



WAAR LEVEN BEELDEN VOORT?

**Dr. Omar Kholeif, Director of Collections and Senior curator, and co-curator Hrair Sarkissian:
*The Other side of Silence. On view: 29.11.2022 — 14.05.2023.***

Ziener van tijd en stilte

Oh Vader!

Ik ben het

Daar

Ik sta midden in de stilte

Vrij van vorm en in vuur en vlam!^[1]

Iedere zienswijze is uniek. In feite kijkt de toeschouwer naar samensmeltingen: van belevenissen, van ervaringen, van menselijke subjectiviteit. Terwijl de toeschouwer een beeld in zich opneemt, verschijnen contouren van verdrongen herinneringen aan de oppervlakte.^[2] Wat de toeschouwer ziet, heeft veel weg van een droom – spookachtige flarden die zich rangschikken tot vormen zodra het licht het hoornvlies, de lens, beschijnt. Het netvlies als fotopapier, 70 micrometer dik.^[3] Smeekt het oog om een nieuw metriek stelsel?

Toen in 1980 *Camera Lucida* van Roland Barthes verscheen, hebben kenners van reflectie misschien wel overwogen om de fotografie als belangrijk onderzoeksterrein aan de kant te schuiven. In een recensie die destijds in de *New York Times* verscheen, werd de laatste publicatie van de poststructuralistische theoreticus een ‘frustrerende bespiegeling’ over de relatie tussen fotografie en sterfelijkheid genoemd.^[4] Dit beperkte referentiekader gaat echter voorbij aan het opvallendste aspect van de analyse: in spaarzame bewoordingen gebruikt de theoreticus in het dunne boek zijn persoonlijke biografie om een reactie te formuleren die naadloos aansluit op Susan Sontags verzet in *Against Interpretation* (1966), waarin de schrijfster opriep tot een zintuiglijkere benadering van kunst. Inderdaad laat Barthes in *Camera Lucida* de rationaliteit voor wat ze is en onderzoekt hij wat fotografie zo persoonlijk maakt.^[5] Doordat het medium wordt bevrijd van gekalibreerde semiotische codes, mondt *Camera Lucida* ogenschijnlijk uit in een manifest dat de eigentijdse ‘beeldtheorie’ situeert aan het firmament van Walter Benjamins domein van de aura, waarin het object een veelheid aan ervaringen bij de toeschouwer oproept.^[6]

En nu snel door naar het heden – naar het tijdperk van de angst, van de steeds verdergaande digitalisering, waarin het concept tijd geen vormen kent.^[7] In de lensopening van de geschiedenis is het visuele opgegaan in een digitale esthetiek zonder locatie: van de iPad-schilderijen van David Hockney tot de *clickbait* die in de virtuele wereld hoogtij viert en RSS-feeds en fotostreams op sociale

media vult. De obsessie met gewillig en bliksemsnel beeld, dat voortdurend kan worden gemanipuleerd, is *de rigueur* geworden. De Syrisch-Armeense kunstenaar Hrair Sarkissian werkt vooral met het medium van de analoge grootbeeldfotografie. Zijn leven en werk staan op dit moment in de kunstgeschiedenis niet alleen in schril contrast met de alomtegenwoordige accelerationistische^[9] maalstroom van beelden, maar zijn ook een vorm van menslievend verzet. Zijn foto's doen een appel op de toeschouwer, nodigen het publiek uit om stil te staan.

De foto's van Hrair Sarkissian – veelal levensgrote, kwalitatief hoogwaardige inkjetprints of chromogene afdrucken – komen vaak voort uit een individueel beleefde ervaring.^[9] De totstandkoming van elke foto is het resultaat van langdurig onderzoek dat uitmondt in iets theatraals. Non-conformistische onderwerpen houden de geest van de kunstenaar bezig, soms jarenlang, voordat hij scherp heeft wat hij ermee wil. Veel van de beelden, die hij uitvoerig bestudeert en ensceneert, zijn als echo's van zijn diverse 'vaderlanden'. Het zijn voor hem plaatsen van geboorte en vernieuwing – sommige zijn directe wortels aan zijn stamboom, andere zijn aangenomen. Elk werk wordt met veel zorg samengesteld uit tal van elementen die een serie vormen of als het ware een gesprek aangaan met de toeschouwer. Als hij aan een werk begint, gaat hij op missie en schept hij al doende een reisverhaal. Het eindresultaat is onderhevig aan de risico's van de analoge fotografie. Sarkissian legt vaak grote afstanden af en is weken aan het werk als een bezeten archeoloog die de ene vondst na de andere opgraaft. Bij terugkeer kan hij een heel archief aan foto's hebben of slechts een handvol negatieven om af te drukken.^[10] Als de opbrengst klein is, schrikt hem dat niet af maar stimuleert het hem juist. Tijd is niet alleen onderwerp en setting van Sarkissians werk, maar eist ook een eigen plek op in de totstandkoming.

De kunstenaar staat weliswaar bekend om zijn expressieve beelden van verdwijning en ontheemding, maar in Sarkissians geënceneerde foto's is geen spoor te vinden van menselijke aanwezigheid – laat staan van hemzelf. Als een geestverschijning verdwijnt hij achter een zwart doek en wordt hij één met het apparaat. Het beeld leeft al in de zoeker van zijn architecturaal opgestelde camera. Verscholen onder het doek staat het beeld op zijn kop; zwarte rasterlijnen in de zoeker verdelen het in segmenten. De versplinterde randen van de scène geven het een haast spookachtige aanblik. Dan volgt er één klik. Het resultaat blijft verborgen totdat de film door een fotolab is ontwikkeld. Hoewel Sarkissian de spanning van het toeval beschrijft als oprispingen van plezier en angst die zich gelijktijdig doen gelden, is het overduidelijk: 'Het toeval begunstigt de voorbereide geest', zoals Louis Pasteur ooit zei.^[11] Sarkissian staat bijna altijd klaar.

Tijd is de basis van elke voorbereiding. Te midden van de door lenzen en tijd geobsedeerde media gaat Sarkissian als volgt te werk: hij creëert een 'wordingsruimte' en neemt de tijd om te kijken en ook voor het kijken.^[12] Beide facetten – de wordingsruimte en het nemen van tijd – vinden hun oorsprong in de presocratische filosofie en literatuur, waar tijd werd verpersoonlijkt door figuren als Vadertje Tijd of afgebeeld als een zandloper, en later in de renaissance door voorstellingen van de mythologische god Chronos.^[13] Men geloofde dat Chronos was ontstaan uit aarde en water en de ultieme schepper was van de kosmos, een plek op de wereld vol chaos – heel anders dan de hedendaagse ordelijke voorstelling van het universum. Het doel van de verpersoonlijking van dit geheel was om, zoals Sontag eens opmerkte, 'orde te scheppen ... [zo]dat niet alles tegelijk gebeurt'. Dit zou ruimte creëren voor kritische distantie en reflectie.^[14]

De vertraging, de deceleratie, is een manier om met een kritische blik naar foto- en filmmedia te kijken, zoals verwoord door de filosoof Louis Althusser en later door filmtheoretica Barbara Klinger.^[15] Op een afstand wordt het beeld een tijdseenheid die vatbaar is voor zelfreflectie. In Sarkissians serie *Stand Still* (2009) staan lege betonnen huizenblokken, alle ongeveer even groot, in een verlaten landschap. Sommige lijken op mozaïekachtige vormen in een videogame – een doolhof dat het menselijk oog moet zien te ontcijferen. Keurig bijeengeveegde hopen zand liggen tegen deze perfect gevormde kubussen aan en leiden de blik langs de rijen naar een mogelijk teken van leven. Knijp je ogen halfdicht en zie: aan het eind van dit pad staat niemand, er is niemand die terugkijkt.

Stand Still toont een reeks gebouwen in Damascus die, klaarblijkelijk, verlaten zijn toen ze nog in aanbouw waren. Deze karkassen zijn wellicht een signaal van een komende depressie. Deze afwezigheid, de stilte en rust, is mogelijk een toespeling van de kunstenaar de revolutie die dit land van 2011 tot vandaag in haar greep houdt. Het spel van vragen dat door deze foto's wordt opgeroepen, laat de toeschouwer in onzekerheid achter. Sarkissian heeft geen gezicht of lichaam nodig om de wonden van een geschiedenis in vrije val uit te drukken. Het enige wat hij vraagt, is dat de toeschouwer de tijd neemt om te kijken.

Al doende ziet men

*Defect van het hoornvlies:
Je valt uiteen in fragmenten
Daalt neer op de aarde
Als zuur
Dat de grond verschroeit*

De carrière van Sarkissian begon in zijn vaders fotostudio in Damascus, die in 1979 zijn deuren opende. De studio heette aanvankelijk Dream Color en was het eerste fotolab in Syrië dat kleurenfoto's afdruckte. Voor die tijd werden kleurenfilms vaak per koerier naar Beiroet gezonden om daar te worden ontwikkeld en afgedrukt; hoe dan ook bleef dat nostalgische karakter dat wordt geassocieerd met afdrukken in zwart-wit bewaard. Zoals Stephen Sheehi opmerkte, maakten Ottomaanse idealen rond modernisering en verwestering omstreeks 1900 opgang in het gebied dat ooit bekendstond als de Vruchtbare Halvemaan: de Levantijnse landen Syrië, Libanon, Jordanië en Palestina.^[16] Na de val van het Ottomaanse Rijk werd de regio in gelijke delen verdeeld die in de imperialistische handen van de Fransen en Britten terechtkwamen. In 1946 werd Syrië onafhankelijk; buurland Libanon kreeg zijn vermeende soevereiniteit in 1943.^[17]

Sarkissians vader, Vartan, groeide op als Syriër van de eerste generatie. Vartans vader was gevlucht voor de Armeense genocide en op zoek naar een veilig toevluchtsoord in Syrië beland. Vartan Sarkissian werd volwassen in een Syrië dat gebukt ging onder een identiteitscrisis. Het was een verscheurd land dat constant in beroering was, dan weer verdeeld raakte en dan weer samenkwam tot één geheel. In tegenstelling tot de ideologische overtuiging in andere Levantijnse staten, was Syrië aanvankelijk diepgeworteld in het pan-Arabisch ideaal onder leiding van de tweede president van Egypte, Gamal Abdel Nasser. Nassers alomvattende ideaal van Arabisch-zijn was te beschouwen als een vorm van verzet tegen de koloniale geschiedenis.^[18] Deze samensmelting van uitzonderingsposities was niet louter gebaseerd op etnische afkomst en had aanvankelijk evenmin de intentie om verdeeldheid te zaaien; het was eerder een anker voor eenheid.^[19] Zozeer zelfs dat Syrië

en Egypte van 1958 tot 1961 tijdelijk één natie vormden, de Verenigde Arabische Republiek. Totdat de beruchte opstand van het Syrische leger de 'onafhankelijkheid' van het land 'herstelde' en het Ba'ath-regime aan de macht bracht, dat tot de dag van vandaag de teugels strak in handen heeft – zij het met andere dogma's.^[20]

De internationale conflicten in en rond Syrië duren tot op de dag van vandaag voort en grote delen van het land leven nog steeds tussen de brokstukken en ruïnes van een aanhoudende burgeroorlog. Toen Hrair Sarkissian in 1973 werd geboren, kende het land een tijdelijke toestand van stabiliteit; de Arabisch-Israëliëse oorlog van 1967 had de plannen van Abdel Nasser gedwarsboomd. Zo maakte Sarkissian in zijn jeugd kennis met de Syrische locaties uit de klassieke oudheid, zoals de antieke stad Palmyra, het majestueuze Romeinse theater in Bosra in de provincie Arabia en de weelderige biodiversiteit van de stad Latakia. Inmiddels hadden de onzichtbare littekens van herinneringen hun sporen al nagelaten bij de jonge kunstenaar, zoals zal blijken uit dit verhaal. Daarom werd Dream Color een lichtend baken voor Hrair Sarkissian. Met veel plezier denkt hij terug aan de gelukkige middagen die hij daar na schooltijd doorbracht.^[21]

Tegen de tijd dat Sarkissian een tiener was, had zijn vader hem de beginselen van het maken, ontwikkelen en archiveren van foto's bijgebracht.^[22] In Damascus was Vartan Sarkissian een veelgevraagd fotograaf voor verjaardagen en jubilea, diploma-uitreikingen en bruiloften – en hij legde zo vast hoe een samenleving zich ontwikkelde. Vader en zoon kregen een hechte band en waren vaak tot laat in de avond in de studio aan het werk alvorens Hrair met tegenzin naar huis ging.

Het tweetal bestudeerde daarnaast legenden, verhalen en afbeeldingen van beroemde Armeniërs. Daarbij moet wijlen Yousuf Karsh zeker genoemd worden, een Armeense fotograaf die in Canada in ballingschap leefde en naam maakte met het fotograferen van beroemdheden. Twintig van zijn foto's zijn gebruikt voor covers van het populaire weekblad *Life*.^[23] Karsh schoot zijn beroemdste foto voor de Canadese kamer van koophandel, waar hij was uitgenodigd om de voormalige Britse premier Winston Churchill te fotograferen. Volgens een berucht verhaal, dat de fotograaf met verve vertelde, griste Karsh Churchills sigaar uit zijn mond, waarna hij hem vastlegde in een onbarmhartig eerlijke pose. Op de tweede foto nam Churchill een mildere houding aan met een lichte glimlach rond zijn lippen. 'Uij zou zelfs een brullende leeuw kunnen laten stilstaan voor een foto', merkte Churchill op.^[24] In deze diplomatieke zege ziet Sarkissian het vermogen van fotografie om haar eigen mythologieën te creëren. Voor de jonge fotograaf betekende dit een omslag in de manier waarop hij zijn onderwerpen in beeld bracht; hij wilde niets liever dan werken met en diep doordringen tot elk aspect van het fotografische proces.

Het richten van de starende blik

Je bent ondersteboven

Wachtend, gretig en verlangend

Achter de mantel van een tovenaars

De tralies van de cel lopen over je verbijsterde gezicht

Als ik verhalen vertel over conflicten en trauma's waarbij uitwissen een duidelijk bijproduct is van de geschiedenis in kwestie, maak ik graag gebruik van Saidiya Hartmans concept van kritische fabelvorming.^[25] In het geval van Sarkissians werk zou men kunnen stellen dat zijn pluriforme praktijk,

ontwikkeld in een deel van de wereld waar archieven gevuld zijn met een geschiedenis van epistemologisch geweld en wegvagen, ook een plek heeft gegeven aan kunst waar feit en fictie door elkaar lopen. Sarkissian probeert zijn onderwerpen op een integere manier zichtbaarheid te geven.

Het zaadje voor deze eigenschap werd in de jaren 1990 geplant, toen François Cheval, de toenmalige directeur van het Franse Musée Nicéphore Niépce, een lezing gaf in Damascus.^[26] De achtergrond van deze conservator in geschiedenis en etnologie was goed zichtbaar in de lezing waarin hij ook conceptuele fotografie besprak, geïllustreerd met afbeeldingen van de fotografen Patrick Tosani, Antoine d'Agata en Sophie Ristelhueber. Vooral de foto's van Ristelhueber spraken tot Sarkissians verbeelding. In een van haar vroege essays, waarin ze haar aanpak toelichtte, citeerde ze Alain Robbe-Grillet dat 'de mens naar de wereld kijkt, en de wereld zijn blik niet beantwoordt'.^[27] De suggestie van een enkelvoudige blik is een afspiegeling van haar aanpak om conflicten te fotograferen. Haar foto's van Beiroet uit 1984, tijdens de Libanese burgeroorlog, zijn daar een goed voorbeeld van. Haar ruïnes zijn ontdaan van mensen, van de actoren van geweld. Ze illustreren in plaats daarvan een concept: ze geven vorm aan het onzichtbare.

De onzichtbare marges van de geschiedenis komen duidelijk naar voren in *Unfinished* (2006), een van Sarkissians eerste officiële series. Op een van deze levensgrote foto's ligt een stoffig zwart dekzeil over een onduidelijk voorwerp – een beeld dat lijkt op het beroemde *Zwarte vierkant* (1915) van Kazimir Malevitsj. Op een andere foto baadt een scheur in het beton in warm rood licht, wat doet denken aan werk van Mark Rothko. Is dit een heiligdom? Een restant van bloed? Een leven dat van binnenuit bevekt is? Op een andere foto staat een rij ongelijke betonplaten tegen een muur. Dit drieluk van foto's kan verwijzen naar de bouwstenen van de kunstgeschiedenis, of wellicht naar stand-ins voor lichamen die niet meer bestaan. Sarkissians blik is dubbelzinnig en suggereert in eerste instantie stilte. Maar van dichterbij beginnen de beelden tegen je te gillen, te zingen en te schreeuwen – als een verhaal dat nooit verteld mag worden. De kunstenaar had een doel met zijn eerste werk *Unfinished*. De in beeld gebrachte locaties – archeologische overblijfselen verspreid over het uitgestrekte zogeheten Midden-Oosten – zijn ontdaan van informatie of 'typisch oriëntaalse' kenmerken.^[28] *Unfinished* is een vorm van politieke abstractie, een poging om, zoals Jean Fisher betoogde, 'het modernisme te zien als een compromis': een kruising zonder de last van het 'benoemen van de Ander', die volgens haar een vorm van 'haptisch zien' oproept.^[29]

In 1998 maakte Ristelhueber een afspraak met Sarkissian toen ze voor een opdracht in Syrië was. Tijdens hun ontmoeting moedigde ze Sarkissian aan om niet langer in het lab van zijn vader te werken en zijn artistieke werk als fotograaf te beschouwen als zijn fundamentele bijdrage aan de samenleving. De jonge Sarkissian volgde haar advies op en ging een jaar lang in Parijs wonen. Toen hij terugkeerde naar Damascus, was zijn focus veranderd en wilde hij meer dan ooit de wereld over trekken. Guy Debords 'spektakelmaatschappij' was in volle gang en zorgde alom voor waanvoorstellingen.^[30] Sarkissian wilde graag de kieren opzoeken van een wereld waarin de media steeds verder geïntegreerd werden. Hij had een missie gevonden: beelden maken die niet alleen tot, maar ook voor de stemlozen spraken. Zijn doel was voortaan om zichtbaar te maken wat de officiële geschiedenis nooit zou willen laten zien. Hij wilde 'het imperialisme afleren' en dit proces belichten als een daad van niet-koloniale volharding.^{[31],[32]}

Men zou kunnen zeggen dat Vartan Sarkissian een van die stemloze figuren was. Hij had gehoopt dat zijn zoon het familiebedrijf zou voortzetten en een nalatenschap zou creëren voor een familie die ontworteld was geraakt. Nu het potentiële erfgoed niet werd doorgegeven, zou het in rook

opgaan. In 2010, een jaar voordat de Syrische burgeroorlog uitbrak, ensceneerde Sarkissian *Sarkissian Photo Centre & My Father and I*. Centraal in deze enscenering stond een van Vartans laatste fotoshoots. Hrair schrijft: 'Mijn vader arrangeerde alle poses ... alsof al deze poses op de een of andere manier zouden verdwijnen.' (De selfiecultuur heeft ze inderdaad misschien voorgoed weggevaagd.) Sarkissian haastte zich naar huis om zich te scheren, en sneed zichzelf zonder dat hij het doorhad. Op de foto's zijn druppels bloed zichtbaar in zijn hals, de wondjes trekken de aandacht van de toeschouwer. 'Ik was gespannen. Dit was een heel verdrietig proces. We hadden een zeer emotioneel gesprek, in stilte ... spanning en ... woede.'^[33] De portretten van Hrair worden getoond naast zwart-witportretten van zijn vader die gedurende diens leven gemaakt zijn – een staalkaart van beweging, twee parallelle geschiedenissen, bewust van elkaar gescheiden.

Een (nieuw) gedaante van trauma

Ze zeggen dat het geen plaag is

Wat je achtervolgt

In zijn essay 'The Ontology of the Photographic Image' stelde André Bazin dat 'hoewel alle kunsten gebaseerd zijn op de aanwezigheid van de mens, alleen de fotografie profijt heeft van zijn afwezigheid.'^[34] Bazin betoogde onder meer dat de uitvinding van de fotografie de kunstenaar had bevrijd van de last van representatie, waardoor er afscheid kon worden genomen van de historische visie. Dit stelde fotografen in staat een fundamentele methode voor het zien te ontwikkelen. De 'afwezigheid' in Bazins uitspraak kan in verband worden gebracht met het ontstaan van de conceptuele fotografie – een werkterrein waarin het idee vooropstaat. De invloedrijke kunstenaar Kenneth Josephson verwoordde het als volgt: 'Ik neem geen foto's ... ik maak ze ... [Inderdaad] het idee is belangrijker ... niet de foto.'^[35] Conceptuele fotografie blijft omstreden als onvoorwaardelijk onderzoeksterrein.^[36] Het volstaat niet om Sarkissians foto's in deze context te passen. Zijn foto's bestaan buiten de kaders van een idee. Ze breken dwars door locatie en situatie en spreken het gevoel van de toeschouwer aan. Zoals de kunstenaar zelf opmerkte, gaat zijn werk over gevoelens – gevoelens die dusdanig worden aangesproken dat het onaangename van het ervaren van trauma mogelijk zichtbaar wordt.^[37]

In de jaren 1990 ontstond een nieuw onafhankelijk onderzoeksgebied: het bestuderen van trauma. Aanvankelijk leunde de theorie zwaar op het freudiaanse gedachtegoed dat een extreme ervaring beschouwt als iets wat de grenzen van de taal en haar betekenis ver te boven gaat. Het argument was toen dat trauma niet kon worden weergegeven.^[38] De DSM, de bijbel voor psychiaters, werd in 1994 geactualiseerd, waarbij de nu welbekende stoornis PTSS (posttraumatische stressstoornis) werd geïntroduceerd en verder uitgewerkt.^[39] Dergelijk psychisch lijden werd bestudeerd naast semiotische theorieën over de starende blik, van Jacques Lacans concept van het initiële zelfbewustzijn tot Laura Mulveys ideeën over scopofilie – een vorm van onderwerping en voyeurisme.^[40]

In zekere zin weerspiegelt Sarkissians verbeelding van trauma de oorspronkelijke overtuiging dat er geen uiting aan kan worden gegeven – overigens zonder de gevoelsmatige aspecten van de ervaring zelf terzijde te schuiven. In de stilte raken auteur en getuige met elkaar verstrengeld. In de serie *Execution Squares* (2008) toont Sarkissian pleinen in drie Syrische steden: Aleppo, Latakia en Damascus. Deze locaties, waar vermeende misdadigers in het openbaar en met goedkeuring van de

staat werden opgehangen, stonden al op jonge leeftijd in het geheugen van de kunstenaar gegrift. De sporen van slap hangende lichamen stonden geëst in zijn geheugen, vage lijnen die altijd zichtbaar waren. Ze hadden wel wat weg van Francisco Goya's beroemde tekening *Een heroïsche prestatie! Met dode mannen!* uit zijn serie *De verschrikkingen van de oorlog* (1863). Net als Goya, die deze heftige tekeningen van verminkte ledematen en opgehangen lichamen pas later in zijn leven publiceerde, gebruikte Sarkissian de camera als een middel om in- en uit te sluiten. De *Execution Squares* fotografeerde hij bij zonsopkomst. De sereniteit van de mise-en-scène staat in schril contrast met de titel van de serie. Niettemin vormt het vastleggen van deze locaties een openbaar archief waarin de geesten die hem achtervolgen zijn bijgezet.

Ondanks een zekere suggestie van objectiviteit dwarsboomt Sarkissians kunst de perceptie dat foto- en filmmedia een absolute waarheid kunnen belichamen. De kunstenaar is constant verweven met zijn onderwerpen en gebruikt het film- en fotoframe als een ruimte om zijn weg te vinden in angstgevoelens die niet kunnen worden gesust. In 2014 maakte Sarkissian gebruik van een bekende filmtechniek, *time-lapse*, om uiting te geven aan een allesverterende angst en frustratie. Twee videoschermen staan naast elkaar. Op een van de videoschermen is een natuurgetrouwe replica van het flatgebouw in Damascus afgebeeld, waar de ouders van de kunstenaar tot op de dag van vandaag wonen. Terwijl het publiek toekijkt, begint het af te brokkelen en verandert het in een puinhoop. Er volgt een klap op het gebouw, en die klap is afkomstig van het andere scherm waar we Sarkissian zien met een sloophamer – blijkbaar de wraakzuchtige veroorzaker van de vernietiging. Het publiek kijkt angstvallig toe terwijl Sarkissians mimiek heen en weer geslingerd wordt tussen verwarring en wanhoop.

Sarkissian vernietigt wat hij 'het omhulsel van zijn herinneringen' heeft genoemd.^[41] De video op twee kanalen *Homesick* staat symbool voor een plek die ooit zijn thuis was. Of het nu onvermijdelijkheid is, een daad van schuldbewuste wraak of een gebaar van bezorgdheid om zijn ouders die ervoor kozen om achter te blijven – de verlossing wacht. Met deze performance neemt de kunstenaar zijn leven in eigen hand; als zijn thuis al net zo ontheemd en verwoest moet raken als het Armenië van zijn grootvader, dan zal dat uit vrije wil zijn. In 2008 is hij voorgoed uit Syrië gevlucht. Het leven van Hrair Sarkissian zit vol voortschrijdend verlies, een leven gekenmerkt door politiek geweld en ontheemding. Smetten die de kunstenaar meestal uit tweede hand voelde en ervoer.^[42] Misschien heeft het helemaal geen zin om de heftige gewelddadigheid in *Homesick* logisch te beredeneren. Formeel gezien plaatst het de kunstenaar op de stoel van het traumaslachtoffer. Sarkissian geeft hier uiting aan een veelheid van starende blikken, opgeroepen door een scala aan causale spanningen en hun gevolgen.^[43] De kunstenaar is een subject dat is ontdaan van 'zelf en ander', het lichaam waarnaar de toeschouwer staart is 'gescheiden van de persoonlijkheid'; de puur intuïtieve daad van vernietiging is hermetisch afgesloten – een verlossing voor de toeschouwer die getuige is van het louterende zelfherstel van de kunstenaar.^[44]

De mythe van het erbij horen

Wispelturige handen

Wrijven tegen elkaar

Te midden daarvan zijn gloeilampen

Een ontkiemende beweging

Brengen je tot leven

Een van de grootste conceptuele en biologische hulpmiddelen dat sinds de 18de eeuw op grote schaal is toegepast en verdeeldheid zaaidt, is het concept ras. Dit kader, dat tegelijkertijd een conceptueel mechanisme is om mensen in categorieën in te delen op basis van fysieke, sociale en linguïstische kenmerken, is herhaaldelijk bekritiseerd vanwege de hang naar essentialisme.^[45] In biologisch opzicht is het concept ras ontwikkeld om 'genetisch verschillende populaties' mee aan te duiden – ondersoorten van de mensheid. Van de aldus gevormde groepen werd het nu achterhaalde denkbeeld van de Kaukasiër als een 'witte persoon van Europese herkomst' als dominant beschouwd onder 'vrije mensen' in de Verenigde Staten en Europa, maar ook in het Midden-Oosten en Noord-Afrika.^[46]

De ironie is natuurlijk dat de term 'Kaukasiër' is afgeleid van de Kaukasus, een berggebied dat Armenië, Azerbeidzjan, Georgië en delen van Zuid-Rusland omvat. Hoewel Europees van aard, zijn deze hedendaagse naties stevig genesteld in het oostelijke deel van de geografische en ideologische gebieden die inmiddels aangeduid worden als het Globale Zuiden, dat voortdurend wordt geteisterd door conflicten rond religie en etniciteit.^[47] Als we kijken naar de raciale samenstelling van de huidige Armeniërs, dan stelt de literatuur dat zij een categorie Indo-Europeanen zijn die in de negentiende eeuw Ariërs werden genoemd.^[48] De vraag wat de etnische afkomst is van de meeste Syriërs, leidt naar de achterhaalde definitie van Semitische volkeren – een categorisering op basis van taalkundige en religieuze verwantschappen.^[49]

Sarkissian is geboren in Syrië. Zo wordt hij binnen de canon ook gezien: als een Arabische kunstenaar die nu in de diaspora leeft. In werkelijkheid is Sarkissian opgegroeid met verhalen over zijn moederland, Armenië – verhalen die soms wel fictie leken. In de loop van de jaren dat ik Sarkissians kunst heb leren kennen, is hij steeds meer een gevoel van gemis gaan vertolken – een lichaam zonder organen, een lichaam zonder beeld, voortdurend op zoek naar een plaats van 'oorsprong' of terugkeer.^[50] Hij is inmiddels een Brits staatsburger die vloeiend Arabisch, Armeens, Frans en Engels spreekt. Op het eerste gezicht maskeert zijn taal elke schijn van etnische verwantschap; een verlangen naar een thuis wordt vermeden. Aanvankelijk beseftte ik niet dat zijn zoektocht om ergens bij te horen hem al zijn hele leven lang bezighoudt. Het overstijgt de mythologieën van ras en identiteitspolitiek en voorziet zijn foto's van context. Erfgoed en het gevoel ergens bij te horen zijn centrale thema's waarnaar de kunstenaar steeds terugkeert. Ook het voortdurende spookbeeld van binnenlandse conflicten in zijn thuisland Armenië roept vele vragen op, die hij door een troebele lens bestudeert.

Hoezeer men ook uitgaat van een synergetische of uniforme identiteit onder Arabieren in de diaspora, de omstandigheden zorgen voor een heel andere werkelijkheid. De meeste Armeniërs, van wie velen nazaten zijn van mensen die zijn gevlucht voor de genocide, leven in de diaspora. Volgens de statistieken wonen tussen de zeven en elf miljoen Armeniërs voornamelijk in Rusland, de Verenigde Staten, Frankrijk, Argentinië, Libanon, Syrië, Iran en Turkije, terwijl de officiële bevolking van Armenië op ongeveer drie miljoen wordt geschat.^[51] In de Arabische wereld leven Armeniërs vaak geïsoleerd van de rest van de samenleving. In Syrië woont het merendeel in de stad Halab, en een kleinere groep in Damascus, van wie velen in of rond Hayy Al Arman (Armeense wijk). In Beiroet, de hoofdstad van Libanon, wonen de Armeniërs grotendeels in Bourj Hammoud, een semi-industrieel gebied met smalle straatjes tussen flats die dicht op elkaar zijn gebouwd.

Wat Sarkissian vertelt over Armenië is een verkenning van wat Benedict Anderson in 1983 een 'ingebeelde gemeenschap' noemde, een sociaal geconstrueerd gemeenschapsgevoel dat tot stand komt door het samenspel van folklore en media.^[52] Een van de vroegste fotoseries van de kunstenaar, *In Between* (2006), is in dit verband vermeldenswaard. De scènes tonen besneeuwd kreupelhout en panoramische vergezichten op dorpen die zijn bedolven onder het wit van een sneeuwstorm. Op een van de foto's duikt plotseling een raket op. Een teken van wetenschappelijke vooruitgang – en toch doet de verstilde, vergrendelde positie (waardoor de raket niet kan vliegen) denken aan verval. Hier is Sarkissians Moeder Armenië verlamd, weeklagend om het eigen leven, niet meer dan een ruïne. Een tegenstelling met het wonder van voorspoed dat in de verbeelding van de kunstenaar is gegrift.

Sarkissian maakte zijn eerste reis naar Armenië als volwassene in 2001, toen hij 27 jaar oud was. Met twee camera's om zijn nek arriveerde hij vol vuur en hij was buitengewoon enthousiast om aan de slag te gaan. Maar het zal niemand verbazen dat hij moest constateren dat 'het Armenië dat ik voelde, niet het Armenië was dat ik zag op de afbeelding die ik in mijn handen hield.'^[53] Of Sarkissian hier refereert aan een letterlijke ansichtkaart of een metafoor voor een wereld waar hij zich hevig aan vastklampte, doet er weinig toe en maakt deze confrontatie des te schrijnender. De treurige sfeer van het verval na de val van de Sovjet-Unie ontkrachtte, aldus de kunstenaar, elk gevoel van het 'thuisland' waar hij vol verwachting van had gedroomd. Hij was verbijsterd door de levensomstandigheden van de Armeniërs. Zijn bezoek aan Tsitsernakaberd, het Armeense gedenkteken voor de genocide dat in 1967 in de hoofdstad Jerevan was opgericht, heeft hem mogelijk wakker geschud: hij wilde de onteigenden 'gedenken'.^[54]

Archeoloog van hen die niet gezien worden

Overblijfselen

dringen mijn aderen binnen,

bezoedelen me,

Wat is er nog over tussen mij en jou, jou en mij?

Historische objectiviteit veronderstelt een afstand, een onthechting, die moeilijk op te maken is uit Sarkissians *Unexposed* (2012). Op de eerste foto die ik tegenkom, zie ik onder in het grote beeld een paar voeten. Slechts een smalle strook licht die zich een weg baant tussen de benen van deze persoon, suggereert dat er leven is. Het tapijt onder de voeten zou een voorwerp van verfijnde rijkdom kunnen zijn of iets wat volkomen misvormd is; de toeschouwer zal het nooit weten. De foto is in duisternis gehuld. Van alle fotografische werken van Sarkissian is *Unexposed* misschien wel het enige dat volledig is ontdaan van het meest gewetenloze concept: hoop. De schaduwen in de sluier van de duisternis maken van *Unexposed* een werk van onvervalste moed. Zichtbaar of niet, elke geportretteerde is een Armeniër die zich met tegenzin bekeerde tot de islam tijdens de Armeense genocide, die in 1915 onder Ottomaans regime begon. Voor hun families en henzelf was het opgeven van hun identiteit de enige manier om zichzelf te beschermen. Eenmaal volwassen hebben zij zich losgemaakt uit de patriarchale context van het Ottomaanse Rijk en zich bevrijd van innerlijk lijden door terug te keren naar het christendom. Een daad van inkeer, maar ook van terugkeer, wellicht.

In het leven van deze mensen, die nog steeds in het huidige Turkije wonen, is religie nauw verweven met een publieke beeldvorming waarin geloof, ras en nationalisme samenkomen. Sarkissians geportretteerden dachten dat ze door christen te worden weer authentiek Armeens

zouden worden, maar dit metonymische proces heeft ertoe geleid, zoals Homi K. Bhabha ooit betoogde, dat het subject gescheiden blijft van het 'officiële' of 'authentieke' zelfbeeld waarnaar het streeft. Ze worden gezien als na-apers.^[55] Ze worden niet geaccepteerd door de Turkse samenleving en ook niet omarmd als Armeniërs, maar ze leven in de smalle ruimte ertussenin. Sarkissian onttrekt het licht aan zijn foto's en suggereert zo de onzichtbaarheid van deze kwetsbare personen – die leven als een schim van zichzelf.^[56]

In 1997 sprak de Nigeriaanse dichter en curator Okwui Enwezor over geschiedenis als iets wat 'rusteloos' en 'incidenteel' is. Het narratief, zo stelde hij, is voornamelijk opgebouwd uit de gewelddadige 'epistemologische omheiningen' van een samenleving die nog bezig is het besmeurde residu van het westerse imperialisme te overwinnen.^[57] De boekensteunen van de geschiedenis moeten volgens hem worden losgewrikt en verbrijzeld. Manthia Diawara, die voortborduurde op de teksten van Frantz Fanon en Édouard Glissant, pleit voor Glissants overtuiging dat 'gedachten moeten trillen', sidderen en beven. Mensen moeten versplinteren in verschillende fragmenten om de tussenliggende identiteit te begrijpen.^[58] Glissants knap geformuleerde 'Poétique de la Relation' is belangrijk. In dit traktaat bouwt de auteur en filosoof uit Martinique voort op concepten als 'négritude' en 'zwarte emotie' om te pleiten voor 'diversalisme' – een tegenpool van de christelijke traditie van universalisme die ervan uitgaat dat alle mensen op een dag gered zullen worden. In deze denkwereld liggen ideologieën niet vast, maar vermengen ze zich tot open denkprocessen, die 'archipels' vormen voor en van de stemlozen en onderdrukten.^[59] Mogelijk kan Sarkissian de geportretteerden in zijn *Unexposed* weer aansluiting laten vinden, als een nieuwe manier om een samenleving op te bouwen. Een collectieve gemeenschap, een wereld die gevierd moet worden, die tot stand komt uit de verlegen klanken van hun verschillen. Kunst heeft (kunstenaars hebben) de verantwoordelijkheid – of gevoelsmatig de macht – om niet alleen de eigen beeldwereld te veranderen, maar ook het leven van degenen die ze portretteren.

De lensopening van de vrijheid: ondoorzichtigheid en verder

Dit zijn geen amateurtoneelstukjes
Dit ben ik die het licht in loopt
Niet langer een geheim
Maar het recht uitoefenend om gezien te worden
Eeuwigheid is hier
De stilte duidelijk
Blindheid, nabij
Maak je Laatste Vlucht

Als kunstenaar ontwikkelde Sarkissian zich onafhankelijk van een bepaalde 'collectieve affiniteit' en buiten de beperkte markt voor 'Arabische kunst' die aan het eind van de jaren negentig en in het nieuwe millennium werd aangevoerd door de Golfstaten.^[60] In plaats daarvan ontwikkelde zijn werk zich door een voortvarende disciplinaire aanpak en een interdisciplinaire dialoog, waarbij hij talloze dissonante geschiedenissen verkende. Als fotografisch onderzoeker heeft Sarkissian getracht te deconstrueren wat E. Ann Kaplan 'de imperialistische blik' en de starre positie van de heersende westerse blik noemde.^[61] Zijn gevoeligheid is, om met bell hooks te spreken, consequent oppositioneel: hij wil verder kijken dan dekolonisatie en het fotografische subject op een nieuwe manier verbeelden.^[62]

Barthes wijdt het laatste deel van zijn boek *Mythologies* (1957) aan het demystificeren van de tegenstrijdige manieren waarop de betekenisgever en het betekende subject tegenstrijdige ideeën uitdragen – ideeën die dankzij de macht van de media mogelijk zijn gemaakt. Schrijfster Jacqueline Rose onderzoekt dit vanuit een interdisciplinair perspectief en ontrafelt hoe de vrouw door de echokamers van de media wordt gebruikt om etnische en klassengebonden stereotypen te propageren.^[63] Sarkissian doorziet deze politiek. Hij benadert haar niet vanuit een direct ontologisch perspectief, maar zijn blik wordt beheerst door een vorm van ondoorzichtigheid. Zijn geportretteerden *bestaan*, met hun unieke eigenschappen, zonder de aandacht op zichzelf te vestigen met het oog op verdere onderdrukking of overheersing.^[64]

In *Last Seen* (2018-...) pakt de kunstenaar het thema verdwijning weer op. Het werk is een samengestelde voorstelling die de hele wereld bestrijkt. In samenwerking met maatschappelijke organisaties van Argentinië tot Bosnië heeft Sarkissian reizen gemaakt om families en verwanten te interviewen – zonen, vaders, broers, echtgenoten – van mensen die zijn verdwenen, mogelijk voorgoed. Levende mannen en vrouwen die niet dood zijn verklaard, maar ook niet mogen leven. Sarkissian bouwde een vertrouwensband op met elke familie en fotografeerde de locatie waar het verdwenen familielid in de herinnering voor het laatst is gezien. Op de foto's zijn de verschillende kenmerken van deze alledaagse, maar ook beladen plekken goed te zien. Het is nagenoeg onmogelijk je deze heel gewone locaties voor te stellen als plekken met blijvende littekens, plekken van buitensporig gemis. Een achtergelaten piano met zorgvuldig gearrangeerde snuisterijen – fotolijstjes, sjaltjes, een wereldbol. Een arrangement van tweedehands kunst hangt in een gang aan muren in een roze tint. Een plompe sofa, nog net zo gaaf als decennia geleden. Een in cellofaan geperste trouwjurk hangt aan een kledingkast. Een haastig opgemaakt bed dat bijna uit elkaar barst. Een halfverwaarloosde tuin. Taferelen die even alledaags zijn als onheilspellend in hun zwijgzaamheid. Ze luisteren naar de ziel van de ontferden, het zijn stille overblijfselen. De klok van Vadertje Tijd tikt door.

Terwijl Sarkissian zich aan deze ondernemingen waagt, keert zijn blik vaak naar binnen. Terwijl ik deze woorden opschrijf, bereidt hij zich voor op een definitieve verzoening met behulp van een werk dat de titel *Sweet and Sour* (2022) draagt. De grootvader van de kunstenaar, die hij nooit heeft ontmoet, kwam uit een dorp in de regio Sassoun in het huidige Turkije, uit een enclave genaamd Khantsorig (letterlijk 'kleine appel'). Een foto van deze plaats hing op een belangrijke plek in het huis van de Sarkissians in Damascus en riep het beeld op van een imaginaire wereld. Het dorp vormde het middelpunt van een rijke folklore in de Armeense volkscultuur – als thema van revolutionaire liederen, een dans, en een heldhaftig aangenomen collectieve identiteit. In de vorm en stijl van een roadmovie reist Sarkissian naar Khantsorig en vertelt hij over de band van zijn familie met het dorp aan de hand van persoonlijke relaties en gebleken verwantschappen. Na zijn reis 'naar huis' wil hij terugkeren naar Damascus om zijn bevindingen met zijn vader te delen; terwijl zijn vader hiervan getuige is, zal Sarkissian hem vastleggen. Zo wil hij – neemt men aan – wijs worden uit de verhalen die we onszelf vertellen. Waar leven ze? Misschien is het niet de waarheid die zal bevrijden, maar de eigen ervaring als getuige van de geschiedenis. Want in de lensopeningen – in de barsten van het glas, tussen de flikkering van het licht en het scherm – leert de mens zichzelf vinden, al is het maar tijdelijk, op de manier waarop hij graag gezien wil worden.

Biografie Dr. Omar Kholeif

Dr. Omar Kholeif CF FRSA FKA Blake Karim Mitchell is auteur van proza en poëzie, historicus van de academie en haar periferie en curator van overwonnen en/of onderdrukte archieven. Hen heeft gewerkt als omroeper, filmmaker, redacteur, uitgever, museumdirecteur en LGBTQ+ campagnevoerder in Zuid-Afrika, Groot-Brittannië, de Verenigde Staten, Libanon, de GCC en Noord-Afrika. In de afgelopen 17 jaar heeft hun werk zich geconcentreerd op de evoluerende aard van de beeldcultuur in relatie tot de intersectionele vragen die opkomen in het veld en de studie van etniciteit, ras, gender en seksualiteit. Specifieke aandacht gaat uit naar de manier waarop deze concepten tot uiting komen door de taal van gelijkheid, bekwaamheid en volksgezondheid, zoals die tot uiting komt in de kritische fabulatie rond hedendaagse bewegingen voor sociale rechtvaardigheid.

De indringende vragen die uit deze onderzoeklijnen naar voren komen, zijn tot leven gekomen in meer dan 60 tentoonstellingen en in meer dan 30 geschreven, mede-geschreven en geredigeerde boeken, die vertaald zijn in 12 talen. Dr. Kholeif was co-curator van Sharjah Biennial 14: Leaving the Echo Chamber en is momenteel Director of Collections en Senior Curator, Sharjah Art Foundation, VAE. Hun aanstaande monografie, *Internet_Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs* wordt in april 2023 gepubliceerd door Phaidon.

Noten

[1] Alle poëtische teksten die de verschillende paragrafen inleiden, zijn van de hand van Omar Kholeif.

[2] John Berger, *About Looking* (1980; herdruk, Londen: Bloomsbury, 2009), p. 31-41.

[3] Zeventig micrometer is de standaarddikte van een gezond netvlies volgens het National Eye Institute, Baltimore.

[4] Andy Grundberg, 'Death in the Photograph', *New York Times*, 23 augustus 1981, p. 11.

[5] Ik beschouw dit 'verzet' tegen de semiotische rationaliteit als een daad van dekolonisatie – een weigering om zich te voegen in de epistemologische structuren van het vastgeroeste Europese Verlichtingsdenken, waarin rationaliteit hoogtij vierde en emoties werden verbannen naar het domein van de 'hysterische' Anderen.

[6] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, voor het eerst verschenen als 'L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', in *Zeitschrift für Sozialforschung*, jrg. 5, nr. 1, Parijs 1936.

[7] Ik verken het 'tijdperk van de angst' in relatie tot de gedigitaliseerde beeldcultuur in Omar Kholeif en W.J.T. Mitchell, 'A Story Starts with an Event' en 'Art in the Age of Anxiety: For Omar Kholeif' in *Art in the Age of Anxiety*, Omar Kholeif (red.) (Sharjah, VAE: Sharjah Art Foundation; Cambridge, MA: MIT Press, 2021), p. 81-120. Voor meer literatuur over dit thema zie Omar Kholeif, *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age* (Berlijn: Sternberg, 2018). Het concept van een tijdperk van angst veronderstelt het rationaliseren van historische perioden aan de hand van gemoedstoestanden.

[8] Voor een samenvatting van beschouwingen over accelerationistische politiek zie Antonio Negri, 'Reflections on the "Manifesto for an Accelerationist Politics"', *e-flux journal*, nr. 54 (2014): www.e-flux.com/journal/53/59877/reflections-on-the-manifesto-for-an-accelerationist-politics/

[9] Sarkissian werkt opmerkelijk genoeg niet met een groot team van mensen, maar maakt elke foto zelfstandig met zijn grootformaatcamera. Hij werkt vaak samen met de mensen die model staan voor zijn werk of die het

onderwerp van zijn werk vormen. Hij laat zijn films meestal ontwikkelen in fotolabs in Londen of Nederland. De negatieven worden vervolgens gescand voordat ze worden afgedrukt, een proces waarop hij zelf toezicht houdt. Soms valt het de kunstenaar op dat een onervaren technicus bepaalde details van de kleuren of het licht in zijn foto's, zoals hij ze zich herinnerde, had 'uitgewist'. De enige correctie die hij in zo'n geval aanbrengt, is een lichte digitale bewerking om het uiteindelijke beeld in overeenstemming te brengen met het beeld in zijn geheugen. Of deze zeldzame ingreep al dan niet een subjectieve inbreng van de kunstenaar in/aan het werk is, is voor discussie vatbaar.

[10] Ik ben daar zelf getuige van geweest toen ik met de kunstenaar samenwerkte aan zijn fotoserie *Last Seen*, waarvoor de kunstenaar veel werk verzette in onder meer Argentinië, Bosnië, Brazilië en Libanon.

[11] Citaat van de pionier van de microbiologie uit een lezing op 7 december 1854 aan de universiteit van Lille.

[12] Uitspraak tijdens het evenement *Imaging Time: Understanding Photography as Time-Based Media*, Photographer's Gallery, Londen, 23 februari 2019.

[13] Samuel L. Macey, *Encyclopedia of Time* (Londen: Routledge, 2013), p. 209.

[14] Susan Sontag, *At the Same Time: Essays and Speeches* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007), p. 5-6.

[15] Zie Louis Althusser, 'On the Reproduction of the Conditions of Production', in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971), p. 13-25; Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

[16] Stephen Sheeh, *The Arab Imago: A Social History of Portrait Photography, 1880–1910* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016). Er zijn weinig 'historische standaardwerken' over de zogenoemde Levantijnse staten. Een goede start is Philip Mansel, *Levant: Splendour and Catastrophe on the Mediterranean* (Londen: John Murray, 2010); Andrew Arsan, *Lebanon: A Country in Fragments* (Londen: Hurst, 2018).

[17] James Barr houdt een weldoordacht betoog over de geschiedenis van oorlog en onafhankelijkheid in het zogenoemde Midden-Oosten in *A Line in the Sand: Britain, France and the Struggles That Shaped the Middle East* (Londen en New York: Simon and Schuster, 2012).

[18] Nada Shabout, 'Imaging an Immortal Arab Art', in *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, Aneka Lenssen, Sarah Rogers en Nada Shabout (red.) (Durham, NC: Duke University Press; New York: Museum of Modern Art, 2018), p. 140-150.

[19] Robert Fisk, *Syria: Descent into the Abyss* (Londen: Independent Print Limited, 2016).

[20] Deze publicatie is ook het raadplegen waard: Malu Halasa, Zaher Omareen en Nawara Mahfoud (red.), *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline* (Londen en Beiroet: Saqi Books, 2014).

[21] Interview van de auteur met Hrair Sarkissian in Londen op 21 januari 2021. Tenzij anders vermeld, zijn dergelijke herinneringen afkomstig uit dit interview.

[22] Sarkissian weet heel veel van fotografie en haar geschiedenis. Dat blijkt onder andere uit zijn rol als permanent lid van de adviesraad (lid van de algemene vergadering) van de Arab Image Foundation, een functie die hij nu meer dan een decennium vervult.

[23] Yousuf Karash en David Travis, *Yousuf Karsh: Regarding Heroes* (Boston: David R. Godine, 2009).

[24] '60 Minutes with Morley Safer: Churchill', te zien op <https://karsh.org/videos/60-minutes-with-morley-safer-churchill/>

[25] Dit idee werd voor het eerst geopperd in Saidiya Hartman, 'Venus in Two Acts', *Small Axe* 12, nr. 2 (juni 2008): p. 1-14. Het concept, waarover Hartman in latere publicaties meer heeft geschreven, is een hulpmiddel waarmee 'onderdrukte' en 'verdrukte' stemmen kunnen worden gehoord door verhalen te maken en te vertellen. Het is een instrument voor de schrijver om de verhalen te vertellen van mensen wier levens en geschiedenissen anders onvolledig blijven. Bovendien biedt het ruimte voor creatieve interactie tussen feit en fictie, met het doel om dergelijke onderdrukte verhalen voor het voetlicht te brengen. Ik beseft dat dit wordingsproces voor historici die werken met levende kunstenaars – maar ook voor mensen die werken met onvolledige archieven – doordringt in het proces van verhalen vertellen. Voorts denk ik dat het geen toelichting behoeft dat kunstenaars als Sarkissian ook schrijvers zijn, die bij het blootleggen van onofficiële geschiedenissen dit idee belichamen.

[26] E-mail van Hrair Sarkissian, 17 maart 2021.

[27] Citaat van Sophie Ristelhueber uit *Trade Routes: History and Geography*, Okwui Enwezor (red.) (Amsterdam: Prins Claus Fonds voor Cultuur en Ontwikkeling, 1997), p. 189.

[28] Van de website van de kunstenaar: <https://hraitsarkissian.com/work/unfinished/>.

[29] Jean Fisher, 'The Work Between Us', in *Trade Routes*, p. 20-22.

[30] Guy Debord, *The Society of Spectacle* (1967; herdruk, New York: Zone Books, 1994).

[31] Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (Londen: Verso, 2019).

[32] De fotografe, semiotica en schrijfster Azoulay begint haar analyse in *Potential Histories: Unlearning Imperialism* met een beschrijving van de imperialistische status van de sluiters van de camera. Ze nodigt de lezer uit de sluiters te beschouwen als een plek voor mogelijke dekolonisatie. Ze vraagt de lezer zich een wereld voor te stellen waarin fotografie niet is ontwikkeld door westerlingen rond 1800, maar door mensen uit een eerder tijdperk. Toen ik Sarkissian naar dit specifieke onderwerp vroeg, zei hij dat hij ervan overtuigd is dat 'fotografie door Arabieren is ontwikkeld en dat het apparaat zelf dus niet imperialistisch is'. Hij noemt Ibn al-Haytham, ook bekend als Alhazen (ca. 965-ca.1040), een Arabische wiskundige en astronoom die vaak 'de vader van de moderne optica' wordt genoemd. Sarkissian merkt op dat Alhazens kennis van de 'gaatjesprojectie' heeft geleid tot de ontwikkeling van de 'gaatjescamera', die volgens Sarkissian de basis heeft gelegd voor de moderne fotografie zoals wij die kennen.

[33] E-mail van Hrair Sarkissian, 29 maart 2021.

[34] André Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image', in *What Is Cinema?*, Hugh Gray (red.) (Berkeley: University of California Press, 1971), p. 9-16.

[35] Kenneth Josephson, *The Light of Coincidence* (Austin: University of Texas Press, 2016), p. 4.

[36] Zie Diarmuid Costello en Margaret Iversen (red.), *Photography after Conceptual Art* (Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2010).

[37] Uit een openbaar gesprek met Sarkissian in het Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, 21 januari 2020, te zien op <https://youtu.be/mwzraNuVQUJ>.

[38] De eerste theorieën werden afgeleid van enkele van Freuds beroemde werken, zoals *Studien über Hysterie* (1895) en *Jenseits des Lustprinzips* (1920). Tot de pioniers op dit gebied behoren Joseph Breuer en Morton Prince. Op cultuurpsychologisch en psychiatrisch terrein zijn Judith Lewis Herman, Bessel van der Kolk, Griselda Pollock en Bracha L. Ettinger bekende namen.

- [39] DSM is een afkorting van *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Dit standaardwerk wordt regelmatig bijgewerkt en gepubliceerd door de American Psychiatric Association.
- [40] Zie Laura Mulvey, 'Visual Pleasure in Narrative Cinema', *Screen* 16, nr. 3 (1975): p. 6-18.
- [41] Interview met de kunstenaar van 20 januari 2019.
- [42] Sarkissian noemt zijn trauma vaak een doorgegeven trauma, bijengesprokkeld uit de levenservaring van zijn ouders, familieleden en de levens van anderen die in beeld komen. Het hedendaagse traumaonderzoek, zoals onder meer verwoord door psychiater Bessel van der Kolk, stelt dat de emotionele reactie op een trauma zich binnen het fysieke lichaam afspeelt en vastzet. Men kan dus stellen dat de voortdurende blootstelling van de kunstenaar aan trauma's – door zijn eigen veldwerk, door samen te werken met ontheemden of via het verlies van zijn eigen familie – bij hem een latente vorm van trauma heeft veroorzaakt. Dit creëert een specifieke context voor de blik van de toeschouwer als hij naar Sarkissians verbeelding van posttraumatische landschappen staart.
- [43] Sarkissian belichaamt hier de starende blik zoals Michel Foucault die omschreef in *Naissance de la clinique* (1963) en verder nuanceerde in zijn boek *Surveiller et punir* (1975). Aanvankelijk is Sarkissian in zijn werk de ontvanger van de enkele 'starende blik' van het 'gebouw' van de macht. Naarmate zijn werk zich ontwikkelt, begint hij naar mijn mening zijn eigen invloed te beseffen en zijn 'recht' om 'gezien' te worden; vervolgens kijkt hij terug vanuit het systeem van een verankerde duistere macht.
- [44] Michel Foucault (1963/2003), *The Birth of the Clinic* (Londen: Routledge Classics).
- [45] Francisco Bethencourt, *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014). Zie ook John P. Jackson en David J. Depew, *Darwinism, Democracy, and Race* (Londen: Routledge, 2017).
- [46] Nell Irvin Painter, *The History of White People* (New York: W.W. Norton, 2011). Zie ook Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture* (Londen: Routledge, 1997).
- [47] Thomas de Waal, *The Caucasus: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- [48] Charles Morris, *The Aryan Race*, herdruk (Londen: Forgotten Books, 2016).
- [49] Graham Richards, *Race, Racism and Psychology: Towards a Reflexive History* (Londen: Routledge, 2012).
- [50] Deze bekende uitspraak is voor velen een lijfspreuk geworden. Ze werd oorspronkelijk gebruikt door Gilles Deleuze in zijn bespreking van het werk van Antonin Artaud in *Logique du sens* (Parijs: Les Éditions de Minuit, 1969), maar verwierf grotere bekendheid in Gilles Deleuze en Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980; herdruk, Londen: Bloomsbury, 2013).
- [51] Matthew J. Gibney en Randall Hansen (red.), *Immigration and Asylum: From 1900 to the Present* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005). Zie ook Edmund Herzig en Marina Kurkchyan, *The Armenians: Past and Present in the Making of National Identity* (Londen: Taylor and Francis, 2004).
- [52] Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londen en New York: Verso, 2016).
- [53] E-mail van Hrair Sarkissian, 30 maart 2021.
- [54] Dit is een afgeleid en expliciet narratief van de auteur, gebaseerd op zowel formele als informele interviews met Sarkissian tussen januari 2020 en 31 maart 2021.
- [55] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londen: Routledge, 1994), p. 121-130.

[56] Men zou kunnen zeggen dat deze mensen de vrijheid wordt ontnomen om W.E.B. Dubois' concept van dubbel bewustzijn te verwezenlijken, aangezien hun identiteit wordt ontkend in beide werelden waarin zij leven. Het zou een overgangsfase in hun bewustzijn kunnen zijn.

[57] Deze theorieën werden zowel verkend in de 2de Biënnale van Johannesburg als in Documenta 10, waarvan Enwezor artistiek directeur was. Een eerste toelichting hierop is te vinden in Okwui Enwezor, 'Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World', in *Trade Routes*, p. 7-13.

[58] Manthia Diawara, 'Edouard Glissant: A Demand for the Right of Opacity', lezing gegeven aan de European Graduate School, Saas-Fee, Zwitserland, 4 augustus 2019, te vinden op <https://youtu.be/2-KJpd2wyf8>.

[59] Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, vert. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), p. 89-121.

[60] In Groot-Brittannië wonen en werken enkele bekende geëmigreerde 'Arabische' kunstenaars of kunstenaars van Arabische afkomst. (N.B.: ik gebruik Arabisch tussen aanhalingstekens om aan te geven dat de term 'Arabische kunst' omstreden is). Velen van hen vestigden zich hier in de jaren 1980 en 1990, sommigen al eerder. Voorbeelden zijn Mona Hatoum, Zineb Sedira en Jananne Al-Ani. Sommigen ontwikkelden zich naar aanleiding van en/of vonden een stem in de Britse Black Art Movement in de jaren 1980 en 1990, die ontstond tegelijk met de opkomst van het postkoloniale tijdschrift *Third Text* en de organisatie van tentoonstellingen als *The Other Story*, samengesteld door de kunstenaar Rasheed Araeen in 1989 in de Hayward Gallery in Londen. Dit momentum leidde tot wat de kunstenaar Lorraine O'Grady ooit een vorm van 'politieke zwartheid' en solidariteit onder kunstenaars en cultuurbeoefenaars in Groot-Brittannië noemde. Zie Lorraine O'Grady: *Writing in Space 1973–2019*, Aruna D'Souza (red.) (Durham, NC: Duke University Press, 2020), p. 1-6. Hoewel het werk van Sarkissian affiniteit vertoont met deze personen, is het niet mogelijk gemaakt of gestimuleerd door diezelfde ideeën of instellingen.

[61] E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze* (Londen: Routledge, 1997).

[62] bell hooks, 'The Oppositional Gaze', in *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), p.115-131.

[63] Jacqueline Rose, *Mothers: An Essay on Love and Cruelty* (Londen: Faber and Faber, 2019). Zie Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Londen en New York: Verso, 2020).

[64] Voor verdere context zie Natalie Melas, *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2006).