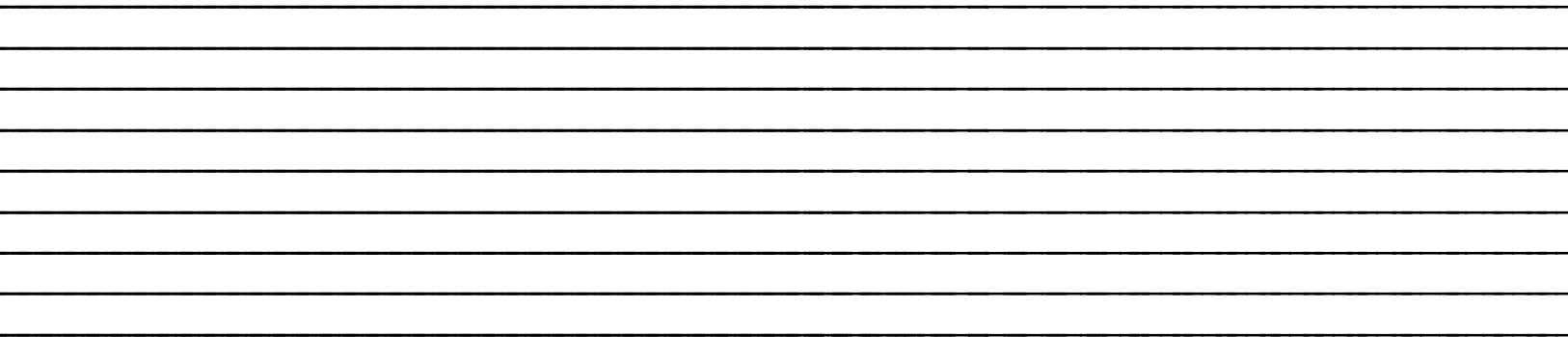


AMIN EL DIB

ARTAUD MAPPEN





AMIN EL DIB

4-17

Theater Artaud
Berlin 1986-1991
Susanne Husemann

18-23

Learning from Artaud - Or Maybe Not
Apprendre d'Artaud - Ou pas
Von Artaud lernen - Oder auch nicht
Amin El Dib

24-31

Life before Death
La vie avant la mort
Leben vor dem Tod
Amin El Dib

32

Index

33-81

Artaud Portfolios
Les Portfolios Artaud
Artaud Mappen

ARTAUD MAPPEN



Theater Artaud
Berlin 1986-1991

Doing theater without any desire, hope, ideology, or illusion, and most of all without causality. Instead, standing in the bottom of the abyss and looking up, seeing only a little bit of sky, lots of clouds. There is only transparency in dreams or in the meat sandwich that the person across from you unwraps during a very specific train ride, which should have been undertaken, but then flying was cheaper than taking the train at that moment. And so, in spite of it all, I still look down at my knees, these so-called “Beuys knees,” which are carried by my feet but nevertheless stand on nothing more than the ad hoc notion of having to say something important—urgently, inexorably, without stopping, almost in a panic. Audibility does not lie in frequency or volume but where the uncanny begins, perhaps inadvertently; and I always wanted to stage comedies. Comedy has the exceptional capacity to show the things that keep us apart, the unique cruelty of reality, with very unusual beauty;

Theater Artaud
Berlin 1986-1991

Faire du théâtre sans désir ardent, sans espoir, sans idéologie, sans illusion et surtout sans causalité, mais debout au fond d’un précipice, en regardant vers le haut, en apercevant un fragment de ciel, et de nombreux nuages – la transparence n’existe que dans le rêve ou dans l’emballage du sandwich à la saucisse du passager lors d’un voyage en train bien précis, qu’il faudrait encore entreprendre si l’avion n’était pas actuellement moins cher que le voyage en train. Et c’est ainsi que je continue malgré tout à regarder mes genoux, lesdits genoux de Beuys qui, portés par mes pieds, ne tiennent sur rien d’autre que l’idée de devoir dire quelque chose d’important, de manière urgente et implacable, sans relâche, presque en panique. L’audibilité n’est pas liée à la fréquence ou au volume, mais s’amorce là où l’inquiétant prend sa source, probablement de façon involontaire; et j’ai toujours voulu mettre en scène des comédies. La comédie a la capacité extraordinaire de révéler ce qui sépare,

THEATER ARTAUD

Berlin 1986-1991

Susanne Husemann

Theater machen ohne Sehnsucht, ohne Hoffnung, ohne Ideologie, ohne Illusion und vor allem ohne Kausalität, sondern im Abgrund stehend nach oben schauend, ein bisschen Himmel sehen, viele Wolken – Transparenz gibt es nur im Traum oder in der ausgepackten Wurststulle des Gegenübers bei einer ganz bestimmten Zugfahrt, die immer unternommen werden sollte, wenn nicht der Flug zur Zeit billiger wäre als die Bahnfahrt. Und so schaue ich trotzdem immer noch auf meine Knie, die sogenannten Beuysknie, die getragen von meinen Füßen auf nichts weiter stehen, als dem Einfall etwas Wichtiges sagen zu müssen, dringend und unerbittlich, ohne Unterlass, fast panisch. Die Hörbarkeit liegt nicht in der Frequenz oder der Lautstärke, sie liegt dort, wo das Unheimliche beginnt, wahrscheinlich ungewollt; und ich wollte immer Komödien inszenieren. Die Komödie hat die außergewöhnliche Fähigkeit, das Trennende, einzigartig grausame Reale mit einer ganz besonderen Schönheit zu zeigen, und wir machen uns ungewollt auf, weiterzuleben, obwohl wir gestern – gerade erst gestern – anfangen, uns im allgemeinen Todeswahn, der schon bei der einfachsten Bewegung ansetzt, geborgen zu fühlen.

and so we involuntarily decide to get on our feet again, to keep living, although yesterday, and really only yesterday, we had begun to feel comfortable in this general death craze, which manifests with the slightest movement.

The writer, actor, and drama theorist Antonin Artaud (1896–1948) was a lunatic lover, who died in a psychiatric institution, because his thoughts were too bizarre for his times. There he lost his teeth during an electroshock therapy session. They scattered at the feet of his psychiatrist, who without noticing kicked them into a corner. That is where unusual plants thrive, among them our theater group, which created a composition of light, voice, and sound out of Artaud's screams. The well-known theater critic Joachim Werner Preuß expressed surprise that it was even possible to stage Artaud, and not just his screams but also the breathtaking beauty, the longing for life and ability to give away his heart; to say "yes" to the absurd with gentle theatricality, and above all to affirm synchronicity as the ultimate conceivable law—that is, if one necessarily wishes to adhere to laws at all.

Theater Artaud was founded by the French actor Jean-Marie Boivin, musician Angelika Schindler, and painter Susanne Husemann as director. A year later, they were joined by musicians Alexandra Holtsch and Vicki Schmatolla. In 1988, Pierre Alozie, Edgar Alexen, Katrin Stumptner, Marina Nowitzki, Holger Frindt, Pak von Brevern, Tom Balbier, Tommy Smith, Stefan Griese, Kai Gogolin, and Monika Palma also became part of the group.

That same year, Amin El Dib began his photographic work about the theater, and the Theaterschiff was constructed on Mariannenplatz in Berlin/Kreuzberg, which would later be located at Anhalter Bahnhof and next to the Berlin Wall. In 1990, Michael Athanassiadis joined the group as dramaturg and stage designer. The theater group was invited to various theater festivals.

The founding of the group in 1986 was based on the desire to produce Antonin Artaud's works and to put his theoretical text *The Theater and Its Double* into practice. Artaud summons the primal forces from which theater emerged, this deep need for healing and transformation. In the process, he draws from Balinese theater and Greek tragedy. For us, it was important to rediscover the language of theater. Everything was language and was given equal significance on the stage: the language of words, sound, light, space, objects, and gesture. We usually developed the pieces from prose, worked with improvisation, and created gestural images and dramatic scenes. We did not merely wish to impart our thoughts to our viewers; we wanted nothing less than to touch their souls.

une réalité singulièrement cruelle, avec une beauté toute particulière. Et nous nous apprêtons sans le vouloir à continuer à vivre, alors que nous commençons hier – tout juste hier – à nous sentir en sécurité dans l'obsession générale de la mort, qui prend sa source dès l'amorce du plus simple mouvement.

L'écrivain, comédien et théoricien du théâtre Antonin Artaud (1896–1948) était un passionné obsessionnel qui a fini dans un hôpital psychiatrique parce que ses pensées étaient trop insolites pour son époque. Il y perdit d'ailleurs ses dents lors d'un traitement par électrochocs; elles roulèrent aux pieds de son psychiatre qui les envoya dans un coin sans s'en apercevoir. Là prospéraient des plantes rares, dont notre troupe de théâtre qui, à partir des cris d'Artaud, a créé une composition de lumière, de voix et de son. Le célèbre critique de théâtre Joachim Werner Preuß se montra surpris qu'il ait été possible de mettre en scène Artaud, non seulement ses cris, mais aussi la beauté époustouflante, le désir ardent de vivre et la capacité à offrir son cœur; de dire oui à l'absurde dans une tendre théâtralité et surtout à la synchronicité comme dernière loi imaginable – si tant est que l'on tienne absolument à énoncer des lois.

Le Theater Artaud a été fondé par le comédien français Jean-Marie Boivin, la musicienne Angelika Schindler et la peintre Susanne Husemann à la mise en scène. Un an plus tard, les musiciennes Alexandra Holtsch et Vicki Schmatolla les ont rejoints. En 1988, Pierre Alozie, Edgar Alexen, Katrin Stumptner, Marina Nowitzki, Holger Frindt, Pak von Brevern, Tom Balbier, Tommy Smith, Stefan Griese, Kai Gogolin et Monika Palma ont intégré la troupe.

La même année, Amin a commencé son travail photographique sur le théâtre, et le Theaterschiff – bateau-théâtre – a été construit sur la Mariannenplatz à Berlin-Kreuzberg. Celui-ci s'est retrouvé plus tard près d'Anhalter Bahnhof, puis à côté du Mur de Berlin. En 1990, Michael Athanassiadis a rejoint la troupe en tant que conseiller dramaturgique et scénographe. La troupe de théâtre a été invitée à participer à divers festivals de théâtre.

En 1986, la constitution de la troupe reposait sur le désir d'adapter les pièces d'Antonin Artaud et son livre théorique sur le théâtre, *Le Théâtre et son double* (1938). Artaud invoque les forces élémentaires à l'origine du théâtre, ce besoin profond de guérison et de transformation. Il se réfère pour cela au théâtre balinaise et à la tragédie grecque. Il nous importait de redécouvrir le langage du théâtre. Tout était langage et reçut la même place sur scène: le langage des mots, du son, de la lumière, de l'espace, des objets et de la gestuelle. Le plus souvent, nous développons les pièces à partir de textes en prose, travaillions avec l'improvisation, créions des images gestuelles et des scènes dramatiques. Nous ne voulions pas seulement communiquer de nouvelles pensées au spectateur, nous ne voulions rien de moins que toucher son âme.



Der Schriftsteller, Schauspieler und Theatertheoretiker Antonin Artaud (1896–1948) war ein wahnsinnig Liebender, der in der Psychiatrie endete, weil seine Gedanken zu absonderlich waren für seine Zeit. Dort verlor er seine Zähne während einer Elektroschock-Therapie, die vor die Füße seines Psychiaters rollten und die er unbemerkt in die Ecke schoss. Dort gediehen seltene Pflanzen, unter anderem unsere Theatergruppe, die aus Artauds Schreien eine Komposition aus Licht, Stimme und Klang kreierte. Der bekannte Theaterkritiker Joachim Werner Preuß zeigte sich überrascht, dass es möglich war, Artaud überhaupt zu inszenieren, nicht nur seine Schreie, sondern auch das atemberaubende Schöne, die Sehnsucht nach Leben und dem Vermögen, sein Herz zu verschenken; in zarter Theatralik Ja zum Absurden zu sagen und vor allem zur Synchronizität als letztes denkbare Gesetz, wenn man unbedingt Gesetze festhalten möchte.

Das Theater Artaud wurde gegründet vom französischen Schauspieler Jean-Marie Boivin, der Musikerin Angelika Schindler und der Malerin Susanne Husemann in der Regie. Ein Jahr später schlossen sich die Musikerinnen Alexandra Holtsch und Vicki Schmatolla an. 1988 kamen Pierre Alozie, Edgar Alexen, Katrin Stumptner, Marina Nowitzki, Holger Frindt, Pak von Brevern, Tom Balbier, Tommy Smith, Stefan Griese, Kai Gogolin und Monika Palma dazu.

Im selben Jahr begann Amin El Dib seine Fotoarbeiten über das Theater, und das Theaterschiff auf dem Mariannenplatz in Berlin-Kreuzberg wurde gebaut, welches später am Anhalter Bahnhof und neben der Berliner Mauer stehen sollte. 1990 schloss sich Michael Athanassiadis als Dramaturg und Bühnenbildner der Gruppe an. Die Theatergruppe wurde auf verschiedene Theaterfestivals eingeladen.

Der Zusammenschluss der Gruppe im Jahr 1986 basierte auf dem Anliegen, Antonin Artauds Stücke und seine theatertheoretische Schrift „Das Theater und sein Double“ (1938) umzusetzen. Artaud ruft die Urkräfte herbei, aus dem Theater entstanden ist, diesem tiefen Bedürfnis nach Heilung und Transformation. Er besinnt sich dabei auf das balinesische Theater und die griechische Tragödie. Wichtig war es für uns, die Sprache des Theaters neu zu entdecken. Alles war Sprache und bekam die gleiche Bedeutung auf der Bühne: die Sprache der Worte, des Klangs, des Lichts, des Raums, der Gegenstände und der Gebärde. Wir entwickelten die Stücke meist aus Prosatexten, arbeiteten mit Improvisation, kreierte gestische Bilder und dramatische Szenen. Wir wollten dem Zuschauer nicht nur neue Gedanken mitgeben, wir wollten nichts weniger als seine Seele berühren.

A Dialogue

Amin accompanied our theater work for four years. He did not photograph theater in the usual sense. He used our theater work as a vehicle for his own art. Maybe art is always about a kind of stripping away. This immense vital energy that infuses everything real, which we can take part in—if we have sufficient awareness—this has the appearance of a secret. And in art, we set out to get to the bottom of this secret, from which depths the gods emerged long ago.

We took a very long time to develop a piece. We never used a predetermined text. Instead, we used Artaud's dramatic theory as a concrete vocabulary. In addition, his texts reflected the fate of his life, which when written down unfiltered, like an inapproachable and aggressive explosion of language, required a concrete type of treatment. We approached the texts carefully, translated them, and probed their meaning. Once we had a vague idea of the intention of the work, we began to lay out a sequence of scenes and improvised the content. For me, improvisation was a form of allowing the body and the intuition to speak. Everything that we had thought about while sitting at our desks was then tested with the actors playing it out and subsequently altered. As director, I helped the actors learn to trust their own intuitions, and out of that I developed a sequence of scenes. It took months of work to produce a work developed for a specific space.

Usually, the runtime of the piece was not very long and was limited by the rent for the space and the amount of support we had received from the Berlin Senate. Theater exists for this short moment of performance, and afterwards I am left with a melancholy feeling. I am fascinated by photography because it ostensibly has the potential to preserve a moment and at the same time make it unique. It is as if photography could stop time as it moves along the thread of memory and secure the entire moment.

I followed Amin's artistic work with anticipation and a dialogue developed between his and our works of art. It fascinated me to look at his images after one of our productions. These theater pieces, developed and performed through a process that took months, were then revealed to us after a few more months in a series of just a few photographs.

Amin played with the analog medium in the laboratory, with the transformative process of developing negatives and the materiality and quality of the photographic paper and its two-dimensional material and quality. He searched for his language the same way actors look for their means of expression.

Un dialogue

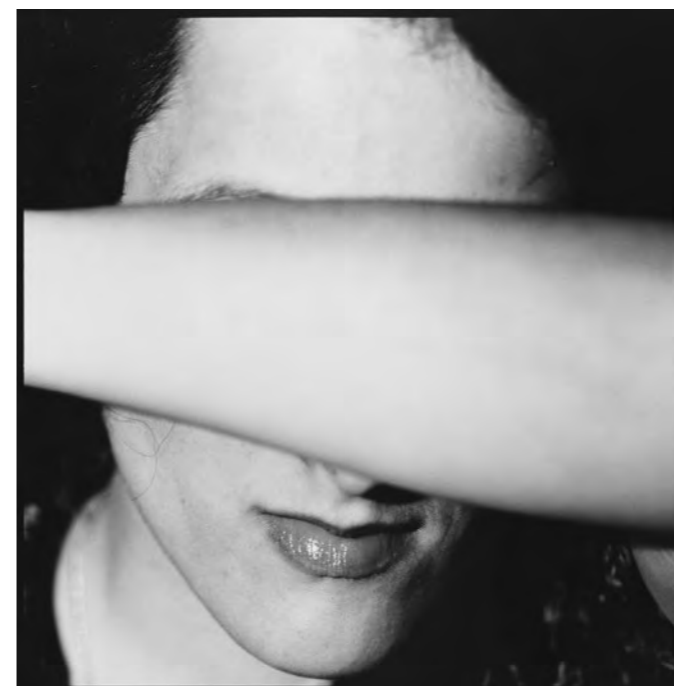
Amin a accompagné notre travail théâtral pendant quatre ans. Il n'a pas fait des photos de théâtre à proprement parler. Il s'est appuyé sur notre travail de mise en scène théâtrale pour développer son propre art. Peut-être que l'art opère toujours comme une sorte de révélateur. Cette immense force vitale qui anime tout ce qui est réel et à laquelle nous pouvons participer si nous sommes suffisamment attentifs. Elle apparaît comme un secret. Et dans l'art, nous partons à la découverte de ce secret, qui donna un jour naissance aux dieux.

Nous passions beaucoup de temps à développer une pièce. Nous n'utilisons jamais de modèle de texte fixe. Nous nous servions de la théorie du théâtre d'Artaud comme d'un vocabulaire concret. De plus, ses textes reflétaient le destin de sa vie, qui, écrit sans filtre, telle une explosion de langage inaccessible et agressive, nécessitait une adaptation concrète. Nous nous approchions des textes avec précaution, les traduisions et remettions en question leur signification. Lorsque nous avions une vague idée de l'intention de la pièce, nous commençons à définir une séquence de scènes et à improviser sur le contenu. Pour moi, l'improvisation était une manière de laisser parler le corps et l'intuition. Tout ce à quoi nous avons réfléchi lors du travail de préparation était passé au crible de l'espace de la scène et modifié avec les comédiens. En tant que metteuse en scène, je soutenais les acteurs dans leur confiance en leur propre intuition et je développais l'enchaînement des scènes. Après des mois de travail, une pièce a ainsi vu le jour, que nous avons développée pour une salle spécifique.

La plupart du temps, la saison n'était pas très longue et était limitée par la location du local et les subventions du Sénat. Le théâtre ne vit que pour ce bref instant de la représentation et me laisse ensuite nostalgique. La photographie me fascine parce qu'elle a la capacité essentielle de conserver l'instant et de le rendre pour ainsi dire unique. Comme si elle pouvait arrêter le temps et fixer l'intégralité de l'événement en une photo sur le chemin du souvenir.

Je suivais avec une grande attention le travail artistique d'Amin et un dialogue s'instaura entre son art et le nôtre. J'étais fascinée de voir ses photos après une production. Les pièces qui avaient été développées puis jouées selon un processus précis pendant des mois se présentaient à nous quelques mois plus tard sous la forme d'une série de quelques photos.

Dans le laboratoire photo, Amin jouait avec le médium analogique, avec le processus de transformation du développement du négatif et avec le papier photo dans sa matérialité et sa qualité bidimensionnelle. Il cherchait son langage, tout comme un comédien cherche à élargir ses possibilités d'expression.



Ein Dialog

Amin begleitete unsere Theaterarbeit vier Jahre lang. Er machte keine Theaterfotos im eigentlichen Sinn. Er nahm unsere Theaterarbeit als Vehikel für seine eigene Kunst. Vielleicht geht es in der Kunst immer um eine Art Freilegung. Diese enorme Lebenskraft, die alles Wirkliche beseelt, der wir – sind wir aufmerksam genug – teilhaftig werden dürfen. Sie erscheint wie ein Geheimnis. Und wir machen uns in der Kunst auf, dieses Geheimnis zu ergründen, aus dem damals Götter entstanden.

Wir verbrachten sehr viel Zeit damit, ein Stück zu entwickeln. Wir verwendeten nie eine feste Textvorlage. Artauds Theatertheorie nutzten wir als konkretes Vokabular. Zudem gaben seine Texte sein Lebensschicksal wieder, das ungefiltert aufgeschrieben, wie eine unnahbare und aggressive Explosion von Sprache, einer konkreten Umsetzung bedurfte. Wir näherten uns den Texten vorsichtig, übersetzten sie und hinterfragten deren Bedeutung. Wenn wir eine vage Vorstellung von der Intention des Stückes hatten, begannen wir eine Szenenfolge festzulegen und improvisierten über die Inhalte. Die Improvisation war für mich eine Form, den Körper und die Intuition sprechen zu lassen. Alles, was wir am Schreibtisch überlegt hatten, wurde im Raum szenisch mit den Spielern überprüft und verändert. Als Regisseurin unterstützte ich die Spieler in ihrem Vertrauen in ihre eigene Intuition und erarbeitete einen Szenenablauf. Nach Monaten der Arbeit entstand so ein Stück, das wir für einen bestimmten Raum entwickelten.

Meistens war die Spielzeit nicht sehr lang und wurde begrenzt durch die Miete der Räumlichkeit und den Unterstützungsgeldern des Senats. Theater lebt nur für diesen einen kurzen Augenblick der Aufführung und lässt mich anschließend wehmütig zurück. Mich fasziniert die Fotografie, weil sie vordergründig die Möglichkeit besitzt, den Augenblick zu konservieren und gleichsam einzigartig zu machen. So, als könnte sie die Zeit anhalten und das ganze Ereignis in einem Foto auf dem Pfad des Erinnerens festhalten.

Ich verfolgte mit Spannung Amins künstlerische Arbeit und es entstand ein Dialog zwischen seiner und unserer Kunst. Es faszinierte mich, seine Bilder nach einer Produktion anzuschauen. Die Stücke, die in einem Prozess über Monate entwickelt und aufgeführt worden waren, zeigten sich uns nach weiteren Monaten in einer Serie von wenigen Fotos.

Amin spielte mit dem analogen Medium im Fotolabor, dem Wandlungsprozess der Negativentwicklung und dem Fotopapier in seiner zweidimensionalen Stofflichkeit und Qualität. Er suchte seine Sprache wie ein Schauspieler seine Ausdrucksmöglichkeiten erweitert.

Amin thereby created a pictorial space that clearly set itself apart from photography. He transformed his darkroom into an alchemical laboratory and discovered the power of the tear as a means of telling stories. He discovered the beauty in the processes of navigating black and white, light and darkness. Within dissonance life becomes visible. The “eternal return” is interrupted, and day begins. Light becomes language, which is etched in silvery crystals as a shadowy space and creates a score for understanding the relationships of meaning.

In his images he brings together the art of perception with the feeling for vital experience. He gives himself over to the delicate sensibility of the photograph, tracing the event after the fact, in order to preserve it in its vibrancy. Amin does not take photographs. He develops pictures—images that step out of photo-time and are manifested as events enshrined in the gaze of the viewer.

Given this intention, his images are to be understood as series. The given context invites viewers to explore the occurrence themselves while moving from image to image. It is about the art of lingering and the unique event that is life.

With his series, Amin mirrored our theater work in a unique manner. Through his approach, which he developed first together with us and then afterwards in the darkroom, the *Artaud Portfolios* emerged as a dialogue between the arts.

Amin créa ainsi un espace visuel qui se distançait clairement de la photographie. Il transforma sa chambre noire en un laboratoire d'alchimiste, fit de la déchirure découverte une conteuse d'histoires, découvrit la beauté dans le processus entre le noir et le blanc, la lumière ou l'obscurité. La vie devient visible dans la dissonance, l'« éternel retour » est interrompu et le jour commence. La lumière devient un langage qui grave un espace d'ombre à l'aide de cristaux d'argent et crée une partition de relations sémantiques.

Dans ses images, il associe l'art de la perception et le sentiment d'une expérience vivante. Il s'en remet à la délicatesse de la prise de vue et retrace l'événement après coup pour en conserver le caractère vivant. Amin ne prend pas de photos. Il développe des images. Des images qui vont au-delà du temps de la photo et qui, à l'abri dans le regard du spectateur, deviennent un événement.

C'est dans cette optique que ses images doivent être considérées comme des séries. Le contexte donné invite le spectateur à suivre lui-même l'événement dans le mouvement d'une image à l'autre. Ce qui importe ici, c'est l'art de s'attarder et de l'événement unique qu'est la vie.

Au moyen de ses séries, Amin a su refléter notre travail théâtral d'une manière unique. Grâce à son approche, qu'il a développée avec nous et, a posteriori, dans son laboratoire photo, sont nés les « Artaud Mappen » – les *Portfolios Artaud* –, tel un dialogue entre les arts.



Amin erschuf dadurch einen Bildraum, der sich gegenüber der Fotografie klar abgrenzt. Seine Dunkelkammer verwandelte er in ein alchemistisches Laboratorium und entdeckte den Riss als Geschichtenerzähler, entdeckte die Schönheit im Vorgang zwischen Schwarz und Weiß, Licht oder Dunkelheit. In der Dissonanz wird Leben sichtbar, die „ewige Wiederkehr“ wird unterbrochen und der Tag beginnt. Licht wird zur Sprache, die sich in silbrigen Kristallen als Schattenraum einbrennt und eine Partitur von Sinnzusammenhängen schafft.

In seinen Bildern verbindet er die Kunst der Wahrnehmung mit dem Gefühl für eine lebendige Erfahrung. Er überlässt sich dem Feingefühl der Aufnahme und geht im Nachhinein dem Ereignis nach, um es in seiner Lebendigkeit zu erhalten. Amin macht keine Fotos. Er entwickelt Bilder. Bilder, die aus der Foto-Zeit heraustreten und geborgen im Blick des Betrachters zum Ereignis werden.

Aus diesem Anliegen sind seine Bilder als Serien zu verstehen. Der gegebene Zusammenhang lädt den Betrachter ein, dem Ereignis selbst nachzugehen in der Bewegung von Bild zu Bild. Hier geht es um die Kunst des Verweilens und das einzigartige Ereignis Leben.

Amin hat mit seinen Serien unsere Theaterarbeit in herausragender Weise gespiegelt. Durch seine Vorgehensweise, die er mit uns und im Nachhinein im Fotolabor entwickelte, sind die „Artaud Mappen“ als ein Dialog zwischen den Künsten entstanden.

Katakombe (Catacombe)

1988

Location: Katakombe, Berlin Kreuzberg, Theaterfestival Helsinki, YU Theaterfestival Subotica

The production is based on Artaud's only dramatic work, *Cenci*. We had worked with this piece two years before and had performed it under the name *Petrella*. With this second version, entitled *Katakombe* (Catacomb) after the place where it was performed, a mythical backdrop was important to us. Artaud had traveled in Mexico and was very inspired by its vital culture and indigenous art. We developed the structure for the production around the symbol of the circle and created a link between this form and the main roles. The Katakombe was a 15-meter-high space of interlinked rooms, which enabled us to perform at different locations at the same time. Music by Alex Holtsch, Vicki Schmatolla, and Gerhard Bühring lent the evenings rhythm and sound.

Amin used multiple exposures and flash. The photographs combine stasis and movement, thus uniquely reflecting the art of theater. Amin captures moments that could not be portrayed in more haunting way: the woman with the "dead eyes" looks at us with a frozen gaze that stares out of the picture. Due to the lighting, the pile of naked bodies at the beginning of the piece has the appearance of a giant sleeping octopus that is slowly awakening. This particular theater event comes alive once again in an inimitable manner through Amin's images.

Im Schiff (Inside the Ship)

1989

Location: Theaterschiff St. Thomaskirche, Anhalter Bahnhof, Potsdamer Platz, Berlin Kreuzberg

Ezra Pound's *Pisan Cantos* served as the basis for this production. Pound, like his contemporary James Joyce, took language apart to uncover its primal force. We explored speech as an act and symbolically transformed our discoveries into images and music. Our aim was not an interpretation of the work, but instead we were interested in the space created by language and the vibrations that we manifested through music. We traveled into the depths of Ezra Pound's psyche, and we began this journey by building a ship as a movable theater, which we stationed at different historical locations in Berlin in nightly processions.

Amin's photo series begins with the ship as a static element. He does not emphasize the ship, the purpose of which lies in motion but the contradiction of ship being on land. The water is missing!

Katakombe (Catacombe)

1988

Lieu : Katakombe, Berlin-Kreuzberg, festival de théâtre d'Helsinki, festival de théâtre YU de Subotica

La mise en scène est basée sur la pièce exceptionnelle d'Artaud, *Cenci*. Deux ans auparavant, nous avons adapté *Cenci* et l'avons jouée sous le nom de *Petrella*. Dans cette deuxième version, *Katakombe* (d'après le nom du lieu de la représentation), nous avons attaché une grande importance à l'arrière-plan mythique. Artaud avait voyagé au Mexique et avait été très inspiré par sa culture vivante et l'art autochtone. Nous avons développé la structure de la mise en scène à partir du symbole de la roue et l'avons mise en lien avec les rôles principaux. La catacombe était une cave voûtée à la structure imbriquée de 15 mètres de haut, ce qui permettait de jouer à différents endroits en même temps. La musique d'Alex Holtsch, Vicki Schmatolla et Gerhard Bühring avait accompagné les soirées de ses sons et de ses rythmes.

Amin avait utilisé l'exposition multiple et le flash. Les images allient statique et mouvement et reflètent de manière unique l'art du théâtre. Amin capture les moments qui ne sauraient être reproduits de manière plus pénétrante : la femme aux « yeux morts » nous regarde fixement depuis l'espace de l'image. Résultant des différentes expositions, l'amas de corps humains nus du début de la pièce évoque une pieuvre géante endormie qui se réveille lentement. C'est grâce aux images d'Amin que cet événement théâtral particulier a pris vie de manière unique.

Im Schiff (Dans le bateau)

1989

Lieu : Theaterschiff près de la St. Thomaskirche, Anhalter Bahnhof, Potsdamer Platz, Berlin-Kreuzberg

Les *Cantos pisans* d'Ezra Pound ont été notre modèle pour cette mise en scène. À la même époque que James Joyce, Pound a fragmenté le langage pour en découvrir son origine. Nous avons exploré l'événement langage et avons transposé symboliquement nos trouvailles en images et musique. Il ne s'agissait pas là d'interprétation, mais de l'espace créé par le langage et des vibrations que nous avons transposées en musique. Nous avons voyagé dans l'inconscient de la psyché d'Ezra Pound. Et nous avons commencé notre voyage par la construction d'un bateau comme lieu de théâtre itinérant, que nous avons placé dans différents lieux historiques de Berlin au cours de déménagements nocturnes.

La série de photos d'Amin commence par le bateau en tant qu'élément statique. Ce n'est pas le bateau – dont le sens réside dans la mobilité – qu'il met en relief, mais la contradiction qui résulte du bateau sur la terre ferme. Il manque l'eau !



Katakombe

1988

Ort: Katakombe, Berlin Kreuzberg, Theaterfestival Helsinki, YU Theaterfestival Subotica

Die Inszenierung basiert auf Artauds einzigem Theaterstück „Cenci“. Wir hatten zwei Jahre zuvor „Cenci“ bearbeitet und unter dem Namen „Petrella“ aufgeführt. Bei dieser zweiten Fassung „Katakombe“ (sie ist nach dem Aufführungsort benannt) war uns der mythische Hintergrund wichtig. Artaud hatte Mexiko bereist und war sehr inspiriert von dessen lebendiger Kultur und der indigenen Kunst. Wir entwickelten aus dem Symbol des Rades die Struktur der Inszenierung und brachten sie in Verbindung mit den Hauptrollen. Die Katakombe war ein 15 Meter hohes verschachteltes Kellergewölbe, das es möglich machte, an verschiedenen Orten gleichzeitig zu spielen. Die Musik von Alex Holtsch, Vicki Schmatolla und Gerhard Bühring gab den Abenden Rhythmus und Klang.

Amin nutzte Mehrfachbelichtung und Blitz. Die Bilder verbinden Statik und Bewegung und spiegeln auf einmalige Weise die Kunst des Theaters. Amin hält die Momente fest, die eindringlicher nicht wiedergegeben werden können: die Frau mit den „toten Augen“ blickt uns starr aus dem Bildraum entgegen. Der Haufen von nackten Menschenleibern am Beginn des Stückes wirkt durch die Belichtungen wie eine riesige schlafende Krake, die langsam erwacht. Dieses besondere Theaterereignis wurde durch Amins Bilder in einzigartiger Weise wieder lebendig.

Im Schiff

1989

Ort: Schiff an St. Thomaskirche, Anhalter Bahnhof, Potsdamer Platz, Berlin Kreuzberg

Die „Pisaner Cantos“ von Ezra Pound war unsere Vorlage für diese Inszenierung. Pound nahm die Sprache, zeitgleich mit James Joyce, auseinander, um ihr Ursprüngliches zu entdecken. Wir gingen dem Ereignis Sprache nach und setzten Gefundenes symbolisch in Bilder und Musik um. Es ging dabei nicht um Interpretation, sondern um den Raum, der durch Sprache entsteht, und die Schwingungen, die wir musikalisch umsetzten. Wir reisten in die Unterwelt von Ezra Pounds Psyche. Und begannen unsere Reise mit dem Bau eines Schiffes als fahrende Theaterstätte, die wir in nächtlichen Umzügen an unterschiedliche historische Orte Berlins stellten.

Amin's Fotoserie beginnt mit dem Schiff als statisches Element. Nicht das Schiff, dessen Sinn in der Beweglichkeit liegt, betont er, sondern den Widerspruch, der sich aus dem Schiff auf dem Land ergibt. Es fehlt das Wasser!

A ship built on sand. Where does the journey go without water? In the interior space he captures the moments of standstill. He multiplies the suicide as a reoccurring moment. Everything is trapped in time. Given the lack of narrative, the steel hull of the ship becomes a framework of meaning.

On the last photograph of the series, we see the ship being pushed through the snow. It seems to call to the viewer. We have to push the ship ourselves and bring the ice to the point of melting, if we wish to swim in the sea of our imagination. Only then, can we free Psyche from the underworld and celebrate with Eros.

Macht (Geld) (Power, Money)

1990

Location: Oranienstraße in front of SO36, Berlin Kreuzberg

During this time, I was interested in synchronicity. Is it possible to judge actions based on the law of synchronicity? To explore this question, we compiled a series of incoherent actions. We staged a traffic accident but switched the sequence of events: The man who had been run over was lying on the street before the car appeared. For this piece, we worked with a dancer, who performed movements in a small space at the "site of the accident" behind a display window. Two dogs occupied the space with the dancer, who cautiously made contact with them. Later we let the dogs out onto the street. They went right to the body, which had pieces of meat on it, and they ate them. If one were to draw a causal relationship between the individual moments of the performance, a dramatic scene would result: murder, a dead person eaten by dogs. Afterwards I wondered about the meaning. Does the viewer perceive meaning as causality?

Amin developed a photo series which is stylistically tied together by the holes punched on both sides of the negative and by an alienating gray. Through the inversion of the gray tones, the negative is underscored as the last comprehensible point of reference, behind which nothing is hidden. There is no "blow up" effect in the darkroom of the photographer alchemist's darkroom. There is no bush, behind which the murderer is standing, if one examines the negative carefully. Here, a dead person is revealed who was never killed. Although he is the focus of the series, but in a sideways manner, he succumbs to the principle of representation. And the viewers? Strangely disgusted and fascinated, they look at the meat as it slowly disappears into the stomachs of the dogs. In his photo series Amin has them appear as a gathering of legs at the edge of the image.

Un bateau construit sur le sable. Où peut bien mener un voyage sans eau? À l'intérieur, il photographie les éléments statiques. Il reproduit le suicide comme élément récurrent. Tout reste suspendu dans le temps. Sans narration, la structure en acier se transforme en motif porteur de sens.

Sur la dernière photo de la série, nous voyons le bateau qui est poussé dans la neige. Cela ressemble à une invitation adressée au spectateur. Nous devons nous-mêmes pousser le bateau et faire fondre la glace si nous voulons nager dans l'océan de notre imaginaire. Nous pourrions alors libérer la psyché de l'inconscient et célébrer avec Eros.

Macht (Geld) (Pouvoir, Argent)

1990

Lieu: Oranienstraße devant le SO36, Berlin-Kreuzberg

Je m'intéressais à l'époque à la synchronicité. Est-il possible de juger des actions sur la base de la loi de la synchronicité? Pour y répondre, nous avons mis au point une séquence d'actions incohérentes.

Nous avons joué un accident de la route, mais nous en avons interverti la chronologie: l'homme renversé était allongé sur la route avant l'arrivée de la voiture. Pour cette pièce, nous avons travaillé avec un danseur qui évoluait dans un petit espace sur le « lieu de l'accident », derrière une vitrine. Deux chiens se tenaient près du danseur, qui prenait prudemment contact avec eux. Un peu plus tard, nous avons laissé les chiens sortir dans la rue. Sûrs de leur but, ils se sont dirigés vers le cadavre qui avait des morceaux de viande sur le corps, et les ont mangés. Si l'on établissait un lien de cause à effet entre les différents moments de la performance, on assisterait à une scène dramatique: meurtre, mort dévoré par les chiens. Pour finir, je me suis posé la question du sens. Le spectateur perçoit-il le sens comme une causalité?

Amin a développé une série de photos dont la cohérence stylistique est assurée par la perforation des deux côtés du négatif et par les étonnantes tonalités grises. Il oriente l'œil du spectateur vers la situation ludique. L'inversion des valeurs de gris des photos met l'accent sur le négatif comme dernier point de référence lisible, derrière lequel il n'y a rien de dissimulé. Pas d'effet *blow up* (d'agrandissement) dans le laboratoire du photographe alchimiste. Pas de buisson derrière lequel se tient le meurtrier lorsque l'on regarde attentivement le négatif. Un mort est déclaré qui n'a jamais été tué. Qui se trouve certes au centre de la série, mais qui se soumet au principe de la représentation en apparaissant du côté inverse. Et les spectateurs? Ils regardent, étrangement dégoûtés et fascinés, la viande qui disparaît lentement dans le ventre des chiens. Dans sa série de photos, Amin les fait apparaître comme une accumulation de jambes sur les côtés.



Ein Schiff auf Sand gebaut. Wohin kann die Reise ohne Wasser gehen? Im Innenraum hält er die statischen Momente fest. Den Selbstmord vervielfältigt er als wiederkehrenden Moment. Alles bleibt in der Zeit hängen. Ohne Narrativ wurde das Stahlgerüst zum sinngebenden Muster.

Auf dem letzten Foto der Serie sehen wir das Schiff, wie es durch den Schnee geschoben wird. Es wirkt wie eine Aufforderung an den Betrachter. Wir müssen das Schiff selbst anstoßen und das Eis zum Schmelzen bringen, wenn wir im Meer unserer Fantasie schwimmen wollen. Dann können wir Psyche aus der Unterwelt befreien und mit Eros feiern.

Macht (Geld)

1990

Ort: Oranienstraße vor dem SO36, Berlin Kreuzberg

Mich interessierte zu dieser Zeit die Synchronizität. Ist es möglich, auf dem Gesetz der Synchronizität Handlungen zu beurteilen? Um dem nachzugehen, stellten wir eine inkohärente Handlungsabfolge zusammen.

Wir spielten einen Verkehrsunfall nach, vertauschten aber die zeitliche Abfolge: Der überfahrene Mann lag auf der Straße, bevor das Auto kam. Wir arbeiteten bei dem Stück mit einem Tänzer zusammen, der sich in einem kleinen Raum an der „Unfallstelle“ hinter einem Schaufenster bewegte. Zwei Hunde hielten sich beim Tänzer auf, der vorsichtig Kontakt zu ihnen aufnahm. Später ließen wir die Hunde auf die Straße. Zielsicher gingen sie zu der Leiche, die Fleischstücke auf dem Körper hatte, und fraßen sie. Würde man einen kausalen Zusammenhang zwischen den Einzelmomenten der Performance herstellen, würde eine dramatische Szene entstehen: Mord, Toter wird von Hunden gefressen. Abschließend stellte ich mir die Frage nach dem Sinn. Nimmt der Zuschauer Sinn als Kausalität wahr?

Amin entwickelte eine Fotoserie, die stilistisch zusammengehalten wird durch die beidseitige Lochung des Negativs und durch das befremdliche Grau. Amin lenkt das Auge des Betrachters auf die Spielsituation. Durch die Grauwertumkehr der Fotos wird das Negativ als letzter lesbarer Bezugspunkt betont, hinter dem es kein Verborgenes gibt. Kein „Blow up“-Effekt im Labor des alchemistischen Fotografen. Kein Busch, hinter dem der Mörder steht, beim genauen Hinsehen aufs Negativ. Hier wird ein Toter bekundet, der nie getötet wurde. Der zwar im Zentrum der Serie steht, aber seitlich verkehrt sich dem Prinzip der Darstellung unterwirft. Und der Zuschauer? Er schaut merkwürdig angeekelt und fasziniert auf das Fleisch, das langsam im Bauch der Hunde verschwindet. Amin lässt sie in seiner Fotoserie als Ansammlung von Beinen am Rand erscheinen.

Die Reise... am Ende die Macht (The Journey... at the End the Power)

1990

Location: SO36, Berlin Kreuzberg

In this piece we worked from Cendrars's book *Dan Yack*. The book portrays an individual life as a journey. Most of the members of the theater group had traveled to Africa, following in the footsteps of Peter Brook. I had stayed in Berlin, because the "fall of the Wall" fascinated me.

Amin began to work with tearing the photographic paper. The story is told in the form of a tear. A careful, restrained tear made by hand can never be straight; it meanders in a way that could be compared to a coastal landscape. The two halves of the image do not fit together, and an empty space is created between the photographs, which is juxtaposed with an overexposed strip. On the first photograph we see a drum without musicians and a man without clothes. We see a tear separating the two images but linking them aesthetically. There seems to be a correspondence between the two in the way that they make apparent what is absent (musicians, clothing). Through the tear, Amin conveys the journey as a simultaneous being-here and being-elsewhere. Only when I am far away, do I feel that my home is my home.

Kain (Cain)

1991

Location: St. Thomaskirche, Mariannenplatz, Berlin Kreuzberg

For months on end, Michael Athanassiadis and I read dramatic works that dealt with Cain's fratricide of Abel, and we compiled fragments of dialogue. Afterwards, we discussed their meaning. Out of these discussions, we distilled a basis for improvisation, from which I developed scenes with two actors. These we then continued to simplify, to the point where they became gestural codes. Michael Athanassiadis designed the arrangement of the audience seating and its continuous rearrangement, thus creating an interactive staging that explored the problems of perspective and judgment.

Amin integrated these themes into his work. His photographs show simple gestures, hands, bodies in relation to space. Black and white become symbolic colors that trace the conflict, and the tear mirrors this living separation.

Susanne Husemann was born in Berlin and studied at the UdK Berlin. She was awarded the NaFöG Prize and a DAAD scholarship, among others. In 1986 she was a co-founder of Theater Artaud. She lives in Berlin and works as a performer, author, and painter. www.susannehusemann.de

Die Reise... am Ende die Macht (Le voyage... à la fin le pouvoir)

1990

Lieu : SO36, Berlin-Kreuzberg

Pour cette pièce, nous sommes partis du livre de Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*. Dans ce livre, il est question de sa propre vie comme d'un voyage. Une grande partie de la troupe de théâtre était partie en voyage en Afrique sur les traces de Peter Brook. J'étais restée à Berlin, car j'étais encore captivée par la Chute du Mur.

Amin a commencé à travailler avec la déchirure sur le papier photo. C'est sous la forme de la déchirure que l'histoire est racontée. Une déchirure soigneusement retenue, qui, faite à la main, ne peut jamais être droite, mais qui oscille et que l'on pourrait décrire comme un paysage côtier. Les deux moitiés des photos ne s'ajustent pas et un espace vide se crée entre les photos, qui entre en dialogue avec une poutre surexposée. Sur la première photo, nous voyons une batterie sans musicien et un homme sans vêtements. Nous voyons une déchirure qui sépare deux images et les relie stylistiquement. Elles semblent se répondre l'une l'autre en faisant de l'absent (musicien, vêtements) le sujet. Ainsi, à travers la déchirure, Amin aborde le sujet du voyage comme le fait d'être là et, en même temps, ailleurs. Ce n'est que lorsque je suis loin que je ressens mon pays comme une patrie.

Kain (Cain)

1991

Lieu : St. Thomaskirche, Mariannenplatz, Berlin-Kreuzberg

Pendant des mois, Michael Athanassiadis et moi-même avons lu des pièces qui évoquent le fratricide de Caïn sur Abel et avons recueilli des bribes de dialogue. Ensuite, nous avons discuté de leur signification. De ces discussions est né un modèle d'improvisation à partir duquel j'ai développé des scènes avec deux acteurs, que nous avons simplifiées de plus en plus jusqu'à ce qu'elles deviennent des codes gestuels. Michael Athanassiadis a créé un événement scénique en plaçant les sièges des spectateurs et en les réorganisant continuellement, reprenant ainsi la problématique de la perspective et de l'évaluation.

Amin a repris notre thème. Ses photos montrent des gestes simples, des mains, des corps en relation avec l'espace. Le noir et le blanc deviennent des couleurs symboliques qui suivent le conflit, et la déchirure reflète la séparation vivante.

Susanne Husemann est née à Berlin et a étudié à l'UdK Berlin. Elle a reçu, entre autres, le prix NaFöG et une bourse du DAAD. En 1986, elle a cofondé le Theater Artaud. Elle vit à Berlin et travaille comme performeuse, auteure et peintre. www.susannehusemann.de

Inszenierungen, Auswahl / Productions (selected) /
Mises en scène, sélection

- 1986 PETRELLA (nach *Cenci* von Antonin Artaud) im Ufa-Gelände/Kino
1986 VAN GOGH oder der Selbstmörder durch die Gesellschaft (nach Antonin Artaud) im Blockschock/Berlin, Monsun/Hamburg, Studiobühne/Kiel
1987 SAMURAI (nach Antonin Artaud) im RAMM/Berlin
1988 CENCI (nach Antonin Artaud) Katakomben/Berlin, YU Festival und Theaterfestival Helsinki
1988 Performancereihe u.a. KLANG DER STILLE, BLUTHOCHZEIT, GELD
1989 Bau eines Schiffs als Theaterraum. Das Theaterschiff wird wechselnde Standorte haben: Mariannenplatz, Anhalter Bahnhof, Mauerstraße
1989 IM SCHIFF (nach *Pisaner Cantos* von Ezra Pound)
1989 JERICO im Hamburger Bahnhof/Berlin
1990 DIE REISE AM ENDE DIE MACHT (nach *Dan Yack* von Blaise Cendrars) im SO 36/Berlin.
1991 KAIN Performance in der Galerie Stil und Bruch/Berlin
1991 KAIN Thomaskirche am Mariannenplatz/Berlin
1991 HOMAGE AN FRANZ VON ASSISI Performance im Haus der Kirche/Berlin-Charlottenburg



Die Reise am Ende die Macht

1990

Ort: SO36, Berlin Kreuzberg

Bei dem Stück gingen wir von Cendrars Buch „Dan Yack“ aus. In dem Buch geht es um das eigene Leben als Reise. Ein Großteil der Theatergruppe war auf den Spuren von Peter Brook nach Afrika gereist. Ich war in Berlin geblieben, weil der „Mauerfall“ mich noch im Bann hielt.

Amin begann mit dem Riss am Fotopapier zu arbeiten. In der Form des Risses wird die Geschichte erzählt. Ein sorgsamer verhaltener Riss, der mit der Hand nie gerade sein kann, sondern hin und her schwingt und den man als eine Küstenlandschaft beschreiben könnte. Die beiden Hälften der Bilder passen nicht zusammen und ein Leerraum entsteht zwischen den Fotos, der in Dialog tritt mit einem überbelichteten Balken. Auf dem ersten Foto sehen wir ein Schlagzeug ohne Musiker und einen Mann ohne Kleider. Wir sehen einen Riss, der zwei Bilder trennt und stilistisch verbindet. Sie scheinen sich gegenseitig zu entsprechen, indem sie das Abwesende (Musiker, Kleidung) zum Thema machen. So thematisiert Amin durch den Riss die Reise als Da-Sein und zugleich Wo-Anders-Sein. Erst in der Ferne fühle ich meine Heimat als Heimat.

Kain

1991

Ort: St. Thomaskirche am Mariannenplatz, Berlin Kreuzberg

Michael Athanassiadis und ich lasen monatelang Stücke, die den Brudermord Kains an Abel thematisieren und sammelten Dialogfetzen. Danach diskutierten wir über die Bedeutung. Aus diesen Diskussionen entstand eine Improvisationsvorlage, aus der ich mit zwei Schauspielern Szenen entwickelte, die wir immer weiter vereinfachten, bis sie zu gestischen Chiffren wurden. Die Aufstellung der Zuschauersitze und deren fortlaufende Neuordnung kreierte Michael Athanassiadis zu einem Bühnengeschehen und griff damit die Problematik der Perspektive und der Bewertung auf.

Amin nahm unsere Thematik auf. Seine Fotos zeigen einfache Gesten, Hände, Körper im Bezug zum Raum. Schwarz und Weiß werden zu Symbolfarben, die dem Konflikt nachgehen, und der Riss spiegelt die lebendige Trennung.

Susanne Husemann wurde in Berlin geboren und studierte an der UdK Berlin. Sie wurde u.a. mit dem NaFöG Preis und einem DAAD Stipendium ausgezeichnet. 1986 war sie Mitgründerin des Theater Artaud. Sie lebt in Berlin und arbeitet als Performerin, Autorin und Malerin. www.susannehusemann.de



VON ARTAUD LERNEN - ODER AUCH NICHT

امين الديب

Amin El Dib

Learning from Artaud - Or Maybe Not

1980s. Berlin. There we were, studying architecture. Classicism lay beyond the horizon.

A backwards perspective, obscured by the colossus of modernity. Another image: hidden by dense vegetation difficult to penetrate but with the most beautiful blossoms. Postmodernity surrounded us, promising freedom from the failures of modernity and an endless, ad-nauseum possibility of playful recombinations. Perhaps we would have preferred to struggle against the coercions of an authority?

Deconstruction appeared before us. This time with the promise of intellectual integrity and an absolutely irreducible complexity, taking us to a passionate and sometimes exhausting point of delirium.

Apprendre d'Artaud - Ou pas

Années 1980. Berlin. C'est là que nous étudions désormais l'architecture.

Derrière l'horizon s'étendait le classicisme.

Une perspective sur l'arrière-plan, masquée par le colosse du modernisme. Sur une autre image : masquée par des broussailles aux si belles fleurs, difficilement pénétrables. Le postmodernisme nous faisait miroiter la promesse de s'affranchir des erreurs du modernisme et d'un jeu sans fin, jusqu'à la nausée. Peut-être aurions-nous aimé nous révolter nous-mêmes contre les contraintes de l'autorité ?

La déconstruction se dressait devant nous. Cette fois-ci, une promesse d'intégrité intellectuelle et d'une complexité à jamais irréductible, allant jusqu'à l'ivresse orgasmique, parfois épuisante.

1980er. Berlin. Da studierten wir nun Architektur.

Hinter dem Horizont lag der Klassizismus.

Eine rückwärtige Perspektive, verdeckt vom Koloss der Moderne. In einem anderen Bild: verdeckt von einem schwer durchdringbaren Gestrüpp mit den schönsten Blüten. Die Postmoderne umgab uns mit dem Versprechen auf Befreiung von den Verfehlungen der Moderne und endlosem Spiel bis zum Überdruß. Vielleicht hätten wir gerne selber gegen die Zwänge der Autoritäten aufbegehrt?

Vor uns schien die Dekonstruktion auf. Diesmal ein Versprechen auf intellektuelle Redlichkeit und auf eine sich niemals reduzierende Komplexität bis zum lusterfülltem, manchmal erschöpfenden Taumel.

Learning from Artaud

I sought my way in art through photography in western Berlin. An island surrounded by a wall. Populated by a petite bourgeoisie damaged by the war and its consequences as well as a petite elite fully convinced of its sophistication. Enriched by rejects and refugees, those fleeing more from the pretensions of the West than the ostensible republic. They considered themselves the center of the world, in Kreuzberg at the center of the city. The East interested us little to not at all. My shame in this regard still persists.

For that, Albert Camus' "in spite of" has stayed with me. Claudia took me to a performance of Theater Artaud, a Kreuzberg phenomenon. Self-assured, almost to the point of arrogance; in terms of its actors, fragile and distraught to the point of verging on collapse. Watching was pure intensity, which drew on an uncertainty that was transformed into action. There was much to learn.

Artaud's cruelty has an immediacy that impacts all the senses. This is the simulation of love and war, but, like all of art, it falls short of reality, except for the brief moments when reality itself makes an appearance.

In the way that Artaud gives equal consideration to light, smell, gesture, space, the form of speech, sound, and much more, so can experience be conveyed beyond a representative image and through the multiple elements of the photographic process: in the gray tones between white and black, in the grain of the negative, in the plastic medium of the negative, and through the use of technical tools, such as the enlarger or the paper forms used for dodging and burning. In the way that Artaud brings together the space of the viewers and that of the stage, it is similarly important for visual fragments from various negatives to be combined, for the resulting photograph to cover the full expanse of the paper, and for pictures to join other pictures. As Artaud causes us to encounter the stream of everything, so should clarity be avoided and chance welcomed.

One aspect of my experiments was the attempt to use the entire photographic process as a means of visual expression.

By choice, Theater Artaud's possibilities were defined by its limited means. Kreuzberg construction sites and scaffolding made their contributions to the stage sets. Performances were carried out at poetic and symbolic locations. A willingness to take risks, curiosity, an openness to testing things out, intuition, a constant effort to understand what one had achieved, and the joy of improvisation defined the performance practice of Theater Artaud. No piece was ever finished. New aspects of a theme were constantly explored. What did I forget? The strength of naïveté.

Viewers were to be touched in their most inner souls through all their bodily senses.

Apprendre d'Artaud

Et moi, je cherchais ma voie dans l'art avec la photographie à Berlin-Ouest.

Une île entourée d'un mur. Peuplée de petits bourgeois victimes de la guerre et de l'après-guerre et d'une petite élite qui croyait connaître le monde. Enrichie par des recalés et des fuyards face aux exigences de la République de l'Ouest, moins par ceux de la soi-disant République. Ils se considéraient comme le centre du monde dans le quartier du centre qu'était Kreuzberg.

L'Est les intéressait peu, voire pas du tout. Ma honte à ce sujet perdure.

Le « malgré tout » d'Albert Camus m'accompagnait déjà depuis longtemps.

Claudia m'emmena à une représentation du Theater Artaud, un phénomène emblématique de Kreuzberg. Imbus d'eux-mêmes, frisant l'arrogance, les comédiens étaient instables et totalement désespérés. On y expérimentait une intensité puisée dans l'incertitude faite action. Il y avait matière à apprendre.

La cruauté d'Artaud est d'une immédiateté qui touche tous les sens. C'est bien la simulation de l'amour et de la guerre qui, comme tout art, échoue pourtant face à la réalité lorsqu'il ne peut apparaître lui-même un instant dans la représentation. Lorsqu'Artaud traite la lumière, l'odeur, le geste, l'espace, la forme de la parole, le bruit, le texte et tant d'autres choses au même niveau, alors le vécu peut être retransmis par les nombreux éléments du processus photographique au lieu d'être représenté : dans les nuances de gris, entre le blanc et le noir, dans le grain des négatifs, dans le support plastique des négatifs, dans le recours à des moyens techniques comme l'agrandisseur ou les cartons pour la post-exposition. Si Artaud réunit la salle de spectacle et la scène, il convient de réunir des fragments d'images provenant de différents négatifs et d'agrandir l'image qui en résulte sur l'ensemble du papier photo ; et d'associer des images à d'autres images. Si Artaud déverse tout vers nous, il faut éviter l'évidence et laisser la place au hasard. Une de mes tentatives a été de faire appel à l'ensemble du processus photographique et de l'exploiter pour transmettre le message de l'image.

Les possibilités du Theater Artaud étaient délibérément déterminées par des moyens limités. Les chantiers et les échafaudages de Kreuzberg apportaient leurs contributions aux décors. On jouait dans des lieux symboliques et poétiques. La prise de risque, la curiosité, l'expérimentation, l'intuition, l'effort constant de revivre ce qui avait été réalisé et le plaisir d'improviser ont marqué les représentations du Theater Artaud. Aucune pièce n'était terminée, de nouveaux aspects d'un thème faisaient constamment l'objet de recherches. Qu'est-ce que j'ai oublié ? La force de la naïveté.

Von Artaud lernen

Und ich suchte meinen Weg in der Kunst mit Fotografie im Westen Berlins.

Eine ummauerte Insel. Bevölkert von kriegs- und nachkriegsbeschädigten Kleinbürgern und einer sich weltgebildet glaubenden Klein-Elite. Angereichert von Durchgefallenen und Flüchtigen vor den Ansprüchen der westlichen, weniger der vorgeblichen Republik. Sie waren sich der Mittelpunkt der Erde in der Kreuzberger Mitte der Stadt.

Der Osten interessierte wenig bis gar nicht. Meine Scham darüber hält an.

Albert Camus' „Trotzdem“ indes begleitete mich schon länger. Claudia nahm mich mit zu einer Vorstellung des Theater Artaud, einer Kreuzberger Erscheinung. Selbstüberzeugt, nahe der Arroganz, und in seinen Akteuren fragil und verzweifelt bis zum Absturz. Zu besichtigen war Intensität, geschöpft aus in Tun verwandelte Unsicherheit. Es gab zu lernen.

Artauds Grausamkeit ist alle Sinne berührende Unmittelbarkeit. Das ist wohl die Simulation von Liebe und Krieg und scheidet wie alle Kunst doch an der Wirklichkeit, wenn sie nicht für einen Moment in der Darstellung selbst aufscheinen kann. Wenn Artaud Licht, Geruch, Geste, Raum, Sprachform, Geräusch, den Text und so vieles mehr als gleichberechtigt behandelt, dann kann das Erlebte statt in Abbildungen durch die vielen Elemente des fotografischen Prozesses vermittelt werden: in den Grautönen von Weiß bis Schwarz, in der Körnung der Negative, im Kunststoffträger der Negative, in der Wahrnehmung der technischen Hilfsmittel wie dem Vergrößerungsgerät oder der Pappen zur Nachbelichtung. Wenn Artaud Zuschauerraum und Bühne zusammenführt, dann gilt es, Bildteile von verschiedenen Negativen zu vereinigen und das entstehende Bild auf den gesamten Papierbogen auszuweiten; und Bilder zu anderen Bildern zu gesellen. Wenn Artaud alles auf uns einströmen lässt, dann ist Eindeutigkeit zu vermeiden, der Zufall einzulassen.

Den gesamten fotografischen Prozess in Hinblick auf seine Verwertbarkeit für die Bildaussage heranzuziehen, war ein Teil meiner Versuche.

Die Möglichkeiten des Theater Artaud waren selbstgewählt von begrenzten Mitteln bestimmt. Kreuzberger Baustellen und -gerüste trugen zu den Kulissen bei. An symbolischen und poetischen Orten wurde gespielt. Risikobereitschaft, Neugierde, Ausprobieren, Intuition, die ständige Anstrengung dem Erreichten nachzufühlen und die Freude zu improvisieren prägten die Aufführungspraxis des Theater Artaud. Kein Stück war fertig, immer neue Aspekte des Themas wurden bearbeitet. Was habe ich vergessen?: Die Kraft in der Naivität. Die Zuschauer sollten über alle ihre körperlichen Sinne bis in ihr geistiges Innerstes hinein berührt werden.

I watched the rehearsals, but I only took photographs during and in the midst of the performances, to be closer to their intensity, to increase the pressure on myself, and to be nearer to the perceptions of the viewers. The impressions I gathered were overwhelming and unclear at the same time. In comparison to the richness of my experience during the performance, the images I captured were flat.

However, I sought to distill the essence of my experience, and I tried to do this through images. This path led through long periods in the darkroom. What I had photographed, the negatives, were the mere material of a process of purifying memory down to the essence of what I had experienced. As I mentioned, there is strength in naïveté.

Another aspect of my experiments was the notion of the photographic process as the work of tracing and condensing remembered experience to generate images.

These images became the *Artaud Portfolios*.

Or Maybe Not

In retrospect, I realize how there were many ideas of Artaud and Theater Artaud relevant to photography that I did not incorporate. Although my process of arriving at an image was open-ended, the visual results are fixed. They were not designed to change over time by still ongoing chemical process or in terms of sequence. I never left the boundaries of the readymade photo paper; I never expanded this realm of experience by papering the wall or the floor, or by using these elements as an image medium by applying liquid emulsion. Only in later works did I explore the materiality of photo paper, bending and tearing it, forcing it into a new relationship with the image it bore.

I would like to thank all the members of Theater Artaud and all those who were part of its family for the nonjudgmental, kind, and open acceptance to their community.

Also for the possibility of taking part in their work from my personal perspective and learning from them. In the images of the *Artaud Portfolios*, I hope that the intensity and corporeality of their performances are not only graspable as an intellectual process but are also immediately palpable.

And,
when you look at the images, don't forget the sounds!

May 2022

Les spectateurs devaient être touchés jusqu'au plus profond d'eux-mêmes, à travers tous leurs sens.

J'assistais attentivement aux répétitions. Je photographiais exclusivement au cours et au cœur des représentations, afin de toucher au plus près leur intensité, de faire monter la pression en moi et d'être plus proche de la perception des spectateurs. Les impressions recueillies étaient à la fois époustouflantes et confuses. Les photos recueillies étaient plates comparées à la richesse de l'expérience vécue pendant les représentations. Mais moi, je cherchais l'essence de ce que j'avais vécu. Et j'ai cherché à la fixer en images. Ce que j'avais photographié, les négatifs, ne pouvaient plus qu'être la matière du processus d'épuration de mes souvenirs pour atteindre l'essentiel de ce que j'avais vécu. J'ai déjà évoqué la force qui réside dans la naïveté.

Une autre de mes tentatives fut d'immortaliser en images le processus photographique comme travail de recherche et de synthèse de l'expérience mémorisée.

Il en a résulté les *Portfolios Artaud*.

Ou pas

Avec le recul, je réalise combien d'idées d'Artaud et du Theater Artaud je n'ai pas retenues pour la photographie. Certes, ma démarche de recherche d'images était ouverte, mais les résultats en images sont figés. Les photos ne peuvent être modifiées, ni par des processus chimiques changeants, par exemple, ni dans leur enchaînement. Je n'ai jamais dépassé les limites du papier photographique fabriqué en série afin d'élargir l'espace de l'expérience : en en tapissant les murs ou les sols, par exemple, voire en les utilisant comme supports d'images à l'aide d'émulsions photographiques liquides. Ce n'est que dans des travaux ultérieurs que j'ai travaillé avec le papier photo comme matériau, le forçant à se plier et à se déchirer dans un autre rapport avec l'image appliquée.

Je tiens à remercier tous les membres, tous les proches du Theater Artaud pour leur accueil sans préjugés, amical et ouvert au sein de leur communauté.

Pour m'avoir donné l'opportunité de participer à leur travail avec ma propre perspective et d'avoir appris d'eux. J'espère que l'intensité et la dimension corporelle des spectacles sont perceptibles dans les images des *Portfolios Artaud*, non seulement dans une approche intellectuelle, mais aussi dans leur immédiateté.

Et,
lorsque vous regardez les photos : n'oubliez pas les bruits !

Mai 2022

Ich beobachtete die Proben. Ich fotografierte ausschließlich während und inmitten der Aufführungen, um deren Intensität näher zu sein, um den Druck auf mich zu steigern und der Wahrnehmung der Zuschauer näher zu sein. Die gesammelten Eindrücke waren überwältigend und unklar zugleich. Die gesammelten Bilder im Vergleich zu dem reichen Erleben während der Aufführungen flach.

Ich aber suchte eine Essenz des Erlebten. Und ich suchte diese in Bildern festzuhalten. Der Weg führte für lange Zeit in die Dunkelkammer. Das Fotografierte, die Negative, konnten nur noch Material in einem Klärungsprozess des Erinnerten hin zum Wesentlichen des von mir Erlebten sein. Ich erwähnte schon die Kraft, die in der Naivität liegt.

Die Auffassung des fotografischen Prozesses als eine der erinnerten Erfahrung nachspürende und verdichtende Arbeit zu Bildern war ein anderer Teil meiner Versuche.

Es sind die Artaud-Mappen geworden.

Oder auch nicht

Im Rückblick fällt mir auf wie viele Anregungen Artauds und des Theater Artaud für die Fotografie ich nicht aufgenommen habe. Zwar war mein Prozess der Bildfindung offen, aber die Bildergebnisse sind fest. Weder sind die Bilder veränderlich im Sinne changierender chemischer Prozesse zum Beispiel, noch der Bildabfolgen. Den Bogen des konfektionierten Fotopapiers habe ich nie verlassen, um den Erlebnisraum auszuweiten: Indem ich etwa Wände oder Böden tapeziert oder diese selbst mittels flüssiger Fotoemulsionen als Bildträger genutzt hätte. Erst in späteren Arbeiten habe ich das Fotopapier als Material bearbeitet, es knickend und reißend in ein anderes Verhältnis zum aufgetragenen Bild gezwungen.

Allen Mitgliedern, jedem Angehörigen des Theater Artaud möchte ich für die unvoreingenommene, freundliche und offene Aufnahme zu ihrer Gemeinschaft danken.

Für die Möglichkeit, an ihrer Arbeit aus meinem Blickwinkel teilzunehmen und von ihnen zu lernen. Die Intensität und Körperlichkeit der Aufführungen sind in den Bildern der Artaud-Mappen hoffentlich nicht nur in einem intellektuellen Vorgang, sondern unmittelbar wahrzunehmen.

Und,
wenn ihr die Bilder ansieht: Vergesst die Geräusche nicht!

Mai 2022





LEBEN VOR DEM TOD

امين الديب

Amin El Dib

Life before Death

The basis is material created during the performance of the work *Cain* in the Theater Artaud in Berlin in 1999. Cain murders Abel.

The technique is simple. Lines and planes are defined by laying pieces of cardboard over the print during numerous exposures. They communicate with the forms projected at the same time, which are determined by the negative. Technically this is a combination of the common negative-positive process with that of the photogram, which is used here in its most reduced form. By using different exposure times it is possible to investigate the positive in reference to the negative. What is hidden within the blacks and the whites and the relative positions of the transitions, i.e. the gray tones, becomes visible. The photograph's underlying texture, the grain, is emphasized and juxtaposed within different gray surfaces.

The relationship between the compositional and representational elements of the PICTURES can be reconsidered. Throughout this gradual process the cropping wanders across the photo paper in search of its final position and interpretation. The decentralized placement of the image reflects the act of its creation. Movement and life before death through the standstill of the IMAGE and not some random spellbound reality.

Berlin, September 1993

La vie avant la mort

C'est de 1991 que datent les photographies réalisées pendant la représentation de la pièce *Kain* par le Theater Artaud à Berlin : Caïn assassine Abel.

La technique est simple. Les lignes et les surfaces sont définies en disposant des bouts de carton sur le négatif au cours de diverses phases d'exposition. Elles sont mises en dialogue avec les différentes formes projetées et déterminées au même moment sur le négatif. Sur le plan technique, il s'agit d'une combinaison du procédé classique négatif-positif et de celui du photogramme utilisé ici dans son application la plus élémentaire.

Les différentes phases d'exposition permettent d'explorer les possibilités du positif par rapport au négatif. Ce qui est dissimulé dans le noir et le blanc et les positions des transitions, à savoir du gris, deviennent visibles. La structure photographique de base, le grain, est accentuée et juxtaposée aux zones de gris.

Le rapport entre les éléments de composition et de représentation des IMAGES peut être repensé.

Au cours du processus de création, le motif final de la photo évolue sur le papier photo à la recherche de son cadrage définitif et de son interprétation. La position excentrée de l'image est le reflet de sa genèse. Le mouvement et la vie avant la mort à travers l'arrêt de l'IMAGE et non pas une quelconque réalité figée.

Berlin, septembre 1993

Basis ist das 1991 während der Aufführung des Stückes „Cain“ durch das Theater Artaud in Berlin entstandene Filmmaterial: Kain erschlägt Abel.

Die Technik ist einfach. In mehreren Belichtungsstufen werden durch aufgelegte Pappen Linien und Flächen definiert. Diese kommunizieren mit den gleichzeitig projizierten, im Negativ determinierten Formen. Technisch ist das eine Kombination des gängigen Negativ-Positiv-Verfahrens mit der des Fotogramms, hier in seiner reduziertesten Anwendung. Durch die verschiedenen Belichtungsstufen wird es möglich, das Positiv in Hinblick auf das Negativ zu befragen. Das Verborgene im Schwarzen und Weißen und die relative Lage der Übergänge, d.h. des Graus, wird sichtbar. Die fotografische Grundstruktur, das Korn, wird betont und in Graufächern gegeneinander gestellt.

Das Verhältnis zwischen Gestaltung und Abbildungscharakter der BILDER kann neu überdacht werden.

Im Verlauf des Entstehungsprozesses, auf der Suche nach dem endgültigen Bildausschnitt und seiner Interpretation, wandert dieser über das Fotopapier. Die exzentrische Lage des Bildes reflektiert seine Genese. Bewegung und Leben vor dem Tod durch Stillstand des BILDES und nicht irgendeiner gebannten Wirklichkeit.

Berlin, September 1993

Postscript

Photography is picturing not depiction. The pictures are alive for the period in which they are created. Through our gaze they are revived after being frozen momentarily.

In the pictures we recognize figures in motion from one edge of the image to another. They will cross the image and disappear out of it. The image's surface constitutes nothing less than the whole of the figures' lives.

And also within the depths of the image they lose their consistency and cease to exist. They are in danger of dissolving into the graininess and abstraction amidst the interplay between surface and structure.

The pictures do not rely on the recognition of the figures, but the figures are reconstructed as we look at them, giving them life and following their movements. *February 1996*

Supplements

“The basis... 1991”

The processing took place in the summer/fall of 1993.

“...material created...”

–35 mm film, b/w negative, T-Max 3200

–exclusively automatic settings in extreme lighting situations (stage lights, mostly strong contrasts, sometimes also very low contrast)

–long exposures, timed by ear, approx. 1 second

–the films collected from various evenings were mixed and two films were developed per tank, and the developing times were increased with each tank by two minutes, starting with ten minutes. Film 1+2= 10 min., film 3+4=12 min., etc.

–avoided cramped framing, avoided focusing in on actions too closely, preferred to show surrounding space.

The reasons behind the intention of this procedure were to achieve a negative with a significant “element of chance.”

From the very beginning of the project, the intent was to further process the negative material and not to work in a “documentary” method. The idea was to extend the process of distilling an image from the mechanical reproduction into an interpretive creative procedure.

The transition from a negative to a paper print seems to me to be a step that has been neglected by photographic theory. It is understood as an automatic process, as technical handiwork.

At best, it is concerned with accentuating what the image has to say. What is generally at the core of theoretical considerations is the transition from what is actually seen to the image or thoughts on how photographs are read.

If one occupies oneself more intensively with the transition from negative to paper print, the endless possibilities for manipulating the negative become apparent. This potential for

Post-scriptum

La photographie consiste en une image, pas en une représentation. Les images sont vivantes le temps de leur création.

C'est notre regard qui les fait revivre après un instant de torpeur. Dans les images, nous reconnaissons des personnages en mouvement d'un bord à l'autre.

Ils traverseront l'image et en disparaîtront.

La surface de l'image n'est rien de moins que leur vie entière.

Ils perdent aussi leur existence, leur consistance dans la profondeur de l'image.

Ils risquent de se dissoudre dans le grain et l'abstraction, le jeu des surfaces et des structures.

Les images ne dépendent pas de la visibilité des personnages car notre regard peut les reconstruire, leur donne vie et reconnaît leur mouvement. *Février 1996*

Compléments

« C'est de 1991 que datent... »

Le travail sur les photographies a eu lieu à l'été/automne 1993.

« ... les photographies réalisées... »

–film noir et blanc de petit format : T-Max 3200

–réglage permanent sur le mode priorité à l'ouverture en cas de conditions d'éclairage extrêmes (éclairage de scène, contrastes généralement marqués, parfois aussi très faibles)

–temps d'obturation longs choisis à l'oreille, jusqu'à environ 1 seconde

–mélange de pellicules exposées au cours des différentes soirées de représentation, respectivement par 2 : pellicules développées ensemble dans un bac, en passant le temps de développement de bac à bac à 2 minutes de plus, en commençant par 10 min. : pellicules 1+2 = 10 min., pellicules 3+4 = 12 min., etc.
–cadres larges du motif de la photo, mise au point de l'image du viseur sur l'espace plutôt que sur l'action.

Cette démarche était motivée par la volonté d'obtenir des négatifs marqués par une grande « part de hasard ». Dès le début du projet, il était prévu de retravailler les négatifs, non pas de suivre une démarche « documentaire ». L'idée était d'obtenir des photos en partant du processus de représentation mécanique pour arriver à une composition interprétative.

Dans la théorie de la photo, le passage du négatif au tirage papier me semble être une étape plutôt négligée. Il est considéré comme un automatisme, comme une réalisation artisanale et est peu considéré. Dans le meilleur des cas, il s'agit de mettre l'accent sur le message de l'image. Le passage du visible à l'image, voire de réflexions concernant la lisibilité des photos, sont souvent au cœur de réflexions théoriques.

Lorsque l'on s'intéresse de près au passage du négatif au tirage papier, l'infini des possibilités de manipulations du négatif se

Nachtrag

Fotografie ist Bild und nicht Abbild.

Die Bilder sind für die Zeit ihrer Entstehung lebendig.

Es ist unser Blick, der sie nach einem Moment der Erstarrung wieder belebt.

In den Bildern erkennen wir Figuren in Bewegung von Bildrand zu Bildrand.

Sie werden das Bild durchqueren und aus ihm verschwinden.

Die Bildfläche ist nicht weniger als ihr ganzes Leben.

Und auch zur Tiefe des Bildes hin verlieren sie ihre Existenz, Konsistenz.

Sie sind in Gefahr sich in Körnung und in Abstraktion, dem Spiel der Flächen und der Strukturen aufzulösen.

Die Bilder sind nicht auf die Erkennbarkeit der Figuren angewiesen, aber unser Blick kann sie rekonstruieren, gibt ihnen Leben und erkennt ihre Bewegung. *Februar 1996*

Ergänzungen

„Basis ist das 1991 ...“

Die Bearbeitung erfolgte Sommer/Herbst 1993.

„... entstandene Filmmaterial.“

–Kleinbild-S/W-Negativmaterial: T-Max 3200

–ständige Zeitautomatik-Einstellung bei extremen Lichtsituationen (Bühnenlicht, meist starke Kontraste, manchmal auch sehr flau)

–nach Gehör auf lange Verschlusszeiten geachtet, bis ca. 1 Sek.

–die an verschiedenen Abenden belichteten Filme gemischt und jeweils 2 Filme zusammen in einem Tank entwickelt, dabei die Entwicklungszeit von Tank zu Tank jeweils um 2 Minuten gesteigert, angefangen bei 10 Min.: Film 1+2 = 10 Min., Film 3+4 = 12 Min., usw.

–weit gefasste Bildausschnitte, Focussierung des Sucherbildes auf Aktion vermieden, lieber Raum gegeben.

Hintergrund dieses Vorgehens war das Bestreben, Negative mit großem „Zufallsanteil“ zu erhalten. Es war von Beginn des Projektes Absicht das Negativmaterial weiter zu bearbeiten und nicht „dokumentarisch“ zu arbeiten. Der Prozess der Bildgewinnung sollte von der mechanischen Abbildung zur interpretatorischen Gestaltung verlagert werden.

Der Übergang vom Negativ zum Papierabzug scheint mir in der Fototheorie ein eher vernachlässigter Schritt zu sein. Er wird als Automatismus, als handwerkliche Ausführung begriffen und übergangen. Bestenfalls soll es darum gehen, die Bildaussage zu akzentuieren. Im Zentrum theoretischer Überlegungen stehen meist der Übergang vom Sehbaren zum Bild, bzw. Überlegungen zur Lesbarkeit von Fotografien.

Beschäftigt man sich intensiver mit dem Übergang vom Negativ zum Papierabzug, werden die unendlichen Manipulationsmöglichkeiten des Negativs evident. Dieses Potential zur Bild-

creating an image and gaining a new reality requires the viewer to confront the visual elements in the photographic image.

“Cain murders Abel.”

Murder with bare hands, as Cain killed Abel, was a deciding factor in the selection of the images for the 21 pictures of *Life before Death*. Much attention is paid to hands. This is also true of the motif of movement, the actions of the figures.

“The technique is simple.”

The chosen technique was first developed during the processing of the images. It comes from questions and realizations, which came up during the confrontation with the photographic material available at that point and the first attempts at processing. Above all, it serves to intensify the subjective experience of the photographer during the performance.

“...with that of the photogram...”

In terms of traditional photographic techniques (subject-camera-negative-print) the photogram is an exception—without an intermediate step between the subject and the print. With its very sparing usage here, i.e. almost without any evidence of texture, with the exception of the torn edges of the cardboard used, the compositional significance of the transition from negative to print is made clear. Cropping, composition, grain, gray tones and surface areas ultimately determine the impact and message conveyed by an image, even one that has been “normally” processed.

“...to investigate the positive in reference to the negative.”

Negatives and photographic paper have different qualities, for example in terms of gray tone differentiation, resolution (grain), shapes of density gradation curves, formats, etc. Just as not all of the information about the reality that has been photographed can be found in the negative, so too does the final print fail to provide us with all the information contained in the negative. Here as well, the photographer must create, decide.

“What is hidden within the blacks and the whites...”

What is visible or invisible in the picture, what exists or does not exist? The question of existence, life, and non-existence, death stemming from the murder of Abel, can be applied to photographic material.

“The photograph’s underlying texture, the grain...”

An attempt in the sense of Artaud’s Theatre of Cruelty, i.e. situations that are actually and directly experienced by the viewers involved in the performance. An attempt to make the pictures more sensual, more concrete and not to only let them persist as mental abstractions.

révèle. Ce potentiel de création de l’image et d’obtention d’une nouvelle réalité exige de l’observateur une analyse des éléments de la composition de l’image photographique.

« Caïn assassine Abel. »

Le meurtre d’Abel perpétré par la main de Caïn a déterminé pour une large part le choix des motifs des 21 photographies de « La vie avant la mort ». Une grande attention est accordée aux mains. Mais aussi au motif du mouvement, à savoir à l’action des personnages.

« La technique est simple. »

La technique finalement choisie n’a été développée qu’au cours du travail sur les images. Elle résulte des questionnements et des découvertes nés de la confrontation avec le matériel visuel disponible jusque-là et des premières tentatives de le retravailler. Elle sert avant tout à condenser l’expérience subjective du photographe pendant les représentations.

«... et de celui du photogramme...»

Par rapport à la technique photographique habituelle (objet-appareil photo-négatif-photo sur papier), le photogramme est un cas particulier : il n’y a pas d’étape intermédiaire entre l’objet et la photo sur papier. Dans l’application très réduite pratiquée ici, c’est-à-dire presque sans formation de structure, à l’exception des bords déchirés des cartons utilisés, l’importance de la composition dans le transfert du négatif au tirage sur papier est mise en évidence : le motif, la composition, le grain, les niveaux de gris et les parties de la surface déterminent en fin de compte l’effet et le message de l’image, même pour une image produite « normalement ».

« ... explorer les possibilités du positif par rapport au négatif. »

Les négatifs et le papier photo ont des propriétés différentes pour ce qui est de la différenciation des niveaux de gris, la résolution (le grain), la gradation des courbes de noircissement, les formats, etc. De même que le négatif ne contient pas toutes les informations sur la réalité photographiée, le tirage papier final ne nous donne pas toutes les informations contenues sur le négatif. Ici aussi, le photographe doit créer, décider.

« Ce qui est dissimulé dans le noir et le blanc... »

Qu’est-ce qui est visible ou invisible, existe ou n’existe pas sur l’image ? La question de l’existence, de la vie et de la non-existence, de la mort, dérivée du meurtre de Caïn, peut également être appliquée au matériel photographique.

« La structure photographique de base, le grain, ... »

Une tentative dans l’esprit du théâtre de la cruauté d’Artaud – à savoir une situation dont fait immédiatement l’expérience le spectateur impliqué dans la représentation – de rendre les images plus sensuelles, plus concrètes, et de ne pas s’en tenir à une abstraction.

schöpfung und Gewinnung neuer Wirklichkeit fordert vom Betrachter eine Auseinandersetzung mit den gestaltenden Elementen im fotografischen Bild.

„Kain erschlägt Abel.“

Das Töten von Hand, wie es Kain an Abel vornimmt, hat wesentlich die Motivauswahl für die 21 Bilder von „Leben vor dem Tod“ bestimmt. Händen ist viel Aufmerksamkeit gewidmet. Ebenso dem Motiv der Bewegung, d.h. der Handlung der Figuren.

„Die Technik ist einfach.“

Die letztlich gewählte Technik ist erst im Prozess der Bearbeitung der Bilder entwickelt worden. Sie folgt aus Fragestellungen und Erkenntnissen, die in Konfrontation mit dem bis dahin vorliegenden Bildmaterial und ersten Bearbeitungsversuchen entstanden sind. Sie dient vor allem dazu, das subjektive Erlebnis des Fotografen während der Aufführungen zu verdichten.

„... mit der des Fotogramms, ...“

Das Fotogramm ist bezogen auf die übliche fotografische Technik (Objekt-Kamera-Negativ-Papierbild) ein Sonderfall: ohne Zwischenstufe vom Objekt zum Papierbild. In der hier praktizierten sehr zurückgenommenen Anwendung, d.h. fast ohne Ausbildung von Struktur, mit Ausnahme der Risskanten der verwendeten Kartons, wird die bildgestalterische Bedeutung des Übergangs vom Negativ zum Papierabzug verdeutlicht: Ausschnitt, Komposition, Körnigkeit, Graustufungen und Flächenanteile machen letztendlich die Bildwirkung und -aussage aus, auch bei einem „normal“ hergestellten Bild.

„... das Positiv in Hinblick auf das Negativ zu befragen.“

Negativ und Fotopapier haben verschiedene Eigenschaften, z.B.: Grauwertdifferenzierung, Auflösung (Körnigkeit), Verlauf der Schwärzungskurven, Formate, usw. Sowenig wie im Negativ alle Informationen über die, nun fotografierte, Wirklichkeit zu finden sind, sowenig gibt uns der fertige Papierabzug alle Informationen aus dem Negativ wieder. Der Fotograf muss auch hier gestalten, entscheiden.

„Das Verborgene im Schwarzen und Weißen...“

Was ist im Bild sichtbar oder nicht sichtbar, existiert oder existiert nicht? Die Frage nach Dasein, Leben und Nicht-Dasein, Tod, abgeleitet aus dem Totschlag Kains, lässt sich auch auf das fotografische Material übertragen.

„Die fotografische Grundstruktur, das Korn, ...“

Ein Versuch im Sinne Artauds Theater der Grausamkeit – d.h. konkret erlebte unmittelbare Situation für den in die Aufführung involvierten Besucher – die Bilder sinnlicher, konkreter zu machen und nicht bei einer Abstraktion stehen zu bleiben.

“The relationship...”

The quality of the representation in the photographic process remains important, but its significance for the photographic image is relativized. Other elements of the photographic process have the same significance; overall they have more influence on the image. A shift in accentuation that bears significant consequences for the viewing and interpretation of photographs.

“...this gradual process...”

The extended definition of processing extends from the choice of the photographic technique, i.e. camera and film, through to the final selection of a finished image. Here, it is more narrowly defined—the investigation and processing and interpretation of a selected negative.

“The decentralized placement of the image...”

The image is not placed in the middle of the sheet of paper, as accustomed. This demonstrates the discrepancies between the different materials, i.e. between the film and photographic paper. In addition, this reflects on the process through which the image was created, and questions are raised for the viewer about the environment beyond the chosen cropping, which is recognizable as a cut-out.

“...alive...revived after being frozen momentarily”

Photographs, images, are only then lifeless, if they remain unseen. During their creation they are alive, and within their dialogue with the viewer they are full of life. Life before death—life after death. Completely different qualities.

“...figures in motion...”

The instance of movement through the space is based on the nature of the performance by the Theater Artaud. The movement of the actors towards and away from each other and their movements that encompassed the entire performance site were basic elements of the game.

“...they lose their consistency and cease to exist.”

Another possibility for presenting the themes of existence/non-existence in an image is dissolving the concrete into the abstract. In this work, this is not carried to an extreme, since an interaction with the figures was important to me.

“The pictures do not rely...”

In extreme cases the figures disappear completely, and something new is created in their place, an abstract image. While life before death for the photographs is based on a dialogue between the material and the photographer, life after death is based on a dialogue with the viewer.

« Le rapport entre... »

Dans le processus photographique, la qualité de la représentation de l'image photographique reste importante, mais son importance est relativisée. D'autres éléments du processus photographique revêtent une même importance et, dans l'ensemble, ont une plus grande influence sur l'image. Un déplacement de l'accentuation qui a de fortes conséquences sur l'observation et l'interprétation des photographies.

« ... le processus de création... »

Le processus de création, au sens large, va du choix de la technique photographique – l'appareil photo et les photographies, par exemple – jusqu'à la sélection d'une image finale. Défini à cette occasion dans un sens plus strict, c'est la recherche, le travail et l'interprétation sur un négatif déjà sélectionné.

« La position excentrée de l'image... »

L'image n'est pas placée comme à l'ordinaire au centre de la surface du papier. La différence entre les différents matériaux que sont la pellicule et le papier photo est ainsi mise en évidence. De plus, le processus de création de l'image est également reflété et l'observateur se pose la question de l'environnement du motif choisi, qui devient reconnaissable en tant que motif extrait.

« ... vivantes... revivre après un instant de torpeur. »

Les photographies, les images ne sont dépourvues de vie que lorsqu'elles ne sont pas regardées. Pendant leur création, elles sont vivantes, et dans l'échange avec les spectateurs, elles sont pleines de vie. La vie avant la mort – la vie après la mort. Des qualités tout à fait différentes.

« ... des personnages en mouvement... »

L'élément du mouvement à travers l'espace visuel découle également du style de la représentation par le Theater Artaud. Le mouvement des acteurs les uns vers les autres et à l'inverse, ainsi que l'arpentage du lieu de représentation, étaient des éléments fondamentaux du jeu.

« ... perdent aussi leur existence, leur consistance. »

Une autre possibilité d'aborder les thèmes de l'existence et de la non-existence dans l'image est la dissolution du figuratif dans l'abstraction. Cela n'a toutefois pas été poussé à l'extrême dans ce travail car c'est l'interaction avec les personnages qui m'importait le plus.

« Les images ne dépendent pas... »

Dans des cas extrêmes, les personnages disparaissent complètement, mais quelque chose de nouveau apparaît à leur place, une image abstraite justement. Alors que la vie des photographies avant la mort repose sur un dialogue entre le matériau et le photographe, leur vie après la mort repose sur un dialogue avec le spectateur.



„Das Verhältnis ...“

Die Eigenschaft der Abbildung im fotografischen Prozess bleibt wichtig, seine Bedeutung für das fotografische Bild jedoch wird relativiert. Andere Elemente des fotografischen Prozesses haben gleiche Bedeutung, in der Summe haben sie größeren Einfluss auf das Bild. Eine Akzentverschiebung mit starken Folgen für die Betrachtung und Interpretation von Fotografien.

„... Entstehungsprozesses, ...“

Entstehungsprozess, weit gefasst, reicht von der Wahl der fotografischen Technik, z.B. Kamera und Filmmaterial, bis zur Auswahl eines fertigen Bildes. An dieser Stelle enger gefasst: Untersuchung und Bearbeitung und Interpretation eines bereits gewählten Negatives.

„Die exzentrische Lage des Bildes ...“

Die Bildfläche ist nicht wie gewohnt zur Mitte orientiert in die Papierfläche gesetzt. Die Differenz zwischen den verschiedenen Materialien Film und Fotopapier wird so gezeigt. Weiter wird der Entstehungsprozess des Bildes reflektiert und es stellt sich für den Betrachter die Frage nach der Umgebung des gewählten Ausschnittes, der als Aus-Schnitt kennbar wird.

„... lebendig. ... Erstarrung wieder belebt“

Fotografien, Bilder sind nur dann ohne Leben, wenn sie nicht betrachtet werden, während ihrer Entstehung sind sie lebendig und im Austausch mit Betrachtern sind sie voll Leben. Leben vor dem Tod – Leben nach dem Tod. Durchaus verschiedene Qualitäten.

„... Figuren in Bewegung ...“

Das Moment der Bewegung durch den Bildraum leitet sich auch aus dem Charakter der Aufführung durch das Theater Artaud ab. Die Bewegung der Akteure zueinander und voneinander und das Durchmessen des Aufführungsortes waren grundlegende Elemente des Spiels.

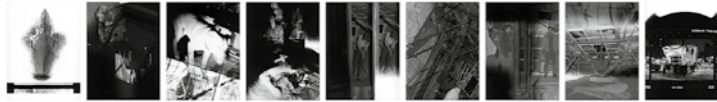
„... verlieren sie ihre Existenz, Konsistenz.“

Noch eine Möglichkeit, Dasein-Nichtdasein im Bild zu thematisieren, ist die Auflösung der Gegenständlichkeit in Abstraktion. Das ist aber in dieser Arbeit nicht bis zum Äußersten durchgeführt, da mir der Umgang mit den Figuren wichtig war.

„Die Bilder sind nicht ...“

Im Extremfall verschwinden die Figuren völlig, dafür entsteht etwas Neues, ein abstraktes Bild eben. Während das Leben der Fotografien vor dem Tod auf einem Dialog des Materials mit dem Fotografen beruht, beruht ihr Leben nach dem Tod auf dem Dialog mit dem Betrachter.

Oktober 1997



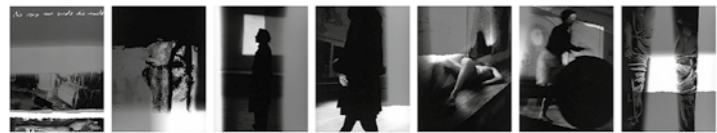
Im Schiff
1989-1990



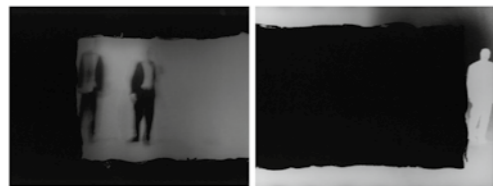
Geld
1989-1991



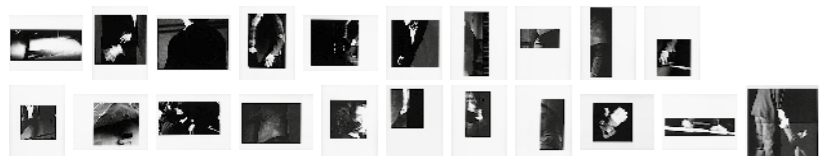
Jericho
1989-1992



Die Reise... am Ende die Macht
1990-1991



Cain 1
1991-1992



Leben vor dem Tod - Cain 2
1991-1993



Cain 3
1991-1993

AMIN EL DIB



ARTAUD MAPPEN

EL DIB
AMIN



MAPPEN
ARTAUD

















Jericho

die reise am ende die nacht

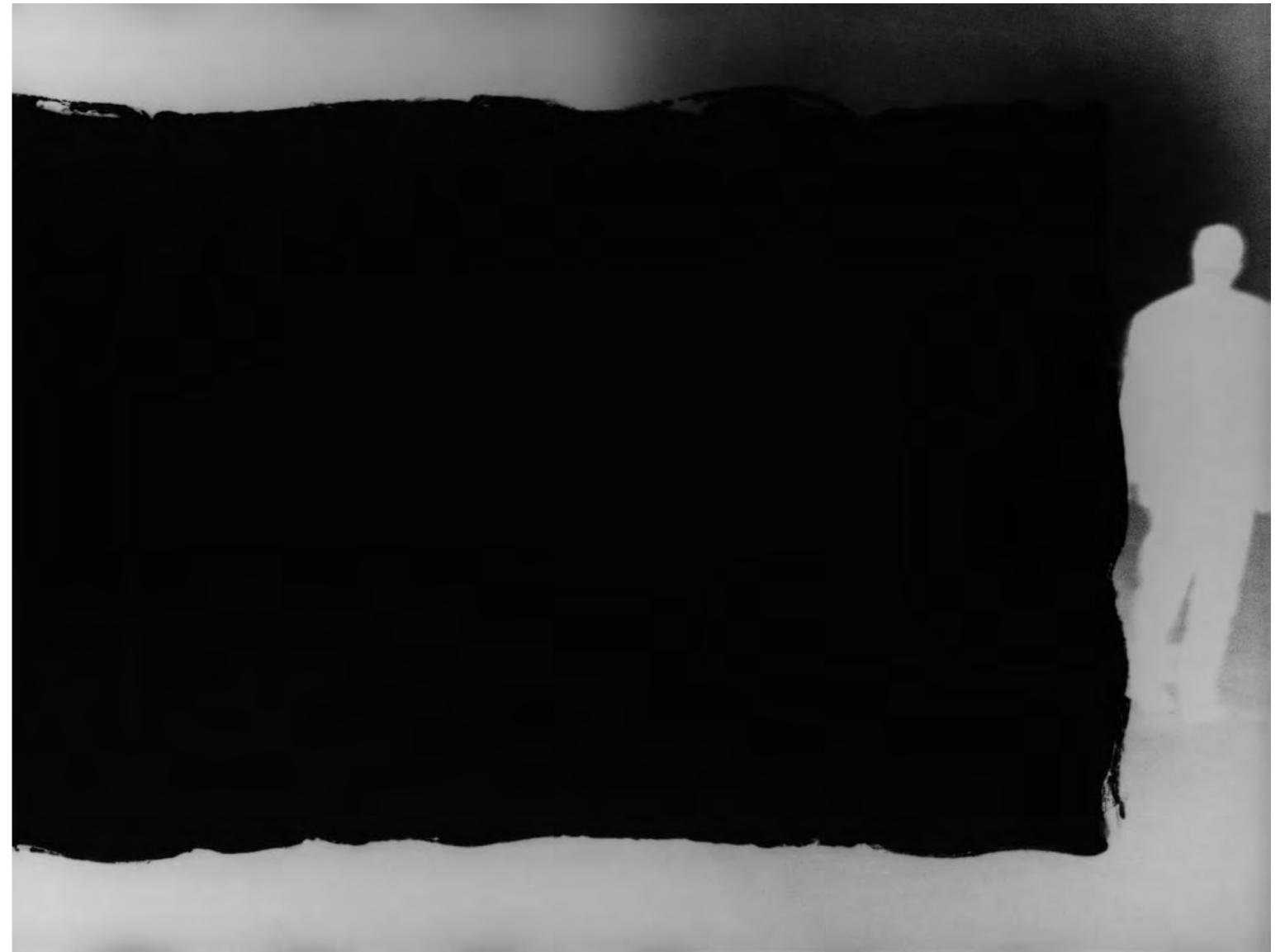










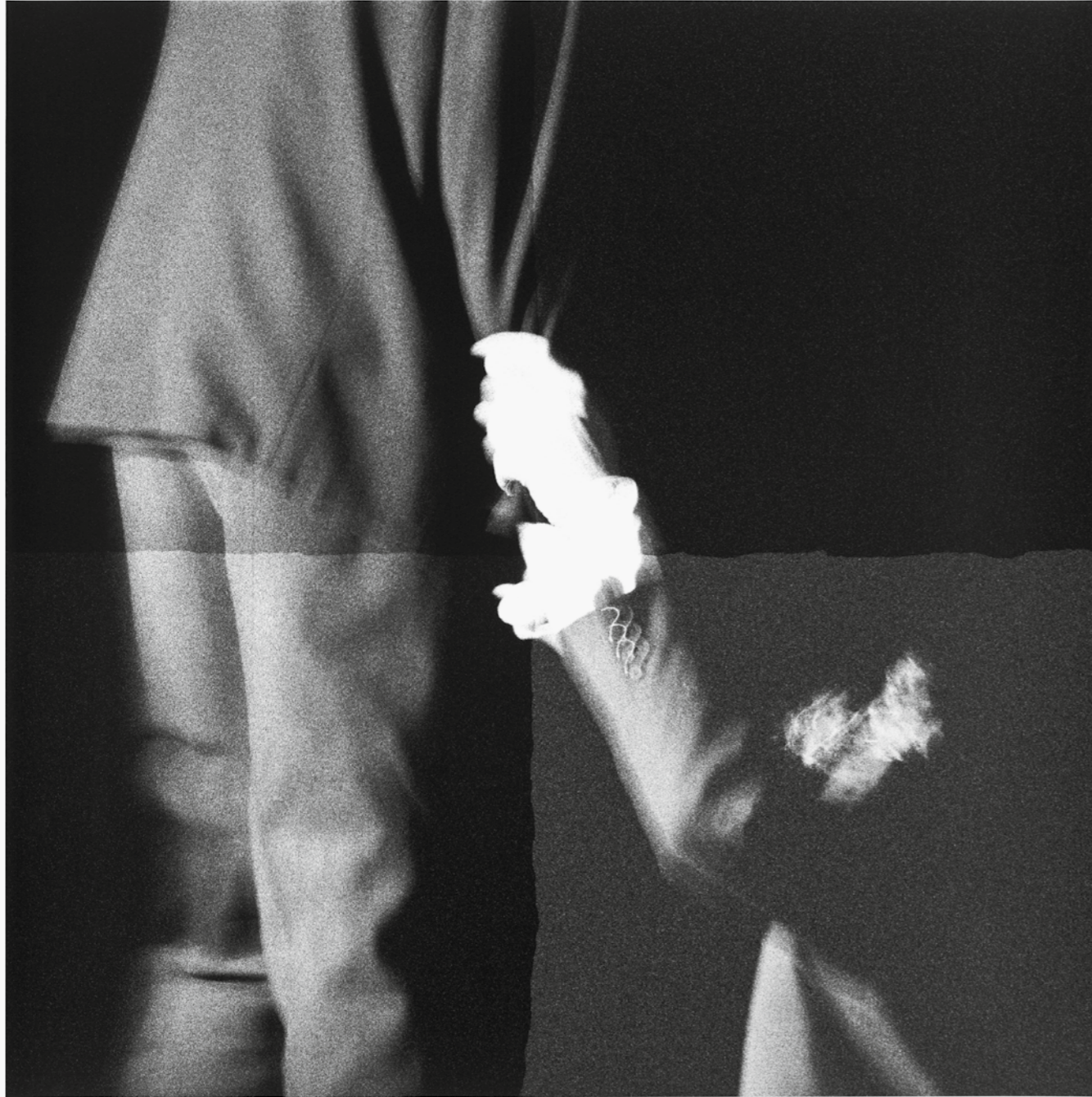




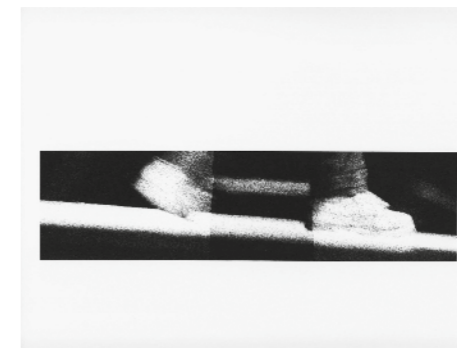
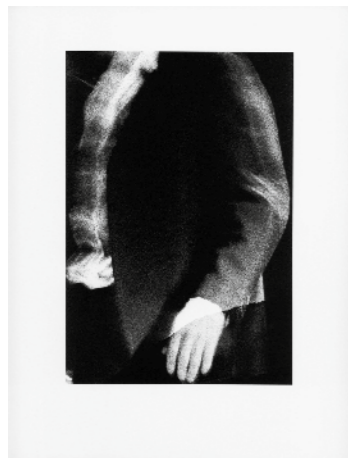
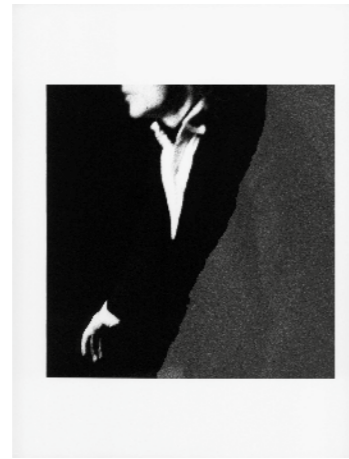


















Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen/
This book has been produced for the exhibitions/
Cette publication paraît à l'occasion des expositions:

Amin El Dib – Folders, Cracks, and Papers
04.07.–25.09.2022
Rencontres d'Arles – Programme officiel associé
Fondation Manuel Rivera-Ortiz
FOTOHAUS 2022
18, Rue de la Calade
13200 Arles

Amin El Dib – Artaud Mappen
14.10.2022–31.03.2023
Collection Regard
Steinstraße 12
10119 Berlin
www.collectionregard.com

Kurator/Curator/Commissaire: Marc Barbey
Herausgeber/Publisher/Éditeur: Marc Barbey/Collection Regard
Texte/Texts/Textes: Susanne Husemann, Amin El Dib
Lektorat Deutsch/German Editing : Johanna Staats
Übersetzungen/Translations/Traductions:
Laura Schleussner (Eng.), Myriam Ochoa-Suel (Fran.)
Design: Andreas Koch
Fonts: OCR A, OCR B, Lexicon No.2

Druck/Print/Imprimeur:
Gallery Print und Ausdruck Berlin

© 2022 für die Texte bei den Autoren/
for the texts with the authors/pour les textes des auteurs
© 2022 für die Fotografien bei dem Fotografen/
for the photographs with the photographer/
pour les photos du photographe
© 2022 für die Übersetzungen bei den Übersetzern/
for the translations with the translators/
pour les traductions des traductrices
© 2022 für diese Ausgabe/for this publication/pour cette publication:
Marc Barbey / Collection Regard, Berlin

Printed in Germany

Fotografien/Photographs/Photographies:
Artaud Mappen/Artaud Portfolios/Portfolios Artaud:
Fast alle Blätter etwa/nearly all prints approx./presque toutes les épreuves environ:
30x40cm, Silbergelatine/gelatin silver print/tirage gelatin argentiques

Inszenierte Bildnisse/Staged Portraits/Portraits mis en scène, 1988–2002:
23x23cm (24x30cm), 10+2 EA, Silbergelatine/gelatin silver print/tirage gelatino-argentique;
48x48cm (51x61cm), 4+1 EA, Silbergelatine/gelatin silver print/tirage gelatino-argentique

Farbbilder: Aufführungen des Stückes *Cenci/Katakomben* in Berlin-Kreuzberg, 1988
Color pictures: Performances of the play *Cenci/Katakomben* in Berlin-Kreuzberg, 1988
Photos en couleur: Représentations de la pièce *Cenci/Katakomben* à Berlin-Kreuzberg, 1988

Dank/Thanks/Remerciements Marc Barbey:
Amin El Dib, Susanne Husemann, Rolf Sachsse, Andreas Koch, Christel Boget,
Manuel Rivera-Ortiz, Florent Basiletti, André Pfanner

für Max und Marguerite

FOTO
HAUS
2022

mfo
FONDATION
MANUEL RIVERA-ORTIZ

ARLES LES RENCONTRES
DE LA PHOTOGRAPHIE



Dank / Thanks / Remerciements Amin El Dib:
Marc Barbey für seine Anregung, die Artaud
Mappen nach 30 Jahren dem Publikum vorzustellen.
Susanne Husemann für ihre Einführung zum
Theater Artaud und meiner Fotografie dazu.
Und für die vielen Telefonate, während welcher
wir uns gemeinsam erinnert und konfrontiert haben.
Rolf Sachsse und Andrea Gnam für die Hilfe
bei der Textarbeit.
Johanna Staats für das abschließende Lektorat.
Laura Schleussner und Myriam Ochoa-Suel für die
Übertragung in andere Zungen.
Andreas Koch für seine verständnisvolle Umsetzung
der Artaud Mappen in diesem Katalog.
Michael Maria Müller für die einführende
Verwandlung meiner Bilder in digitale Dateien.
Bettina von Bogen für ihre Hilfe.

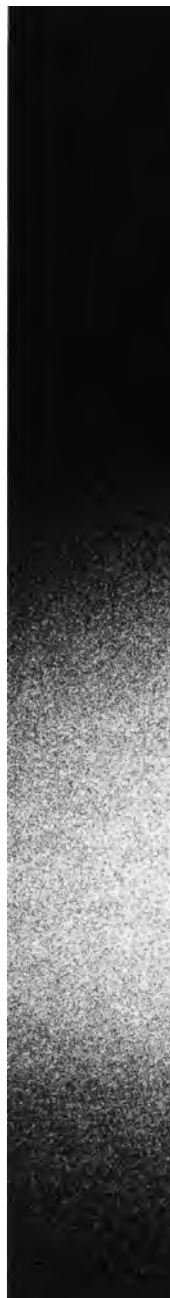
Den Mitgliedern des Theater Artaud möchte ich für
die von ihnen erfahrene Inspiration danken:
Jean-Marie Boivin †, Susanne Husemann, Angelika
Schindler, Alexandra Holtsch, Vicki Schmatolla,
Pak von Brevern, Tom Balbier, Friederike Lüers,
Michael Athanassiadis, Pierre Alozie, Holger Frindt,
Edgar Alexen, Katrin Stumptner, Marina Nowitzki,
Heike Nowitzki †, Katrin Stumptner, Tommy Smith,
Stefan Griese, Kai Gogolin, Monika Palma, Sonja
Maria Kantig, Christian Hoffmann, Gerhard Bühring,
Lucas Lankisch, Inga Schmatolla, Billi Macerl,
Miguel Echaide, Daniel Ahrens und vielen anderen

für Hansgert Lambers

Der Fotograf Amin El Dib, 1961 in Kairo geboren, zieht 1966
mit seiner Familie nach Deutschland zurück. Nach seinem
Abschluss des Studiums der Architektur in Berlin (1990) wid-
met er sich ganz der Fotografie. Er entwickelt ein umfangreiches
Werk, in welchem er sich mit den Brüchen der menschlichen
Existenz und dem Reiz, der in diesen Brüchen liegt, auseinan-
dersetzt. Auch wenn El Dib Fotografien in klassisch analogen
Abzügen präsentiert, hinterfragen seine Arbeiten / Zyklen die
klassische Präsentation durch teils gewaltsame Manipulationen
wie das Brennen, Reissen, Heften, Verformen, Verkleben, durch
Dekonstruktion und Rekomposition, im Negativ wie im Posi-
tiv, den fotografischen Prozess auf allen Ebenen der Entstehung.
Seit 2001 ist er Mitglied der Deutschen Fotografischen Akademie.
Er lebt und arbeitet seit 2003 bei Basel in der Schweiz.

The photographer Amin El Dib, born in Cairo in 1961, moved
back to Germany with his family in 1966. After completing his
architecture studies in Berlin (1990), he devoted himself entirely
to photography. He has developed an extensive work, in which
he deals with the ruptures in human existence and the and the
attraction of such ruptures. Even if El Dib presents photographs
in classic analog prints, his works / cycles question question clas-
sical forms of presentation through sometimes violent manipula-
tions of the material, such as burning, tearing, stitching, deform-
ing and gluing; through deconstruction and recomposition of
the negative as well as the positive. By doing so he questions the
photographic process at all levels of its development. He has been
a member of the German Photographic Academy since 2001. He
has been living and working near Basel, Switzerland, since 2003.

Le photographe Amin El Dib, né au Caire en 1961, est revenu
en Allemagne avec sa famille en 1966. Après avoir terminé ses
études d'architecture à Berlin (1990), il se consacre entièrement
à la photographie. Il développe une vaste œuvre dans laquelle
il traite des ruptures de l'existence humaine et de l'attrait que
recèlent ces ruptures. Même si El Dib présente ses photographies
en tirages analogiques classiques, ses œuvres/cycles interrogent
la présentation classique par des manipulations parfois vio-
lentes telles que brûler, déchirer, piquer, déformer, coller, par
déconstruction et reconstitution, en négatif comme en positif.
Par la même il interroge le processus photographique à tous les
niveaux de développement. Il est membre de l'Académie photo-
graphique allemande depuis 2001. Il vit et travaille près de Bâle,
en Suisse, depuis 2003.



Bewegung und Leben vor dem Tod
durch Stillstand des BILDES und nicht
irgendeiner gebannten Wirklichkeit.

Movement and life before death through
the standstill of the IMAGE and
not some random spellbound reality.

Le mouvement et la vie avant la mort
à travers l'arrêt de l'IMAGE et
non pas une quelconque réalité figée.