

# WONDER BEIRUT

words by Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

حكاية مصور مهووس بالخرائق  
جوانا حاجي توما و خليل جريج

## الأعجوبة بيروت

WonderBeirut is an ongoing project comprising the parts The Story of a Pyromaniac Photographer, Postcards of War and Latent Images. This project began in 1998 and is based on the work of a Lebanese photographer named Abdallah Farah.



”وندر بيروت” أو ”بيروت الأعجوبة” هو مشروع مستمر يضم عدة أجزاء هي: قصة مصور مهووس بالخرائق، وبطاقات الحرب، وصور دفيئة. بدأ هذا المشروع في عام ١٩٩٨م، وهو يقوم اعتماداً على أعمال مصور لبناني اسمه عبد الله فرح.



متبعاً مسار القصف ومشوها الصور بحيث تتوازي مع أحداث اليوم. وكان دائماً يقوم بتأريخ آثار القصف ويحاول إيجاد مصادره. ويسجل كل ذلك في كتيب صغير. وبعد كل حريق يشعله فرح في تلك الصور. كان يقوم بتصويرها من جديد. منتجاً بذلك سلسلة متنامية من الصور. والتي تطلق عليها اسم ”العملية التاريخية” لكنه تمادي في الأمر بعد ذلك. وبدأ في زيادة إتلاف صور تلك المباني. سواء عمداً أو عن غير قصد. وهذا هو ما نسميه ”العملية التشكيلية”.

بعض تلك الصور تم نشره وتوزيعه تحت اسم ”بطاقات الحرب”. فعلى سبيل المثال ”حرب الفنادق” هي خلاف استمرار من عام ١٩٧٥ م حتى عام ١٩٧٦م. وكان قد بدأ بعد أشهر قليلة من اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية رسمياً في ١٣ أبريل ١٩٧٥م. كانت هناك الميليشيات المسيحية اليمينية المعروفة باسم الكتائب. وعلى الطرف الآخر كان التجمع القومي اليساري الداعم لفلسطين. وقد اندلع الصراع بينهما للسيطرة على عدة مناطق في بيروت. من بينها القطاع الرابع الذي يتضمن الفنادق الفخمة الرئيسية في المدينة. والذي كان يعتبر واحداً من أهم المناطق السياحية في الشرق الأوسط في ذلك الوقت. وعلى الجهة الأخرى من الفنادق. كانت هناك منطقة قنطري السكنية. وضواحي وسط المدينة. وبرج المر ذو الـ ٣٢ طابقاً. وهو نقطة إستراتيجية تهيمن على شاطئ البحر. كل ذلك في نطاق كيلو متر مربع واحد.

### بداية الحكاية

في عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩م. نشر فرح سلسلة من البطاقات البريدية لبيروت. تظهر فيها الأماكن السياحية للمدينة. مثل شارع البنوك. ودور السينما. والأسواق. والفنادق والشواطئ. والأثار المحلية. والشوارع الرئيسية. ولا تزال تلك البطاقات تباع في بيروت حتى يومنا هذا. على الرغم من أن معظم الأثار والمواقع التي تصورها قد دمرت أثناء الحرب.

لم يمر الكثير منذ اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية في ربيع ١٩٧٥م عندما تم تدمير (ستوديو واحد). حيث كان عبد الله يعمل. لكن لحسن الحظ تمكن عد الله من إنقاذ بعض المعدات الفوتوغرافية والقليل من صوره المحمضة. ومن ضمنها الصور التي صارت بطاقات بريدية. وبعد أشهر قليلة. بدأ فرح في إتلاف البطاقات غير المحمضة عن طريق حرقها شيئاً فشيئاً - في عملية تدمير مقصودة - وكأنه يسعى لإيجاد وسيلة تجعل حالتها تتوافق مع حاضره. فقد سعى عبدالله لمحاكاة الواقع الذي يشاهد فيه تدمير تلك المباني التي كانت تتلاشى تدريجياً أمام عينيه من جراء التفجيرات ومعارك الشوارع. وكان بهذا العمل يصنع شكلاً آخر من أشكال التدمير. فقد كان يقضي لياليه في الحرق البطيء لأكليشيهات بطاقاته البريدية. جاعلاً إياها تماثيل واقعه المحطم.

وقد كان يفعل ذلك في البداية بطريقة شديدة التنظيم.



The story of a pyromaniac photographer. In 1968 and 1969, Farah published a series of postcards of Beirut showing the city's tourist spots: Banks Street, the cinemas, the souks, hotels and beaches, local monuments, and main thoroughfares. These postcards are still on sale today in Beirut, even though most of the monuments and sites they represent were destroyed during the war.

Shortly after the outbreak of civil war in Lebanon in the spring of 1975, the Wahed Studio, where Abdallah worked, was destroyed in a fire. He managed to salvage some photographic equipment and a few of his positives, including the ones for the postcards.

A few months later, Farah began to damage his postcard negatives, burning them little by little – an intentional process of deterioration – as if seeking a way to have their states conform to his present. He imitated the destruction of buildings, which were progressively disappearing before his eyes, ravished by bombardment and street battles. In doing so, he inflicted yet another form of destruction. He spent his nights slowly burning his postcard clichés, making them correspond to his shattered reality.

At first he did this in a very organized way, following the trajectory of the shelling and defacing the images to parallel the events of the day. He always dated the shell impacts, tried to find their origin, and noted it all down in a little book. Farah photographed the image after each new burn he inflicted on it, producing a series of evolving images, which we call the “historical process”. Later,

though, he went further and began inflicting additional damage on those same buildings, either accidentally or deliberately. This is what we call the “plastic process.”

Some of these images have been published and distributed as « Postcards of War ».

The “Battle of the Hotels”, for example, is a conflict which occurred from 1975 to 1976, beginning a few months after the Lebanese Civil War broke out officially on April 13, 1975. On one side were the Christian rightist militiamen known as Kataeb; on the other, a pro-Palestinian leftist and pan-Arab coalition. They fought to control various areas of Beirut, including Sector IV, which included the main luxury hotels of the city and constituted one of the most important tourist areas in the Middle East at the time. Opposite the hotels were the Kantari residential area, the outskirts of the city center and the 32-story Murr Tower, a strategic point dominating the seashore – all of these were situated within one square kilometre.

#### Latent Images:

During the war, often confined to the house or bomb shelter, Abdallah Farah seldom went out (as he himself says, he has nothing of the adventurer or the war reporter). During these long years, he mostly photographed the people closest to him, his neighbours and neighbouring places. He used the un-shot rolls of film salvaged from his studio; but, short on products, fixatives and, most of all, paper, he was not able to develop his images. The photographed films began to pile up,

waiting for a better day, for a moment when the shelling would stop and Abdallah would be able to go out. Since, and despite the end of the war, he maintains this habit. He doesn't develop his images anymore. He just shoots them. The reels accumulate, without him feeling a need to reveal them. He nonetheless precisely documents each photograph he takes in a small notebook, describing it



thoroughly. They are there to be read, leaving an immense space for the imagination. He defines this work as the ‘invisible image’ or the ‘image in the text’. We prefer calling it “Latent Images.”

Each latent film is dated and indexed image after image. We have given them the shape of contact sheets to be read. One after the other the images, with their precise description, form

Farah's personal diary, relating an important part of his sentimental and family life as well as his professional research. The images also outline the contemporary political and social history of Lebanon.

A fundamental question remains concerning the conditions of apparition; the revelation of these images. At what moment, and to what purpose, would Abdallah Farah choose to develop his films – to subject his images to light? What would have had to change around him, in him, beyond him?

In his book, *Distracted*, Jalal Toufic writes that the fact that Abdallah Farah describes his photographs in a notebook “can be considered a contribution to the resurrection of what has been withdrawn by the surpassing disaster. The intended effect of the work of the one trying to resurrect tradition past a surpassing disaster is fundamentally not on the audience, except indirectly; it is on the work of art to resurrect it”

If we were to witness this change in Abdallah Farah's work, as well as in other artists whose work may evolve in a similar perspective, it could signify that certain conditions – perhaps linked to the state that the country is in, or to the state of the art scene – have come about for the ‘revelation’ of the image to occur.

صوره في كتيب “يمكن اعتبارها مساهمة في إعادة إحياء ما أزالته الكارثة المنصرمة. فأعمال الشخص الذي يحاول بعث التقاليد بعد انتهاء كارثة لا ينصب تأثيرها المقصود على الجمهور، إلا بشكل غير مباشر. بل يتركز على العمل الفني الساعي لذلك البعث.” لو كان لنا أن نشهد هذا التغيير في أعمال عبد الله. وغيره من الفنانين الذين قد تنمو أعمالهم عبر منظور شبيه. فربما أشار ذلك إلى أن هناك شروطاً معينة قد طرأت على حالة البلد أو حالة المشهد الفني. ما نتج عنه “الكشف” عن تلك الصور.

#### صور دفيئة

نادراً ما كان عبد الله فرح يفارق البيت أو المأوى أثناء الحرب فهو نفسه يقول إنه ليست لديه نزعة المغامر أو المراسل الصحفي للحروب). لذلك فقد كان غالباً ما يقضي تلك السنوات الطويلة في تصوير الناس القريبين منه وجيرانه والأماكن المحيطة به. وقد استخدم في ذلك بكرات التصوير الفارغة التي أنقذها من الأستوديو. ولكن مع نقص الأدوات ومواد التثبيت والورق. لم يكن باستطاعة فرح خميض صورته هكذا تراكمت أكوام الصور المأخوذة في انتظار أيام أفضل. ومرتبقة لتلك اللحظة التي يتوقف فيها القصف ليتمكن عبد الله من الخروج.

لكن على الرغم من انتهاء الحرب. إلا أنه لا يزال يحافظ على هذه العادة منذ ذلك الوقت. فهو لا يقوم بتحميض صورته، وإنما يكتفي فقط بالتقاطها. هكذا تراكم البكرات دون أن يشعر هو بحاجة لأظهارها. لكنه على الرغم من ذلك يقوم بتدوين كل صورة يأخذها في كتيبه الصغير. واصفاً إياها بدقة. ومن ثم صارت الصور هناك لتقرأ. تاركة مساحة فسيحة للخيال. وهو يصف هذا العمل بأنه “الصورة الخفية” أو “الصورة بين الحروف”. لكننا نفضل أن نسميها “الصور الدفيئة”.

كل شريط من الأشرطة الدفيئة مؤرخ ومفهرس صورة تلو الأخرى. وقد قمنا برصدها على هيئة ألبوم صور بنفس حجم النيجاتيف. وكأنها صحيفة للقراءة. هكذا جُذ الصورة تلو الأخرى مرفقة بوصف دقيق من كتيب يوميات فرح الشخصي. لتشرخ جانباً هاماً من حياته العاطفية والشخصية. بالإضافة إلى أبحاثه المهنية. كما ترسم الصور خط التاريخ السياسي والاجتماعي المعاصر للبنان.

لكن يبقى سؤال أساسي فيما يتعلق بشروط إظهار تلك الصور والكشف عنها. متى، ولأي غرض. قد يختار عبد الله فرح أن يقوم بتحميض صورته وإخراجها للضوء؟ ماذا ينبغي أن يتغير فيه، أو من حوله. أو فيما ورائه؟ يقول جلال توفيق – في كتابه (مشتت الخاطر Distracted) – إن حقيقة أن عبد الله فرح وصف

” وندر بيروت “ أو ” بيروت الأعجوبة “ هو مشروع مستمر يضم عدة أجزاء هي: قصة مصور مهووس بالحرائق، وبطاقات الحرب، وصور دفيئة. بدأ هذا المشروع في عام ١٩٩٨ م، وهو يقوم اعتماداً على أعمال مصور لبناني اسمه عبد الله فرح.

