

Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World

2007 initiierte Walid Raad ein Kunstprojekt zur Geschichte der Kunst in der arabischen Welt. Sein Projekt betrachtet das Aufkommen einer neuen Infrastruktur für die bildende Kunst im arabischen Raum. Diese Entwicklungen formen, neben den geopolitischen, sozialen und militärischen Konflikten, welche die Region in den letzten Dekaden heimgesucht haben, einen reichen aber steinigen Grund für kreative Arbeit. *Scratching on Things I Could Disavow* verhandelt die Grenzen und Möglichkeiten dieses Feldes. Die Werke und die Geschichten, die in der Ausstellung und der begleitenden Führung präsentiert werden, wurden von folgenden Begegnungen bestimmt.

In 2007, Walid Raad initiated an art project about the history of art in the Arab world. His project leans on the recent emergence of a large new infrastructure for the visual arts in the Arab world. These developments, when viewed alongside the geo-political, economic, social, and military conflicts that have consumed the region in the past few decades, shape a rich yet thorny ground for creative work. With *Scratching on Things I Could Disavow*, Raad heeds the constraints and possibilities of this ground. The forms and stories presented in this exhibition and accompanying oral presentations were shaped in part by the following encounters.

I.

Im Jahr 2007 lud die Dubaier Niederlassung des Artist Pension Trust (APT) Walid Raad zum Beitritt ein. APT wurde 2004 von dem Unternehmer Moti Shniberg und dem Risk-Management-Guru Dan Galai als private Firma mit dem Ziel gegründet, ausgewählten Künstlern eine Investition ihrer Kunstwerke in Investment- und Pensionsfonds zu ermöglichen. Eigentümerin des Unternehmens – das mittlerweile über acht regionale Zweigstellen verfügt – ist die auf den Britischen Jungferninseln registrierte Firma MutualArt, die u.a. die gleichnamige Website betreibt. Diese stellt den Usern eine individuell skalierbare Datenbank zum weltweiten Kunstgeschehen zur Verfügung, die sie maßgeschneidert mit den jeweils relevanten Informationen versorgt.

Seine Beitrittsüberlegungen führten Raad auf eine dreijährige Suche nach Antworten auf die folgenden Fragen: Wer finanziert APT und MutualArt? Und warum eröffnet APT einen Trust im Nahen Osten, den Dubai Trust? Raad erforschte technologische Neuerungen im Bereich Statistik ebenso wie auf dem Gebiet des so genannten Text und Data Mining, aber auch das israelische Militär und dessen komplexe Verbindungen zum israelischen Hightech-Sektor. Und er fühlte sich darin bestärkt, seine laufenden Erkundungen zur Etablierung einer neuen Kunst-Infrastruktur in der arabischen Welt auszuweiten.

II.

Fasziniert beobachtet Walid Raad seit einigen Jahren das Auftauchen neuer Museen, Galerien, Kunstschulen und Kulturstiftungen in Städten wie Abu Dhabi, Amman, Beirut, Kairo, Istanbul, Schardscha oder Doha. Ihn interessiert die

I.

In 2007, Raad was asked to join the Dubai branch of the Artist Pension Trust (APT). As a private company established in 2004 by entrepreneur Moti Shniberg and risk management guru Dan Galai, APT's aims are to select and pool artists and artworks into investment and pension funds. APT, which has thus far established eight regional funds, is owned by MutualArt, a British Virgin Islands-registered company whose assets in part include the website by the same name. The website is a user-customized database of information about the art world: it permits its users to keep track of the art events that matter to them.

To determine whether to join, Raad embarked on a three-year inquiry that sought answers to the following questions: Who is funding APT and MutualArt? And why is APT launching a trust in the Middle East, the Dubai Trust? These questions prompted him to research technological innovations in the areas of statistics, text and data mining, finance, the Israeli military and its complex links to the Israeli hi-tech sector. Moreover, they led him to further his ongoing examination of the emergence of a new infrastructure for the arts in the Arab world.

II.

Over the past few years, Raad has been fascinated by the emergence of new art museums, galleries, schools and cultural foundations in cities such as Abu Dhabi, Amman, Beirut, Cairo, Istanbul, Sharjah and Doha, among others. He is intrigued by the increased visibility of the makers, sponsors, consumers and histories of Arab art. And he is especially taken aback by the fast-paced development of a new infrastructure for the arts in the Arabian Gulf, an

zunehmende Sichtbarkeit der Macher, Förderer und Konsumenten sowie der Geschichten in der arabischen Kunst. Besonders verblüfft ihn das enorme Tempo, mit der diese Infrastruktur der Künste am Persischen Golf errichtet wird. Sie umfasst das bislang größte Guggenheim Museum Abu Dhabi von Frank Gehry, ein Louvre Abu Dhabi von Jean Nouvel, das „Performing Arts Centre“ von Zaha Hadid, ein Meeresmuseum von Tadao Ando und das „Sheikh Zayed“-Nationalmuseum von Foster + Partners, allesamt gelegen auf der Insel Saadiyat in Abu Dhabi. Nicht weniger ehrgeizig präsentiert sich die Stadt Schardscha mit ihrer Biennale und ihrer Kunststiftung oder das Emirat Katar mit seinem Arabischen Museum für Moderne Kunst und dem von I. M. Pei entworfenen Museum Islamischer Kunst. Zweifelsohne verweisen diese Vorhaben auf ein lobenswertes Unterfangen der Golfstaaten, das lokale und regionale kulturelle Schaffen in seiner ganzen Bandbreite zugänglich zu machen. Sie fördern den aufkeimenden Kulturtourismus in der Region, und sie unterstreichen die wohlwollenden Absichten der herrschenden Klasse – was deren vererbte Macht einmal mehr sanktioniert.

In seiner Analyse der sich entfaltenden Infrastrukturen ist Raad weniger daran interessiert, was die Scheichs der Golfstaaten zu ihrer Investition in die Kunst motiviert, als am Durchleiten der materiellen Umformungen mithilfe des von Jalal Toufic formulierten Konzept eines „Rückzugs der Tradition nach einem unermesslichen Disaster“.

infrastructure that will include the largest-to-date Guggenheim Abu Dhabi Museum by Frank Gehry, a Louvre Abu Dhabi by Jean Nouvel, a Performing Arts Centre by Zaha Hadid, a maritime museum by Tadao Ando, and a Sheikh Zayed National Museum by Foster and Partners, all on the Saadiyat Island in Abu Dhabi. Sharjah’s efforts with its ongoing Biennale and Art Foundation, and Qatar’s Arab Museum of Modern Art as well as its I. M. Pei designed Museum of Islamic Arts are no less ambitious. Such plans clearly attest to the Gulf states’ laudable mandate to showcase local and regional cultures in their full complexity. They also shore up nascent cultural tourism industries, and substantiate the benevolent intentions of the Gulf states’ rulers, further sanctioning their hereditary rule.

In his analysis of this emerging infrastructure, Raad is less interested in the fraught motives that prompt the sheikhs and sheikhas in the Gulf to invest in the arts than he is in screening these material developments through Jalal Toufic’s concept of “the withdrawal of tradition past a surpassing disaster.”

III.

In his book titled *Forthcoming*, the writer and artist Jalal Toufic proposes the concept of “the withdrawal of tradition past a surpassing disaster.” With this concept, Toufic considers how disasters affect tradition. He pays particular attention to the rare instances when artworks are affected immaterially, in more subtle and insidious ways than has hitherto been thought. Moreover, Toufic characterizes such immaterial effect as a “withdrawal,” not in the sense that an artwork is hidden (to safeguard against its destruction; nor because it does not conform

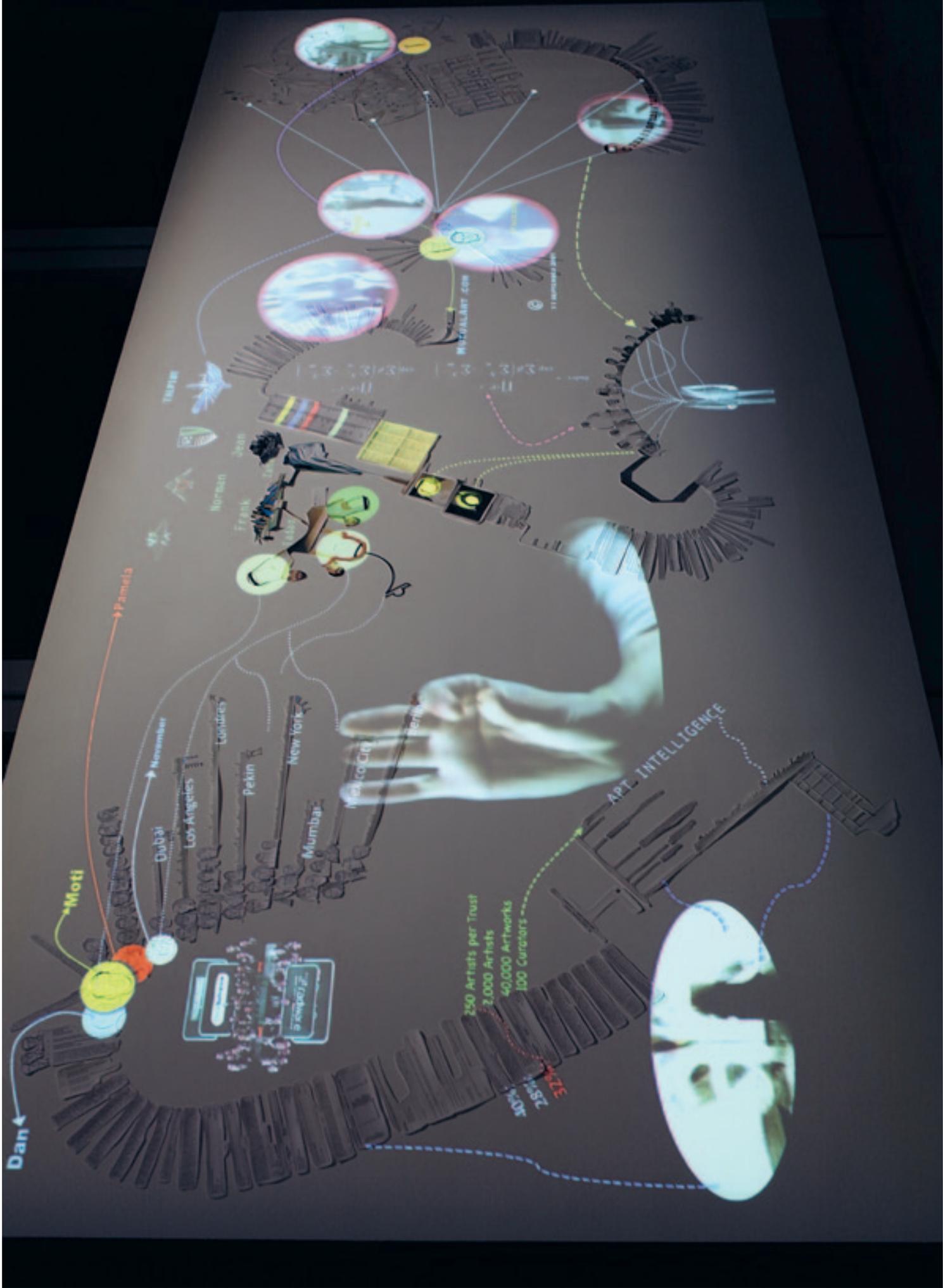
III.

In seinem Buch *Forthcoming* stellt der Autor und Künstler Jalal Toufic das Konzept eines „Rückzugs der Tradition nach einem unermesslichen Disaster“ auf. Mit diesem Konzept untersucht er den Einfluss der Katastrophe auf Tradition. Spezielles Augenmerk richtet er auf jene seltenen Fälle, in denen Kunstwerke immateriell betroffen sind, auf sehr viel subtilere und heimtückischere Weise als bislang angenommen. Diese immateriellen Auswirkungen bezeichnet er als „Rückzug“ – nicht das Verbergen von Kunst ist hier gemeint (um sie vor Zerstörung zu schützen; oder weil sie den aktuellen ideologischen oder politischen Vorstellungen zuwiderläuft), sondern der Umstand, dass noch vorhandene kulturelle Artefakte von einfühlsamen Künstlern in ihren eigenen Werken behandelt werden, als wären sie zerstört worden. Ebenso schreibt Toufic, dass Künstler bisweilen versuchen, solch zurückgezogene Kunst wiederauferstehen zu lassen, obgleich mit großen Zweifeln am Gelingen.

In seinem Projekt bezieht sich Raad auf Toufics Konzept, weil es ihm, wie er schreibt, „eine präzise und angemessene Sprache“ zur Verfügung stellt, „um meine eigene aufwühlende Auseinandersetzung mit arabischer Kunst zum Ausdruck zu bringen; diese Auseinandersetzung vollziehe ich entlang folgender Fragen: Welche neuen Materialien, Gebärden, Empfindungen, Formen, Linien und Farben stellt diese neue Infrastruktur für die Kunst in der arabischen Welt für den kreativen Akt bereit? Was sind die manifesten Formen einer Kunst, die materiell wie immateriell von den zahlreichen Kriegen geprägt wurde, welche die arabische Welt in den letzten Jahrzehnten aufzehrten?“

to the reigning ideological and political outlook of the time) but in the sense that extant cultural artifacts are treated by sensitive artists in their own artworks as though destroyed. In his essay, Toufic also proposes that artists have at times attempted to resurrect such withdrawn artworks, albeit with great doubt as to their resurrecting efforts.

In his project, Raad leans on Toufic's concepts because it has provided him, as he writes "with a precise and apt language to speak my own troubled engagement with Arab art; an engagement framed for me by the following questions: What new materials, gestures, sensations, stories, sounds, forms, lines, and colors does a new infrastructure for the arts in the Arab world make available for creative acts? What are the manifest forms of artworks that have been affected materially and immaterially by the various wars that consumed the Arab world in the past few decades?"





**Section 139:
The Atlas Group
(1989–2004)**

Zwischen 1989 und 2004 arbeitete ich an einem Projekt mit dem Namen *The Atlas Group*. Es bestand aus Fotografien, Videobändern und Skulpturen, die durch die Kriege im Libanon in den letzten Jahrzehnten ermöglicht wurden.

Im Jahr 2005 wurde ich zum ersten Mal gefragt, dieses Projekt in Beiruts erster White Cube Galerie auszustellen. Ich lehnte ab.

2006 wurde ich erneut gefragt. Ich lehnte wieder ab.

2007 wurde ich erneut gefragt. Ich lehnte wieder ab.

2008 wurde ich erneut gefragt. Ich stimmte zu.

Als ich zur Galerie kam, um meine Ausstellung anzusehen, war ich überrascht zu sehen, dass alle meine Kunstwerke auf ein Hundertstel ihrer Größe verkleinert waren.

Ich entschloss mich, sie in einem Raum auszustellen, der zu ihren neuen Dimensionen passte.

**Section 139:
The Atlas Group
(1989–2004)**

Between 1989 and 2004, I worked on a project titled *The Atlas Group*. It consisted of photographs, videotapes and sculptures made possible by the Lebanese wars of the past few decades.

In 2005, I was asked to exhibit this project for the first time in Beirut, in the first-of-its-kind white cube gallery. I refused.

In 2006, I was asked again. I refused again.

In 2007, I was asked again. I refused again.

In 2008, I was asked again. I agreed.

When I went to the gallery to inspect my exhibition, I was surprised to find that all my artworks had shrunk to 1/100th of their size.

I decided to display them in a space befitting their new dimensions.



Index XXVI: Künstler

Diese Arbeit basiert auf den Namen von Künstlern, die im vergangenen Jahrhundert im Libanon gearbeitet haben. Künstler aus der Zukunft haben sie mir im Jahr 2002 telepathisch und/oder durch Gedankenübertragung und/oder mit einer zukünftigen Technologie übermittelt.

Im selben Jahr präsentierte ich die Namen in weißen Vinylbuchstaben auf einer weißen Wand in Beirut. Aufgrund von telepathischen und/oder Übertragungsstörungen und/oder einer technischen Panne erreichten mich einige Namen in einer verzerrten Form oder falsch geschrieben. Sie wurden mit einem roten Farbstift von einem unsympathischen Kritiker – einem selbsternannten Wächter der libanesischen Kunst – ausgebessert.

Ich verbrachte die letzten drei Jahre damit, Leben und Werk der falsch geschriebenen Künstler zu recherchieren. Dann folgerte ich, dass die Künstler der Zukunft jene Namen absichtlich verfälscht hatten. Sie feierten nicht die „Künstler“ der Vergangenheit und deren Arbeiten, sondern die Farbe Rot, die der Kritiker bei seinen handschriftlichen Korrekturen verwendet hatte. Künstler der Zukunft wollen oder brauchen diese Farbe, weil sie ihnen nicht mehr zur Verfügung steht.

Ist die Farbe Rot für die Künstler der Zukunft nicht mehr verfügbar, weil die Pigmente, aus denen sie sich zusammensetzt, erschöpft oder zerstört sind? Nein, die Pigmente sind reichlich vorhanden. Die Künstler der Zukunft haben kein Rot, weil sich diese Farbe immateriell zurückgezogen hat.

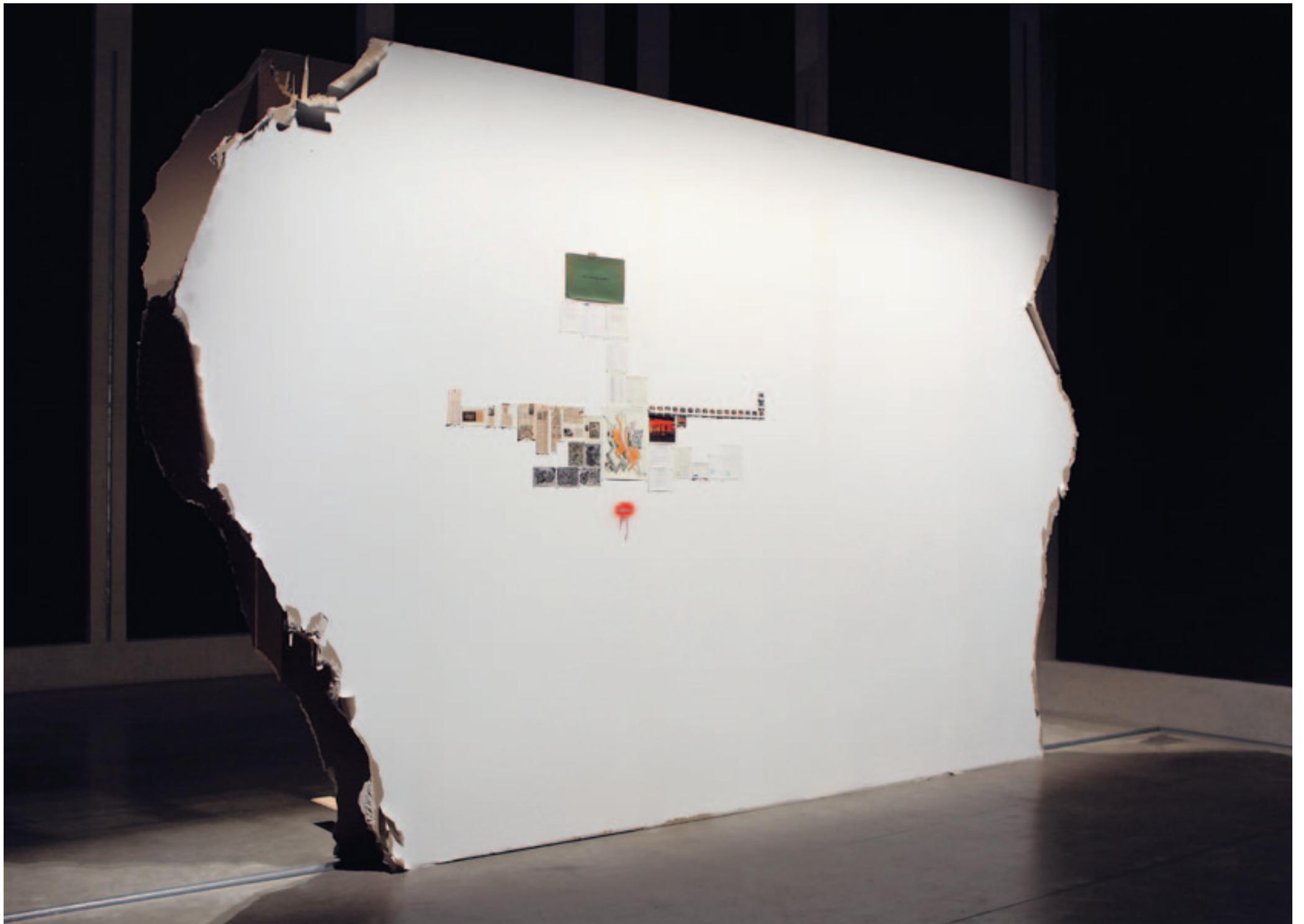
Index XXVI: Artists

This work is based on the names of artists who worked in Lebanon in the past century. Artists from the future sent me the names in 2002 by way of telepathy and/or using a future technology.

That same year, I displayed the names in Beirut in white vinyl letters on a white wall. Due to telepathic noise and/or a technical glitch, some names reached me in distorted form and were misspelled. They were corrected in red paint by an unsympathetic critic, a self-appointed guardian of Lebanese art.

I spent the last years researching the misspelled artists' lives and works, after which I concluded that future artists intentionally distorted these names. They were not hailing past artists and their works but the color red in the critic's hand-written corrections. Future artists want or need this color because it is no longer available to them.

Is the color red not available to future artists because the pigments that constitute it are depleted or destroyed? No, the pigments remain quite abundant. The color red is not available to the artists of the future because this color has been affected immaterially.



Appendix XVIII: Tafeln 24–151

Die Kriege im Libanon in den letzten drei Jahrzehnten betrafen die Bewohner des Libanon physisch und psychisch: mehr als hunderttausend wurden getötet, mehr als zweihunderttausend verletzt, mehr als eine Million Menschen vertrieben und noch mehr psychisch traumatisiert. Es erübrigt sich zu sagen, dass die Kriege auch die libanesischen Städte, Gebäude und Institutionen in Mitleidenschaft zogen.

Heute ist es für mich klar, dass sich diese Kriege auch auf Farben, Linien, Formen und Gestalten auswirkten. Manches ist materiell betroffen und wie verbrannte Bücher oder geschliffene Denkmäler physisch zerstört und für immer verloren, anderes wie geplünderten Schätze oder politisch kompromittierte Kunstwerke bleibt physisch intakt, aber verschwindet so aus dem Blickfeld, dass es vielleicht nie wieder gesehen wird. Und wiederum andere Farben, Linien, Formen und Gestalten ahnen die nahende Gefahr und setzen Verteidigungsmaßnahmen: sie verstecken sich, suchen Zuflucht, halten Winterschlaf, tarnen und/oder verbergen sich. Ich nahm an, sie würden das in Kunstwerken vergangener „Künstler“ tun. Ich dachte, deren Bilder, Skulpturen, Filme, Fotografien und Zeichnungen wären die besten Zufluchtsorte. Ich lag falsch. Stattdessen verbargen sich die Farben, Linien, Formen und Gestalten in unerwarteten Plätzen: Sie versteckten sich in römischen und arabischen Buchstaben und Zahlen, in Kreisen, Rechtecken und Quadraten, in Gelb, Blau und Grün. Sie tarnten sich als Schriften, Buchumschläge, Titel und Sachregister, als Linien und Fußnoten in Büchern, als Buchstaben und Preislisten, als Dissertationen und Kataloge, als Diagramme und als Bilanzen. Sie überwinterten nicht in, sondern im Umkreis von „Kunstwerken“.

Es sind die Farben, Linien, Formen und Gestalten der Tafeln hier an der Wand.

Appendix XVIII: Plates 24–151

The Lebanese wars of the past three decades affected Lebanon's residents physically and psychologically: from the hundred thousand plus who were killed; to the two hundred thousand plus who were wounded; to the million plus who were displaced; to the even more who were psychologically traumatized. Needless to say, the wars also affected Lebanese cities, buildings and institutions.

It is clear to me today that these wars also affected colors, lines, shapes and forms. Some of these are affected in a material way and, like burned books or razed monuments, are physically destroyed and lost forever; others, like looted treasure or politically compromised artworks, remain physically intact but are removed from view, possibly never to be seen again. And yet other colors, lines, shapes and forms, sensing the forthcoming danger deploy defensive measures: they hide, take refuge, hibernate, camouflage and/or dissimulate. I expected them to do so in the artworks of past 'artists'. I thought their paintings, sculptures, films, photographs and drawings would be their most hospitable hosts. I was wrong. Instead, colors, lines, shapes and forms took refuge in unexpected places: they hid in roman and Arabic letters and numbers; in circles, rectangles and squares; in yellow, blue and green. They dissimulated as fonts, covers, titles and indices; as the graphic lines and footnotes of books; they camouflaged as letters, price lists, dissertations and catalogues; as diagrams and budgets. They hibernated not in but around artworks.

These are the colors, lines, shapes and forms that compose the plates displayed on this wall.

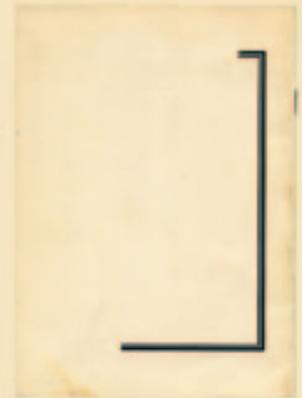


DU MUSEE AU TELER
pour mieux afficher



DONATEUR DU MUSEE

واعب المتحف



10/10/10

10/10/10

**Section 88:
Views from Inner to Outer Compartments**

Bei der Eröffnung eines neuen Kunstmuseums in einer arabischen Stadt eilt ein stolzer Bewohner zum Eingang, wo er feststellt, dass er nicht weiter kann.

Passt seine legere Kleidung nicht zu diesem formellen Anlass?
Nein.

Halten ihn die Schergen der herrschenden Dynastie auf, die, ihre pubertären Führer der Zukunft im Schlepptau, massenhaft da sind, um Mildtätigkeit und feine Sitten zur Schau zu stellen? Nein.

Er hat einfach den Eindruck, dass er, wenn er weitergehen würde, „gegen eine Wand rennen“ würde.

Stracks dreht er sich der hinter ihm nachdrängenden Meute zu und schreit: „Stopp! Nicht weitergehen! Vorsicht!“

Binnen Sekunden wird er entfernt, schwer verprügelt und in die Psychiatrie eingeliefert.

Dieser Vorfall wird sich irgendwann zwischen 2014 und 2024 in einer arabischen Stadt ereignen.

Am nächsten Tag werden wir in der Zeitung die Schlagzeile lesen: „Irrer stört Eröffnung. Behauptet Welt ist flach.“

**Section 88:
Views from Inner to Outer Compartments**

At the opening of a new museum of modern and/or contemporary Arab art in an Arab city, a proud local resident rushes the entrance only to find that he is unable to proceed.

Was it his casual wear at an event announced as a black-tie affair? No.

Was it the thugs that shielded the ruling dynasty attending the event en masse to showcase their benevolence and refined sensibilities, pubescent-future-rulers in tow that prevent his access? No.

He simply feels that were he to walk in he will certainly ‘hit a wall.’

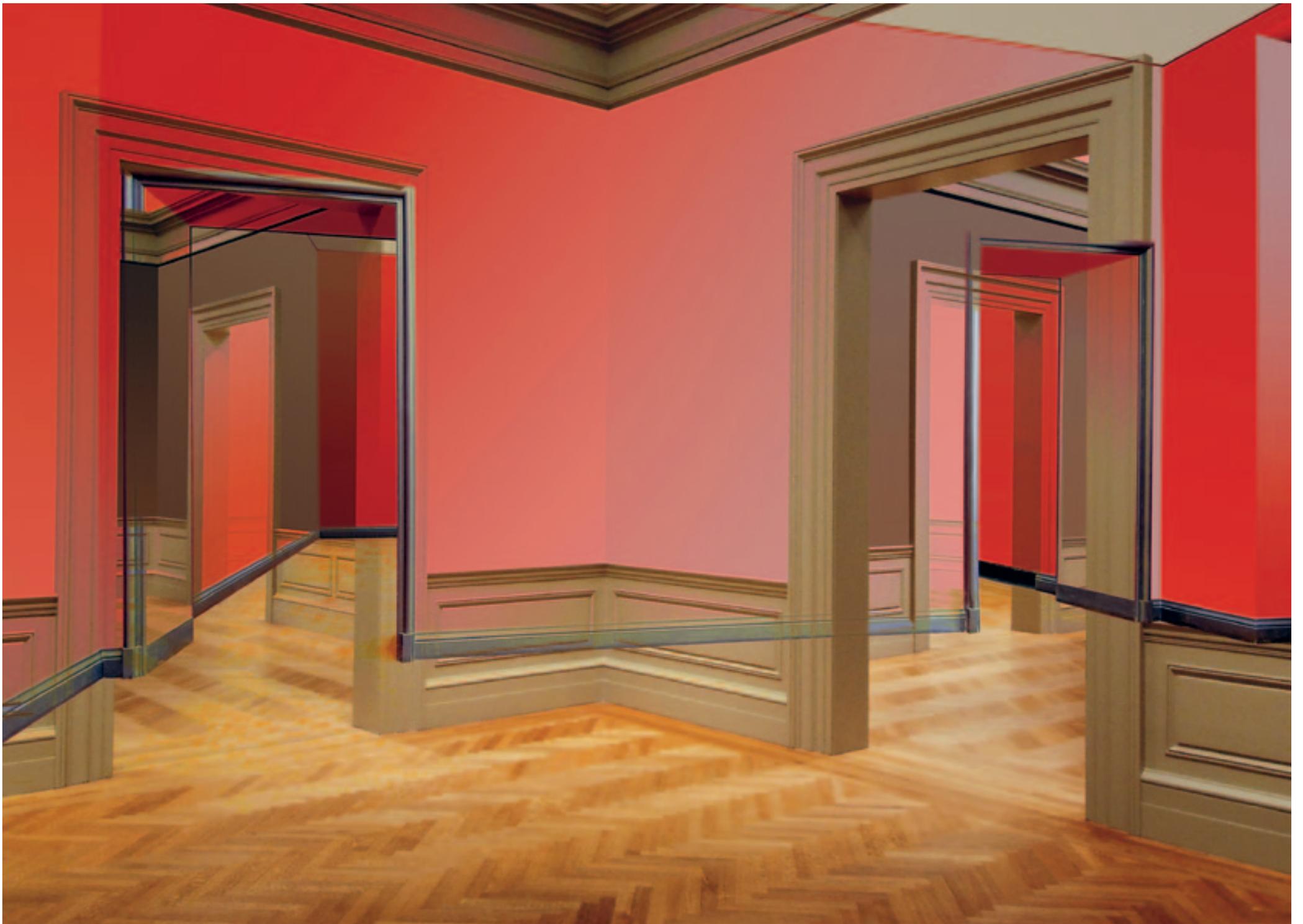
On the spot, he turns to face the rushing crowd and screams: ‘Stop. Don’t go in. Be careful?’

Within seconds, he is removed from the site, severely beaten and sent to a psychiatric facility.

These events will take place sometime between 2014 and 2024.

We will certainly read in newspapers the following day the headline: ‘Demented Man Disturbs Opening: Claims World Is Flat.’







Archive des Schreckens und der Farben

Ein Gespräch zwischen Walid Raad
und Hélène Chouteau-Matikian

Hélène Chouteau— *Im Jahr 2005 haben Sie das Projekt The Atlas Group abgeschlossen. Könnten Sie bitte über Ihre derzeitigen Projekte und deren Verbindung mit den früheren sprechen?*

Walid Raad— Obwohl ich das Projekt 2004 nach außen hin abgeschlossen habe, arbeite ich immer noch an *The Atlas Group*. Letztere sehe ich heute nicht nur als Projekt, sondern als eine bestimmte Methode, den Libanonkrieg zu fassen und zu dokumentieren. Wenn ich also ein Kunstwerk mache, dessen Logik meinem Verständnis nach zu *The Atlas Group* passt, r uckdatiere ich es auf die Zeit zwischen 1989 und 2004. Von den heuer fertig gestellten Arbeiten zum Beispiel gehören zwei zu *The Atlas Group* und wurden mit 1989 bzw. 1995 datiert. Außerdem verfolge ich mein Langzeitprojekt *Sweet Talk: Beirut Commissions*. Das sind Fotos von Beirut, zu denen ich mich seit 1987 selbst beauftrage.

Das neueste Projekt heißt *Scratching on Things I Could Disavow* und behandelt die Geschichte der Kunst in der arabischen Welt unter besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst im Libanon und der beschleunigten Errichtung neuer Infrastruktur für die bildende Kunst in Abu Dhabi, Katar und der restlichen Golfregion. Zudem beschäftige ich mich mit den technischen Innovationen auf den Gebieten der Statistik, des *data mining* und der Finanz sowie ihre Realisierungen in Kunstdatenbanken und Kunstfonds, die Entwicklung des Hochtechnologiesektors in Israel in den letzten zwanzig Jahren und um die Bücher und Konzepte von Jalal Toufic. Das Projekt wird in Form einer Ausstellung und Performance pr esentiert. Ich verstehe die Arbeiten, die für dieses Projekt entstehen, als Inszenierungen und als klassische Kunstwerke.

HC— *Bereits Ende der 90er-Jahre verwendeten zum Beispiel Hans Haacke, Dennis Adams, das Kollektiv Bureau d'Etudes oder Mark Lombardi eine Bildsprache, die aus der Konzeptkunst und dem Minimalismus entliehen war. Diese Künstler eigneten sich Material aus ganz unterschiedlichen*

Archives of Dread and Colors

A Conversation between Walid Raad
and Hélène Chouteau-Matikian

Hélène Chouteau— You ended *The Atlas Group Archives* project in 2005. Can we talk about your current research and its connection with your previous projects?

Walid Raad— *I am still working on The Atlas Group even if the project is said to have folded in 2004. Today, I treat The Atlas Group not only as a project but also as a particular way of thinking and forming documents about the wars in Lebanon. When I form an artwork and find that its logic is that of The Atlas Group, I date it as having been produced between 1989 and 2004. For example, two works completed this year and belonging to The Atlas Group are attributed to the years 1989 and 1995.*

I also continue to work on my long-term project titled Sweet Talk: Beirut Commissions started in 1987 and which consists of photographic self-assignments in Beirut.

And my most recent project titled Scratching on Things I Could Disavow engages the history of art in the Arab world with particular emphasis on the history of the visual arts in Lebanon; the acceleration in the development of a new infrastructure for the visual arts in Abu Dhabi and Qatar and elsewhere in the Gulf; technological innovations in the areas of statistics, data mining, and finance as well as their manifestations in art databases and art funds; the development of the high-tech sector in Israel in the past two decades; as well as the books and concepts of Jalal Toufic. The form this project takes is an exhibition / performance. Moreover, I treat most of the works that I will be producing for this exhibition/performance as stage sets and as artworks.

HC— At the end of the 1990s, artists such as Hans Haacke, Dennis Adams, the collective Bureau d'Etudes or Mark Lombardi borrowed the aesthetic vocabulary of Conceptual Art and Minimalism and employed materials that came out of diverse fields (economy, geography, politics, history). It was a question of bringing a certain geopolitical complexity to light and rendering them accessible to a greater public in artistic

Bereichen wie der Wirtschaft, der Geographie, der Politik oder der Geschichte an. Es ging darum geopolitische Verwickelungen aufzudecken und dem großen Publikum mittels Kunst näher zu bringen. Dazu schienen Methoden wie Karten, Diagramme, Organigramme, Verknüpfungen und Montage am wirkungsvollsten. Sie selbst verwenden diese Gestaltungstechniken auch, aber auf eine mehr distanzierte, ja verschobene Weise. Ich denke da an das fiktive Organigramm des Archivs der Atlas Group, an Ihre Powerpoint-Präsentationen im Rahmen von Vortrags-Performances und – was Scratching on Things I Could Disavow betrifft – an die Präsentation Ihrer Recherchen zu Kunstfonds und grundlegenden ökonomischen Tatsachen. Sie arbeiten dabei mit Zitaten und Diagrammen in Bildern und Videos.

WR— Da haben Sie Recht! In einigen meiner früheren Arbeiten und besonders bei *The Atlas Group* habe ich wirklich konzeptuelle und formale Elemente verwendet, die jenen der von Ihnen genannten Künstler vergleichbar sind. Ich beschäftige mich schon seit längerem damit, wie Information als eine Art Wissen fungieren kann. Information war und bleibt ein wichtiger Teil der Bildproduktion, und zwar in der Kunst und auch außerhalb. Trotzdem ist es nach wie vor unklar, *was* man anhand von Bildern lernt, denkt, fühlt und erlebt, die einfache oder vorderhand komplizierte Diagramme, Graphen, Linien und Clusterdarstellungen verwenden. In den letzten Jahrzehnten wurden zahlreiche Techniken entwickelt, die sich um eben diese Darstellung von Daten bemühen, also um die Darstellung der Grundbausteine des Wissens. Diese Techniken nutzen verschiedene Linien und grafische Formen, um diese Grundbausteine zu verknüpfen.

In gewisser Hinsicht ging *The Atlas Group* einen ähnlichen Weg. Sie sammelte Fotos von gesprengten Autos oder aber auch Videos von Sonnenuntergängen oder verschiedene Blautöne aus der visuellen Kulisse des Libanon. Die Anordnung dieser Dokumente im *The Atlas Group Archive* sollte aber nicht die geopolitische Komplexität begreifbarer machen, sondern thematisierte ausschließlich die nur scheinbare Klarheit dieser Präsentationsweise. Damit sollte eine neue Art des Bildes, eine neues Wissensselement, eine neue Art des Erlebens geschaffen werden.

fields. For this purpose, cartography, diagrams, organigrams, associative ideas and montage were considered the most effective forms. You yourself used these visual techniques in a more distanced way, or even slightly-off. One thinks of the fictive organigrams of *The Atlas Group Archive*, the PowerPoint presentations of the conference/performances, and here, in the frame of that exhibition/performance, the presentation of your research about various art foundations and basic economic facts. I mean your work with citations and diagrams in images and videos.

WR— *Indeed, in some of my earlier works, particularly with The Atlas Group, I have used some conceptual and formal elements that are consistent with those used by the artists you mention. I have been interested for some time now in exploring how information functions as a form of knowledge and how it has been and remains a central element in the creation of images in artistic and non-artistic practices. It remains to me unclear, however, what one comes to know, think, feel, and experience through such images that deploy simple and seemingly complex charts, graphs, lines, and clusters. We can also think of a number of practices in the past few decades that have revolved precisely around modifying the definition of the datable, of the unit of knowledge, and in creating and forming different lines and shapes between datable elements. The Atlas Group, in some ways, proceeded along similar lines when it gathered photographs of car bombs, or videotapes of sunsets, or various shades of blue from Lebanon's audio-visual world. But the organization of the documents as The Atlas Group Archive was not so much to render more transparent a geo-political complexity as much as to lean on the seeming clarity of this form of display in order to insert yet another kind of image; yet another kind of unit; yet another kind of experience. Today, I very much doubt whether anything radical or unexpected can be explored with these forms, even as the number of units that can be accommodated by such visual systems has by now become quite vast; even as more and more layers of data are juxtaposed one on top/next to others; even as different qualities of data are fitted in a seamless manner into the same frame; even as different units of scale are introduced; and even as all these elements are*

Heute hingegen bezweifle ich stark, dass man mit dieser Technik etwas Radikales oder Unerwartetes schaffen kann, obwohl solche visuellen Darstellungen so viele verschiedene Informationseinheiten assimilieren können, obwohl mein Archiv heute schon ziemlich groß ist und mehr und mehr Datenschichten neben- und übereinander umfasst, obwohl verschiedene Datentypen vorderhand nahtlos in einen Rahmen passen, obwohl verschiedene Maßstäbe eingeführt wurden, und obwohl alle Elemente dynamisch sind und sich in Echtzeit, wenn nicht gar der Zeit voraus verändern. Die Produktionsweise scheint mir einfach erschöpft zu sein, vielleicht sogar schon seit langem.

HC— *Sie haben schon 2007 über die Zweischneidigkeit und fragliche politische Effizienz dieser Methode nachgedacht. Am Ende Ihres Vortrags I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again erklärten Sie: „Ich werde Projekten zunehmend überdrüssig, die dieses oder jene Verbrechen, diesen oder jenen Skandal entschlüsseln, Akteure identifizieren und verbinden, versteckte Motive offenlegen, progressive oder reaktionäre ideologische Anschauungen enthüllen.“*

WR— Ja, damals hatte ich die Grenzen der Methode schon erkannt, und zwar nicht nur jener von *The Atlas Group*, sondern auch jener der genannten Lecture-Performance selbst. Sie handelte von der Entführung, Arretierung und Folterung mehrerer Personen durch staatliche und nichtstaatliche Akteure. Ich schloss den Vortrag damals so:

„In den letzten zwei Jahren habe ich des Öfteren gehofft, das Sammeln dieses Materials, das Basteln dieser Geschichten würde sich schwieriger gestalten. ‚Das geht zu einfach‘, dachte ich mir immer wieder. ‚Milliarden Dollar werden für Geheimdienste ausgegeben, und dann kann ein Künstler mit Internetverbindung und ein bisschen Freizeit all das aufdecken? Das gibt’s ja gar nicht!‘ Schließlich wurde aus meiner Skepsis Paranoia. Ich war überzeugt, dass mir die Informationen zugespielt wurden. In Wahrheit fand ich gar nichts heraus. *Es* fand mich heraus. Schließlich war ich überzeugt, dass man mir den Zugang zu diesen Informationen gewährte –

dynamic, changing in real if not ahead of time. This method of creating seems to me to be quite exhausted, and may have been for a long time.

HC— Already in 2007 you had reflected upon the ambivalence of the use of these methods, and you concluded at the end of your conference lecture *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again*, you declared: “I have grown increasingly tired of projects that try to map this or that crime or scandal, identify and link players, uncover hidden motives, reveal progressive or reactionary ideological assumptions.”

WR— *Yes, in many ways, I had already faced these limits not only with The Atlas Group, but also with this lecture/performance you mention that dealt with the kidnapping, detention, and torture of various individuals by state and non-state actors. I had concluded the presentation at the time with the following paragraphs:*

At various times in the past two years, I was hoping that the work of gathering this material, of putting these stories together would be more difficult. “This is too easy,” I kept thinking to myself. “A few billion dollars spent on intelligence, so that an artist with an Internet connection and some free time can uncover all this? This can’t be!”

Eventually, skepticism gave way to paranoia. I was convinced that the information I was gathering was being fed to me. I was not finding anything. It was finding me. I was certain that I was being allowed access to information, to data that organized itself into a seemingly clear PowerPoint presentation, a neat story that could and would be digested with equal amount of ambivalence, pleasure and boredom by a sympathetic audience. Or, more likely, as I have been discovering, by an audience that is just about fed-up with yet another, most-likely sincere but ultimately flawed, self-congratulatory, empty and partisan grand-standing gesture: The by-now familiar liberal and not-so-liberal bashing of the Bush Administration and its policies in the war on terror.

einen Zugang zu Daten, die nicht nur eine scheinbar lückenlose Powerpoint-Präsentation ergaben, sondern sogar eine schlüssige Geschichte, die ein geneigtes Publikum mit demselben Zwiespalt, demselben Humor oder derselben Langeweile konsumieren konnte wie ich. Oder auch, wie sich dann herausstellte, ein Publikum, das nicht noch eine höchstwahrscheinlich ehrlich gemeinte, aber letztlich falsche, selbstgerechte, bedeutungslose, voreingenommene große Geste sehen wollte. Nicht schon wieder so ein Liberaler mit seinem gar nicht liberalen Einprägeln auf die Bush-Administration und ihrem Krieg gegen den Terror! Außerdem fragte mich mein Freund Tom unlängst: ‚Gibt es überhaupt ein noch größeres *Must*?‘ Er ging sogar noch weiter. ‚Gibt es überhaupt noch etwas Schickeres, als auf die Widersprüche des Kriegs gegen den Terror der US-Regierung hinzuweisen? Die Annahme, dass diese Scheußlichkeiten (Folter und Entführung durch den Staat) nur deswegen weitergehen, weil nicht genug Menschen davon wissen, ist selber ein Problem‘, belehrte er mich. Was, wenn diese Politik nicht deswegen so wirksam ist, weil sie *nicht* genau genug analysiert wird? Was, wenn diejenigen, die entführen und foltern, heute sogar von Öffentlichkeit und Transparenz *abhängig* sind? Was, wenn die Transparenz zum Plan gehört? Mit anderen Worten: Was ist, wenn diese Dinge heute genau deswegen passieren können, weil sie *zu deutlich sichtbar* sind? Schließlich werden sie ja live übertragen, sind völlig berechenbar und wurden sogar frank und frei vorher angekündigt.“

HC— *Die Archive der Atlas Group spiegelten mit ihren „hysterischen Dokumenten“ ein „leeres Trauma“, also die Unmöglichkeit, nach der Kriegskatastrophe die Ursache der Gewalt festzumachen. Ihre Methode zeichnete die direkten Kollateralschäden des Kriegs über die unmittelbaren menschlichen Berichte hinaus auf. Sie zeigen die Angst, die innere Zermürbung der zivilgesellschaftlichen Ordnung.*

WR— Die Sprache des Traumas und einige psychoanalytische Vorstellungen darüber, wie Gewalt erlebt wird, waren, sind

As I was reminded recently by my friend Tom: “Is there anything more de rigueur;” in fact, Tom went so far as to say, “Is there anything more fashionable anymore than to make public the contradictions at the heart of the US administration’s war on terror? To assume that these things (state torture and kidnapping) go on only because not enough people know about them is itself a problem? I was told. What if these policies are effective not because they have not been examined enough? What if these policies are effective not because no one has bothered to show that they are shortsighted and ill conceived? What if those who kidnap and torture today depend on public exposure and visibility as part and parcel of what they do? In other words, what if these things can go on today because they are too clearly visible, broadcast live, entirely predictable, in fact, they have been announced outright in advance.”

HC— The archives of *The Atlas Group* and their “hysterical documents” echoed the “white traumatic,” the impossibility of locating the violence that occurs after the disaster. It was a way of registering the direct and collateral damages of war, beyond the immediate material and human accounts: fear, mental error, the internal dismantling of the structures of civil society.

WR— *The language of trauma, and some psychoanalytic conceptions of how violence is experienced was and remain central to The Atlas Group. Today, I am also interested in other ways of thinking about violence and its various effects. And my interest in these other ways is linked to certain encounters with spaces, economies, concepts, and people, among others. On this matter, the writings of Jalal Toufic have been central. Also, certain unusual experiences I had with my own works in Beirut, with The Atlas Group, pushed me to explore other ways of thinking about how violence affects bodies, minds, cities, and time.*

For example, in 2005, I was asked by Andrée Sfeir, the owner of a Hamburg and Beirut gallery, to exhibit The Atlas Group in her newly built white cube space in Karantina in Beirut. At the time, I refused, feeling intuitively, that The Atlas Group was no longer available to me, and that as such, I could not display the works.

und bleiben ein zentraler Aspekt von *The Atlas Group*. Heute aber interessiere ich mich auch für andere Auffassungen über Gewalt und ihre Auswirkungen. Und dieses Interesse an anderen Auffassungen hängt unter anderem mit meinen Erfahrungen mit bestimmten Räumen, Ökonomien, Konzepten und Menschen zusammen. In dieser Hinsicht waren die Schriften von Jalal Toufic sehr wichtig. Aber auch bestimmte seltsame Erlebnisse, die ich mit der Kunst von *The Atlas Group* in Beirut gemacht habe, haben mich dazu gebracht, andere Denkweisen darüber zu untersuchen, wie die Gewalt auf Körper, Geist, Städte und Zeit wirkt.

Im Jahr 2005 zum Beispiel lud mich Andrée Sfeir, meine Galeristin in Hamburg und Beirut, ein, *The Atlas Group* in ihrem neuen White Cube in Beiruts Stadtteil Karantina auszustellen. Zuerst lehnte ich ab, weil ich intuitiv spürte, dass ich *The Atlas Group* nicht mehr greifbar hatte und die Arbeiten daher nicht zeigen würde können.

HC— Können Sie das genauer erklären?

WR— Ich hatte den Eindruck, dass sich die Drucke, Videos, Texte und Skulpturen, die *The Atlas Group* ausmachen, auf merkwürdige Art und Weise verändert hatten. Ich spürte, dass sie mir und womöglich auch anderen anlässlich einer Ausstellung in der Beiruter Galerie auf ein Hundertstel verkleinert vorkommen würden. Kurz, ich war mir sicher, dass die Arbeiten in Beirut schrumpfen würden. Oder besser gesagt (obwohl ich merke, dass das wie das Gegenteil davon klingt), dass ich sie erst auf ein Hundertstel verkleinern müsste, damit sie in ihrer Originalgröße erscheinen würden. Ich wusste zwar nicht, was das bedeuten sollte, doch 2005 war der Eindruck stark genug, um das Ausstellungsangebot abzulehnen.

Die Arbeiten wiederum, die sich aus diesem Erlebnis ergaben, wurden im November 2010 in Paris gezeigt. Die Arbeit hieß *The Atlas Group (1989-2004)* und bestand aus den Originalwerken im Maßstab 1:100, ausgestellt in einem entsprechenden Raum – einer Museums- oder Galerieminiatur. Diese Miniatur umfasste mehrere Räume, in denen ich die *Atlas Group* zuvor schon ausgestellt hatte: den Hamburger Bahnhof in Berlin, die Galerie Sfeir Semler in Beirut und das Culturgest in Lissabon.

HC— Can you clarify this idea?

WR— *I had a feeling that all the prints, videotapes, texts and sculptures that constitute The Atlas Group had been affected in some strange manner; I was sensing that if and when the works were going to be displayed in this gallery, that they would appear to me and possibly others at 1/100th of their original scale. I was convinced that the works would shrink once exhibited in Beirut. Or rather (and I realize that this may sound as the opposite of what I just said) that in order for my works to appear at their original scale, I needed first to reduce them to 1/100th of their original scale. And while it was unclear to me what this meant, it was a strong enough feeling for me to refuse to exhibit these works in 2005 in Lebanon.*

The work that resulted from this experience will be shown in the presentation Scratching on Things I Could Disavow. The work is titled The Atlas Group (1989-2004) and consists of The Atlas Group works in 1/100th of their original scale, displayed in a space (a miniature model of a gallery or museum) appropriate to their new dimensions. The space itself, the scaled model, combines various spaces where I have exhibited The Atlas Group before: The Hamburger Bahnhof in Berlin; Sfeir Semler gallery in Beirut ; and Culturgest in Lisbon.

HC— In your exhibition/performance *Scratching on Things I Could Disavow*, you cite Jalal Toufic, an artist and theoretician close to you, with lists of summaries of his books and a video. In his writings, Toufic uses a difficult expression, “*withdrawal of tradition past a surpassing Disaster*.” The “tradition” is understood here not as what is transmitted by dogma and repetition but what constitutes a shared basis – a place where the word finds a space, where transmission is made possible.

In 1933, in his text *Experience and Poverty*, Walter Benjamin writes: “Can one still find people who are able to tell stories? Where the dying still utter imperishable words, transmitted from generation to generation like an ancestral ring? No, this much is clear: the course of experience took a plunge, and that in the generation of 1914–18 who lived through one of the most terrifying experiences of universal history.” Such is the way he described the impossibility of communication that takes

HC— *In ihrer Ausstellung/Performance zitierten Sie den Künstler und Theoretiker Jalal Toufic, dem sie nahe stehen, mit Listen von Exposés seiner Bücher und einem Video. Toufic verwendet in seinen Schriften die schwer verständliche Wendung „Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster“: „Überlieferung“ oder Tradition wird hier nicht als das über Dogmen und Nachahmung Überlieferte verstanden, sondern als gemeinsame Basis – als Ort, an dem das Wort Platz findet, als Raum, der die Weitergabe möglich macht. Dazu schrieb Walter Benjamin 1933 in Erfahrung und Armut: „Wer trifft noch auf Leute, die rechtschaffen etwas erzählen können? Wo kommen von Sterbenden heute noch so haltbare Worte, die wie ein Ring von Geschlecht zu Geschlecht wandern? [...] Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat.“ In der Folge beschreibt Benjamin die Hemmungen von Veteranen, über ihre Kriegserlebnisse zu berichten. Diese Menschen beschreibt er als „[n]icht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung.“*

WR— Toufic verwendet die Vorstellung vom „Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster“ in mehreren Aufsätzen. Seinen Begriff von Tradition kann man folgendermaßen verstehen. Tradition ist nicht bloß das, was physisch und augenscheinlich die Zeit überdauert. In normalen Zeiten ist sie trotz des irgendwie künstlichen Prozesses der Kanonbildung eine nebulose Angelegenheit, die durch das unermessliche Desaster dann erst genauer kenntlich wird. Die Tradition ist in der Folge nicht nur alles, was das Desaster physisch übersteht, sondern auch was immateriell zurückbleibt und das Glück hat, von Künstlern, Schriftstellern und Denkern wieder entdeckt zu werden.¹

Toufics Traditionsbegriff hängt eindeutig mit seiner Auffassung des unermesslichen Desasters und der Gruppe derer zusammen, die spüren, wie dieses Desaster Tradition immateriell verändert. Nach Toufic gibt es Katastrophen, die noch länger als kurz- oder langfristig nachwirken. Er erkennt also den normalen psychischen Wirkungszeitraum, von dem man üblicherweise

hold after the devastation of war, while describing the people as “not richer but rather poorer in communicable experience.”

WR— *“The withdrawal of tradition past a surpassing disaster” is a concept developed by Toufic in several essays in his books. His notion of tradition is the following: Tradition is not merely what materially and ostensibly survived “the test” of time: in normal times a nebulous entity despite the somewhat artificial process of canon-formation, tradition becomes delineated and specified by the surpassing disaster. Tradition is what conjointly materially survived the surpassing disaster, was immaterially withdrawn by it, and had the fortune of being subsequently resurrected by artists, writers, and thinkers.¹*

The notion of tradition that he advances is clearly linked to his notion of the surpassing disaster, and to the community of those who are sensitive to how a surpassing disaster affects tradition in immaterial ways. For Toufic, there are some disasters whose effects surpass the short and long term, material and psychological limits we usually attribute to them. And tradition, as he formulates it, is not formed by the collection of cultural artifacts which survive the test of time; nor with what is identified by state and non-state actors as forming the « common heritage » of a community. For Toufic, and with this concept, tradition is defined in relation to the surpassing disaster and the subsequent resurrection of what was immaterially withdrawn.

HC— Your project *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World* includes architectural interior views of empty modern museums that you show here in the form of three-dimensional holograms. Besides this you also expose lists of the names of artists who lived in Lebanon at the end of the 19th century and during the 20th. Are these lists there to evoke, or even resurrect a modern Lebanese tradition since forgotten? Do you consider these artists your precursors?

WR— *The work you are referring to consists of a list of the names of “artists” who resided and worked in Lebanon in the*

ausgeht, nicht an. Die Tradition besteht, wie er sagt, nicht aus allen Artefakten der Kultur, die die Zeit überdauern. Sie wird auch nicht von staatlichen und nichtstaatlichen Akteuren bestimmt, die das „kulturelle Erbe“ festsetzen. Für Toufic steht die Tradition vielmehr im Zusammenhang mit dem unermesslichen Desaster und dem darauf folgenden Wiedererwachen dessen, was sich immateriell zurückgezogen hat.

HC— *Ihr Projekt* *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World umfasst architektonische Innenansichten von leeren Museen der Moderne, die sie in Form von dreidimensionalen Hologrammen präsentieren. Darüber hinaus stellen Sie Listen mit Namen von Künstlern aus, die Ende des 19. und während des 20. Jahrhunderts im Libanon lebten. Sollen diese Listen die seit damals vergessene moderne Tradition des Libanon evozieren oder sogar neubeleben? Sind diese Künstler Ihre Vorläufer?*

WR— Diese Arbeit besteht aus einer Namensliste von „Künstlern“, die im 19. und 20. Jahrhundert im Libanon lebten und arbeiteten. Die Namen sind in drei Schichten weißer Vinylbuchstaben ausgeführt, die nebeneinander auf einer weißen Wand angebracht sind. Sie sind weder alphabetisch noch chronologisch geordnet. Die Liste beginnt und endet mit dem Wort „und“. Zum Kunstwerk gehört auch, dass ich behaupte, Künstler aus der Zukunft hätten mir diese Namen telepathisch übermittelt. Ich behaupte weiter, dass ich die Liste – angesichts meiner Erfahrungen mit dem typischen „Rauschen“ solcher Botschaften – öffentlich machte, um etwaige orthographische oder andere Fehler zu verbessern. Und wahrhaftig stellt sich heraus, dass ich ein paar Namen falsch übermittelt bekommen habe. Bei dieser Arbeit überlasse ich es anderen, mich auf solche Fehler hinzuweisen, wobei der Hinweis unterschiedlich erfolgen kann. Im Juli 2008 korrigierte zum Beispiel ein so genannter Kunstkritiker auf meiner weißen Wand mit Rotstift den Namen eines Malers, dessen Namen ich falsch geschrieben hatte. Diese Korrektur wiederum veranlasst mich dazu, mehr über den Namen dieses Künstlers herauszufinden.

Anfangs war ich mir sicher, dass die Künstler aus der Zukunft mich aus eigenem Antrieb an meine Vorgänger und ihre Werke erinnern wollten. Doch dann stellte sich heraus, dass sie etwas

19th and 20th centuries. The names are displayed in three layers of white vinyl letters on a white wall. The names are not listed alphabetically; nor chronologically. The list begins with the word – and – and ends with the same word – and. In the artwork, I claim that artists from the future communicated these names to me via telepathy. I also claim that given my experience with the kind of noise that tends to accompany telepathic reception, I made the list public in the hope that any noise (whether orthographic or otherwise) would be identified. And indeed, it turned out that I had received some names misspelled. With this work, I leave it to others to notify me of such errors. The notifications can take different forms, such as an occasion in July 2008 when a so-called art critic corrected in red paint on my white wall the name of a painter whose name I misspelled. I view such corrections as an impetus to find out more about the artist whose name reached me in a distorted form.

Initially, I was convinced that the artists of the future had taken it upon themselves to remind me of my predecessors and of their works. But it turned out that they were involved in an entirely different enterprise when they telepathically communicated these distorted names to me. The artists from the future are more interested in resurrecting certain lines, colors, shapes and forms that they are in keeping alive the works of some of the painters, sculptors, photographers and filmmakers who lived and worked in Lebanon in the 20th century.

HC— And why is it more urgent to revive the forms, lines, colors (such as you expose them by taking extracts from books, posters or academic theses on the history of art in Lebanon), rather than the names and the works?

WR— *I should be a bit careful here as I am not exactly sure whether I am dealing with a resurrection of lines, colors, shapes or forms, or whether I am dealing with a re-animation, a resuscitation, or of a more simple making-available-again-for-the-first-time of these elements. But my overall sense is that indeed certain colors, lines, shapes and forms have been affected immateriably. These are not so much un-available for artistic creation; they are available but in distorted and camouflaged form, and/or are hiding. In this regard, I have*

ganz anderes im Schilde führten, als bloß telepathisch falsche Namen durchzugeben. Die Künstler aus der Zukunft wollten vielmehr bestimmte Linien, Farben und Formen auferstehen lassen, die sich ausgerechnet in den Werken einiger Maler, Bildhauer, Fotografen und Filmemacher aus dem Libanon des 20. Jahrhunderts am Leben hielten.

HC— *Und warum soll es wichtiger sein, Formen, Linien und Farben auferstehen zu lassen (die man ja auch aus Büchern, Plakaten oder Dissertationen über die Kunstgeschichte des Libanon herausbekäme) anstatt die Namen der Künstler und ihre Werke?*

WR— Ich sollte hier vorsichtig sein, weil ich mir selbst nicht sicher bin, ob es in dieser Arbeit um die Auferstehung dieser Linien, Farben und Formen oder um die Wiederbelebung oder einfach das Erstmals-zur-Verfügung-Stellen von ihnen geht. Ich ahne schlicht, dass bestimmte Farben, Linien und Formen immateriell beschädigt wurden. Die Künstler haben sie zwar noch zur Verfügung, aber in entstellter und unkenntlicher Form. Vielleicht verstecken sie sich ja auch. Diesbezüglich versuche ich auf die wachsende Anzahl von Katalogen, Monographien, Dissertationen und Ausstellungen zur zeitgenössischen „arabischen“ Kunst zu achten, auf die wachsende Zahl von Vereinen, Universitätsinstituten, Sammlungen und Preisen für die „arabische“ Kunst, auf die vergrößerten Anstrengungen von Akademikern, Kuratoren, Galeristen, Kunsthändlern, Auktionshäusern und anderen, die Namen und Biographien „arabischer Künstler“ generieren. Ich achte auf ihre Bemühungen, die Chronologie von Kunstgattungen, Bewegungen und Ideen der „arabischen“ Kunst zu ordnen, auf die anstrengende Arbeit des Sammelns, Bewahrens, Verzeichnens und Verbreitens von Reproduktionen „arabischer Kunst“. Ich finde diese Bemühungen sehr förderlich, und zwar nicht so sehr, weil sie ein bestimmtes Wissen verfügbar machen, sondern weil sie jene Art von Rauschen erzeugen, die die beschädigten Farben, Linien und Formen wieder kenntlich machen.

1 Jalal Toufic, „Forthcoming“, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Los Angeles: REDCAT (2009), S. 34.

tried to be attentive to the increasing number of catalogs, monographs, dissertations, and exhibitions about modern and contemporary “Arab” visual arts; to the number of associations, academic departments, collections and prizes dedicated to “Arab” art; to the accelerating efforts by academics, curators, gallerists, dealers, auction houses and numerous others to generate names and biographies of “Arab artists,” their efforts to organize the chronology of genres, movements and ideas of “Arab” art, to the exhaustive work of gathering, preserving, indexing, and disseminating reproductions of “Arab art.” I find such endeavors rich not so-much because of the knowledge they make available, but because they tend to produce the kind of noise that forces affected colors, lines, shapes and color to the surface.

1 Jalal Toufic, „Forthcoming.“ *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. (Los Angeles: REDCAT, 2009), 34.



Walid Raad
Scratching on Things I Could Disavow:
A History of Art in the Arab World

Konzeption und Produktion Concept and production: Walid Raad
Mitarbeit Konzeptentwicklung und/oder Produktionsassistentz Concept development collaborators and/or production assistants: Carlos Chahine, Raphael Fleuriot, Ryan Garrett, Kristine Khouri, Mores Mc Wreath, Markus Reymann, Celesta Rottiers, Lucien Samaha, Herman Sorgeloos, Situ Studio, Rémi Vidal
Ausführender Produzent Executive Producer: Klein verzet vzw

Koproduktion Coproduction: Wiener Festwochen, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Festival d'Automne à Paris, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Les Halles, Brüssel, HAU/Hebbel am Ufer, Berlin, Le CENTQUATRE, Paris
Mit Unterstützung von Supported by: Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut, Anthony Reynolds Gallery, London, Paula Cooper Gallery, New York, Centre national des arts plastiques, Paris, Ville de Paris, Ministère des Affaires étrangères et européennes, Paris

Präsentationsort Location
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Himmelfortgasse 13, 1010 Vienna
www.tba21.org

Exhibition Walk-throughs in English by Walid Raad
Ausstellungsrundgang auf Deutsch von Markus Reymann (T-B A21)

Ausstellung und Performance / 26. Mai bis 15. Juni 2011
Exhibition and Performance / May 26 to June 15, 2011
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary / Wiener Festwochen

Nächste Präsentation Next venue
Hebbel am Ufer – HAU 1
Stresemannstr. 29, 10963 Berlin
24.–26. und 28.–30. Juni 2011
June 24–26 and 28–30, 2011

T-B A21
supported by:

Wiener Festwochen Hauptsponsoren:



Walid Raad wishes to thank:

Anthony Allen, Saleh Barakat, Carolyn Christov-Bakargiev, Omar Berrada, Sigfus Breidfjord, Denis Bretin, Stefanie Carp, Carlos Chahine, Tony Chakar, Marie Colin, Paula Cooper, Paula Cooper Gallery, The Cooper Union for the Advancement of Art and Science, Almút Sh. Bruckstein Çoruh, Creative Time, Curating Architecture, Anna Daneri, Catherine David, Karolien Derwael, David Diaó, Doris Duke Foundation for Islamic Art, Eva Ebersberger, Fondazione Antonio Ratti, Alina Fraiss-Kölbl, Ryan Garrett, Alan Gilbert, Basar Girit, Francesca von Habsburg, Joana Hadji-Thomas, Hebbel-Theater, Alexandra Hennig, Steven Henry, Andrea Hofinger, Achim Borchardt-Hume, Ryan Inouye, Zaza and Philippe Jabre, Christoph Jäger, Khalil Joreige, Lamia Joreige, Philipp Krummel, Clara Kim, Elisabeth Knauf, Carin Kuoni, Anne-Catherine Kunz, Didier Lebon, Frie Leysen, Matthias Lilienthal, Aleksey Lukyanov, Elisabeth Mareschal, Justin Matherly, Hélène Chouteau-Matikian, Mores McWreath, Charles Merewether, Sean Miller, Ela Monaco, Cassandra Needham, Anne Pasternak, Matthias Pees, Christine Peters, Cesare Pietroiusti, Andrea Phillips, Jean-Marc Prevost, Virginie Puff, Annie Ratti, REDCAT, Markus Reymann, The Rockefeller Foundation Global Residency Program, Sarah Rogers, Anthony Reynolds, Anthony Reynolds Gallery, Beatrix Ruf, Walid Sadek, Rasha Salti, Bradley Samuels, Kirsten Scheid, Christian Schienerl, Markus Schlüter, Edgar Schmitz, Ulrich Semler, Simone Sentall, Andrée Sfeir, Galerie Sfeir-Semler, Elisabeth Schack, Christophe Slagmuylder, Ben Strear, Situ Studio, Moritz Stipsicz, T-B A21, Pascale Tabart, Nato Thompson, Christine Tohme, Amal Traboulsi, Rysiek Turbiasz, Fabienne Verstraeten, Anton Vidokle, Susanne Wagner, Wolfgang Wais, Vince Weissbacher, Wiener Festwochen, Kaelen Wilson Goldie, Sylvie Winckler, Akram Zaatari, Daniela Zyman

and

Rafael Fleuriot, Kristine Khouri, Celesta Rottiers, Lucien Samaha, Herman Sorgeloos

and

Jalal Toufic

and

Lynn Love, Petra Love, Ghanem Raad, Vera Raad, Myrma Raad, and Mansour Raad.

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Vorsitzende Chairman

Francesca von Habsburg

Kuratorisches Team Curatorial team

Daniela Zyman, Eva Ebersberger

Ausstellungsarchitekt Exhibition Architect

Philipp Krummel

Collection Management

Simone Sentall, Andrea Hofinger

T-B A21 Team

Bettina Brunner, Karim Crippa, Alina Frais-Kölbl, Alexandra Hennig,

Annika Lorenz, Elisabeth Mareschal, Markus Schlüter, Michaela Stiebitzhofer,

Moritz Stipsicz, David Weidinger, Vinzenz Weissbacher

Ausstellungsaufbau Exhibition installation team

Markus Taxacher, Gerald Moser, Hans-Jürgen Poetz, Benjamin Hirte,

Johannes Weckl, Philipp Bauer

Wiener Festwochen

Kuratorin Curator

Stefanie Carp

Dramaturg

Matthias Pees

Produktion Producer

Ela Monaco, Lenneke Willemsen (Ass.)

Technische Leitung Technical Directors

Andreas Walter, Mani Bachl

Licht Light

Andreas Schwarzbauer

Wiener Festwochen Ges.m.b.H.

Geschäftsführung Managing Directors

Luc Bondy, Wolfgang Wais

Intendant Artistic Director

Luc Bondy

Schauspieldirektorin Director for Performing Arts

Stefanie Carp

Musikdirektor Music Director

Stéphane Lissner

Photocredits

All images © Walid Raad

1.

Scratching on Things I Could Disavow

Presentation view from

Kunstenfestivaldesarts, Halles de
Schaerbeek, Brussels, Belgium

Media: Mixed Media Installation

Year: 2011

2.

*Part I_Chapter 1_Section 139: The
Atlas Group (1989-2004)*

Media: Plexiglas, high density foam,
LCD panels, 4 DVD players, digital
photographs, plastic, steel, MDF,
electrical supply

Dimensions: 282 x 104 x 32 cm

Year: 2008

Courtesy: Galerie Sfeir-Semler,

Beirut/Hamburg

3.

Scratching on Things I Could Disavow

Presentation View from Festival

d'Automne, 2010, Paris, France

Media: Mixed Media Installation

Year: 2010

Courtesy: Galerie Sfeir-Semler,

Beirut/Hamburg; Festival d'Automne,

Paris, France

4.

Details from

Index XVII: Artists _ Tahan

Media: Inkjet prints

Year: 2010

Courtesy: Galerie Sfeir-Semler,

Beirut/Hamburg

5.

Carlos Chahine performing *Scratching
on Things I Could Disavow*

Presentation view from

Kunstenfestivaldesarts, Halles de
Schaerbeek, Brussels, Belgium

Photo © Piet Janssens 2011

6-8.

Appendix XVIII: Plates 23-151

Plate 102-Untitled and/or

a History of an Edition

Plate 94-Untitled and/or

a History of a Donor

Plate 96,1-Untitled and/or

a History of a Fair

Plate 92-Untitled and/or

a History of a Monograph

Plate 93-Untitled and/or

a History of a Ministry

Plate 103-Untitled and/or

a History of a Title

Media: 23 Inkjet prints

Dimensions: each 54.6 x 41.9 cm

Year: 2010

Courtesy: Anthony Reynolds Gallery,

London; Paula Cooper Gallery,

New York; Galerie Sfeir-Semler,

Beirut/Hamburg

9.

Scratching on Things I Could Disavow

Installation view from "Told, Untold,

Retold," Doha, Qatar

Media: Mixed Media Installation

Year: 2010

Courtesy: Galerie Sfeir-Semler,

Beirut/Hamburg

10.

Section 88: Views from Inner

to Outer Compartment

Media: Single channel HD Video, color

Duration: 14 minutes loop

Year: 2010

Courtesy: Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary

Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung / Performance "Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World" von Walid Raad bei Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, vom 26. Mai bis 15. Juni 2011 im Rahmen der Wiener Festwochen.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition / performance "Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World" by Walid Raad at Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, from May 26 to June 15, 2011 as part of Wiener Festwochen.

2011 © Walid Raad, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
© Text, Photos: Walid Raad

Herausgegeben von Edited by: Eva Ebersberger und Daniela Zyman
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Himmelfortgasse 13, 1010 Wien, Austria, www.tba21.org

Grafik Graphic design: Schienerl / ppfmd, Vienna
Druck Printed by: REMAprint, Vienna, Austria

Übersetzung aus dem Englischen Translations from the English:
Sonja Illa-Paschen, Eva Ebersberger, Thomas Raab

ISBN 978-3-95020645-6

Walid Raad
Scratching on Things I Could Disavow:
A History of Art in the Arab World

Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary

Wiener 
Festwochen