

Over fotograferen, bouwen en borduren

Een gesprek met Berend Strik

Sophie Berrebi

Sophie Berrebi: Toen ik je atelier binnenkwam, was ik verrast. Het was heel anders dan ik me had voorgesteld. Ik had waarschijnlijk onbewust het beeld in mijn hoofd van je vroegere werk, kleine helemaal volgeborduurde doeken, en ik stelde me voor hoe je hier in je eentje achter de naaimachine zat. In werkelijkheid lijkt je atelier wel een kleine fabriek, met dat felle licht, de drie geconcentreerde naaisters, de bergen glanzende stoffen en garens, en de kunstwerken in diverse stadia van voltooiing. En dan zijn er nog die grote, prachtige kleurenfoto's van straathoeken, gebouwen en mensen in het Midden-Oosten [1, 9, p. 108, 210–221], documentaireachtig door hun ongekunsteldheid.

Vanaf 2002 lijkt de fotografie prominenter aanwezig in je werk en gebruik je zelfgemaakte foto's in plaats van gevonden beelden. Dat lijkt me een hele verandering ten opzichte van je eerdere werk, en ik ben benieuwd of het borduren een andere plaats in je werk heeft gekregen nu je je op het fotograferen hebt gestort. Dus misschien is het goed om te beginnen met de vraag wat borduren voor jou is en hoe je dat gebruikte in je vroegere werk?

Berend Strik: Bij de geborduurde schilderijen uit begin jaren negentig [3] is de originele afbeelding, van een gevonden foto, een zelfgemaakte tekening of wat dan ook, helemaal ingevuld. Ik heb overal overheen

On Photographing, Building and Stitching

A Conversation with Berend Strik

Sophie Berrebi

Sophie Berrebi: When I visited your studio, I was struck by the discrepancy between what I had imagined and what I saw. Probably unconsciously thinking of your early, small canvasses, which were entirely embroidered, I imagined you working alone with a sewing machine. In reality, your studio is like a little factory, with its bright lights, its concentrated trio of seamstresses, piles of shimmering fabrics and threads, and works in various degrees of completion. And then there are those large, very beautiful colour photographs, documentary-like in their straightforwardness, that depict street corners, buildings and people in the Middle East [1, 9, p. 108, 210–221].

Since 2002, your work seems to feature photography more prominently, and you have gone from using found images to using photographs taken by yourself. That seems to me to be a sharp departure from your earlier work, and I am curious to know if this involvement with photography puts stitching in a different position than it was before. So perhaps a good place to begin is to ask you what stitching is and how it works in your earlier pieces?

Berend Strik: In the stitched pictures from the early 1990s [3], the original image, be it a found photograph, a drawing by me,

geborduurd, waardoor het werk een soort kopie van het gevonden document is geworden. Door het te bewerken met naald en draad wordt het document een afbeelding, een kunstwerk. Daardoor ontstond een omzetting van de fotografische werkelijkheid van het document naar een meer fysieke werkelijkheid. Dat vond ik interessant.



1 Berend Strik, *Palestinian Woman*, 2009 (work in progress)

S: Bedoel je dat de techniek van het stikken of borduren niet zomaar een middel is om iets bijzonders te maken, maar dat die techniek juist de leidraad is voor de effecten die je wilt bereiken? Ik denk aan wat kunsthistoricus Hubert Damisch zei over de *drippings* van Pollock: het proces geeft het werk z'n betekenis.

B: Ja, inderdaad. Maar het gebruik van de naaimachine was ook een manier van observeren, omdat je lijnen trekt over het oppervlak van het materiaal. Een vriend van me, architect Adam Kalkin, opperde een keer dat het borduren misschien mijn methode was om de tekeningen en foto's heel nauwgezet te bestuderen, omdat ik een bestaand beeld opvul met lijnen.

S: Waren die foto's in je vroegere werk altijd gevonden beelden? Hoe ben je ertoe gekomen om zelf foto's te gaan maken, zoals we in je recentere werk zien?

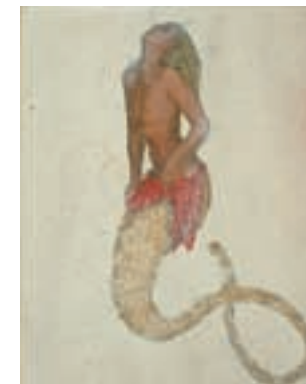
B: Ik heb altijd gefotografeerd, maar vroeger deed ik dat voornamelijk met een praktisch doel: Ik maakte de beelden die ik niet kon vinden in gevonden foto's. Gek genoeg raakte ik echt geïnteresseerd in fotograferen nadat ik een aantal gevonden familiefoto's had bewerkt. Foto's van mijn tante en mijn vader en zo. Ik besepte dat als ik wilde doorgaan met dat soort beelden en thema's, ik zulke foto's zelf zou moeten maken.

or whatever else, is completely filled in. Every detail is embroidered over, so that the work is like a copy of something found. Working over it with needle and thread turns the document into an image, into an artwork. It created this move from the photographic reality of the document to a somewhat more physical reality. That is what interested me.



2 Berend Strik, *The Manifest and the Latent Thought*, 2007

S: So could you say that the technique of stitching or embroidering is not just a tool in order to achieve something particular but that instead it is a technique that really *directs* the effects you want to achieve? I'm thinking here of something the art historian Hubert Damisch discussed in relation to Pollock's dripping: the process creates the meaning of the work.



3 Berend Strik, *Untitled*, 1992-1993

B: Yes, it is. But using the sewing machine was also a way of observing, because you draw lines across the surface of the material. An architect friend of mine, Adam Kalkin, once pointed out that the stitching may be a way of closely studying these drawings or photographs, because I fill in with lines an already existing image.



S: Were these photographs you used in earlier works always found images? How did you come to take photographs yourself, as in the more recent work?

B: In fact, I always took photographs, but in the past they mostly had a utilitarian function: I created images that I could not find in found photographs. Paradoxically, I became more seriously interested in making photographs myself after working on a series of found family photographs. These depicted my aunt, my father and so on, and I realised that if I wanted to continue working with that kind of imagery and theme, I would have to make the images myself.

S: Those family photographs, and also the architecture pictures from 2003, have something quite melancholic about them and that is reinforced, I think, by the coloured highlights you create by over-stitching parts of these black and white photographs with coloured thread. *Stitched Villa* [5], for instance, evokes the old technique of colouring photographs by hand, whereas in *Free Style* and *Untitled* [4, p. 121], the stitched dots on the dress and the curls in the hair recall nineteenth century vernacular photography as *memento mori*, when people created elaborate objects by including a piece of fabric or a lock of hair in a framed photograph of someone they had loved and lost. In a sense, these works suggest an interest in the history of photography and its uses.



4 *Untitled*, 2002–2003

B: Yes, I do have this interest, but, rather than being an academic interest, it is something that is built in and emerges through the practice of stitching over images. It is basically the same thing you do when you are an art student going to the academy: you have to reinvent everything. You go through all the periods of art history before you can produce your own thing.

When I look at some of my older work, like *Prins Willem I* [6, p. 49], the photograph is essentially stronger as an image than the stitching over it. So I realised that a better way for me to deal with the photograph would be to take out the colour. For about eight years or so,

S: Die familiefoto's, en ook de architectuurfoto's uit 2003, hebben iets melancholisch en volgens mij wordt dat versterkt door de gekleurde details die je hebt aangebracht door stukken van deze zwart-witfoto's te borduren met gekleurd garen. *Stitched Villa* [5] bijvoorbeeld, lijkt op zo'n oude, met de hand ingekleurde foto, terwijl *Free Style* en *Untitled* [4, p. 121], met de geborduurde stippen op de jurk en de krullen in het haar, doet denken aan de foto's als *memento mori*. Dat was een populair gebruik in de negentiende eeuw waarbij mensen de foto van een overleden dierbare versierden met stukjes stof of een haarlok. Deze werken suggereren dan ook een zekere interesse in de geschiedenis en het gebruik van de fotografie.



5 Berend Strik, *Stitched Villa*, 2003–2004

B: Die interesse heb ik zeker, maar niet op een wetenschappelijke manier. Het zit er gewoon in en komt naar boven bij het over borduren van de foto's. Het is eigenlijk hetzelfde wat je als student op de kunstacademie doet: je moet alles opnieuw uitvinden. Je doorloopt alle periodes van de kunstgeschiedenis voordat je je eigen ding kunt maken.



6 Berend Strik, *Prins Willem I*, 2005

Bij sommige oudere werken, zoals *Prins Willem I* [6, p. 49], viel me ineens me op dat de foto eigenlijk sterker is qua beeld dan de overgeborduurde versie. Ik zag in dat ik het anders moest aanpakken en besloot om de kleur uit de foto te halen. Ongeveer acht jaar lang

I dismantled the colour from images, by working on the negatives of photographs, and then filled it in again with thread, so that I could build the image up anew. Now I think I am ready to work on colour.

S: Did black and white photography have an almost didactic function then, showing you how images are constructed? Was this the case with the early twentieth century architectural views that you used in *Siemensstrasse* (2005) [8] and *Tumbled City* (2005) [7, p. 73]?



7 Berend Strik, *Tumbled City*, 2005

B: Yes, and I had to re-stitch a lot of old photographs over the years, in order to build up a kind of concentration, an understanding of how image works, of what you can do with an image, and how to deal with taking pictures myself.

An important stage in this process of learning from the image occurred, in fact, when I started working on the black and white architecture photographs. I was originally drawn to architectural views, like the source for *Siemensstrasse*, because they are photographs that are designed to present the architecture as clearly as possible. The images show the buildings as un-lived-in, and in empty surroundings. These photographs are very clearly composed and quite bare images that I could work on to enhance the structures, or on the contrary, to mess up their clarity.

If you go to some of these places now and take a picture yourself, you have to deal with far more disparate elements. I certainly learned about framing and composing from these architectural views, and this helped me when I decided to take photographs of buildings and streets myself. I realised then that it is the camera that can concentrate on a particular object – on aspects of *Ramallah* [9, p. 211], for instance – and single out events and places. These are more complicated pictures than the modernist architecture ones, but I gradually felt able to deal with more complex imagery.

S: From what you say, I get a sense of profound intertwining of photography and stitching. It seems to me that your earlier work

heb ik foto's van hun kleur ontdaan door op de negatieven te werken. Die vulde ik weer in met garen, waardoor ik het beeld opnieuw kon opbouwen. Ik geloof dat ik nu wel zover ben dat ik op een kleurenfoto kan werken.

S: Had de zwart-witfotografie dan een bijna didactische functie, omdat je daarop goed kon zien hoe een beeld in elkaar zat? Was dat ook het geval bij de architectuurfoto's uit het begin van de twintigste eeuw die je hebt gebruikt voor *Siemensstrasse* (2005) [8] en *Tumbled City* (2005) [7, p. 73]?



8 Berend Strik, *Siemensstrasse*, 2005

B: Ja, en ik heb in de loop der jaren heel wat oude foto's moeten overborduren om een bepaalde aandacht en begrip te ontwikkelen voor hoe een beeld in elkaar zit, wat je ermee kunt doen, en waarop ik moet letten als ik zelf foto's maak.

Een belangrijk onderdeel in dit leerproces was het werken met zwart-wit architectuurfoto's. Wat me meteen aantrok in architectuurfoto's, zoals die waarop *Siemensstrasse* is gebaseerd, was het feit dat ze bedoeld zijn om de architectuur zo puur mogelijk te laten zien. De afgebeelde gebouwen zijn onbewoond en staan in een lege omgeving. De foto's hebben een strakke compositie en zijn vrij kaal qua beeld. Ik kon me uitleven in het versterken van de structuren of in het tegenovergestelde: het ontrafelen van die strakheid.

Als je nu naar zo'n plek gaat om zelf een foto te nemen, kom je veel meer ongelijksoortige elementen tegen. Ik heb van die architectuurfoto's heel veel geleerd over indeling en compositie, en dat kwam goed van pas toen ik zelf gebouwen en straten ging fotograferen. Ik snapte toen ook dat het de camera is die zich kan richten op een bepaald onderwerp – zoals in *Ramallah* [9, p. 211] bijvoorbeeld – en gebeurtenissen en plaatsen kan uitkiezen. Dit zijn veel complexere foto's dan die moderne architectuurfoto's, maar geleidelijk leerde ik omgaan met steeds ingewikkelder beelden.

S: Uit je woorden proef ik dat fotografie en borduren zeer met elkaar vervlochten zijn. Het lijkt me dat je vroegere werk (tot begin 2000) bij



wijze van spreken kan worden beschreven als tekenen en schilderen met draad op linnen. Je was als het ware bezig met een nieuwe vorm van schilderen, namelijk met steken. Je beperkte je tot één medium. Bij je recentere werk daarentegen, waarbij alleen nog bepaalde details zijn geborduurd, lijkt het alsof je afwisselt tussen twee mediums die totaal tegengesteld zijn aan elkaar. Aan de ene kant de foto, die direct is, eindelijk reproduceerbaar en snel gemaakt, en aan de andere kant het borduren, een intensief en tijdrovend karwei met een uniek resultaat. In dit opzicht is de fotografie een keerpunt in je werk. Hoe combineer je die twee mediums?



9 Berend Strik, *Ramallah*, 2009

B: Mijn nieuwe werk is inderdaad goed te omschrijven als een samenspel van fotografie en borduren. Ik probeer deze werken te laten oscilleren tussen het gebied van de foto en het gebied van het borduren. Het gaat om de verschuiving van het denkbeeldige naar het werkelijke, het tastbare.

S: Wat is de denkbeeldige wereld?

B: De foto.

S: De foto is niet denkbeeldig.

B: Dat weet ik, maar ik vind een foto denkbeeldig, want het is een beeld. Een foto heeft iets vluchtigs, iets toevalligs. Het moment dat is afgebeeld is voorbij, terwijl het borduursel op de foto bestaat in het hier en nu.

S: De meeste mensen zouden de foto het hier en nu noemen, omdat de foto een bepaalde tijd en plek laat zien. Het borduursel daarentegen geeft het beeld iets blijvends en subjectiefs dat voortkomt uit de verbeelding van jou, de maker. Maar jij ziet dat dus precies andersom?

B: Ja, want het beeld is uit z'n context gehaald. Neem nu deze twee Palestijnse meisjes die in een onofficieel dorp in Israël wonen. Ze

(up to the early 2000s) could be described, at a pinch, as drawing and painting with thread on canvas. In a sense, you were reinventing a form of painting with stitches, and were concerned with one medium. By contrast, the more recent works, in which the stitching only covers or highlights details of larger images, suggest that you are now working *between two* mediums that are completely opposed. On the one hand, you have the photograph, which is immediate, infinitely reproducible, and requires little skill, and on the other hand you have stitching, which is labour intensive, time consuming and results in unique objects. It is in this sense that photography marks a strong turn in your work. How do you work between these two mediums?

B: It is fair, I think, to describe my recent work as a construction of photography and stitching. I try to make these works move between the space of the photograph and the space of the stitching. There is a move there, from the imaginary to the physical, the tactile.

S: What is the imaginary realm?

B: The photograph.

S: The photo is not imaginary.

B: I know, but for me it is imaginary because it's an image. There is something contingent, random, about it that means that the moment it depicts is no longer there, whereas the stitching on the image is of the here and now.

S: Most people, I guess, would call the photograph the here and now because the photograph shows one specific time and place, while, in contrast, the stitching endows the image with a kind of permanence and subjectivity that I would relate more to the imagination of you, the author. But you see these terms in the opposite way?

B: Yes, because the image is isolated from its context. For instance, these two young Palestinian girls living in an unrecognised village in Israel seem to be doing something with their arms that the photograph does not let us see. What the photograph shows, therefore, more than anything, is a lack, an absence. The stitching and the layering of fabric on the image creates a whole context, creates a layering of meaning that is not itself within the photographic image, but that anchors it in the real.

In other words, for me photographs are unfinished, open, incomplete, and can move from fantasy to reality through the stitching. It is akin to something called, in physics, thixotropy: something

doen iets met hun armen, maar wat, dat staat niet op de foto. Wat de foto ons vooral toont is een gemis, een afwezigheid. Door het beeld te borduren en er laagjes stof overheen te leggen, creëer je een volledige context, een diepere betekenis die er in het fotografische beeld niet uitkomt, maar die z'n anker in de werkelijkheid heeft.

Met andere woorden, voor mij zijn foto's onafgemaakt, open, niet compleet, en kunnen ze overgaan van fantasie in werkelijkheid door ze te borduren. Het is net als bij thixotropie, een term uit de natuurkunde: iets is vast als het in rust is, maar wordt vloeibaar als je het schudt. Het beeld moet ook worden geschud, de onderdelen uit elkaar gehaald en weer in elkaar gezet, en dan kun je een verhaal verzinnen.

Vorige week bijvoorbeeld zag ik een oud werk uit 1992 terug: een overgeborduurde foto van Madonna met allemaal pornofoto's eromheen. Vijftien jaar geleden zag ik dat als een icoon van die tijd, terwijl ik nu meer kijk naar de visuele relatie tussen de verschillende onderdelen van het werk en de manier waarop de betekenis heen en weer vloeit tussen de foto's en het borduurwerk.

S: Wat is het ontbreken, het onafgemaakte, in een foto als deze? Zit hem dat in de lappen stof die de bewoners van dit huis hebben opgehangen om wat schaduw op hun terras te krijgen?

B: Nee. Voor mij zat dat meer in de deuken van de auto op de voorgrond. Toen ik daar in Ramallah rondliep, zag ik deze plek als een mogelijkheid voor een foto. Dat is niet altijd het geval, en eigenlijk ben ik er nog steeds niet helemaal uit vanwege die twee figuren in het midden. Wat me het meest boeide, waren de deuken in de auto, in verhouding tot de architectuur. Want je zou kunnen zeggen dat de auto van vorm was veranderd door toevoegingen en extra lagen, op dezelfde manier als de huizen daar worden gebouwd.

S: Het idee van lagen is te zien op een aantal van je nieuwste schilderijen. Daarop borduur je minder, maar breng je laagjes van doorschijnende stof aan op vergrote foto's. Wat is het verband tussen borduren, laagjes stof en architectuur, die erg belangrijk lijkt te zijn in je werk?

B: Op architectuur raak ik nooit uitgekeken. Ik heb met architecten samengewerkt en gereisd, onder meer naar Israël, Oost-Jeruzalem en de Westelijke Jordaanoever, waar ik deze foto heb gemaakt. Het gebruik van lagen zie je ook bij de manier van bouwen in deze streek. Dit is bijvoorbeeld een doorsnee Israëlisch huis, compleet met zonnepanelen, airconditioning, satellietantenne, zwembad en bomen. Ter contrast hier een huis van Arabische inwoners van Israël. De Israëli's leren de Palestijnen hoe ze huizen moeten bouwen, maar de Palestijnen hebben zo hun eigen manier. Ze voegen verdiepingen

that behaves like a solid when stable and like a liquid when shaken. You have to shake the image, pull apart its ingredients and rework it, and then you can create a story.

For instance, last week I saw again an old work I had made in 1992: a stitched-over picture of Madonna surrounded by porn photographs. Fifteen years ago, I saw it as a kind of icon of those times, whereas now I see more the visual relation between the different parts of the work, the way in which the meaning flows between the photographs and the stitching.

S: Where would the lack, the unfinished, be in a photograph like this one? In the layers of canvas used by the inhabitants of this house to create some shade on their terrace?

B: No. For me, it was more the dents in the car, in the foreground. When I was walking around there, in Ramallah, I saw this place as a potential picture. This is not always the case, and now I'm not totally sure about it, because of the two figures in the centre. I was really interested in the dents in the car in relation to the architecture, because you could say that the car has been transformed into a different shape by adding and layering, which is the way in which these houses are built.

S: This idea of layering relates to some of your most recent pictures in which, rather than stitching, you apply layers of translucent fabric to enlarged photographs. How do you see the connection between stitching, layering and architecture, which seems to be very important in your work?

B: I have a permanent interest in architecture, and I have worked and travelled with architects, for example, to Israel, East Jerusalem and the West Bank, where I made pictures such as this one. This question of layering turns up in the vernacular architecture you see there. For instance, this is an average Israeli house, complete with solar panels, air-conditioning, satellite dish, swimming pool and trees, and this, by contrast, is an Arabic Israeli house. The Israelis train Palestinians to build their houses, but the Palestinians have a different way of building their own houses, adding extra floors and extensions to existing buildings, putting the chairs not inside but outside (absence of air-conditioning). There are no fences to be seen, and no trees, but both houses have cars.

This house is in an unrecognised village in Israel, so it was probably built without a licence and with the awareness that it might be taken down at any time.¹ That explains the unruliness of the construction. What I wanted to show in these images was all these seams from one extension to the other, all these layers of building

en uitbouwsels toe aan bestaande gebouwen. Ze zetten de stoelen niet binnen maar buiten neer (ze hebben geen airconditioning). Er zijn geen hekken en geen bomen te zien, maar wel staan bij allebei auto's voor de deur.

Dit huis staat in een onofficieel dorp in Israël, dus het is waarschijnlijk gebouwd zonder vergunning en in de wetenschap dat het elk moment kan worden afgebroken.¹ Dat verklaart de rommelige constructie. Op de foto's wilde ik de naden laten zien van de ene uitbreiding aan de ander, al die lagen van bouwen en herbouwen, maar ook hoe het in de context past van een bepaalde politieke en historische situatie. Door deze beelden te bewerken met draad en stof heb ik het gevoel dat ik de tijdelijkheid van deze bouwsels kan omzetten in iets permanenters, iets tastbaars, en ook wel iets onaanvechtbaars.

S: Zoals jij erover praat, klinkt het echt als een dialoog tussen fotografie en borduren. En zoals je vriend Adam Kalkin opmerkte, geldt dat ook voor tekenen. In je vroegere werk was borduren eigenlijk een manier van tekenen. Ik krijg de indruk dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden en dat fotograferen nu de functie van tekenen heeft. Dat is natuurlijk ook een van de traditionele taken van de fotografie. Denk maar aan de uitspraak van Henry Fox Talbot in *The Pencil of Nature* over het gebruik van licht in de fotografie, of aan de beschrijvende taak die de fotografie kreeg toebedeeld van de Franse *Mission héliographique* in 1851.

B: Als fotografie net als tekenen beschrijvend is, dan is borduren een manier om me het beeld toe te eigenen, het te veranderen en volledig te maken. Bij die laag gaat het dus om een betekenislaag die het borduren naar boven haalt door de aandacht te vestigen op bepaalde gedeeltes van de foto en andere delen weg te vagen.

S: Waarschijnlijk werkt dat zo goed bij jou vanwege je stijl van fotograferen. Wat jij doet is geen documentaire fotografie; het lijkt niet bedoeld om iets te tonen, te onthullen of aan de kaak te stellen. Het zijn meer kiekjes, documenten waarop ik iets zie wat ik alleen kan zien als ik naar Ramallah ga.

B: Toen ik net begon met fotograferen dacht ik dat je je als fotograaf moest bezighouden met de wereld, maar op een andere manier dan een schilder dat doet. Die heeft meestal een heel specifieke aanpak. Als je foto's maakt, doe je wat iedereen elke dag doet. Je maakt verbinding met de wereld. In het begin hield ik strak vast aan dat idee. Eigenlijk zit eenzelfde soort idee ook achter mijn keuze voor borduren: in het begin dacht ik – maar misschien was dat wat naïef – dat ik tot de kunstwereld kon toetreden met een heel alledaags expressiemiddel, iets wat iedereen gebruikte, maar niet uitsluitend als

and rebuilding, and what it means in relation to a particular political and historical situation. By working on these images with thread and fabric, I feel that I turn the contingent conditions of their making into something more permanent, tangible and, in a way, incontestable.

S: In what you say, there really is a sense of this dialogue between photography and stitching. And, to go back to what your friend Adam Kalkin pointed out, this relationship extends to drawing. In your early work, stitching was akin to drawing. I have the impression that there has been a shift and that it is now photography that is like drawing. This is, of course one of the traditional roles assigned to photography, if we think of Henry Fox Talbot's reference to the use of light in photography, as in *The Pencil of Nature*, or of the descriptive task assigned to photography by the French *Mission héliographique* in 1851.

B: So if photography, like drawing, is descriptive, then stitching over is a way of appropriating and modifying the image, of completing it, and so this layering is a layering of meaning that the stitching helps to reveal, by focusing the gaze on parts of the image, obliterating others and so on.

S: But I guess this works in your pictures because of the kind of photography you make. It is not documentary photography; there seems to be no deliberate intention to show, reveal, and denounce something in the image. They are more snapshots, documents that enable me to see something that I cannot see unless I go to Ramallah.

B: I thought, at first, when I took up photography, that to deal with photography is to deal with the world, in a way that is different from the painter's involvement in the world, which occurs in a very specific way. When you take pictures, you are doing what everyone does every day. You connect yourself to the world. I think I originally strove to remain very close to that idea. In fact, a similar idea presided over my original choice of embroidery: my first thought was – but maybe that was a bit naïve – that I could enter into fine art by using a medium that was very common, done by everybody, but not specifically thought of as a fine-art medium. I guess you could say that I am entering the world of photography, but I think that I am entering more the world of everybody, and these pictures remain snapshots more than anything else.

S: I like this idea of entering the world and trying just to see, not show. It reminds me of this recent, very beautiful Lebanese film called *Je veux voir*, or *I want to see*, which shows Catherine Deneuve

kunstvorm werd beschouwd. Je kunt zeggen dat ik toetreed tot de wereld der fotografie, maar ik denk dat ik eerder toetreed tot de wereld van alle mensen, en deze foto's blijven toch voorname-lijk kiekjes.

S: Dat vind ik een mooi idee: toetreden tot de wereld en proberen om alleen te kijken, niet om iets te tonen. Het doet me denken aan een nieuwe, heel mooie Libanese film, genaamd *Je veux voir, of Ik wil zien*. Daarin zie je Catherine Deneuve in een auto door Beiroet rijden. Samen met een acteur reist ze door Libanon om het land te bekijken en vooral de verwoestingen die zijn aangericht bij de Israëliische aanval in 2006. De film is meer een performance dan een documentaire, en ze zegt ook een aantal keren: 'Ik wil zien'. Haar blik heeft niks te maken met voyeurisme, en ze kijkt ook niet met de ogen van een toerist. Het is meer een neutraal registreren, als documentatie of kiekje (het is ook veelzeggend dat de makers een actrice hebben gevraagd die zelden een politiek standpunt inneemt). Soms zien we de gebouwen in Beiroet en Zuid-Libanon door de voorruit heen, door de ramen van de auto, en natuurlijk door de camera. De film laat op een andere manier de lagen zien van puinhopen en wederopbouw.

B: Ik heb de film niet gezien, maar dit zijn natuurlijk dingen die je niet kunt negeren als je door het Midden-Oosten reist. Ook het medium film kan onderliggende betekenissen naar boven halen, maar op een andere manier dan ik. Ik probeer dat voor elkaar te krijgen door die overlappende lagen stof, steken en naden.

¹ Het dorp Ein Hawd is nu wel erkend. Het was een van de veertig onofficiële dorpen in Israël. Voor meer informatie www.seamless-israel.org.

in a car, in Beirut, setting out on a journey through Lebanon with an actor to see the country and in particular the destruction caused by the Israeli attack of 2006. The film is less of a documentary than a performance and she repeats this "I want to see" several times. Her gaze is neither voyeuristic nor that of a tourist, but it is more of a neutral recording, like a document, like a snapshot (and it is significant that they used an actress who rarely if ever takes political positions). The film sometimes lets us see the architecture of Beirut and Southern Lebanon through the windscreen, the car windows, and of course through the camera, and so it also reveals, in a different way, the layers of rubble and reconstruction.

B: I have not seen this film, but of course these are issues that are impossible to ignore when travelling in many places in the Middle East, and the film medium can, in a different way, also reveal these strata of meaning that I try to evoke by those successive layers of fabric and stitches and seams.

¹ The village, called Ein Hawd, has now been recognised. It was one of the forty unrecognised villages in Israel. Further information can be found at www.seamless-israel.org.

