters have been always subjected to aggression and violence from others.



If it happens that one poster is found alone in a street, then in few days it will be subjected to a violent attack. It will be scratched and torn out, and eventually destroyed.

But if there were more than 10 posters together then they won't be an easy target.

And in case that they were more than 50 posters together, then no one would dare to touch them. For this reason, I had this idea that the martyrs of Hezbollah decided to be always together to protect each other from the enemies.



Personally, I counted four different cases of what already happened to the posters in Beirut:

1. Independent and individual posters that were physically attacked by other individuals, thus they have been mutilated, scratched, and destroyed. I call them tragic posters. And these are some examples.



2. Groups of posters that were kicked out from the walls. Thus they were forced to leave to unknown destinies. I call them exiled posters. And these are some examples.



3. Posters that are afraid or up set by what is going on. Thus they decided to hide themselves, to lock the door so no one can see them. I call them traumatised posters. And these are some examples.

4. A closed society of posters decided to look like an army and be one community. Thus no one dares approach them. I call them the state of posters. And these are some examples.



As for the Martyr Mujahidin of Hezbollah, they are men from this society. Their age ranges from 18 to 43; their common bond is their strong faith in God and their wish for martyr-

dom. They do not seek material rewards. If you agree with me that these images are real and not photo-montages. Then this tells us that what is waiting for the martyr after he dies is this military outfit, and this strong, solid body.

The martyr wears this body in order to come back to the world of the living, fight, and become a fallen martyr again, and so on and so forth. Exactly as the Prophet Muhammed said: "No one enters Heaven and likes to come back to the world of the Living, except for the Martyr. For he wishes to return, and be killed ten times more".

The martyrs return always, in their desire and their will. The Hezbollah Mujahidin are ascetic; their objective is not heaven itself, as much as pleasing Allah, and coming closer to the Prophet Muhammed and his close circle. Their ideal is the Imam Hussein, and their intent is the Hussein; their request is martyrdom, in the path of Hussein, and to meet with Ali, Hamza, Jaafar, Zein el Aabidin, and Hassan... It is a tree whose roots dig deep into history, and spreads its branches until the present day. A connected chain, that starts with the first martyr, Hussein, and proceeds from one martyr to the other. Their pictures hang in a never-ending chain. The martyrs stand one behind the other; pictures hanging from street lamps; each martyr looking straight ahead, at the martyr who came before him. And behind him is another martyr, looking at him. In this manner, each one of them is looking and being looked at. In other words, they are at once the scene and the

audience. They have two gazes: one eye looks at themselves, as martyred heroes; and the second eye at their living community. This community also has two gazes: one eye on their dead; it is a look of idolising, sanctity, and admiration; the second eye is on themselves, as living; a look full of dignity and pride. Frames hanging one after the other, aligned. The distance between one picture and the other is the same.



The elevation from the ground is also the same for all. Even the frames are all identical. Of course, the body is always the same; it cannot be replaced, nor can it be changed.

The faces are succeeding each other on it, one after the other. A desired body, in which you can reside or stay for only a moment. A moment for each face. As if, during a walking-movement, we are not really moving; on the contrary, we are immobile, the one body above us is immobile, and it is only the heads that are succeeding each other; and the names as well.

In case we decide to stop and stand under one specific picture, it is not easy. Because standing fixed will break this chain, and halt the sequence of martyrdom. Staring intently at one picture will allow us to see the details of the face; we will read the name clearly, and consequently we will be able to gather his personal history.



Thus, this will make him stand out from the rest, distinguish him, and give him back his individuality. This is precisely what the chain claims it does not want; since this would cut it, first, and deconstruct the one body of the community; second, the community of Hizbullah.

In any case, the difficulty of standing under one specific picture comes from the location of the posters. They are hanging on a boulevard, and not in an alley or street where they can be looked at by passers-by. Instead, they are spread in the middle of this wide boulevard, whose mission is to facilitate the flow of traffic; slowing down is not allowed, and there is no walking space for passers-by. The only probable way for us to see one frame, in a clear manner, is either to run very fast, or to drive, while looking at the posters. Each picture would then be one frame in one extended cinema reel, a cinematic





sequence, and our movement would put the frames in motion, like watching a film. And since the frames are all similar, except for the head and the name, we end up seeing only one, still image; the image of the martyr Mujahid, in the body of a warrior, without a name or a face. The speed of motion will erase both the names and the faces.

The name then carries all names in history, and as Nietzsche says, "I am all the names in history". As for the face, it carries the features of all faces; the face then becomes a face without a face, or a face for all faces, the face of God.



Chapter III



These are pictures that come from a video, from several videos, in fact. Most of them are video-testimonies recorded by members of

the Communist Party before their suicide missions. Last year, as I was reading Ziena Ma'asri's book "Signs of Conflicts, Political Posters of Lebanon's Civil War", specifically her chapter on posters of martyrs, I noticed something in these videos that shocked me, something that had been there all along, and that I had never paid attention to before: whenever someone dies, he or she becomes a picture on the wall behind the new person giving a testimony. In turn, this person giving a testimony, when he or she dies, will become a picture on the wall behind the next one giving a testimony, and so on and so forth. The first thing that comes to my mind is this idea that Ziena raised in her chapter which says when you die, the only thing that remains of you is a picture within a picture. A 'mise-en-abime' of the same picture. I do not know why I feel incapable of analysing this phenomenon. Is it because these are secular people, with no religious leanings, who do not believe in the possibility of an afterlife? Is it because I was a member of the same political party as they were? And as such, I cannot establish the necessary distance to reflect on them? Between the two images that I spoke about earlier, the Nasser and Har-

iri one, and the Mujahidin one, there is this third one. This would be our image today, an absent one. The absence of their party, of our party, of the role of the Left. These images exist only in lost video-tapes, in unknown places, no specific space for them, the city refuses to offer them even a wall. Walls are like cities, like countries, they are only occupied by those who have power.



Lola died, and became a picture behind Wafaa, who died in her turn, and both of them became pictures behind Jamal, who died in his turn, and the three of them became pictures behind Elias, who died in his turn, and became a picture behind Khaled, who died in his turn, and so on and so forth. And by the way, Khaled is a role that I played in 2000, in a performance entitled *Three Posters*. It happened that they were all behind me without me knowing.

I think about all this and feel that the Communist Party is a hostage of this period, which does not exist anymore; a period from the past, when the Party had some meaning. A period that was frozen in order to preserve some meaning for their existence; as if they put this period, and ourselves in it, between two mirrors facing each other. And so we find ourselves lost in this labyrinth, created by these two mirrors. We look back to the past and it appears deep and dense, and we look forward to the future, and we see an open horizon and perspective there, while in reality there are only two walls, one behind and one in front, which hold us prisoner. Regarding this picture, I will stop here, and leave the rest to you.

Epilogue

I sent a letter to some of my connections, in which I wrote: "If you were asked to choose one picture, to give to the people who are close to you, for them to remember you after your death, which picture would you choose?"

I sent this letter to 50 people, whose ages varied from 18 to 43. No one replied to my request, except for myself. I replied to my request not with a photo, but with a letter sent to myself, in which I wrote:

Dear Rabih,

With regard to your request: Wherever you go, in this world or the afterlife, you will find yourself killed. Please forgive me for not sending you the picture you requested, since I do not want my picture to be killed as well.

Yours truly,
Rabih

La revolución pixelada

The Pixelated Revolution fue coproducido por *dOCUMENTA (13)*, Kassel, Alemania; Berlin Documentary Forum, The Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania; the 2010 Spalding Gray Award, P.S. 122, Nueva York, NY, EEUU; The Andy Warhol Museum, Pittsburg, PA, EEUU; On the Boards, Seattle, WA, EEUU; y por Walker Art Center, Minneapolis, MN, EEUU. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

En septiembre de 2011, pocos meses después de empezar la revolución siria, un amigo mío me dijo: «Los rebeldes sirios están grabando sus propias muertes».

Esta frase me dejó totalmente anonadado. Pensé: ¿cómo pueden los sirios documentar sus propias muertes si están luchando por un futuro mejor, si precisamente se están rebelando contra la muerte en sí misma – tanto la muerte moral como la física –, si están luchando por la vida? ¿Están filmando realmente sus propias muertes? La idea me intrigó.

De hecho, lo que ha distinguido la revolución siria en comparación con el resto de países árabes, sobre todo durante el primer año desde el comienzo de las protestas, fue la ausencia total de periodistas en la escena donde se desarrollaban los acontecimientos: ni periodistas profesionales, ni independientes, ni periodistas pertenecientes a una organización o libres. Esto hizo casi imposible saber lo que estaba pasando durante las manifestaciones. Solamente había dos modos de enterarse de lo que estaba pasando.

Uno, a través de los canales de noticias oficiales de Siria. Dos, a través de las imágenes de los rebeldes que aparecían en Internet.

Por supuesto, yo prefiero la segunda fuente, Internet, ya que mi asunto eran los rebeldes sirios y las características de los vídeos que ellos estaban grabando en ese momento.

Así que estuve navegando por Internet de un lado para otro, buscando hechos y evidencias que me pudieran proporcionar más información sobre la muerte en Siria. Quería ver y quería saber más, aunque todos sabemos que este mundo, el mundo de Internet, está en constante cambio y evolución. Es un mundo impreciso, incontrolable. Sus páginas y sus ubicaciones están expuestas a todo tipo de asaltos y mutilaciones, desde virus y hackers hasta descargas incompletas, fragmentadas o distorsionadas. Es un mundo lleno de rumores y de palabras no pronunciadas. No obstante, es un mundo de tentación, lujuria y seducción.

Como pescadores nos adentramos en este mundo de buen grado para capturar alguna imagen o historia, con el

fin de poseerla y reprocesarla, y finalmente, presentarla, en una fase posterior, en forma de texto, historia, obra de arte o conferencia no académica.

Como probablemente sabréis, la importancia de las imágenes digitales y de su cualidad pixelada y de baja resolución reside en el hecho de que se originan fuera de las instituciones oficiales y los sistemas reglamentados. No obstante, cada día es más evidente que esas imágenes están invadiendo las instituciones oficiales (incluyendo museos, centros de arte, etc.) Su demanda aumenta incluso, así como la disposición a emitirlas en su estado original, independientemente de su calidad y sin ninguna corrección. Esas imágenes se utilizan hasta como componente principal de varios programas oficiales. Y, por supuesto, cualquiera de esas imágenes tiene que cumplir ciertas condiciones para poder ser emitida en estos canales oficiales. Quiero decir: dónde, cómo y cuándo será emitida, y por qué, para que sea totalmente adecuada según los cálculos y los propósitos ideológicos de la institución que lo emite, ya se trate de instituciones políticas o comerciales, etc. Al final, nada es gratis.

A pesar del peligro real de ser arrestados, humillados, torturados y asesinados, los rebeldes sirios insistían en filmar sus manifestaciones. Y con el fin de encontrar la manera más segura y óptima de filmar las manifestaciones en Siria, empezaron a intercambiar y hacer circular algunas recomendaciones e instrucciones en diferentes páginas web, principalmente en Facebook. Todas estas recomendaciones se basaban en experiencias personales. Hice un seguimiento y traté de recopilar el mayor número de recomendaciones y orientaciones. Así que las recopilé y las reuní en una lista. Al leer la lista me pareció un manifiesto cinematográfico. Enseguida me vino a la cabeza el manifiesto *Dogma 95*, que fue elaborado por dos directores de cine daneses, Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Busqué en Google, visité una de sus webs, la volví a leer y se me ocurrió la idea de poner las dos listas juntas: la lista siria con sus recomendaciones y la lista de *Dogma 95* con sus reglas estrictas. Mi objetivo era crear un nuevo manifiesto cinematográfico a partir de ambas listas, pero lejos de cual-

quier dogmatismo. Por lo tanto, lo que se presenta a continuación es una lista de directrices sobre cómo filmar una manifestación. Los activistas sirios escribieron esta lista en sus páginas web. Recogí uno a uno todos estos puntos y añadí los diez puntos obligatorios del manifiesto *Dogma 95*, modificándolos para que adoptaran la forma de consejos e instrucciones prácticas en lugar de un conjunto rígido o dogmático de reglas obligatorias. Esta lista es un trabajo en constante desarrollo que está sujeto a modificaciones, correcciones y ampliaciones.

Se trata de una propuesta para reflexionar sobre el significado de los vídeos cortos emitidos por los rebeldes sirios; vídeos que documentan una revolución que los propios sirios están llevando a cabo.

Lista de consejos para filmar una manifestación

- 1.** Filma desde atrás. No filmes caras para evitar el reconocimiento, la persecución y el arresto por parte de las fuerzas de seguridad y sus matones.
- 2.** Lleva las pancartas apuntando hacia la dirección opuesta al avance de la manifestación, para que puedan ser filmadas sin captar las caras de los rebeldes.
- 3.** Intenta filmar las manifestaciones desde lejos. Para los planos cortos, filma solamente los cuerpos.
- 4.** Asegúrate de filmar las caras de las personas que atacan o son atacadas.
- 5.** Escribe en un trozo de papel la fecha y el lugar de la manifestación. Haz una foto clara del papel al principio o al final de la filmación. Es preferible no indicar el nombre del director.
- 6.** Es preferible que el sonido no se reproduzca por separado de la imagen o viceversa. No se debe utilizar música salvo que ya esté presente en la escena que se está filmando. Esto se hace así para que nadie pueda dudar de la autenticidad de las imágenes.
- 7.** Es preferible filmar *in situ*. No es recomendable llevar escenarios o decorados. Si se necesita algún decorado en concreto para una escena, elige un lugar donde este escenario ya esté presente.

- 8.** No se recomienda el uso de trípodes, ni grandes ni pequeños. Por muy pequeño que sea, un trípode siempre obstaculiza el movimiento y puede causar la pérdida de la cámara ante una situación inesperada, como una lluvia de disparos. Utiliza solamente cámaras de mano.
- 9.** No se debe filmar solamente el lugar donde se desarrolla la acción, también se puede filmar el lugar en el que se encuentra la cámara.
- 10.** La alineación temporal y geográfica está prohibida (es decir, la filmación tiene lugar aquí y ahora).
- 11.** La grabación no debe contener acciones superficiales (como matar, el uso de armas, etc.) Naturalmente, está permitido filmar el acto de matar si es real, así como el uso de armas, si realmente están matando.
- 12.** No se recomienda el uso de efectos ópticos o lentes especiales. Es preferible no utilizar iluminación especial para las tomas nocturnas.
- 13.** Las películas de género no son aceptables.

Consejos generales

- 14.** Ten cuidado de que no se te caiga el teléfono de la mano y se pierda en la multitud; puede caer en manos de las Fuerzas del orden y ocasionar tu detención así como la detención, el arresto, el interrogatorio y la tortura de todos los nombres que aparezcan en tu lista de contactos. Por motivos de seguridad es esencial mantener el anonimato.
- 15.** Cuando filmes una manifestación, dirige el objetivo de la cámara hacia los edificios y las tiendas del barrio para que aparezcan en las imágenes. Filma el nombre y el número de la calle siempre que sea posible. Hazlo para confirmar la autenticidad de las imágenes y para demostrar que no han sido falsificadas ni editadas.
- 16.** Ten cuidado con la presencia de cámaras de vigilancia colocadas en los edificios gubernamentales e institucionales, y especialmente en los lugares de reunión de los rebeldes. Siempre que sea posible, destruye las cámaras de vigilancia para garantizar la seguridad de los rebeldes.

17. No es necesario filmar en 35mm. Se recomienda el uso de teléfonos móviles equipados con cámaras porque son ligeros y fáciles de manejar. Lleva siempre contigo una tarjeta de memoria adicional. Reduce la resolución de tu cámara para almacenar más imágenes. Nunca se sabe cuánto puede durar un evento.

18. No te preocupes por la nitidez de la imagen, su calidad o su resolución. Lo que importa realmente es grabar el evento cuando está sucediendo.

19. Ponte la correa de la cámara alrededor del cuello para no perderla si tienes que salir corriendo o si alguien intenta arrebatártela.

Double Shooting

En Internet podemos encontrar una gran cantidad de material e información, pero lo que a mí me impactó fue un vídeo muy especial. Le puse este título: *Double Shooting (Disparo doble)*.

Este vídeo es el catalizador de esta presentación. Veámoslo. *Double Shooting*. Una persona está disparando fotografías con su cámara y la otra está disparando con un rifle. Una dispara por su vida y la vida de sus conciudadanos, y la otra dispara por su vida y por la vida de su régimen. ¿Qué lectura podemos hacer de este vídeo?

La duración del vídeo es de 1 minuto y 23 segundos. La toma se ha realizado desde las plantas superiores de un edificio en un barrio residencial. Está claro que el cámara sirio está rodando desde la ventana o la terraza de un apartamento. Está de pie dentro del apartamento, sosteniendo su teléfono móvil en su mano y grabando lo que sucede en el exterior.

La filmación comienza con el sonido de un disparo de pistola y continúa con una serie de imágenes de azoteas, terrazas, muros y varios edificios. El cámara invisible hace una presentación acelerada. De repente, el ojo detecta un francotirador oculto en la calle, al acecho detrás del muro de un edificio en la esquina de la derecha. El ojo pierde al francotirador. Intenta localizarlo de nuevo, hace un barrido a derecha e

izquierda, de arriba abajo... nada... nada... nada... Y después, ahí está, en la calle, sigue allí, de pie y sosteniendo su rifle. La imagen está temblando, como si el ojo del observador no pudiera creer lo que está viendo. De repente, el francotirador ve el ojo que le está observando. Por un instante, los ojos de ambos se encuentran (contacto visual); después, sin dudarlo ni un segundo, el francotirador coloca el rifle, apunta al ojo, dispara y da en el blanco. El ojo cae al suelo, boca arriba, mirando hacia el techo de la habitación. Se oye la voz del cámara que ha sido disparado diciendo: «Estoy herido, estoy herido.» Después, nada... silencio absoluto... La imagen se detiene... ¿Está muerto? No lo sabemos.

El ojo

Supongo que lo que ven los rebeldes en Siria es exactamente igual a lo que observan directamente en las diminutas pantallas de sus teléfonos móviles mientras lo están grabando. Lo que quiero decir es que no están mirando aquí y allá para escoger alguna escena o ángulo para filmar. Sino que, más bien, siempre están mirando simultáneamente a través de la cámara y grabando. Por eso, en la práctica, el ojo y el objetivo de la cámara ven la misma cosa. Y eso es exactamente la misma cosa que nosotros veremos después en Internet o en televisión, pero en un tiempo y espacio diferentes. Por consiguiente, para el cámara sirio, lo que está sucediendo a su alrededor es igual a lo que está filmando.

Es como si la cámara y el ojo se hubieran unido en el mismo cuerpo: lo que quiero decir con esto es que la cámara se ha convertido en una parte integral del cuerpo. Su objetivo y su memoria han remplazado a la retina del ojo y el tejido cerebral. Dicho de otro modo, sus cámaras no son cámaras, sino ojos implantados en sus manos, una prótesis óptica. Durante la segunda mitad del siglo XIX, algunos científicos se interesaron por la optografía. Y la optografía estudia la imagen que queda capturada en el ojo y que puede ser extraída justo después de la muerte porque esa imagen queda impresa en la retina. En 1879, el profesor Vernois, miembro de la Sociedad

de Medicina Forense de París, realizó una serie de experimentos dirigidos a demostrar que la retina de las personas asesinadas, retiene la imagen de la última cosa que vieron, en este caso, la imagen de sus asesinos. Según Vernois y sus colegas médicos, sería posible obtener la imagen del asesino simplemente revelando la retina con un fijador químico.

Durante esa misma época, y después de varios intentos dirigidos a extraer una imagen de la retina, el profesor alemán Wilhelm Kühne llegó a la siguiente conclusión: no deberíamos considerar el ojo como una cámara fotográfica, sino más como un taller de fotografía en toda regla. Parece que el profesor alemán nos está sugiriendo que no deberíamos buscar la “imagen final” que permanece en la retina, sino no más bien una serie de imágenes – un carrete de imágenes – que no sean necesariamente nítidas y claras, pero que nos ayudan a determinar en qué estado psicológico se encontraba el sujeto antes de su muerte y nos proporcionan algunas líneas y tal vez colores que, quizás, nos puedan ayudar a determinar la identidad del asesino.

A la luz de estas sugerencias y suposiciones, volvía a leer y a ver las escenas grabadas por los rebeldes sirios antes de morir. Supongo que el vídeo corto descrito anteriormente contiene un carrete de imágenes que proporcionan pistas sobre el estado psicológico del cámara por un lado y el movimiento y el ritmo de su cuerpo por otro. Él siente agitación, estrés, ansiedad, miedo y excitación. Su cuerpo tiembla; está inestable y consciente al mismo tiempo. Su ritmo es acelerado e irregular.

Me gustaría encontrar en estos vídeos filmados por rebeldes sirios la certeza de que ellos son capaces de distinguir las identidades de los asesinos; de que el ojo que filma no quiere que el asesino acabe siendo amnistiado en el futuro, como sucedió en mi país. Imprimí el vídeo, fotograma a fotograma, en imágenes fijas separadas y las observé con mucha atención. Mi intención era, como con la optografía, hacer un boceto de la fotografía del asesino y divulgar su identidad personal; un deseo de conocer su nombre y su apellido. No resulta fácil aceptar la idea de que los asesinos, sean quien

sean, puedan caminar entre nosotros mañana, anónimamente, como si nada hubiera pasado.

Este tipo de asesinos debe comparecer ante un juez; deben ser juzgados por sus crímenes o, como mínimo, deben asumir la responsabilidad sobre sus actos y presentarse ante las familias de los muertos: aquí está el Asesino.

No se puede ver nada más que una cara sin ojos y sin rasgos. Pero, ¿por qué no le podemos ver el rostro? ¿Será acaso porque los asesinos se ocultan bajo una identidad colectiva: una identidad diluida; una identidad conocida como el Régimen o los peones del Régimen y sus matones?

Si es éste el caso, ¿por qué insisten los ciudadanos sirios en grabar a los que asesinan por el régimen de Ba'ath? ¿Por qué mueren por algunas imágenes más? ¿No sería mejor huir corriendo de la vista de esos asesinos antes de que los maten? ¿Por qué continúan filmando incluso cuando sus ojos observan las pistolas apuntando a los objetivos de sus cámaras dispuestas a disparar?

Me planteo estas preguntas porque, cada vez que veo este vídeo u otros similares, puedo ver que el cámara podría haber huido si hubiera querido. Tenía suficiente tiempo para salir corriendo antes de que el francotirador le disparase. Pero, en lugar de hacerlo, siguió grabando. ¿Por qué? Naturalmente, no estaba haciendo una toma kamikaze.

¿Será porque el ojo se ha convertido en una prótesis óptica y ya no es un ojo que siente, recuerda y olvida?

Supongo que el ojo ve más de lo que puede leer, más de lo que puede analizar, comprender e interpretar. Tal vez, cuando el ojo ve al francotirador apuntando su rifle hacia él para disparar y matar, el ojo sigue mirando sin comprender realmente que puede estar presenciando su propia muerte. Porque al observar lo que está sucediendo a través de un mediador – la pequeña pantalla de un teléfono móvil – el suceso se aísla de la realidad y da la impresión de pertenecer a la ficción. Por ello, el cámara sirio estará observando al francotirador apuntando su rifle hacia él como si todo eso estuviera sucediendo en una película, y como si él fuera solamente un espectador. Éste es el motivo por el que no siente el peligro del

arma y no sale corriendo; porque, como todos sabemos, en las películas, la bala nunca pierde su trayectoria y se sale fuera de la película. Es decir, que no va a agujerear la pantalla y a alcanzar a algún espectador. Imposible. Siempre permanecerá allí, dentro de la película, en el mundo virtual, en el mundo de la ficción.

Por este motivo, el cámara sirio cree que no va a ser asesinado, porque su muerte está sucediendo fuera de la imagen. Parece que ésta es una guerra contra la imagen. El régimen sirio teme la imagen, hasta el punto de que cualquier teléfono móvil equipado con una cámara se convierte en un objetivo clave que los matones del régimen tienen que perseguir y disparar.

Parece que ésta es una guerra entre dos épocas diferentes: una que pertenece a los viejos tiempos de Assad, el padre, y otra perteneciente al presente.

Una utiliza armas y herramientas primitivas para oprimir al pueblo: cuchillos, balas reales, tortura, mutilación de cuerpos. Y la otra utiliza las herramientas actuales para iniciar una revolución: cámaras digitales, teléfonos móviles, Internet, dispositivos inalámbricos y otras tecnologías.

A pesar de ello, las imágenes de los rebeldes están tan nerviosas como su propio nerviosismo, tan cansadas como su propio cansancio, tan doloridas como su propio dolor y tan entusiasmadas como su propio entusiasmo. Graban espontáneamente, sin ninguna reserva, sin editar, sin añadir nada. No son imágenes periodísticas. Estas imágenes no esconden un discurso ideológico ni tampoco mensajes subliminales, imágenes simples y, sin embargo, impactantes a pesar de su fragilidad técnica. No son imágenes de amateur y, sin embargo, no pretenden ser profesionales, en el sentido más académico de la palabra. Lo único que les importa es grabar el acontecimiento, tal y como sucede, a tiempo real, con el fin de informar al mundo de lo que están viviendo “allí”. En cuanto esos vídeos se suben a Internet, pasan a ser propiedad de todos y proliferan sin inhibiciones, independientemente de las fronteras y las limitaciones. Se parecen a los rumores, difundiéndose de ojo a ojo, de boca a boca.

¿Pero qué precio están pagando por esto y cuánta gente ha sido asesinada mientras grababa un suceso sin que nadie se diera cuenta de cómo sus móviles caían al suelo? ¿Cuántos teléfonos móviles se han perdido? ¿Cuántos ojos se han extinguido?

No sé de dónde nos sacamos esa certeza de que somos capaces de sobrevivir a las guerras y sus atrocidades y de que las catástrofes sólo les suceden a los demás. No sentimos miedo, a menos que la guerra ya nos haya marcado o nos haya visitado la muerte.

Los trípodes

La diferencia entre las escenas de un mismo acontecimiento fotografiadas por los rebeldes sirios y las fotografiadas por los canales oficiales sirios es el trípode.

Como ya se sabe, el trípode se utiliza para proporcionar un soporte estable y sólido a la cámara, y también para las armas pequeñas y de medio rango facilitando la puntería. El trípode se acopla a la base de la cámara por su base, impidiendo que se caiga, hace más preciso el movimiento de direccionar la cámara con exactitud a la escena deseada y disminuye el riesgo de temblores (como cuando se hace una toma desde abajo o desde arriba, o una toma panorámica a la izquierda o hacia la derecha). Pero se necesita cierto tiempo para instalarlo.

Lo que resulta obvio es que los rebeldes sirios todavía no pueden utilizar trípodes, mientras que el régimen sirio insiste en utilizarlos.

La dependencia de los trípodes de los canales de noticias oficiales parece sin duda un recordatorio de que la solidez del régimen es incuestionable, y su imagen inquebrantable e incontaminada, al contrario que las fotografías tomadas por esas “organizaciones terroristas armadas que está amenazando la seguridad del país”.

Este régimen nos quiere informar de que es tan fuerte como su imagen; está demostrando la claridad de su visión y su pureza. Las fotografías tomadas con el trípode de

tres patas son un símbolo de la fuerza del sistema, de su poder y su permanencia...

De hecho, un amigo mío dijo que el impacto del primer avión contra las Torres Gemelas de Nueva York en 2001 parecía una invitación para que los cámaras profesionales y oficiales llegaran a la escena equipados con trípodes y con la suficiente antelación para instalarlos y filmar el impacto del segundo avión en la segunda torre. Su idea es que el primer impacto fue un ensayo y la preparación del segundo. Los terroristas querían que sus operaciones fueran grabadas a conciencia para que pudieran competir con la ficción cinematográfica e, incluso, superarla. Para ellos, las guerras y las revoluciones suceden a través de la imagen. Querían imágenes claras y nítidas para que ellos y sus seguidores vieran el “gran logro” mil y una veces sin aburrirse ni cansarse de ello, y para que les desbordara el éxtasis de su “victoria histórica”. Su deseo es insertar las operaciones en la “imagen oficial” y hacerlas eternas, inmortales y difundirlas desde el pasado hacia el futuro, como si no existiera nada antes ni después de esta escena.

Los revolucionarios sirios han adoptado una actitud contraria. Se dan cuenta de que una imagen “nítida”, ya sea afín u opuesta a su causa, sólo puede corromper la revolución. Los rebeldes son conscientes de que la revolución no puede o no debe ser televisada. Por consiguiente, no hay ensayos en su revolución, ni tampoco preparativos para un acontecimiento más grande e importante. Graban un acontecimiento transitorio, uno que nunca durará. Sus tomas no están pensadas para inmortalizar un momento o un acontecimiento, sino más bien una parte de su frustración diaria, fragmentos de un diario que tal vez puedan ser utilizados algún día para escribir una historia alternativa.

En cualquier caso, en aquella época era bastante obvio que las características del trípode contrastaban drásticamente con las características de los movimientos de protesta en las ciudades sirias. La ausencia de los trípodes en las manifestaciones no era una mera coincidencia. Para utilizar un trípode, como ya mencioné antes, se necesita una cierta can-

tividad de tiempo que te permita lograr la posición adecuada, tanto el fotógrafo como la cámara tienen que estar inmóviles, mientras que los rebeldes están continuamente en movimiento. A los rebeldes les resultaba muy difícil quedarse en un solo lugar. Eran incapaces de controlar las calles y las plazas públicas durante mucho tiempo, al igual que sucedía en la plaza Tahrir de El Cairo; por último, pero no por ello menos importante, la oposición siria fracasó repetidamente al no presentar un frente unificado... Estos factores simbolizan la dificultad o, mejor dicho, la imposibilidad de utilizar un trípode cuando se graban manifestaciones.

En Siria se trataba de una guerra entre una cámara con tres patas y una con dos patas; entre un trípode y un bípode.

Hoy todo ha cambiado y, cuando vemos las escenas filmadas por los sirios desde un trípode, sabemos que la revolución ha entrado en otra fase. Una fase que, desafortunadamente, podría titularse “La Fase de la Guerra Civil”, o lo que sea...

El tanque

En otro vídeo de tan sólo 14 segundos colgado en YouTube por los activistas sirios, la cámara muestra una calle desierta, sin coches ni transeúntes. De repente, en un cruce al final de la calle, vemos un tanque sirio avanzando por la derecha. Conduce despacio y en línea recta antes de detenerse en medio de la calle. Durante un rato no sucede nada. Después, el cañón armado en la parte superior de la torre móvil del tanque gira 45 grados a la izquierda hasta que la boca del cañón apunta al objetivo de la cámara. A continuación, se oye el disparo del cañón y vemos la cámara caer al suelo. Nada queda salvo la negrura.

En su película *The Time that Remains*, el director Elia Suleiman interpreta el papel del testigo. Él observa una calle ocupada por un tanque israelí. El ojo del testigo observa y narra lo que está pasando.

En esta escena, es casi como si el joven no viera el tanque o se hubiera acostumbrado tanto a su presencia en la calle que ya no levanta sospechas ni sorprende a nadie.

La escena finaliza cuando termina la conversación telefónica y el joven regresa a su edificio. El cañón vuelve a su posición inicial, girado hacia el lugar donde Suleiman se oculta y lo observa todo. La boca del cañón apunta ahora al objetivo de la cámara que representa el punto de vista del testigo. Es como si nosotros, los espectadores, hubiéramos ocupado el lugar de la cámara, y ahora el cañón nos estuviera apuntando a nosotros. No obstante, el director disipa inmediatamente esta duda modificando la posición de la cámara y mostrando el punto de vista del tanque; vemos a Elia Suleiman escondido detrás de la pared. En otras palabras, nos damos cuenta de que el cañón no nos estaba apuntando a nosotros, sino a Elia Suleiman, o al punto desde el que Elia Suleiman estaba mirando. Dos escenas: una pertenece al mundo de la ficción y la otra a la realidad. La escena de Suleiman es completa: tres ángulos, tres puntos de vista. El primer ángulo es el punto de vista del testigo/Elia Suleiman; el segundo muestra a Elia Suleiman desde el punto de vista de la calle, donde se encuentra el tanque; el tercero muestra el punto de vista del público. Sin embargo, la escena con el cámara sirio no está completa, porque solamente vemos desde el punto de vista de la víctima, desconocida para nosotros. Oculta. *Hors-champ*. Podríamos ser él, ya que estamos viendo a través de sus ojos exactamente lo mismo que él vio antes de morir. En la escena de Suleiman, el actor es el testigo; en la escena del cámara sirio, tanto el cámara como el espectador son testigos. En la escena de Suleiman siempre somos espectadores, sin implicarnos en lo que estamos viendo; en la escena del cámara sirio, nos implicamos por el hecho de que habitamos en el ojo del cámara; un ojo que graba la imagen de su asesino. Busca, inconsciente de que su grabación es su propio fin. Paradójicamente, no vemos el momento de la muerte. Aunque la escena no haya sido editada, no lo vemos; solamente vemos lo que sucede antes y después de la muerte. Ese momento preciso no puede ser ubicado.

Parece que es imposible grabar el momento que separa la vida de la muerte. Veo la escena a cámara lenta; la veo una vez, dos veces, diez veces; la observo fotograma a fotograma.

Imprimo en papel las diferentes imágenes y las estudio con la mayor atención. No hay ninguna imagen de este momento vital. Es como si ese momento que separa la vida de la muerte no se pudiera grabar, aunque dispongamos de equipos altamente desarrollados y de sofisticados objetivos. Y no es porque la muerte esté sucediendo fuera de campo. No podemos atrapar ese momento a simple vista, aunque consiguiéramos dejar fijar nuestra mirada y mantener nuestros ojos bien abiertos durante todo el tiempo, sin pestañear. Sophie Calle intentó una vez capturar este momento. Colocó una cámara fija junto al lecho de su madre durante los últimos días anteriores a su muerte. La cámara estaba encendida ininterrumpidamente. Sophie quería grabar el momento en que su madre partiera hacia el otro mundo. Pero no lo consiguió. Dice que, después de morir su madre, estuvo viendo el vídeo varias veces pero nunca, nunca, pudo ver ese momento. Mi teoría es que este momento vital se despliega simultáneamente en dos direcciones – la vida y la muerte – causando que se disuelvan las fronteras y las separaciones y que resulte imposible verlo y grabarlo.

¿Imagen hasta la victoria?

Cuando estalló la revolución siria, algunas personas la acusaron de ser una revolución islámica. Para justificarlo apelaban al simbolismo del viernes para los musulmanes y al uso de la mezquita como punto de encuentro para los rebeldes. Rezar colectivamente, antes de salir a las calles para protestar. Estas críticas insistían en que el Islam, al que a veces se refieren como salafismo, era el motor de las revoluciones de los pueblos. Les preocupaba que el movimiento religioso salafista reemplazara el régimen baazista. Lo que las críticas estaban obviando, era el simbolismo que se halla en la insistencia de los rebeldes al filmar las caras de sus asesinos. Los rebeldes sirios, ya fueran musulmanes o laicos, parecían estar diciéndolo-

nos a través de sus grabaciones caseras que la muerte no está solamente en la mano de Dios (Alá): también parece estar en las manos del régimen baazista.

Ante esta insistencia en enviar cartas en formato vídeo, me pregunto si los ciudadanos sirios, tanto los creyentes como los no creyentes, eran conscientes de que la religión estaba separada de su revolución. ¿Sabían que estos vídeos indicaban la naturaleza laica de su revolución? Porque, para mí, estos vídeos desmienten la idea de que su ejecución es voluntad de Dios, tal y como afirman algunos líderes religiosos como Jomeini en su guerra frente al Ba'at iraquí, o Bin Laden, o su colega salafista Abu Mus'ab al Zarqawi, que usaron la religión para justificar el asesinato de un gran número de personas inocentes en misiones suicidas. Con estos vídeos, los rebeldes sirios rechazan esa idea y confirman que el asesinato de gente inocente era también la obra del Hombre. Tanto si fue un fracaso como si no, yo sigo creyendo que, a través de su insistencia en grabar y documentar su revolución en los teléfonos móviles, nosotros estábamos siendo testigos del principio de la transformación de las ciudades sirias, de ciudades rurales en ciudades modernas. Ciudades diseñadas para ciudadanos libres con sus derechos civiles garantizados por un código civil, instituciones gubernamentales con representantes elegidos democráticamente y libertad de palabra.

Un amigo me preguntó: «si el cámara resultó asesinado cuando estaba filmando, ¿cómo es posible que podamos ver su vídeo colgado en Internet? ¿Quién lo hizo?» El primer pensamiento que acude a mi mente es que algún amigo o algún miembro de su familia recogieran el teléfono móvil y colgara el vídeo en Internet. Personalmente, no creo que fuera así, porque no pienso que el cámara haya muerto, porque, como he argumentado antes, lo que el cámara presencié, es exactamente lo mismo que grabó y exactamente en ese mismo momento. Por lo tanto, es también lo mismo que nosotros presenciaremos cuando veamos el vídeo. Esto significa que nuestros ojos son una extensión de los ojos del cámara y, como hemos establecido anteriormente, sus ojos son una extensión del objetivo de la cámara de su teléfono móvil. Esto nos lleva a

la lógica conclusión de que, cuando la bala impacta en el objetivo, por lógica, debe impactar también en el ojo del cámara y debe impactar igualmente en nuestro ojo. Metafóricamente, si vemos el video, deberíamos resultar asesinados o heridos. Pero, al igual que nosotros no hemos sido asesinados después de ver el video, deduzco que el cámara tampoco muere. Y mi prueba es que su teléfono móvil no ha muerto; todas las fotos se han salvado; no han muerto puesto que las hemos visto y todavía podemos verlas de nuevo en cualquier momento. Por lo tanto, siguen estando vivas, al igual que el cámara sigue estando vivo, por lo menos a través de ellas. Pero, por otro lado, uno no debería olvidar todas las otras imágenes y videos que no hemos visto, que nadie ha visto, las que no han sido colgadas en Internet. Probablemente se hayan perdido porque sus propietarios fueron asesinados o, al menos, sus imágenes fueron asesinadas. Algunas imágenes estaban muertas, y otras imágenes sobrevivieron y pudieron crear una nueva vida, y otras imágenes fueron asesinadas por error y otras fueron asesinadas deliberadamente.

Al final, pienso que los rebeldes sirios eran bastante conscientes, a diferencia de algunas personas en este mundo, especialmente en el mundo árabe, de que las imágenes solas no bastan para lograr una victoria.

El autor desea agradecer a Tony Chakar, Raseel Hadjian, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Bilal Khbeiz, Bernard Khoury, Sarmad Louis, Carol Martin, Walid Raad, Lina Saneh, Andréé Sfeir, Hito Steyerl, Elia Suleiman, Stefan Tarnowski, Christine Tohme y Yousef Tohme.



Double Shooting, 2012 Instalación
Foto de Sarmad Louis.



The Pixelated Revolution

The Pixelated Revolution was coproduced by: dOCUMENTA (13), Kassel, Germany; Berlin Documentary Forum, the Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany; the 2010 Spalding Gray Award, P.S. 122, New York, NY, USA; The Andy Warhol Museum, Pittsburg, PA, USA; *On the Boards*, Seattle, WA, USA; and the Walker Art Center, Minneapolis, MN, USA. Translated from Arabic by Ziad Nawfal.

It all started with this sentence that I hear by chance: “The Syrian protesters are recording their own deaths.” This sentence really struck me. I thought, how could the Syrians document their own death when they are struggling for a better future, when they are revolting against death itself – their moral and physical death – when they are fighting for life itself? Are they really shooting their own death? The idea intrigued me. In fact, what distinguishes the revolution in Syria more than any other Arab country is that, in Syria, journalists – whether professionals or freelancers, whether they belong to an institution or not – are entirely absent from the scene of the event. This makes it almost impossible to know what is happening during the demonstrations, whether it’s beating, running, pursuing, shooting, killing, or anything of the sort. There are only two ways for us to know what is going on there, one being Syria’s official news channels, and the other the protesters’ images, which are uploaded onto the Internet. Certainly, I chose the second source, the Internet, since my aim is to look for the protesters’ point of view. So, I found myself inside the Internet traveling from one site to another, looking for facts and evidence that could tell me more about death in Syria today. I wanted to see and I wanted to know more, although, we all know that this world, the Internet, is constantly changing and evolving. It is a world that is loose, uncontrollable. Its sites and locations are exposed to all sorts of assaults and mutilations, from viruses and hacking procedures to incomplete, fragmented, and distorted downloads. It is an impure and sinful world, full of rumors and unspoken words. Nevertheless, it is still a world of temptation and seduction, of lust and deceit, and of betrayal. It is a world where we attempt to catch an image and a story, in order to possess and rework them; and eventually to present them, at a later stage, in the shape of a text or performance or an artwork.

As you may certainly know, the importance of digital images and of their pixelated and low resolution resides in the fact that they originate outside of regulated systems and official institutions. What is becoming evident today, however,

is that these images are invading those of official institutions. Moreover, their demand is increasing, as well as the willingness to broadcast them in their original state, regardless of quality, without any corrections or alterations. These images are even used as the main constituent element of several official programs. And of course any single image would have to meet certain conditions to be broadcast there. I mean, where, how, and when it will be broadcast, and why, so that it would definitely be appropriated for the sake of the institution's ideological purposes and calculations. In the end, nothing is for free. In this presentation, I will put these pixelated and low-resolution videos alongside some professional films and videos. Confronting one with the other and comparing them can create a certain distance and help us to better understand the Syrian videos far from emotions and immediate reactions.

Dogme 95 in Syria

In view of the fact that there is a real danger of being arrested, humiliated, tortured, and killed, the Syrian protesters have insisted on filming their demonstrations, which aim to topple the ruling regime. And in order to find the best and most secure manner in which to film the demonstrations in Syria, they started exchanging and circulating some recommendations and directions on different websites on the Internet, mainly on Facebook pages. All of these points were based on their own personal experiences. I followed them and tried to collect as many as possible of these recommendations and directions. I collected them and put them together in one list, and suddenly it looked to me like a cinematographic manifesto. At once, the Dogme 95 manifesto came to my mind. I Googled it, reread it, and I got this stupid idea to imagine a meeting that gathers the Syrian protesters with the two Danish filmmakers, Lars von Trier and Thomas Vinterberg, who devised that cinematographic manifesto for Dogme 95. I thought that the intervention of von Trier and Vinterberg comes as an attempt to revive their initial manifesto, that they put a kind

of an end to it. And despite its evident dogmatism, Dogme 95 paradoxically put forth noble goals, mainly to revolt against the clichés of cinema production, to free the mind from the norm and prescribed structures, and to be liberated from the authority of official institutions... In fact I was on my way to finishing what I was writing on this fictional collaboration, when one of the guerrilla filmmakers, Gregg Araki, said that he should also collaborate in writing the new manifesto, since guerrilla filmmaking is done by independent filmmakers who don't have the money to get permits, rent out locations, or build expensive sets. Scenes should be shot quickly in real locations without any warning, and without obtaining permission from the owners of the locations. He told me many things about their concept and finally that their experience would also be useful in writing the new manifesto, especially because their aim is also to make a revolution against a bad system and the market... I was totally convinced that they should collaborate in writing the list. So, what follows is a fictional list of recommendations and directions on how to film manifestations. This list was elaborated and written by Syrian activists on their websites, in collaboration with the two Danish filmmakers and Mr. Araki, who represent the guerrilla's filmmaking concepts. The new manifesto takes the shape of recommendations and pragmatic directions, as opposed to a rigid and dogmatic set of obligatory rules. The new declaration is a work in progress, one that is subject to modifications, corrections, and additions. The goal of the new manifesto is an attempt to reflect on the meaning of the short films issued by the Syrian protesters, films that document the events, films that the Syrians are creating themselves.

The List

1. Shoot from the back and do not show faces, in order to avoid recognition, pursuit, and subsequent arrest by Security Forces and their thugs.
2. Carry the banners in the direction opposite to that of the manifestation, in order for the banners to appear on film, but not the faces of the protesters.

3. Try to take long shots of the manifestation from afar, and for close-up shots only showbodies.
4. Make sure to film faces, when someone is assaulting or being assaulted.
5. Write down on a piece of paper the date and the location of the manifestation. Take a clear picture of it, at the beginning of the shoot or at the end. It is preferable not to credit the director.
6. It is preferable if the sound is not produced apart from the images, or vice versa. Music should not be used unless it occurs within the scene being filmed. This is done in order that no one doubts the veracity of the images being filmed.
7. It is preferable if the filming is done on location. It is not recommended to bring in props and sets. If any particular prop is needed for the scene, it is better to choose a location where this prop is found.
8. It is recommended not to use tripods, whether small or large. No matter how small, a tripod hinders movement, and can result in the loss of the camera, in case of an unexpected occurrence, such as when the Security Forces fire on the protesters. Rely on hand-held cameras only.
9. The film should take place not only where the action is taking place but also where the camera is standing.
10. Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say, the film takes place here and now).
11. The film should not contain superficial action (such as killing, the use of weapons, etc. Of course, it is allowed to film the action of killing, if it is real; and the weapon, if it actually kills).
12. It is advised not to use optical effects or light filters or special lenses. It is preferable not to use additional lighting for night shoots.
13. Genre movies are not acceptable.

General Advice

14. Be cautious not to let your phone slip from your hand and get lost in the crowd; it might fall into the hands of the Security Forces, which will result in your pursuit, as well as

the pursuit and arrest and interrogation and torture of all the names found in the phone's directory. For security purposes, it is vital to preserve the secrecy of everyone's names.

15. During the filming of the demonstration, direct the lens towards the neighboring building and stores, so they appear in the images. If possible, film the number and name of the street. Do this for the sake of proving the veracity of the images, and to show that they are not fake or edited.

16. Be wary of surveillance cameras, located on government and institutional buildings, and especially in the gathering points of the manifestations. If possible, destroy the cameras to ensure the safety of the protesters.

17. It is not necessary for the film format to be 35mm. It is advised to use mobile phones equipped with cameras, because they are lightweight and because of their facility in taking pictures. Carry an additional memory card at all times. Diminish the resolution of your camera, so you can store more images. Take care to carry an additional battery, since you do not know the duration of the event.

18. Do not worry about the clarity of the image, or its quality, or its resolution. What matters is to record the event as it takes place.

19. Put the strap of the camera around your neck, so as not to lose it if you have to run, especially if someone is trying to snatch the camera from you.

Double Shooting

I got a lot of material but the one that struck me was a very special one. I gave it this title: Double Shooting. This video was the catalyst for my lecture. Double Shooting. One is shooting with a camera and the other is shooting with a rifle. One shoots for his life and one shoots for the life of his regime. How could we read this video? The duration of the video is 1 minute and 24 seconds. The shot is taken from one the higher floors of a building located in a residential neighborhood. It is clear that the Syrian cameraman is taking the pictures from the window or balcony of an apartment. He is standing

inside the apartment, holding his mobile phone in his hand, and filming what is happening outside. The film starts with the sound of a gun being shot, and this is followed by a series of images of rooftops, balconies, walls, windows, of different buildings. The unseen cameraman says his introduction in a fast-paced tone; he seems to be anxious and gasping from fear and tension. Suddenly, the eye spots a sniper hiding in the street, lurking behind the wall of a building on the right-hand corner. The eye loses the sniper. It tries to spot him again, it hovers left and right, above and down... Nothing. Nothing. And then there he is, in the street, still there, standing and holding his military rifle. The image is shaking, as if the eye of the beholder cannot believe what it is seeing. Suddenly, the sniper sees the eye watching him. A short instant, the eyes of the two men meet, eye contact, then without the slightest hesitation the sniper lifts his gun and aims at the eye; he shoots and hits his target. The eye falls to the ground, turned toward the ceiling of the room, and we see what it is seeing. The voice of the cameraman who was hit, is heard saying: "I am wounded, I am wounded." Then nothing... Complete silence... The image stops... Is he dead? We don't know.

The Eye

I assume that what the protesters in Syria are seeing, when they are participating in a demonstration, is the exact same thing that they are filming and watching directly on the tiny screens of their mobile phones, that they are using "here and now." I mean that they are not looking around and then they choose a certain scene or angle to shoot. But they are all the time looking through the camera and shooting at the same time. So the eye and the lens of the camera are practically watching the same thing. And it is the exact same thing that we will see later, on the Internet or on television, but at a different time and place. It is as if the camera and the eye have become united in the same body, I mean the camera has become an integral part of the body. Its lens and its memory have replaced the retina of the eye and the brain. In other

words, their cameras are not cameras, but eyes implanted in their hands – an optical prosthesis. During the latter half of the 19th century, some physiologists and scientists became interested in what is referred to as the field of Optography. The latter refers to the image that is captured by the eye itself, and which can be extracted right after the moment of death, as printed on the retina. In 1870, Professor Vernois, who was a member of the Society of Forensic Medicine of Paris, undertook a series of experiments aiming to prove that the retina of assassinated people does retain an image of what they saw last, namely the image of their assassin. According to Vernois and his colleagues, it would be possible to acquire the image of the assassin by simply developing the retina. This could be done temporarily, using a chemical fixative. During the same period, and following several attempts to extract an image from the retina, German professor Wilhelm Kühne arrived at this conclusion: we should not consider the eye as if it was a photographic camera, but rather as a full-fledged photography workshop. It would seem that the German professor is suggesting that we should not look for the “final image” retained by the retina, but instead for a series of images, that represent the experience of the dead person in his or her last moments. The professor appears to be referring to a spool of images, one that is not necessarily clear or sharp; despite this lack of clarity, however, it allows us to determine the dead person’s psychological state just before dying, and provides us with some lines, and maybe colors, which might help us in determining the identity of the assassin. In the light of these suggestions and assumptions, I reread and rewatched the scenes recorded by the Syrian protesters before they died. I assume that the short video described earlier contains the last few images witnessed by the eye of the cameraman before he died, and recorded by his new retina (I hope that this supposition is not true, and that the cameraman recovered from his injuries). His video becomes a spool of images that provide insight into his psychological state on the one hand, and the movement and rhythm of his body on the other. He feels nervousness, stress, anxiety, fear, and excitement. His body

trembles and shakes; it is at once unstable and aware. His rhythm is fast-paced and irregular. I would like to find in these videos made by the Syrian protesters some insistence where it is possible to distinguish the identities of the murderers. That the filming eye does not want the murderer to be granted amnesty in the future, under any circumstances or for any reason, as was the case in my country. I put the video in separate images and looked at them carefully. It was my attempt to sketch a picture of the murderers and divulge their personal identities; a desire to know the surname and the family name of the murderers, for they could walk among us tomorrow, and we might not know who they are, as if nothing happened... Killers such as these have to appear before a judge; they should be tried for their crimes, or at the very least, take moral responsibility in front of the families of the dead. There is nothing to see but a face with no eyes and no features. But why are we not able to see the face? Is it because the murderers hide behind a collective identity, a diluted identity, one that is referred to as “the regime” or the “pawns of the regime” and its “thugs”? If this is the case, then why do the Syrians insist on recording the murderers of the Ba’ath regime? Why would they die for a few more images? Isn’t it better to run away from the sight of those killers before they kill them? Why do they keep on filming even though they watch with their eyes how the guns are lifted towards their lenses in order to shoot them? I ask these questions because every time I watch this video and other similar videos, I can see that the cameraman could have escaped if he wanted to. He had enough time to run away before the sniper shot him. But instead, he kept filming. Why? Is it because his eye has become an optical prosthesis and is no longer an eye that feels, remembers, forgets, invents some points, and skips some others? I assume that the eye sees more than it can read, analyze, understand, and interpret. For example, when the eye sees the sniper lifting the gun towards it in order to shoot and kill, the eye keeps on watching without really understanding that it might be witnessing its own death. Because, by watching what is going on through a mediator – the little screen of a mobile phone – the

eye sees the event as isolated from the real, as if it belongs to the realm of fiction. So, the Syrian cameraman will be watching the sniper directing his rifle towards him as if it is happening inside a film and he is only a spectator. This is why he won't feel the danger of the gun and won't run away. Because, as we know, in films the bullet will lose its way and go out of the film. I mean it will not make a hole in the screen and hit any of the spectators. It will always remain there, in the virtual world, the fictional one. This is why the Syrian cameraman believes that he will not be killed: his death is happening outside the image. It seems that it is a war against the image itself. The Syrian regime fears this image, to the point that any mobile phone equipped with a camera becomes a main target to be chased and shot by their thugs. It looks like it is a war between two different ages: one belongs to the old days of the Assad father and the other belongs to the present time. One is using primitive tools and weapons to oppress the people, from knives and real bullets to physical torture and the mutilation of corpses; and the other one is using tools of today to make a revolution, new technologies, from digital cameras and mobile phones to the Internet, wireless connection, and other devices. Still the protesters' images are as anxious as their own anxiety, as tired as their own tiredness, as painful as their own pain, and as enthusiastic as their own enthusiasm. They shoot spontaneously, without any reservation, any editing, or any add-ons. Theirs are not journalistic images. These images do not hide any ideological discourse or subliminal messages; simple images, yet strong in spite of their technical fragility. They are not amateurish, yet they do not seek to be professional, in the academic sense of the word. Their only concern is to record the event, as it is experienced in real time, in order to report to the world what they are going through over "there." But what price are they paying for this and how many people were killed while recording their event, without anybody noticing their mobile phones on the ground? How many mobile phones have been lost? How many eyes have been extinguished? I do not know where we get that certitude that we are able to survive wars and their atrocities, and

that catastrophes only happen to others. One does not feel fear unless already scarred by war or visited by death.

The Tripods

Between the scenes photographed by Syrian protesters and the scenes photographed by the official Syrian channels in the coverage of the same event is the tripod. As is known, the tripod is used to provide stable and solid grounding for the camera – and for small and mid-range weapons as well – and to facilitate its aim towards the target. The tripod latches onto the camera from the bottom, prevents it from falling, renders the procedure of directing the camera accurately towards the required scene comfortable, and reduces the chance of shaking while the camera is moved from one spot to the other. But it needs time to be set up. What is obvious is that the Syrian protesters still can't use tripods while the Syrian regime insists on using them. The official channels' reliance on the tripod undoubtedly figures as a reminder that the solidity of the state is unquestionable and its image uncontaminated and unshakable. Unlike the pictures taken by those "armed terrorist organizations that are threatening the security of the country," those unshakable pictures are highly suspicious and most probably untruthful and fabricated. This regime wants to inform us that it is as strong as its image; it is demonstrating to us the clarity of its vision and its purity. Pictures that are taken with the three-legged tripod are a symbol of the system's strength and its power and permanence... Actually one of my friends told me that the impact of the first plane on New York's Twin Towers in 2001 was akin to an invitation for official and professional cameras to arrive on the scene equipped with tripods, with enough time in order to record the impact of the second plane on the second tower. His idea is that the first impact was a rehearsal and a preparation for the second one. The terrorists wanted their operations to be well recorded, with tripods, so they could compete with cinematographic fiction and be superior to it. For them, wars and revolutions happen by way of the image. They wished for clear images, in order for

their partisans and themselves to watch their “great accomplishment” a thousand and one times, without ever getting tired or bored, and filled with the ecstasy of their “historical victory.” Their desire was to insert the operation into the “official image,” which would make them eternal, immortal, and would extend them from the present to the future as if there was nothing before this picture, and would be nothing after it. The Syrian revolutionaries have adopted the opposite attitude. They realize that a “clear” image, whether supportive of or antagonistic to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. They are recording a transient event, which will never last. Their shots are not meant to immortalize a moment or an event, but rather a small portion of their daily frustration, fragments of a diary that might one day be used in the writing of an alternative history. Anyway, and for the moment, it is clear enough that the features of the tripod stand in acute contrast with the characteristics of the protest movement in Syrian cities. The absence of the tripod from demonstrations is no mere coincidence. In order to use a tripod, a certain amount of time is required to attain the necessary position; the photographer and the camera are both standing still, while manifestations are constantly on the move. It is difficult for protesters to remain in one location; they are helpless in defending themselves against the assaults of the government’s Security Forces. They are unable to control streets and public squares for prolonged periods of time; last but not least, the Syrian opposition has repeatedly failed to mount a unified front...

These factors explain the difficulty, or rather impossibility, of using a tripod during the filming of demonstrations. Now in Syria, it is still a war between a camera with three legs and a camera with two legs; between tripod and dipod. Tomorrow when we will see the Syrian people’s first scenes on tripods, we will know that their revolution has moved towards a new phase. A phase that might be entitled: EstablishmentPhase.

The Tank

In another film uploaded by Syrian activists on YouTube, and whose duration is only 14 seconds, the camera shows an empty street, devoid of cars and passersby. Suddenly, in the intersection at the far end of the street, we see a Syrian tank making its way from the right hand side. It drives slowly, in a straight line, before stopping in the middle of the street. Nothing happens for a while. Then the armored gun on top of the tank's mobile tower rotates 45 degrees to the left, until the nozzle of the gun faces the lens of the cameraman. The camera attempts to shield the face of its owner (the cameraman), who will die in the following instant; during this instant, we hear the gun being fired and we see the camera fall to the ground. Nothing remains but a black picture. During its fall, the eye of the cameraman manages to capture a few images, a strip of colors quickly veering from white to black. In his film *The Time That Remains*, director Elia Suleiman plays the role of the witness. He observes a street occupied by an Israeli tank. The eye of the director/witness watches and narrates to us what is happening. (The movie plays onscreen. A young man paces back and forth across a street as he talks on a cellphone.) In this scene, it is almost as if the young man does not see the tank, or has become used to its presence in the street, to the point that it has become a familiar element and does not arouse suspicion or surprise. The scene ends when the phone conversation ends, and the young man returns to his building. The cannon resumes its initial position, aimed at where the director/witness was hiding and watching. The nozzle of the cannon now faces the lens of the camera, which represents the point of view of the director/witness; it is as if we, the spectators, have taken the place of the camera, and the nozzle of the cannon is now pointed at us. Immediately, however, the director dispels this fear by modifying the position of the camera, and showing the point of view of the soldier inside the tank: we see the witness/Elia Suleiman hiding behind the wall. In other words, we realize that the cannon is not facing us, but Elia Suleiman,

or the spot where Elia Suleiman is peeping from. Two scenes: one belongs to the world of fiction, and the other to reality. Suleiman's scene is complete: three angles, three points of view. The first one consists of the point of view of the witness/Elia Suleiman; the second one shows the witness/Elia Suleiman from the point of view of the street, where the tank is positioned; the third one shows the point of view of the audience. The scene of the Syrian cameraman is not complete, because we only see from the point of view of the victim. He remains unknown to us, unseen. We could be him, since we are seeing through his eyes exactly what he saw before he died. In Suleiman's scene, the actor is the witness; in the scene of the Syrian cameraman, both the cameraman and the spectator are witnesses. In Figure 10. The tank's gun tracks the young man (Elia Suleiman) as he paces back and forth, talking on his mobile phone – seemingly unaware of the artillery aimed at his back. From the film *The Time That Remains* (2009), written and directed by Elia Suleiman. (Image capture by Rabih Mroué) Suleiman's scene we remain spectators, with no involvement in what we are seeing; in the Syrian cameraman's scene we are involved, by virtue of the fact that we become the eyes of the cameraman, an eye that records the image of its murderer. It searches, unaware that it is recording its termination. Paradoxically, we don't see the moment of death. Even though the scene is not edited, we do not see it; we see only what comes before and after death. The moment itself cannot be located. It seems that recording the moment that separates life from death is impossible. I play the scene in slow motion; I watch it once, twice, ten times; I watch it frame by frame. I print the different images on paper and scrutinize them carefully. There is no image of this vital moment. It is as if the moment of transition from life to death cannot be recorded with cameras, even if we are using highly developed equipment and sophisticated lenses. And it is not because death is happening *hors champs*. We cannot grasp this moment with our naked eye, even if we manage to steady our gaze and keep our eyes peeled at all times, without blinking. Sophie Calle filmed her mother in her last days before

she died. She wanted to capture this moment but she did not see it. My theory is that this vital moment is stretched in two directions at once – life and death – thus causing borders and separations to dissolve, and preventing us from seeing and recording.

Image until Victory?

Some have accused the Syrian revolution of being Islamist. Proof is conjured from the symbolism of Friday for Muslims, and the use of the mosque as a rallying point for the protesters: to pray collectively, before stepping out into the streets to protest. These critics insist that Islam (sometimes referred to as Salafism) is the engine of the people's revolutions. They are worried that the Salafist religious movement will replace the Ba'athist regime. What the critics are missing is the symbolism found in the protesters' insistence on filming the faces of their killers. The Syrian protesters, whether Muslim or secular, seem to be telling us, by way of their handmade films, that death is not solely in the hands of God (Allah): it also appears to be in the hands of the Ba'athist regime. With this insistence on sending video letters, I ask myself whether the Syrian citizens, believers and nonbelievers alike, are aware that religion is separate from the revolution. Do they know that these videos indicate the secular aspect of their revolution? Because, for me, these videos deny the idea that their execution is God's will, as stated by religious leaders such as Khomeini in his war against the Iraqi Ba'ath, or Bin Laden and his Salafist colleague Abu Mus'ab al Zarqawi who used religion to justify the murder of vast numbers of innocent people in suicide missions. With these videos, the Syrian protesters reject this idea, and confirm that the murdering of innocent people is also the work of human beings. I believe that, through their insistence on recording and documenting their revolution on mobile phones, we witness the beginning of the transformation of Syrian cities, from countryside to modern cities. Cities that are designed for free citizens, with civil rights guaranteed by civil law, governmental institutions

with democratically elected representatives, and freedom of speech.

A friend of mine asked me: if the cameraman was killed while filming, then why could we see his video uploaded on the Internet? Who did it? The first thought that comes to mind is that one of his friends or a member of his family picked up the mobile phone and uploaded the video onto the Internet. Personally, I don't think so, since I don't believe that the camera-man is dead. Because, as I argued before, what the cameraman witnessed is the exact same thing that he recorded at exactly the same time. As a result it is also the same thing that we witness when we watch the video. This means that our eyes are an extension of the cameraman's eyes and, as we established, his eyes are an extension of his mobile phone's lens. This leads us to the logic that when the bullet hits the lens, then logically it should hit the cameraman's eye and should hit our eyes as well. Metaphorically, we should be killed once we watch this video. But as we are not killed after watching the video, I assume that the cameraman is not killed either. And my proof is that his mobile phone has not died: all the photos are saved, not killed, since we have watched them and we will still be able to watch them again at any time. But, on the other hand, one should not forget all the other images and videos that we have not seen, that nobody has seen, those that have been not uploaded. Probably, they have been lost because their owners were killed, or at least their images were killed. Anyway, I think that the Syrians are quite aware, unlike some of us, that images alone are not enough to achieve victory.

The author would like to thank: Tony Chakar, Raseel Hadjian, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Bilal Khbeiz, Bernard Khoury, Sarmad Louis, Carol Martin, Walid Raad, Lina Saneh, Andréé Sfeir, Hito Steyerl, Elia Suleiman, Stefan Tarnowski, Christine Tohme, and Youssef Tohme.

Guerra 2006

Este texto se preparó originalmente para el programa Tanzquartier Wien como una intervención del artista.
Otoño 2006. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

En la guerra de 2006, el ejército israelí dejó inoperativas casi todas las infraestructuras del Líbano. Sin embargo, esta vez se negó a destruir las instalaciones eléctricas, dejándonos con la bendición de la energía eléctrica. Pienso que el motivo de esta concesión radicó en el ardiente deseo de Israel de permitirnos seguir las noticias para que pudiéramos ver nuestra propia muerte, en vivo, en las pantallas de nuestro televisores.

Sin embargo, ¿cómo pueden los muertos presenciar sus propias muertes? ¿Cómo puedo ver la imagen de mi propia muerte cuando me estoy muriendo?

Un flujo de imágenes invade nuestros ojos. Estamos sentados frente a nuestros televisores observando las imágenes de muerte y destrucción en un estado de insensibilidad y adormecimiento completo porque ya no sentimos nuestros cuerpos ni las puntas de nuestros dedos. Somos como los que lloran sin lágrimas y sin dolor, sin tensión en la cara ni en el cuerpo y sin amargura. Lloramos como se dice que lloran los muertos.

Decir que los muertos ven su propia muerte significa que lo ven todo al mismo tiempo.

Peter Brooks preguntó una vez cuántos árboles hacen falta en un escenario para crear un bosque. Hoy, nosotros nos preguntamos ¿cuántos mártires hacen falta para llamar masacre a una masacre?

Hemos hecho un uso desmesurado de estas imágenes y hemos sido excesivos a la hora de exponerlas y observarlas. Tanto es así que ver 29 muertes en un solo ataque ya no nos basta para mostrar el grado de crueldad del ejército israelí, o llamar masacre a lo que se hizo intencionadamente. Entonces, añadimos otras 20 mujeres y niños, como si una masacre necesitara sumar una mayor cantidad de muertos para que nosotros lloremos, gimamos y derramemos lágrimas y nos enfurezcamos; o para que el resto del mundo se ponga en pie y se una a nosotros para denunciar estas muertes.

Porque decir que los muertos ven su propia muerte significa que no ven absolutamente nada. Observamos esas imágenes de nuestra muerte, mirándolas durante mucho tiempo. Luego, intentamos utilizarlas como armas contra

Israel, para poner a la opinión pública a nuestro favor y salir victoriosos. Queríamos que el Consejo de Seguridad se pusiera de nuestro lado y condenara las atrocidades asesinas perpetradas por Israel; que juzgara a Israel en un tribunal internacional. Sin embargo, esas imágenes tenían un doble filo, y nos masacraron dos veces.

Por un lado, al negarse a admitir su muerte y empeñarse totalmente en llevar su guerra mediática a la par que su guerra militar, la televisión Al Manar de Hezbollah estaba enviando al aire imágenes de otro tipo. Como una alternativa a la realidad, enviaba continuamente imágenes de sus archivos. Estas imágenes y grabaciones databan de la época en que Hezbollah creía que filmar una operación realizada por la resistencia islámica equivalía, cuando menos, a la operación misma, si no la superaba en importancia.

De hecho, durante esta guerra, lo único que había para filmar eran nuestros cadáveres, nuestras heridas y nuestra destrucción masiva. Ante dichas escenas, y en lugar de emitir las imágenes del presente con toda su dureza, Al Manar decidió emitir imágenes de heroísmos del pasado decoradas con banderas ondulantes. Pero lo que la emisora no comprendía es que emitir las imágenes del “álbum de la resistencia” era como admitir inconscientemente nuestra propia derrota o, por lo menos, nuestra derrota como ciudadanos libaneses. Ver el “álbum familiar” no sustituía los hechos, pero reforzaba la ausencia de lo que la emisora estaba emitiendo en realidad: un sentimiento de nostalgia por un pasado perdido que ya no regresará.

¿Tiene algún significado que los muertos vean sus propias muertes? ¿Cómo podemos hoy escapar de la presión de la imagen violenta y de su control sobre los detalles de la vida? ¿Cómo podemos liberarnos del deseo de ver las imágenes del pasado guardadas en nuestros álbumes diarios? El arte supone que una de sus capacidades es la de representar la vida como una posibilidad de muerte súbita y anormal, y esto es lo opuesto a las actitudes y las políticas que transforman el asesinato, el genocidio de masas o la martirización en el nombre de la Nación en una escena normal y corriente. En este intento, y contrariamente a las últimas políticas, el arte tiene por objeto

sembrar la duda en el intelecto de las personas, haciendo que piensen sobre las normas y las cuestionen y, tal vez, que avancen hacia un posicionamiento que resulte crítico con los que están en el poder. Sin embargo, ¿ha conseguido alguna vez el arte alcanzar estos supuestos objetivos?

Puesto que la muerte se ha transformado en una escena normal y cotidiana, el mundo se ha convertido en una gigantesca máquina de fabricar imágenes que bombea en todas las direcciones: un flujo imparable de imágenes. ¿Cuántas miles de memorias necesitamos para recoger y almacenar esta efusión de imágenes? ¿Quién puede vivir con esta inmensa cantidad de imágenes? ¿Y cómo matamos el deseo de no dejar pasar la más mínima oportunidad de echar un vistazo, con mayor o menor disimulo, a sus contenidos? Como si deseáramos tragar esas imágenes por completo, todas a la vez, sin intestinos para digerirlas... ¿Será por esto que todo lo que queda de la imagen es su superficie?

Las imágenes continuas y abundantes de cadáveres desmembrados y abrasados y de cadáveres enterrados bajos los escombros transmitidas por las emisoras de televisión desempeñaron un papel crucial en la eliminación de todo. No se impusieron límites a las emisoras de televisión ni a los cámaras. Los cuerpos se exhibían ante las cámaras sin tabúes ni impedimentos de tipo religioso o social. Los muertos se filmaron de manera absoluta. Todo se colocó ante los objetivos de las cámaras para ser filmado y expuesto simultáneamente.

Decir que los muertos ven su propia muerte significa que ven todo al mismo tiempo mientras que no ven nada en absoluto.

¿Cómo podría la imagen ser para el espectador, que la contempla, una extensión de su experiencia corporal? ¿Cómo es que el ojo ve lo que está viendo y comprende lo que está viendo? La visión es el amo de los sentidos. Es como si cada imagen estuviera allí solamente para borrar la imagen anterior. Y no he visto nada hasta ahora. A veces pienso que no soy más que una imagen que los demás han visto y borrado.

¿Hubiera sido mejor para nosotros arrancarnos los ojos de sus órbitas para librarnos de esta muerte inevitable?

War 2006

This text was written for the program of Tanzquartier Wien as an artist's intervention – Autumn 2006.
Translated from Arabic by Ziad Nawfal.

In the 2006 war, the Israeli Army made almost everything in Lebanon dysfunctional. However, this time they refused to destroy the power stations, leaving us with the blessing of electrical power. The reason for this, I believe, is Israel's strong desire to allow us to follow the news, so that we may watch our own death, live on television screens.

Yet, how can the dead witness their own death? How can I see the image of my own death as I am dying?

A flow of images invaded our eyes. We sat in silence in front of the television, watching images of death and destruction in a state of total numbness, for we no longer felt our bodies or our fingertips. We were like those who cry without tears and without pain, without facial or bodily tension, and without bitterness. We cried the way the dead are said to cry.

That the dead sees his death means that he sees everything all at once.

Peter Brooks once asked how many trees were needed on a stage to make a forest. Today we ask ourselves, how many martyrs do we need to call a massacre a massacre?

We have exaggerated in the use of these images, and we have been excessive in exposing them and watching them. So much so that 29 deaths in a single air strike no longer suffice to show the extent of the Israeli army's viciousness, or to call what intentionally took place a massacre. So we added another 20 women and children – as though it were not good enough for a massacre to be composed only of this amount in order for us to grieve and wail, to shed tears and be furious, or for the rest of the world to rise and unite with us in calling against the killings.

For the dead to see his own death means that he sees nothing at all. We witnessed these images of our death, looking on for a long time. Then, we attempted to use them as a weapon against Israel, to turn public opinion in our favour, making us victorious. We wanted to make the Security Council stand by us and condemn Israel's murderous atrocities; to try Israel internationally. Yet, these images are double-edged, slaughtering us twice.

On the other hand, refusing to admit this death and fully bent on leading its media war alongside its military one, Hezbollah's Al Manar Television aired images of another kind. As an alternative to reality, it continuously aired images from its archives. These images and recordings date back to a time when Hezbollah believed that filming an operation by the Islamic resistance was equivalent to the operation itself, if not more important.

In fact, during this war there was nothing to film save our corpses, our wounds, and our massive destruction. In the face of these scenes, and instead of airing images of the present and its hardships, Al Manar chose to air images of past braveries decorated with waving banners. What the station did not realise was that by airing images from "the resistance album," it was as though it were unconsciously admitting its own defeat, or at least our defeat as Lebanese citizens. Watching the "family album" did not replace the facts, but reinforced the absence of what the station was actually airing; making it nostalgic for a lost past that will not return.

Is there any meaning to the dead watching their own death? Today, how do we escape from the grip of the violent image and its control over life's details? How do we let go of the desire to watch the images of the past which are held in our daily albums?

Art presumes that it is within its capacity to represent life as a possibility of a sudden and abnormal death, and this is in contradistinction to the attitudes and policies which transform killing, mass genocide, or martyrdom in the name of The Nation into a normal and ordinary scene. In its attempt, and contrary to the latter policies, art aims to plant doubts in people's intellect, pushing them to think about and question the norms, perhaps moving them forward to take a stance that is critical of those in power. Yet, has art ever succeeded in achieving these supposed aims?

Since death has been transformed into a normal, daily scene, the world has become a huge image-making machine pumping its images in all directions; an unstoppable flood of images. How many thousands of memories do we

need in order to collect and store this overflow of images? Who can live with this vast amount of images? And how do we kill the desire to not let pass a single opportunity of eyeing and peeping their contents? As if we long to swallow these images whole, all at once, without intestines to digest them... Is this why all that is left of the image is its surface?

The abundant and continuous images aired on television stations of dismembered and scorched corpses, and of corpses buried under the rubble, played a fundamental role in erasing everything. No limits stood in the face of television stations or cameramen. Corpses were exhibited in front of the cameras without social and religious taboos or hindrances. The dead were filmed in the absolute. Everything was placed in front of the lens to be filmed and exhibited all at once.

For the dead to see his own death means that he sees everything all at once, as he sees nothing at all.

How could the image, for its spectator, be an extension of his bodily experience? How is it that the eye sees what it sees and understands what it sees?

The master of the senses is vision. It is as though every image is there, only to delete the image preceding it. And I have seen nothing until now. Sometimes I think I am nothing but an image that others have seen and deleted.

Would it have been better for us to rip our eyes out of their sockets so that we may be saved from this inevitable death?

Estar en el espacio público sin cabeza

Al Zarqawi¹ y la pena capital.

Un cuchillo, una espada, un hacha, una guillotina... todas ellas herramientas que nos permiten acabar con la vida de los demás. Ejecución por decapitación; un castigo que priva a los condenados de la posibilidad de continuar sus vidas, que les roba su derecho a la vida. Sin embargo, la guillotina, cuyo uso estaba generalizado en el pasado, «pretendía aplicar la ley establecida por el Estado, y por lo tanto, no pretendía castigar el cuerpo del condenado sujeto a dolor sino más bien castigar a la “persona legal” que posee el derecho a existir al igual que posee todos los demás derechos» (Foucault). Y, en consecuencia, ¿cómo percibimos los asesinatos de rehenes de todas las nacionalidades y afiliaciones por parte del “ejército islámico” en Irak bajo el liderazgo de Al Zarqawi? ¿Se trata de asesinatos ilegales, de violaciones de la ley o se trata de una afirmación de la ley? Un grupo velado que pronuncia frases en nombre del Islam, que corta gargantas con cuchillos, que hace rodar cabezas. Estos actos «adquieren una dimensión bastante peligrosa en la medida en que suceden frente a una cámara, lo que supone que el tiempo de su transmisión es el tiempo en el que están sucediendo. Además, nosotros no los conoceríamos si no se hubieran divulgado a través de la pantalla» (Bilal Khbeiz). Por lo tanto, la decapitación se convierte en una tortura del cuerpo y su difamación ante un público. Sin público no tiene ni significado ni valor, igual que si no hubiera sucedido. Sin embargo, su carácter único no procede de este aspecto, puesto que las ejecuciones en nombre de la ley, mediante poste, rueda, decapitación... se llevaban a cabo en la plaza pública ante un público que representaba al pueblo. Por lo tanto, el castigo ejemplar del cadáver crea un ejemplo para la multitud reunida, un ejemplo para cada individuo que osara pensar en quebrantar la ley. Es la presencia del gobierno imponiendo su autoridad y consolidando dicha autoridad a través del cuerpo del condenado.

Al igual que para el grupo dirigido por Al Zarqawi que lleva a cabo ejecuciones en “plazas públicas globalizadas” en “lugares públicos” de Internet, este grupo divulga las ejecuciones después de haberlas filmado. Además, de no ser

¹ Abu Musab al-Zarqawi ('Abū Mus'ab az-Zarqāwī); 1966 – 2006); 1966 – 2006), nacido Ahmad Fadeel al-Nazal al-Khalayleh, fue un militante islamista jordano que se hizo famoso después de viajar a Irak y dirigir una serie de atentados con bomba, decapitaciones y otros ataques durante la Guerra de Irak. A finales de 2004 se convirtió en miembro de al-Qaeda y juró lealtad a Osama bin Laden. Tras estos hechos, al-Tawhid wal-Jihad fue conocida como Al-Qaeda en Irak (AQI). Zarqawi creó al-Tawhid wal-Jihad en la década de 1990 y la dirigió hasta su muerte en junio de 2006. Zarqawi asumió la responsabilidad, a través de diversas cintas de vídeo y de audio, de numerosos actos de violencia en Irak, que incluían atentados suicidas con bombas y ejecuciones de rehenes.

transmitidas en directo, el suceso se refleja en una cinta. En consecuencia, el asesinato real ocurre antes de la transmisión, lo que no se corresponde con una ejecución dictada por el Estado, que generalmente se realiza a la luz del día y frente a testigos oculares. Como si cada vez que se emite la cinta en la pantalla, Al Zarqawi cortara de nuevo las cabezas de los que están siendo asesinados. El grupo celebra otra vez el destino padecido por las víctimas.

Por otra parte, y al contrario de lo que sucedía en el Líbano en relación a la toma y el intercambio de rehenes, donde los rehenes se limitaban en aquel momento a “un único tipo” de agente/occidental, los rehenes elegidos por Al Zarqawi presentan una variedad en relación a sus orígenes sociales, políticos, religiosos y étnicos... Al Zarqawi no establece diferencias entre sus rehenes. Es la primera vez en la historia de nuestra región en la que los americanos son iguales a los libaneses, los franceses a los bengalíes, los soldados a los trabajadores, los hombres de negocios a los periodistas... El grupo de Al Zarqawi realiza sus secuestros sin ninguna discriminación por motivos de origen, raza, clase o incluso religión. Durante todas las guerras entre árabes e israelíes nos acosábamos al intercambio del cadáver de un soldado israelí por centenares de prisioneros árabes vivos. De este modo, los israelíes, al igual que nuestros líderes árabes, nos hicieron sentir que uno de nosotros vale sólo una pequeña parte del cadáver de un soldado israelí... Necesitábamos cientos de nuestros hombres para igualar el valor de un cadáver.

Al Zarqawi, por su parte, hizo que todos fueran iguales. Pero, ¿qué tipo de igualdad está proponiendo? Se trata de una muerte en la que todos somos iguales; cortar cabezas con cuchillos. Es «una y única muerte para cada condenado» (Foucault). Una frase expresada por Al Zarqawi en una cinta de video virgen, sin formatear.

Si la guillotina promete una ejecución de un solo golpe, un golpe único, rápido “como el relámpago” y sin dolor, el cuchillo utilizado por Al Zarqawi para matar a sus rehenes produce el efecto contrario.

El filo del cuchillo no está afilado. Lleva a cabo un movimiento de ida y vuelta en el cuello de la víctima. Este cuchillo corta los cuerpos de todos los ciudadanos, con independencia de su afiliación, del mismo modo que corta el cuerpo del condenado. Es suficiente escuchar el grito del condenado para que éste permanezca en nuestros oídos durante el resto de nuestras vidas; es suficiente escuchar la fricción del cuchillo con los huesos del cuello, es suficiente verles sobresaliendo allí, leyendo su sentencia “justa” sobre las cabezas de sus víctimas, para sentir el cuchillo en nuestras propias cabezas. El cuchillo cortante es una herramienta que se blande contra la propia ley, así como contra la sociedad civil y todo lo que representa. Con cada movimiento, este cuchillo asesina uno de los símbolos, una de las leyes, una de las tradiciones de esta sociedad. Como si estuviera cortando el intelecto, el cerebro, el otro, el extranjero, el infiel, el agente, el laico, el contemporáneo... Exactamente igual que la persona que apuñala a su víctima veinte veces después de haberla matado. Cada puñalada es equivalente a un movimiento del cuchillo; es equivalente a una muerte simbólica de uno de estos aspectos.

*

El verdugo, al que no vemos la cara, ejecuta la pena de muerte dentro de los confines del Estado y de la Ley. Nosotros tampoco vemos la cara del condenado en el momento de su ejecución.

Nosotros no vemos la cara del verdugo puesto que él es la herramienta del Estado / las Autoridades; él representa a la ley que ha dictado el veredicto. El verdugo de la ley tiene una cabeza sin rasgos. Como si apareciera en la plaza pública sin cabeza.

El condenado pierde su cabeza una vez ejecutada la sentencia. Pero pierde su cabeza dos veces: una vez cuando se cubre su cabeza con una capucha antes de dejar caer la guillotina, y otra vez cuando cae la guillotina y su cabeza rueda separada de su cuerpo. Imagino que el objetivo de cubrir la cabeza del condenado con una capucha es tratar de despojarle de sus rasgos humanos y de su historia personal. Deja de ser

persona y se transforma en el símbolo de una persona. El condenado ya no es una persona que se representa a sí misma sino que se convierte en un símbolo de todos los criminales que le han precedido y que le seguirán, o de cualquier persona que pueda pensar en quebrantar la ley. El objetivo de las autoridades es que el condenado refleje, supuestamente, los rasgos de todas las personas que le están observando. Los rasgos de cada persona presente que observa se reflejan en la cara del condenado con los rasgos ocultos exactamente igual que los rasgos de todas las demás personas presentes. Por lo tanto, la decapitación se dirige principalmente a su público y no al condenado. En el transcurso de la ejecución, el verdugo y la víctima se hacen similares, cada uno jugando su papel en la aplicación del estado de derecho. La sentencia es otro crimen cometido por el Estado en nombre de la Ley. Sin embargo, no es un crimen que se pueda representar mediante una cara con rasgos... o con unos ojos a los que se pueda mirar... el hecho de cubrir las cabezas del verdugo y de la víctima evita al condenado la mirada del público y evita al público la mirada del verdugo, asimismo evita al verdugo la mirada de la víctima... como si el intercambio de miradas entre estos tres polos constituyera en sí mismo un intercambio de acusaciones sobre el hecho de cometer un “crimen de ley”. Tres polos que se encuentran en una plaza pública y la condición para que puedan permanecer allí es la eliminación de sus rasgos personales, es su aparición como cuerpos sin cabezas. Personas sin cabeza observan el acontecimiento de la ejecución. Es un intento de eliminar la naturaleza humana y emocional del “crimen” de modo que se convierta en algo “limpio”, de modo que se convierta en una idea sin voces, ojos, u oídos, sólo un golpe, rápido, certero, sin dolor ni gritos... observado por todos y establecido como un ejemplo para el futuro. No obstante, es una idea con un fuerte hedor que permanecerá en las narices del público para siempre. La cuestión es diferente con Al-Zarqawi y su grupo. Nos enfrentamos al atractivo rostro de Al-Zarqawi. Las personas que no le hayan visto se encontrarán observando rostros que están velados y esos velos no son neutrales; lo que supone que sus máscaras afirman los rasgos

de este grupo en particular y no de cualquier otro grupo terrorista. Asimismo, nos encontramos cara a cara con el condenado, separados de él únicamente por una pantalla. El condenado se encuentra frente a nosotros en la pantalla sujetando su carné de identidad, declarando su nombre, apellidos y nacionalidad... Vemos sus ojos mirando a la cámara, como si nos mirara directamente, y entonces escuchamos su grito. La muerte llega con lentitud, tras varios golpes. Nosotros vemos y escuchamos todo, pero esta vez sin el hedor. La nariz: ¿debemos pensar después de esto en la ausencia de olor?

*

¿Es la decapitación una expresión del deseo de escapar al cuerpo, de librarse de todos sus problemas y secreciones que trastornan su pureza y contemplación? ¿O es el deseo del cuerpo de librarse de la cabeza, poseedora del incómodo cerebro escéptico?

El cerebro para Occidente y el corazón para Oriente es el título de un libro del intelectual marxista Hassan Hamdan en el que analiza el significado de este discurso. Un discurso que ha sido y todavía es ampliamente divulgado en numerosas conferencias, ideologías y estudios e, incluso, en conversaciones cotidianas que probablemente tienen lugar en todo el mundo. Desde los orientalistas hasta los salafistas, este discurso todavía se utiliza en prácticas y formas indirectas, con el fin de servir a intereses ideológicos. Imagino que el significado en esta frase está claro: el cerebro es para Occidente y el centro de la cabeza es el cerebro, mientras que el corazón es para Oriente y el centro del cuerpo es el corazón.

El corazón es para Oriente, lo que significa que los orientales otorgan importancia a los sentimientos y a lo que los sentimientos suponen para la familia, la tribu, la religión... Oriente no plantea objeciones al mundo y a la tecnología ni a todo lo que tiene que ver con la mente científica, salvo que éstos pongan en cuestionamiento a Dios y su existencia. Puesto que el cerebro es el generador de ideas ateas que cuestionan

la existencia de Dios y que nos distancian de manera natural de los temas de la religión y el culto, los orientales aman el corazón y se encuentran sesgados por éste. La cabeza hace referencia a las cuestiones de esta vida, mientras que el corazón es emoción, espíritu, pureza. El corazón es Dios, mientras que el cerebro es el gran demonio «que susurra el mal en los corazones de la gente».

Por lo tanto, Al Zaraqawi y su grupo insisten en la separación de la cabeza del cuerpo, de modo que el cerebro quede separado del corazón y, de este modo, separar Occidente de Oriente. Se trata de la vocación salafista de un Islam incompatible frente a un proyecto de modernización que los Estados árabes “orientales” intentan llevar a cabo. Este hecho supone que la decapitación se dirige a cualquier “oriental” que trate de pensar. El crimen de la ejecución, ya sea realizado en una plaza pública, en una pantalla de televisión o en un escenario, requiere un socio esencial, que es el público. Ver, en determinados casos, es un crimen. Sin embargo, considero que pensar sobre la muerte y reflexionar sobre el significado del asesinato no constituye un crimen, puesto que pensar es un acto individual y no colectivo. Originalmente, pensar era el nacimiento de una idea en una cabeza individual, mientras que las multitudes sólo disponen de eslóganes, llantos y gritos...

Being in the Public Space Without a Head

Al Zarqawi¹ and capital punishment.

A knife, a sword, an axe, a guillotine... all tools that allow us to put an end to the life of others. Execution by decapitation: a punishment depriving the condemned from pursuing their lives. It robs them of their right to life. However, if the guillotine – as was common in the past – “was supposed to implement the law stipulated by the State, it was not supposed, consequently, to touch the body of the condemned subjected to pain but rather to touch the “lawful person” possessing the right to exist as it possesses all other rights.” (Foucault). Hence, how do we view the slaying of hostages from all nationalities and affiliations by “the Islamic army in Iraq” under the leadership of Al Zarqawi? Is it outlawed killing, violating the law or is it an assertion of the law?

A veiled group pronouncing sentences in the name of Islam, slitting throats with knives, rolling heads off. These acts “acquire a quite dangerous dimension since they take place in front of a camera, meaning that the time of their transmission is the time of their happening. Furthermore we would not have known of them had they not been transmitted on screen” (Bilal Khbeiz). Decapitation hence becomes a torture of the body and its slander in front of an audience. Without the audience, it has no meaning and no value, as if it had not taken place. However, the uniqueness does not come from that point since executions in the name of the law, by post, wheel or beheading...were implemented in the public square in front of an audience representing the people. Thus the exemplary punishment of the corpse sets an example to the assembled crowd, an example to every individual who might think of breaking the law. It is the presence of the government imposing its authority and consolidating it through the body of the condemned.

As for the group led by Al Zarqawi, it undertakes the executions in “globalised public squares” on “public sites” on the Internet. It transmits them after having taped them. In addition to not being transmitted live, the event is put on tape. Hence, the real killing happened prior to the transmission and this does not apply to an execution pronounced by the

¹ Abu Musab al-Zarqawi (Abū Mus‘ab az-Zarqāwī); 1966 – 2006), born Ahmad Fadeel al-Nazal al-Khalayleh was a Jordanian militant Islamist who became well-known after going to Iraq and being responsible for a series of bombings, beheadings, and attacks during the Iraq War. In late 2004 he joined al-Qaeda and pledged allegiance to Osama bin Laden. After this al-Tawhid wal-Jihad became known as Al-Qaeda in Iraq (AQI) He formed al-Tawhid wal-Jihad in the 1990s, and led it until his death in June 2006. Zarqawi took responsibility, on several audio- and videotapes, for numerous acts of violence in Iraq, including suicide bombings and hostage executions.

State, which usually takes place in daylight and in front of eye witnesses. As if, every time the tape is transmitted on screen, Al Zarqawi is beheading again those who were slain. The group celebrates once again what befell the victims. On the other hand and contrarily to what was taking place in Lebanon regarding hostage-taking and exchange – whereby hostages were at the time of “one kind” limited to the quality of occidental/agent – hostages chosen by Al Zarqawi are varied as to their social, political, religious and ethnic status... Al Zarqawi does not differentiate between his hostages. It is the first time in the history of our region where the American is equal to the Lebanese, the French to the Bengal, the soldier to the worker, the business man to the journalist... Al Zarqawi's group kidnaps without any discrimination based on descent, race, class, or even religion. All through the Arab-Israeli wars, we became used to exchanging the body of one Israeli soldier for hundreds of living Arab captives. This way, Israelis, as well as our Arab leaders, made us feel that one of us is worth only a small part of the corpse of an Israeli soldier... we needed hundreds of our men to equal one corpse.

Al Zarqawi, for his part, made everyone equal. But, what kind of equality is he proposing? It is a death where everyone is equal: cutting heads with knives. It is “one and only death for every condemned” (Foucault). A sentence elaborated by Al Zarqawi on a virgin (crude) video tape.

If the guillotine promised an execution in one blow, one unique blow, quick “as thunder” and without pain, the knife used by Al Zarqawi to slay his hostages produces a contrary effect.

The knife's edge is not sharp. It performs a come and go motion on the victim's neck. This knife touches on the bodies of all citizens (regardless of their affiliation) as much as it touches on the body of the condemned. Sufficient to hear the cry of the condemned for it to be stuck in our ears for the rest of our lives, sufficient to hear the friction of the knife with the bones of the neck, sufficient to see them standing there, reading their “just” sentence over the heads of their victims, to feel the knife in our own heads. The cutting knife is a tool

brandished towards the law itself, as well as towards civil society and all that it represents. With each motion, it slays one of the symbols, one of the laws, one of the traditions of this society. As if it were cutting the intellect, the brain, the other, the foreigner, the infidel, the agent, the secular, the contemporary... exactly like the one who stabs his victim 20 times after killing him. Each stab is equivalent to a motion of the knife; it is equivalent to a symbolic death of one of these aspects.

★

The executioner, whose face we don't see, performs the death penalty within the confines of State and Law. We also don't see the face of the condemned at the time of his execution. We do not see the face of the executioner since he is the tool of the State/Authorities; he represents the law, which pronounced the verdict. The executioner of the law has a head without features. As if he comes to the public square with no head.

The condemned loses his head upon the execution of the sentence. He loses his head twice: once when his head is covered with a bag right before the dropping of the guillotine and once when the guillotine is dropped thus rolling his head off his body. I figure that the aim of covering the head of the condemned with a bag is to try and take away from him his human features and personal history. He is transformed from an individual to the symbol of an individual. The condemned is no longer an individual representing himself, he becomes a symbol of all criminals preceding him and following him, or of any person who might think of violating the law. The authorities' attempt is to make the condemned mirror – supposedly – the features of all those watching him. The features of every one of those present watching fall over the face of the condemned with the concealed features exactly like the features of every one watching from those present. Hence, the beheading is mainly targeting its audience and not the condemned. Upon going through with the execution, the executioner and the victim become similar, each playing his role in the implementation of the rule of law. The sentence is another

crime committed by the State in the name of the law. However, it is not a crime that can be represented by a face with features... or eyes you can meet ... the covers over the heads of the executioner and the victim spare the condemned the gaze from the people and spare the people the gaze of the executioner, they also spare the executioner the gaze of the victim... as if the exchange of gazes between these three poles is merely the exchange of accusations about committing the “crime of law”. Three poles that meet in a public square, and the condition for their remaining there is the erasing of their features, is their appearance as bodies without heads. People without heads are watching the event of the execution. It is an attempt to eliminate the human and emotional character from the “crime” so that it becomes “clean”, so that it becomes an idea without voices, eyes, or ears, merely one blow, rapid, swift, without pain or screaming... watched by everyone and set as an example for the future. However, it is an idea with a strong stench that will remain in the noses of the public forever.

The matter is different with Al-Zarqawi and his group. We are faced with the good-looking face of Al-Zarqawi. For those who have not seen him, they will find themselves watching faces that are veiled and these veils are not neutral; meaning that their masks assert the features of this group in particular and not of any other terrorist group. Also, we find ourselves face to face with the condemned, simply separated from him by a screen. The condemned is in front of us on the screen holding his ID card, giving his name, family name, and nationality... We see his eyes looking at the lens, as if he is looking at us directly and then we hear his scream. Death comes slowly, after several blows. We see and hear all that, but this time without the stench.

The nose: Should we think after that about the absence of odour? Is beheading an expression of a desire to escape the body, get rid of all its problems and secretions, which clutter its purity and contemplation? Or is it the body's desire to get rid of the head, holder of the sceptical brain? “The brain for the Occident and the heart for the Orient” is the title of a book by the Marxist intellectual Hassan Hamdan in

which he analyses the meaning of this discourse. A discourse that was and still is widely disseminated in numerous speeches, ideologies, and studies and even in everyday conversations and probably all around the world. From the Orientalists to the Salafists, this discourse is still used in indirect ways and practices, to serve ideological interests. I imagine the meaning in this phrase is clear. The brain is for the Occident and the centre of the head is the brain, whereas the heart is for the Orient and the centre of the body is the heart.

The heart is for the Orient, meaning that Orientals place importance on feelings and what these imply for the family, tribe, religion... the Orient does not object to the world and technology and all that has to do with the scientific mind, unless these doubt God and his existence. Since the brain is the generator of atheist ideas that doubt God, and which will naturally distance us from matters of religion and worship, Orientals love the heart and are biased for it. The head deals with matters of this life, while the heart is emotion, spirit, purity. The heart is God while the brain is the great devil "which whispers evil in the hearts of people".

Hence, Al Zarqawi and his group insist on splitting the head from the body so as to separate the brain from the heart and thus separate the Occident from the Orient. It is a Salafist vocation of an incompatible Islam in the face of a modernisation project to which Arab "Oriental" States are trying to adhere. This implies that the beheading is targeting any "Oriental" who tries to think.

The crime of execution, whether executed in a public square or on TV screens or whether enacted on stage, necessitates a vital partner, which is the audience. Watching, in certain cases, is a crime. However, I gather that thinking about death and reflecting on the meaning of killing is not a crime, since thinking is an individual act and not a collective one. Originally, thinking was the birth of an idea in an individual head, while crowds have no more than slogans, weeping and shrieking...

El actor

Originalmente escrito como parte de la *Encyclopedia of the unlived live* propuesta y dirigida por Mariano Pensotti. Co-producido por Steirischer Herbst y Schauspielhaus Graz, 2010. Traducido del inglés por Laura Puy y revisión de Fernando López.

Voy a ser secuestrado. Dentro de tres años, tres meses y tres días... Sin saber cómo ni por qué, me voy a ver de repente prisionero... secuestrado... rehén... 25 días en total oscuridad... Tendré miedo. Tres días después de mi secuestro me informarán de que me van a filmar en un vídeo, y de que ese vídeo se emitirá en la televisión. Y me dirán que tengo un periodo de gracia de tres días después de que el vídeo haya sido transmitido en televisión y que si, transcurrido ese plazo, sus demandas no son satisfactorias, me tendrán que someter a un justo castigo ejemplar.

No sé por qué voy a ser secuestrado, pero pienso que dentro de tres años, tres meses y tres días a partir de hoy, todos sabremos por qué.

Lo que me va a fastidiar es que no soy una persona lo suficientemente importante para ser secuestrada. ¿Quién soy yo para que ellos me utilicen para los motivos que sean? Van a jugar conmigo... Un día me dirán: «Mañana te liberaremos»... otro día me dirán: «Te vamos a condenar mañana»... Me vendré abajo.

(Calla durante un momento, después continúa.)

Un día vendrán y me dirán: «Escucha, te queremos enseñar algo, pero nos tienes que prometer que estarás tranquilo... Lo que vas a ver será como un mensaje dirigido a todo el mundo... Cuando te liberemos, tendrás que contárselo a cada persona sobre la faz de la tierra, para que todos lo sepan y aprendan una lección...»

Al día siguiente, me encontraré en esta habitación donde torturan a la gente... Será una habitación vieja, con un olor desagradable. Un olor fuerte y sofocante, olor a muerte... Llevarán a un hombre que deberá tener unos cuarenta años más o menos... Lo sentarán detrás de una mesa... Allí habrá un fotógrafo filmándolo todo con una cámara de vídeo...

Para empezar, le darán un texto para que lo lea frente a la cámara... Él dirá: «no... me niego»... Ellos le dirán: «Tienes tres minutos para memorizar este texto y, después, filmaremos cómo lo recitas». Él mirará el texto y dirá que es

demasiado largo... se lo diré, pero yo no soy actor, y no quiero convertirme en uno...

Ellos le dirán: «Tres minutos para que lo memorices y lo recites, si no...»

(Un breve silencio.)

Los tres minutos pasarán volando tan rápido como un segundo... El hombre está mirando el texto... Al final, les mirará y dirá: «No puedo»... Y, de repente, no comprenderé lo que sucedió... Me desplomaré sobre el suelo. Desmayado...

(Un breve silencio.)

Una terrible imagen... Nunca conseguiré sacarla de mi mente... No sabré lo que me pasó... nunca lo sabré... Estaré tirado en el suelo, inconsciente... No tendré ni el nervio ni la capacidad de ponerme de pie... Intentarán ponerme de pie... Me quedará de pie un segundo y me volveré a caer. Me caeré de rodillas, y empezaré a temblar... Me sacarán de la habitación. Me echarán agua y me harán beber café. Me darán un cigarro y me dirán: «No tengas miedo». Mi cerebro dejará de funcionar, no podré pensar en nada...

Me dirán: «con el tiempo te acostumbrarás, dentro de tres semanas una imagen como ésta será normal, para ti... normal...» Eso no es verdad... la imagen nunca abandonará mi cabeza...

Me diré a mí mismo: «mi destino será igual al de este hombre, ya está». Cuando me liberen, no podré sacármelo de la cabeza... No podré dormir... Me quedará despierto hasta la mañana y solamente conseguiré dormirme cuando esté totalmente exhausto... Me convertiré en un hombre solitario... Me sentaré en mi habitación y cerraré la puerta... Repasaré los acontecimientos en mi cabeza... Pensaré y pensaré algo más... Ese hombre nunca va a salir de mi cabeza... Me va a arruinar la vida... Esa imagen seguirá volviendo, ahuyentando la vida de mí... Repasaré cada momento... Cada cosa... cada cosa que sucedió en aquel lugar parecerá que

tuvo lugar en un instante... Pero la cosa que más me va a doler será la imagen que ví... Porque me estaré viendo a mí mismo en su lugar... Y a veces, también en el lugar de ellos. Matándolo... Veré su cabeza entre mis manos diciéndome:

«Soy un cuerpo vacío... Lléname con tus palabras. Lléname con tus pensamientos y con tus imágenes; lléname con tus imágenes y tus fantasías. Lléname con tus sueños y tus pesadillas.

Yo soy un cuerpo vacío... Dame una boca y dos ojos, algunas historias y algunas mentiras, algunos movimientos y vida...

Mi cuerpo es tu soledad.

Mi cuerpo no es nadie.

Mi nadie es cada cuerpo, el mismo cuerpo...

Lléname con un vacío.»

No quedará nada dentro de mí, solamente cansancio... Sentiré que algo en mi interior quiere salir... Pero nunca seré capaz de dejarlo salir... ése será mi destino.

The actor

Originally written as part of the "Encyclopedia of the unliveD live" proposed and directed by Mariano Pensotti.
Co-produced by Steirischer Herbst and Schauspielhaus Graz, 2010. Translated from the Arabic by Ziad Nawfal.

I will be kidnapped. In three years, three months, and three days... Without me knowing how or why, I will suddenly find myself held prisoner... kidnapped... hostage... 25 days in complete darkness... I will be afraid. Three days after they kidnap me, they will inform me that I will be filmed on video, and that the film will be shown on television. And they will tell me that I have a three-day grace period after they show the film on television, and if their demands are not met after this period, they will have to subject me to fair punishment.

I don't know why I will be kidnapped, but I think that three years, three months and three days from today, all of us will know why.

What's going to bother me is that I am no one important enough to be kidnapped. Who am I for them to use me for whatever reasons.

They will toy with me... one day they will tell me, you will be free tomorrow... another day they will tell me, we will sentence you tomorrow... I will collapse...

(He is silent for a while, then continues)

One day they will come and tell me: Listen, we want to show you something, but you have to promise to remain calm... what you're going to see will be like a message to the whole world... when we set you free you have to tell every person on the face of the planet, so that they know and learn a lesson...

The following day I will find myself in this room where they torture people... it will be a stale room, with a nasty smell. A strong smell, a suffocating, deadly smell... they will bring a man who must be 40 years old or so... they will sit him down behind a table... there will be a photographer there, filming everything with a video camera...

To start with, they will give him a text to read in front of the camera... He will say no... I refuse... they will tell him, you have three minutes to memorise this text, and then we will film you as you recite it. He will look at the text, and say it's too long...

he will tell them, but I'm not an actor, and I don't want to become one...

They will tell him, three minutes, for you to memorise it and recite it, or else...

(A short silence)

The three minutes will fly by as if they were a second... the man is staring at the text... in the end, he will look at them and say, I can't...

And suddenly, I will not understand what happened... I will collapse on the floor. pass out...

(A short silence)

A horrible sight...

I will never get it out of my mind... I will not know what happened to me... I will never know... I will be lying on the floor, unconscious... I will not have the nerve or the ability to stand up on my feet... they will try to stand me on my feet... I will stand for a second and fall back down... I will fall on my knees, and start trembling... they will take me outside of the room. They will splash me with water and make me drink coffee. They will give me a cigarette, and tell me, don't be afraid. My brain will stop functioning, I will not be able to think of anything...

They will tell me: you will get used to it in time, in three weeks a sight like this will become normal, to you... normal... but it's not true... the sight will never leave my head... I will say to myself: my fate will be the same as this man... that's it.

When they set me free, I won't be able to get him out of my head... I won't be able to sleep... I will stay up until the morning, and only manage to sleep when I'm completely exhausted... I will become a lonely man... I will sit in my room and close the door... I will go over the events in my head... I will think and think and think some more... this man will never leave my head... he will ruin my life... his picture will

keep returning, scaring the life out of me... I will go over every single moment... everything... everything that happened over there will seem as if it took place in an instant... But the thing that will hurt me the most will be the sight that I've witnessed... because I will be seeing myself in his place... sometimes in their place too. Killing him ... I will see his head between my hands telling me:

I am a blank body... Fill me with your words. Fill me with your thoughts and images; fill me with your images and your fantasies. Fill me with your dreams and nightmares.

I am a blank body... Give me a mouth and two eyes, some stories and some lies, some movements and life...

My body is your loneliness.

My body is nobody.

My nobody is every body, the same body...

Fill me with a void.

There will be nothing left inside me, but fatigue... I will feel that something in me wants to get out... but I will never be able to get it out... that will be my destiny.

BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

Rabih Mroué, vive y trabaja en Beirut, ciudad en la que nació en 1967. Actor, director, escritor y artista, es uno de los editores de *The Drama Review* (TDR), Nueva York y *Kalamon*, Beirut. Es co-fundador del Beirut Art Center, en cuya junta directiva sigue involucrado, y es miembro de The International Research Center: *Interweaving Performance Cultures*/Freie Universität-Berlin, 2013/2014.

Ha expuesto en la Galería Sfeir-Semler de Hamburgo, 2011; BAK, Utrecht, 2010; Performa 09, Nueva York, 2009; 11th International Istanbul Biennial, Estambul, 2009; *Tarjama/Translation*, Queens Museum of Art, Nueva York, 2009; *Soft Manipulation – Who is afraid of the new now?*, Casino Luxembourg, Luxemburgo, 2008; *Medium Religion*, Center for Art and Media (ZKM), Karlsruhe, 2008; Manifesta 7, 2008, Fortezza, Bolzano, Trento, Rovereto, 2008; *Les Inquiets. 5 artistes sous la pression de la guerre*, Centre Pompidou, París, 2008; *In Focus*, Tate Modern, Londres, 2007; y la Bienal de Sydney, 2006. *The Fall of a Hair*, 2012 en dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania.

ARTIST BIOGRAPHY

Rabih Mroué, born 1967, lives and works in Beirut. Mroué is an actor, director, playwright, visual artist, and a contributing editor for *The Drama Review* (TDR), New York and the quarterly *Kalamon*, Beirut. He is also a co-founder and a board member of the Beirut Art Center (BAC), Beirut and a fellow at The International Research Center: *Interweaving Performance Cultures*/Freie Universität, Berlin, 2013/2014.

Recent exhibitions include: Gallery Sfeir-Semler Hamburg a solo exhibition, 2011, BAK, Utrecht a solo exhibition, 2010; Performa 09, New York, 2009; 11th International Istanbul Biennial, Istanbul, 2009; *Tarjama/Translation*, Queens Museum of Art, New York, 2009; *Soft Manipulation – Who is afraid of the new now?*, Casino Luxembourg, Luxembourg, 2008; *Medium Religion*, Center for Art and Media (ZKM), Karlsruhe, 2008; Manifesta 7, 2008, Fortezza/Franzenfeste, Bolzano/Bozen, Trento, Rovereto, 2008; *Les Inquiets. 5 artistes sous la pression de la guerre*, Centre Pompidou, Paris, 2008; *In Focus*, Tate Modern, London, 2007; and Biennale of Sydney, Sydney, 2006. *The Fall of a Hair*, 2012 at dOCUMENTA (13), Kassel, Germany.

LISTADO DE OBRA EN EXPOSICIÓN

WORKS IN EXHIBITION

Grandfather, Father, and Son, 2010

Abuelo, padre e hijo

Instalación: estantería, tarjetas, manuscritos, textos y vídeo *Checkmate* (Jaque mate)

Installation: shelves, cards, manuscript, vinyl wall texts and video "Checkmate"

Dimensiones variables.

Vídeo: color con sonido – 18'30"

Producida por BAK, Utrecht

Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Face A/Face B, 2002

Cara A/Cara B

Vídeo: color con sonido – 9'56"

Cortesía de Colección MACBA.

Consorcio MACBA

Old House, 2006

Casa antigua

Vídeo: color con sonido – 1'15"

Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Noiseless, 2006 – 2008

Silencioso

Vídeo: color sin sonido – 4'40"

Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

I, the Undersigned, 2006

Yo, el abajo firmante

Vídeo instalación bicanal a color con sonido y texto

2-channel video installation, color, sound, walltext

Pantalla 1: cara 3'51"/Pantalla 2: texto 5'07"

Tape 1: Face 3:51 min./Tape 2: Titles 5:07 min

Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

The Mediterranean Sea, 2011

El mar Mediterráneo

Instalación: vídeo bicanal a color con sonido
2-channel video installation, color, sound, walltext

Dimensiones variables.

Instalación producida por

Lunds Konsthall, Suecia

Cortesía del artista

The Pixelated Revolution, 2012

La revolución pixelada

Primera parte de la serie *The Fall of a Hair*

(La caída de un cabello)

Vídeo proyección y cuenta atrás.

Vídeo: color con sonido 21'58"

Video projection and counter.

Dimensiones variables.

Encargada y producida por DOCUMENTA (13).

Con el apoyo de Sfeir-Semler Gallery,

Beirut/Hamburgo

Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Thicker than Water, 2012

Más denso que el agua

Segunda parte de la serie *The Fall of a Hair*

(La caída de un cabello)

Instalación

Mesa 641 x 55 x 100 cm, 7 folioscopios de 50 a 70 páginas cada uno, botones, sonido (10" aprox.) y tinta

Table 641 x 55 x 100 cm, 7 Flipbooks 50 & 70 pages each, 7 switches, sound (10" approx.), and ink

Instalación producida por DOCUMENTA (13), Kassel. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

"Eye" vs "Eye", 2012

"Ojo" versus "ojo"

Cuarta parte de la serie *The Fall of a Hair*

(La caída de un cabello)

Película de 16mm, proyector con loop y caja de retroproyección

16mm film, projector, loop, and rear projection case

Instalación producida por DOCUMENTA (13), Kassel. Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburgo

Viena, 2006 – 2010

Vídeo instalación bicanal a color y postal.
2-channel video installation, color and postcard.
Dimensiones variables
Cortesía del artista

Photographia, 2011

Instalación: vídeo a color con sonido.
Installation: video, color, and sound.
Dimensiones variables. Vídeo: 6'01"
Cortesía del artista

Don't Spread Your Legs, 2011

No abras las piernas
Instalación: vídeo a color con sonido y texto.
Installation: video, color, and sound.
Dimensiones variables. Vídeo: 7'45"
Cortesía del artista

Swear With Fire and Iron, 2013

Jurar con fuego y hierro
Instalación: auriculares, dos canciones
(41" y 48") fotografía y texto.
Installation: headphones, two songs
(41" y 48") photo, and text.
Dimensiones variables.
Cortesía del artista

Cover, Sigur Rós, 2011

Carátula de disco, Sigur Rós
Fotografía: 30 x 30 cm
Cortesía del artista

Leap into the Void, 2006 – 2011

Salto al vacío
Instalación: Fotografía y texto
Fotografía: 5,5 x 8 cm.
Texto: dimensiones variables
Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery,
Beirut/Hamburgo

Who is Afraid of Representation?, 2006 – 2011

¿Quién teme a la representación?
Fotografía: 5,5 x 8 cm
Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery,
Beirut/Hamburgo

Selfportrait As a Fountain, 2006 – 2011

Autorretrato como una fuente
Instalación: Fotografía y texto
Fotografía: 5,5 x 8 cm.
Texto: dimensiones variables
Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery,
Beirut/Hamburgo

Conversion Year, 2006 – 2011

Año de la conversión
Instalación: Fotografía y texto
Fotografía: 5,5 x 8 cm.
Texto: dimensiones variables
Cortesía del artista y Sfeir-Semler Gallery,
Beirut/Hamburgo

Double Shooting, 2012

Disparo doble
Instalación: 72 fotografías y texto
Dimensiones variables
Instalación original en Tempelhof Airfield Berlin
producida por HAU, Berlín
Cortesía del artista

With Soul, With Blood, 2003 – 2006

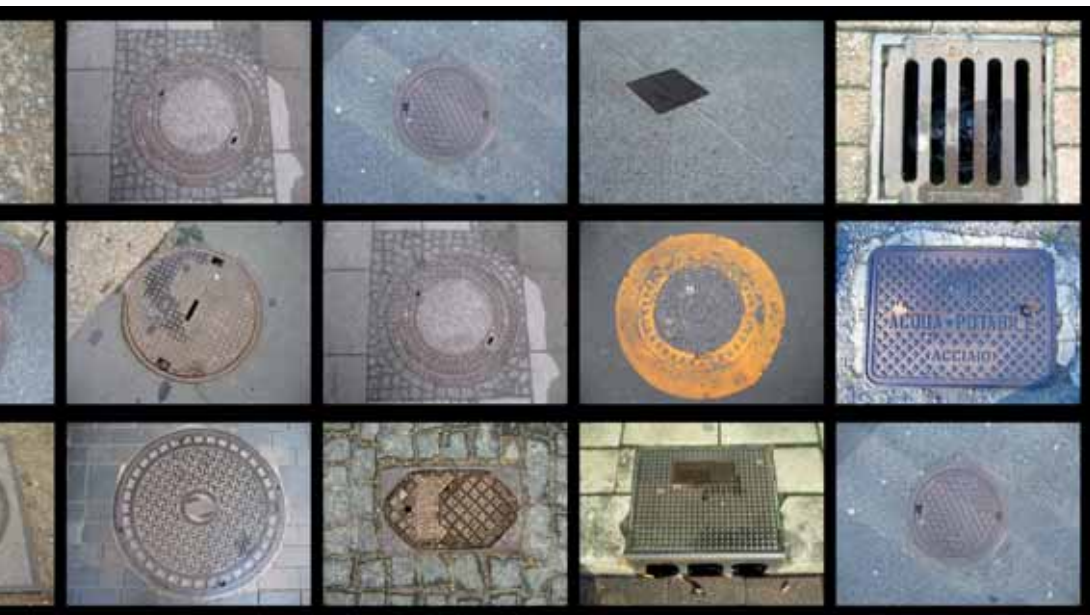
Con alma, con sangre
Videoproyección color con sonido
4'53"
Cortesía del artista

The People are Demanding, 2011

La gente está exigiendo
Instalación: texto
Dimensiones variables
Performance original producida por
Lunds Konsthall, Suecia
Cortesía del artista



Make me stop smoking, 2006



CRÉDITOS COLOPHON

COMUNIDAD DE MADRID REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Presidente

President

Ignacio González González

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura

Regional Minister of Employment,

Tourism and Culture

Ana Isabel Mariño Ortega

Viceconsejera de Turismo y Cultura

Regional Deputy Minister of Tourism and Culture

Carmen González Fernández

*Directora General de Bellas Artes,
del Libro y de Archivos*

General Director of Fine Arts, Books and Archives

Isabel Rosell Volart

Subdirectora General de Bellas Artes

Deputy Managing Director of Fine Arts

Carmen Pérez de Andrés

Jefe de Prensa de Empleo, Turismo y Cultura

*Head of Press for the Regional Ministry of
Employment, Tourism and Culture*

Pablo Muñoz Gabilondo

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

Ferran Barenblit

Colección

Collection

M. Asunción Lizarazu de Mesa

Carmen Fernández Fernández

Teresa Cavestany Velasco

Exposiciones

Exhibitions

Víctor de las Heras Iglesias

Ignacio Macua Roy

Difusión

Diffusion

Mara Canela Fraile

Marta Martínez Barrera

Web

Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas

Education and Public Programs

Pablo Martínez

María Eguizabal Elías

Victoria Gil-Delgado Armada

Carlos Granados

Biblioteca

Library

M. Paloma López Rubio

Gestión y administración

Management and Administration

Inmaculada Lizana Plaza

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Comisaria

Curator

Aurora Fernández Polanco

Asistente de la comisaria

Curator's Assistant

Alejandro Simón

Artista

Artist

Rabih Mroué

CATÁLOGO CATALOGUE

Autores

Authors

Aurora Fernández Polanco

Bilal Khbeiz

Pablo Martínez

Rabih Mroué

Lina Saneh

Fotografías

Photographies

Olaf Pascheit

Lunds Konsthall/Terhe Östling

Houssam Mcheimech

Rabih Mroué

Lutz Meyer

Sarmad Louis

Samar Maakaroun

Traducción

Translation

David Sánchez

Ditta Pater

Jihane Bou Zakhm

Laura Puy

Lina Mounzer

Meris Lutz

Mona Abou Rayyan

Ziad Nawfal

Corrector

Proof-reader

Fernando López

Diseño Gráfico

Graphic Design

Susanne Probst

Impresión

Printing

BOCM

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Rabih Mroué wishes to thank: The Lebanese Association for Plastic Arts – Ashkal Alwan/Beirut, BAK basis voor actuele kunst/Utrecht, Lunds Konsthall/Lund, The Lebanese quarterly Kalamoun/Beirut, Beirut Art Center/Beirut, MoMA and Sfeir-Semler Gallery.

Thanks to The International Research Center: “Interweaving Performance Cultures”/ Freie Universität-Berlin.

Many thanks also go to my friends: Loreto Alonso, Tony Chakar, Ali Cherri, Cosmin Costinas, Fadi Elabdallah, Joana Hadjithomas, Maria Hlavajova, Eyad Houssami, Khalil Joreige, Lamia Joreige, Manal Khader, Bilal Khbeiz, Elias Khoury, Georges Khoury (Jad), Matthias Lelienthal, Sarmad Louis, Samar Maakaroun, Bettina Masuch, Houssam Mcheimech, Ziad Nawfal, Chantal Pontbriand, Walid Raad, Walid Sadek, Hazem Sagheyyeh, Feyrouz Serhal, Andrée Sfeir Semler, Hito Steyerl, Christine Tohmé, Jalal Toufic, Katrin Waechter, Jill Winder, Akram Zaatari and all the friends who I have worked with.

My special thanks go to Aurora F. Polanco, Pablo Martínez, Ferran Barenblit, Ignacio Macua, Víctor de las Heras and Susanne Probst and all the wonderful team of CA2M, the editors and the contributors for their time and for the great and valuable work.

I would like also to thank my family for their never-ending support and above all I thank my partner, my companion and my collaborator Lina Saneh.

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

Av Constitución 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

www.ca2m.org

ca2m@madrid.org

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid con motivo de la Exposición RABIH MROUÉ. IMAGE(S), MON AMOUR presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 26 de septiembre de 2013 al 12 de enero de 2014.

This publication is edited by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid in conjunction with the Exhibition RABIH MROUÉ. IMAGE(S), MON AMOUR presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from September 26th 2013 to January 12th 2014.

Imágenes

Photographs

© Olaf Pascheit

© Lunds Konsthall/Terje Östling

Textos

Texts

© Bilal Khbeiz

© Rabih Mroué

Resto de textos

Other texts

Licencia reconocimiento

no comercial – sin obra derivada

Creative Commons 3.0 España

Edita

Editor

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

Comunidad de Madrid 2013

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

ISBN

978-84-451-3469-6

Depósito legal · Legal Deposit

M-24667-2013

Aurora Fernández Polanco
Bilal Khbeiz
Pablo Martínez
Rabih Mroué
Lina Saneh



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

EN COLABORACIÓN CON SALT