

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1988)

**Heft:** 15: Collaboration Mario Merz

**Artikel:** Gilles Peress : and the politics of space = und die Politik des Raumes

**Autor:** Kozloff, Max / Breger, Udo

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679797>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# GILLES PERESS

*MAX KOZLOFF*

## AND THE POLITICS OF SPACE

Where others can only quote from them, Peress actually studied under Michel Foucault and Edouard Balibar in Paris, fifteen years before those theoreticians became demigods in art discourse. Learning from such teachers convinced him that words were indeed increasingly dissociated from any correspondence with reality. But this was a cultural malaise, he thought, that the professors themselves illustrated. Peress, a young social activist from the days of '68, recoiled from the academy. Eventually he considered that the camera might be a means of coming to terms with the textures, events, and import of the world. One can imagine such a person being impressed by photography's specific power as a material witness (though it then had few serious publishing outlets). By a fluke, as he supposes, he was accepted into the ranks of the Magnum agency, in 1972, despite his lack of professional photojournalistic experience. Years passed and knowledge was gained. Among so many others, Peress was sent, or took himself to the usual

international hot spots and murder zones at times of crisis. Recently concluding a term as president of Magnum, he looked forward to full-time action in the field, only to be brought back to doubts he's long had about the word "photojournalism," how to define it, and how it may, but most likely doesn't, apply to the kind of work he does.

Hardly any of the responses to Peress's famous book *TELEX IRAN* (1983) have signaled its textual singularity as a clue to such doubts. The editors themselves point to their use of captions of telexes between the photographer in Iran and agents in Paris and New York as data that indicate the "distortions... the incomprehension, the venality of the process of collecting and diffusing information." We have no reason to doubt the existence of such things, but the telexes don't spell them out, not any more than Peress's images "explain" the American hostage crisis during the Khomeini takeover. Instead, we learn that negotiations to feature some of these pictures fell through at *LIFE*, or that the photographer worried that right-wing editors would use the wrong captions. What normally goes on only behind the scenes and is part of media

---

*MAX KOZLOFF*, is a photographer and a writer on photography whose latest book is "The privileged Eye," The University of New Mexico Press.

market competition is blended into the overt program of the book. Occasionally a photographer's account of his or her personal experience accompanies the pictorials in articles or books. But works of photojournalism had not previously used documentary scraps of their own material and commercial difficulties to distract from pictorial content – as this one seems to have done.

The Iran photographs themselves are perhaps too moody, disjunctive, and artful to have appealed to picture editors known for their taste for banal exposition. Peress's angles are often tipped. Shadows reach out with ominous extravagance. Imbalances between trivial and significant detail confuse the narrative sense. Rather than outright news, the pictures convey what it feels like to be tossed about in a revolutionary environment within alien crowds. Gradually there comes through a disgust with the regime of the mullahs, whose icons reflect the scowls of pallbearers and armed men – the tense, lumpen masses of the new theocracy. All of this has the air of a story that found no buyers and didn't get out. The captions evoke a certain helplessness vis-à-vis the photographer's own system, while the pictures register his vulnerability in the Iranian moment. *TELEX IRAN* finally appeared on our horizon as an oversized, modestly priced art book dripping with historical information that exposes its own inutility.

In current jargon, the project was "selfdeconstructed," though a historical development contributed as much as a conscious strategy to this outcome. As suppliers of media visual products, photojournalists had seen the standards for their work publicly leveled as the qualifications – and private awareness – of a few of them increased. Since the upwardly mobile Eugene Smith in the 'fifties, editors and distributors have resisted the idea that photojournalism had any higher calling than reportage. They bristle particularly at the essay form, or any equivalent of it, which allows for extended comment and subtle truths. It must nevertheless have bothered some of the photographers that such truths could only be founded on the basis of egocentric observation – which violates the credo of journalistic objectivity. They had not been

given a mandate to express their opinions, but to gather certain "facts," according to institutional criteria.

The Magnum agency has bred more dissenters from this state of affairs than other photo co-ops or collectives. But even in the Magnum files, one will not find any heading for Peress or Richards or Branco. To discover their work, one has to look under, say, Iran, hospitals, or Brazil. The Magnum outfit does business by selling illustrations to topics, of which it must have extensive coverage. Many pictures are made; few are chosen. However they may inform us, it's important to realize that most news photographs are understood to reflect no one's experience in particular. Such images are inserted into texts nominally as guides or corollaries to written material, though more often as necessary breaks in it, to refresh the winded reader. It can easily be seen what an affront to this practice is presented by photographers who insist that they have the stories in their heads, or even worse, that until it is visualized there is no story.

They generate work that presses home its advantages of tactility and immediacy of local encounter – so much so that words seem inadequate to deal with the atomized narrative structure that is implied. The randomness of the photographic presence – everywhere and nowhere – is at odds with the inevitably linear sequence of news copy. Compared to standard texts, the photographs of people like Peress have no defined entrances or exits. They act only as frames for ongoing developments, seen by one individual with his or her arbitrary set of reflexes. Magnum photographers often, in fact, show themselves as wayward optical egos who appear to diverge from the corporate rule all the more as they become monsters of investigation.

The two outstanding theaters of Peress's career have been Teheran, with other Iranian locales (briefly), and Belfast, the site of his first serious assignment, to which he's returned ten times in sixteen years. A viewer is impressed, in the choice of these two places, by their kinship in violence, and the way lines are drawn irrevocably between an "us" and a "them," determined through physical

vantage. Peress freely crosses over these lines, identifying temporarily with one group's perception or another's, but without pleading anyone's case. He's continually observant of the degrees to which religious indoctrination and political propaganda fuse in the consciousness of besieged groups. The photographs are made to witness the toll upon a community of exactly that kind of consciousness – of minds under siege.

But in Iran, the social space is entirely transformed by mass rituals and demonstrations, so that the life of the people is understood as a kind of thrust or surge. This transgressive possibility produces an environment which quickly seems to fill any public space with figures gathered up in their cause. There is no vacancy in Teheran that is not also a staging area. In contrast, life goes on quite placidly and sometimes with drollery behind and between the scenes of the "troubles" of Northern Ireland. Families allowed this French visitor into their homes; nor was he a stranger to their pubs. Domestic spaces of memory and leisure transmit to the viewer a sense of what the Northern Irish, Catholic and Protestant maintain with affection in their private lives. On the other hand, the scarred neighborhoods and public streets of Belfast strike us as places where matter itself is afflicted. One picks up the sinister interplay between the interior communities and the failure of the larger, external community. Outside the home, in the urban setting, the camera records real desolation. Large sections of Belfast of course resemble decayed working-class and industrial precincts. But they go further than that. They look like no-man's-lands, flanked by closed doors. When groups appear, their activity is distorted – so that children's play is a premonition of war, not to mention the way adults do real battle with each other. And there are too many funerals.

Belfast funerals, as Peress sees them, fall into two categories: military and elegiac. Certainly he was given access to the former so as to further news of Catholic resistance in Protestant Northern Ireland to the outside world. When comrades of the fallen

one wear ski masks, and the guard of honor shoots off its pistols, resistance and death are shown to feed on each other. Another martyr joins ranks with those who have preceded him and those to come. Peress's position is authorized as someone who might do the Catholics good – a publicist of their sacrifice. But there are several occasions when the mourners troop out behind the hearse, and it is as if instead of being elevated to the status of a hero in a struggle, the lost human life is remembered for what it was. Here, it would have been appropriate for the photographer to be tactful, which he is, without any decrease of invention. Something is made to intervene in the picture foreground – a hedge or the moldering statue of a sleeping cherub – so that the survivors are cut off, in a zone we're unable to reach. For its part, the militant funeral demanded spectator proximity, but was meant to be a ritual of tribal vengeance. The photographer was with the participants, but not of them. It's the other way around in the civic funeral. There, a physical barrier or an oblique view only reinforces an effect of emotional solidarity with the event. This kind of framing realizes itself as a lonely view that is extended, perhaps out of its own introspection, into the grief of its subjects.

Over the years, a number of Peress's Irish photographs have appeared in periodicals, and have therefore contributed to normal journalistic flow. But I think that though in the aggregate they are motivated by journalism, they are also removed from it. His curiosity becomes almost narcissistic and is crafted for its own sake, far in excess of its genre function. This imagery overflows with, and opens up precipitous ideas about space, yielding an endless repertoire of dislocations. For example, a narrative business may be squeezed off laterally to one side of the frame, as if the photographic regard had chased off in the wrong direction. A viewer is alerted to the eruptive character of the action in perceiving how the picture has been nervously constructed. Just as often, there are implications of pressure in the depth of the shot, as when projectiles are hurled from foreplane to back, or vice versa. This is not just ground that is covered, but territory that is violated, with the result that

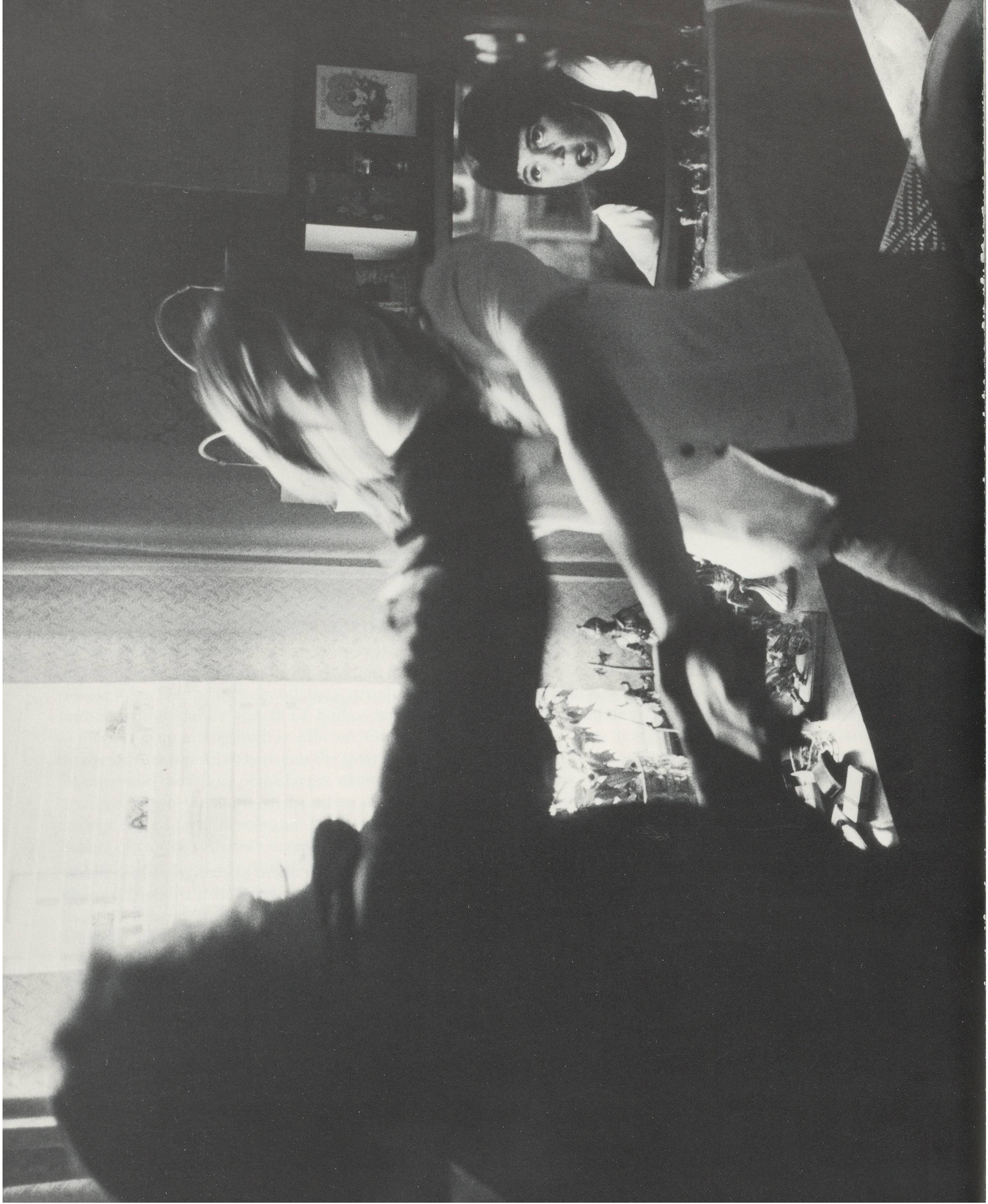


*THE FIRST SNOW / DER ERSTE SCHNEE, ARDOINE, BELFAST, 1981*

the very depiction of space is inevitably caught up in politics.

Almost as if to socialize this issue, a particular kind of questioning face appears in these photographs. It belongs to someone who wonders why Peress is there and what he's up to. This entirely pictorial phenomenon – having to do with sightliness – reflects the displeased consciousness of subjects being observed, while it simultaneously locates the point of observation. A text can rarely convey the

discomfort of such micro-exchanges, which necessarily include the viewer. Peress's record is made volatile by them as he moves through charged scenes. In Iran, people looked back with a general suspicion. In Ireland, the faces are more modulated because Peress himself is playing a greater number of roles. If his subjects there had recognized him as an artist, would they have behaved differently? And if we sensed in these pictures their deep journalistic mission, would we think them any the less expressive?









ERECTED BY  
OFFICERS AND VOL  
UNRY BRIGADE  
IN NA





# GILLES PERESS

MAX KOZLOFF

## UND DIE POLITIK DES RAUMES



SHORT STRAND, SUMMER / SOMMER, BELFAST 1984

*Wo andere sie nur zitieren können, hat Peress in Paris bei Michel Foucault und Edouard Balibar wirklich studiert, fünfzehn Jahre, bevor diese Theoretiker zu Halbgöttern der Kunstdiskussion wurden. Und indem er von solchen Lehrern lernte, wurde in ihm die Überzeugung geweckt, dass Wörter und Begriffe sich tatsächlich zunehmend von jedem Bezug zur Wirklichkeit lösten. Doch war dies ein kulturelles*

---

MAX KOZLOFF ist Photograph und schreibt über Photographie. 1987 erschien von ihm das Buch: «The Privileged Eye», The University of New Mexico Press, Albuquerque.

*Malaise, dachte er, das die Professoren selbst illustrierten. Peress, ein junger engagierter Aktivist aus den 68er Tagen, zog sich von der Akademie zurück. Vermutlich stellte er Betrachtungen darüber an, dass die Kamera ein Mittel sein könnte, um mit den Strukturen, den Ereignissen und der Bedeutung der Welt klarzukommen. Man kann sich vorstellen, wie sehr eine solche Person von der spezifischen Macht der Photographie mit ihrer konkreten Beweiskraft beeindruckt war (auch wenn es damals wenige seriöse Veröffentlichungsmöglichkeiten gab). Durch einen Glücksfall, wie er annimmt, wurde Peress trotz seiner*

mangelnden photojournalistischen Erfahrung 1972 in die Agentur Magnum aufgenommen. Jahre vergingen, und Wissen wurde gesammelt. Wie so viele andere auch, wurde Peress in Krisenzeiten an die üblichen Gefahrenherde und Kampfschauplätze geschickt oder ging auf eigene Faust. Nachdem er vor nicht allzulanger Zeit eine Amtsperiode als Präsident von Magnum abschloss, sah er einer vollberuflichen Betätigung auf diesem Gebiet entgegen, um jedoch auf lange gehegte Zweifel hinsichtlich des Begriffs «Photojournalismus» zurückgeworfen zu werden; wie dieser zu definieren ist und wie er auf die Arbeit, die Peress tut, anzuwenden wäre, wahrscheinlich aber meist nicht angewendet wird.

In kaum einer der Reaktionen auf Peress' berühmtes Buch *TELEX IRAN* (1983) wurde auf dessen textliche Eigenwilligkeit als einem Schlüssel zu derlei Zweifeln aufmerksam gemacht. Die Herausgeber selbst verweisen auf die Bildlegenden – zitierte Telex-Übermittlungen zwischen dem Photographen im Iran und Agenten in Paris und New York – als Daten, die die «Entstellungen andeuten... das Nichtbegreifen, die Bestechlichkeiten eines Verfahrens, Informationen zu sammeln und zu verbreiten». Wir haben keinerlei Grund, das Vorhandensein solcher Dinge anzuzweifeln, aber die Telex-Übermittlungen erklären sich nicht ausdrücklich, ebensowenig wie Peress' Bilder das amerikanische Geiseldrama während der Khomeini-Machtübernahme «verständlich machen». Statt dessen erfahren wir, dass Verhandlungen mit *LIFE*, einige dieser Bilder zu publizieren, fehlschlügen oder dass der Photograph sich Sorgen machte, rechtsgerichtete Redakteure könnten die falschen Bildlegenden verwenden. Was sich normalerweise hinter den Kulissen abspielt und Teil des Medienwettbewerbes ist, wird vordergründig Teil des Buchkonzeptes. Es ist üblich, dass Abbildungen in Artikeln oder Büchern von einem persönlichen Erfahrungsbericht des Photographen oder der Photographin begleitet werden. Aber Werke des Photojournalismus hatten bis anhin keine Bruchstücke dokumentarischen Materials und Beweise kommerzieller Schwierigkeiten verwendet, um vom Bildinhalt abzulenken – wie Peress' Publikation dies zu tun scheint.

Die Iran-Photos an sich sind vielleicht zu schwermütig, heterogen und kunstvoll, um bei den Bild-

redakteuren mit ihrem Geschmack für banale Schau- stellung Anklang zu finden. Peress' Bildwinkel sind häufig leicht gekippt. Mit verhängnisvoller Extravaganz breiten Schatten sich aus. Unausgewogenheiten zwischen trivialem und wesentlichem Detail stören den narrativen Tenor. Anstelle vorbehaltloser Nachrichten, vermitteln die Bilder vielmehr, wie es ist, unter revolutionären Bedingungen inmitten fremder Menschenmassen hin und her gestossen zu werden. Nach und nach wird ein Gefühl des Abscheus gegen das Regime der Mullahs spürbar, deren Symbole die düsteren Gesichter von Sargträgern und bewaffneten Männern widerspiegeln – die gespannten, zerlumpten Massen der neuen Theokratie. All dies hat den Anschein einer Story, die keine Käufer fand und nicht herauskam. Die Bildlegenden rufen eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber dem System der Photographen hervor, indes die Bilder seine Verwundbarkeit in der iranischen Situation protokollieren. Endlich erschien *TELEX IRAN* als überformatiges, im Preis bescheidenes Kunstbuch an unserem Horizont, triefend von historischen Informationen, die seine eigene Nutzlosigkeit aufdeckten.

In gegenwärtigem Jargon ausgedrückt war das Projekt «selbst-dekonstruierend», obwohl eine historische Entwicklung zu diesem Resultat ebensoviel beitrug wie eine bewusste Strategie. Als Lieferanten visueller Medienprodukte hatten Photojournalisten gesehen, wie die Massstäbe für ihre Arbeit öffentlich angehoben wurden, indem die Qualifikationen – und die private Bewusstheit – einiger von ihnen zugenommen hatten. Seit dem sozial aufsteigenden Eugene Smith in den fünfziger Jahren haben sich Herausgeber und Verteiler dem Gedanken widersetzt, dass der Photojournalismus irgendeine höhere Berufung habe als die Reportage. Sie sträuben sich, insbesondere gegen die Essayform oder irgendein Äquivalent, die ausführlichen Kommentar und subtile Wahrheiten berücksichtigen. Einige der Photographen muss es in Verlegenheit gebracht haben, dass derlei Wahrheiten nur auf der Grundlage egozentrischer Beobachtung gefunden werden konnten – was dem Credo journalistischer Objektivität zuwiderläuft. Sie hatten nicht den Auftrag erhalten, ihre Ansichten zum Ausdruck zu bringen, sondern – institutions-

mässigen Kriterien entsprechend – bestimmte «Facts» zu sammeln.

Die Agentur Magnum hat, von dieser Sachlage ausgehend, mehr Andersdenkende hervorgebracht als andere Photokooperativen oder -kollektive. Aber selbst in der Magnum-Registratur wird man keine Peress- oder Richards- oder Branco-Rubrik finden. Um ihre Arbeiten zu entdecken, muss man, sagen wir, unter «Iran, Krankenhäuser» oder «Brasilien» nachsehen. Die Magnum-Mannschaft verdient ihr Geld dadurch, dass Sie Illustrationen zu Themen verkauft, zu denen sie ausführliches Material bereithalten muss. Viele Bilder werden gemacht, wenige genommen. Wie auch immer sie uns informieren, es ist wichtig zu wissen, dass die meisten Pressebilder so verstanden werden, dass sie nicht die Erfahrung eines einzelnen widerspiegeln. Derlei Bilder werden nominell als Wegzeichen oder Zusatz zu geschriebenem Material in Texte eingefügt, wenn auch häufiger als notwendige Unterbrechungen, um den erschöpften Leser zu erfrischen. Es ist leicht ersichtlich, welch einen Affront gegen diese Praxis Photographen begehen, die darauf bestehen, dass sie die Stories in ihren Köpfen haben oder, schlimmer noch, dass – bis sie visualisiert ist – es gar keine Story gibt.

Diese Photographen produzieren Bildwerke, die das Taktile und Unmittelbare einer Begegnung vor Ort als Vorteil ausspielen – in einer Masse, dass Wörter unzulänglich erscheinen, um die atomisierte Erzählstruktur einzufangen, die stillschweigend mit enthalten ist. Die Zufälligkeit photographischer Präsenz – «überall und nirgends» – liegt mit der unvermeidlich linearen Abfolge von geschriebenem Nachrichtenmaterial im Streit. Verglichen mit Standardzeitungstexten verfügen Photos von Leuten wie Peress über keine bestimmten Zu- oder Ausgänge. Sie dienen lediglich als Rahmen für fortlaufende, von einer Einzelperson mit ihren willkürlichen Reflexen wahrgenommene Entwicklungen. Tatsächlich erweisen Magnum-Photographen sich als unberechenbare optische Egos, die vom Kollektiv um so mehr abzuweichen scheinen, je mehr sie zu Nachforschungsmustern werden.

Die beiden prominenten Kriegsschauplätze in Peress' Karriere waren Teheran, einschliesslich (kurz besuchter) anderer iranischer Schauplätze, und Bel-

fast, jener Ort seines ersten ernsthaften Auftrags, an den er in sechzehn Jahren zehnmal zurückkehrte. Der Betrachter ist von der Wahl dieser beiden Orte beeindruckt – von ihrer Verwandtschaft hinsichtlich der Gewalt und der Art und Weise, wie zwischen einem «Wir» und einem «Sie» unwiderrufliche Trennungslinien gezogen werden, die durch physischen Vorteil bestimmt sind. Peress überschreitet diese Linien unbehindert und identifiziert sich vorübergehend mit der Sichtweise der einen oder anderen Gruppe, ohne jedoch für die Sache irgendeiner Gruppe einzutreten. Ununterbrochen beobachtet er das Ausmass, in dem religiöse Indoktrination und politische Propaganda im Bewusstsein belagerter Gruppen verschmelzen. Die Photos wurden gemacht als Zeugnisse einer Art von Bewusstsein, das einer Gemeinschaft auferlegt ist als Opfer – ein Bewusstsein von Menschen im Belagerungszustand.

Aber im Iran wurde der soziale Raum durch Massenrituale und Demonstrationen völlig umgewandelt, in der Weise, dass das Leben des Volkes als eine Art Vorstoss oder Aufwallen verstanden wird. Diese Möglichkeit des Übertretens erzeugt äussere Lebensbedingungen, die rasch jeden öffentlichen Raum mit Menschen zu füllen scheinen, die sich um ihrer selbst willen versammelt haben. In Teheran gibt es kein freies Gelände, das nicht auch ein Sammelraum ist. Im Gegensatz dazu verläuft das Leben hinter und zwischen den «Schwierigkeiten» Nordirlands ziemlich gelassen und zuweilen von Possen begleitet. Familien gewährten diesem französischen Besucher Einlass in ihr Zuhause; auch in ihren Pubs war er kein Fremder. Häusliche Räume der Erinnerung und Musse vermitteln dem Betrachter ein Gefühl dessen, was die Bewohner Nordirlands, Katholiken und Protestanten, in ihrem Privatleben liebevoll aufrechterhalten. Auf der anderen Seite machen uns die verunstalteten Gegenden und öffentlichen Strassen von Belfast betroffen, und zwar als Orte, wo Materie selbst gepeinigt ist. Man erfährt von dem finsternen Wechselspiel zwischen den inneren Gemeinschaften und dem Versagen der grösseren, äusseren Gemeinschaft. Ausserhalb der Häuser, im städtischen Handlungsraum, fängt die Kamera wirk-

liche Verwüstung ein. Natürlich ähneln weite Teile Belfasts heruntergekommenen Arbeiter- und Industriebezirken. Aber sie gehen weiter als das. Sie sehen aus wie mit geschlossenen Türen versehenes Niemandsland. Wenn Gruppen auftauchen, ist ihre Aktivität entstellt – so dass Kinderspiele eine Vorahnung des Krieges sind, ganz zu schweigen von der Art und Weise, wie Erwachsene wirklich kämpfen. Und es gibt zu viele Begräbnisse.

Wie Peress es sieht, zerfallen Belfast-Begräbnisse in zwei Kategorien: militärische und elegische. Zu ersteren gewährte man ihm Zutritt, um Nachrichten über den katholischen Widerstand im protestantischen Nordirland an die Aussenwelt zu fördern. Wenn die Kameraden des Gefallenen Skimützen tragen und die Ehrengarde ihre Pistolen abfeuert, werden Widerstand und Tod als sich gegenseitig nährend gezeigt. Ein weiterer Märtyrer tritt in die Reihe jener ein, die ihm vorangegangen sind, und jener, die folgen werden. Peress' Stellung ist gerechtfertigt als die jemandes, der den Katholiken nützlich sein könnte – ein Veröffentlicher ihrer Opferbereitschaft. Aber es gibt einige Gelegenheiten, wo die Trauernden scharenweise hinter dem Leichenwagen herziehen, und es ist, als würde man, anstatt diesen verlustig gegangenen Menschen in den Stand eines Helden zu erheben, sich des menschlichen Lebens als das erinnern, was es war. Hier ist es für den Photographen angemessen, taktvoll zu sein – was er war, ohne Einschränkung seiner Erfindungsgabe. Irgend etwas wird vermittelnd in den Vordergrund geschoben – eine Hecke oder die zerbröckelnde Statue eines schlafenden Engels –, so dass die Überlebenden in einem Bezirk abgeschnitten sind, den wir nicht erreichen können. Das militante Begräbnis verlangte für seinen Teil Zuschauernähe, war aber als ein Ritual der Stammesrache gedacht. Der Photograph war bei den Teilnehmern, aber keiner der ihnen. Bei einem bürgerlichen Begräbnis ist es umgekehrt. Da wird die Wirkung einer gefühlsmässigen Solidarität mit dem Ereignis durch eine physische Barriere oder ein schiefwinkliges Blickfeld nur noch verstärkt. Diese Art der Bildeinstellung realisiert sich selbst als ein einsamer Blick, der, vielleicht aus der eigenen Selbstbeobachtung heraus, bis in das Leid seiner Figuren hinein reicht.

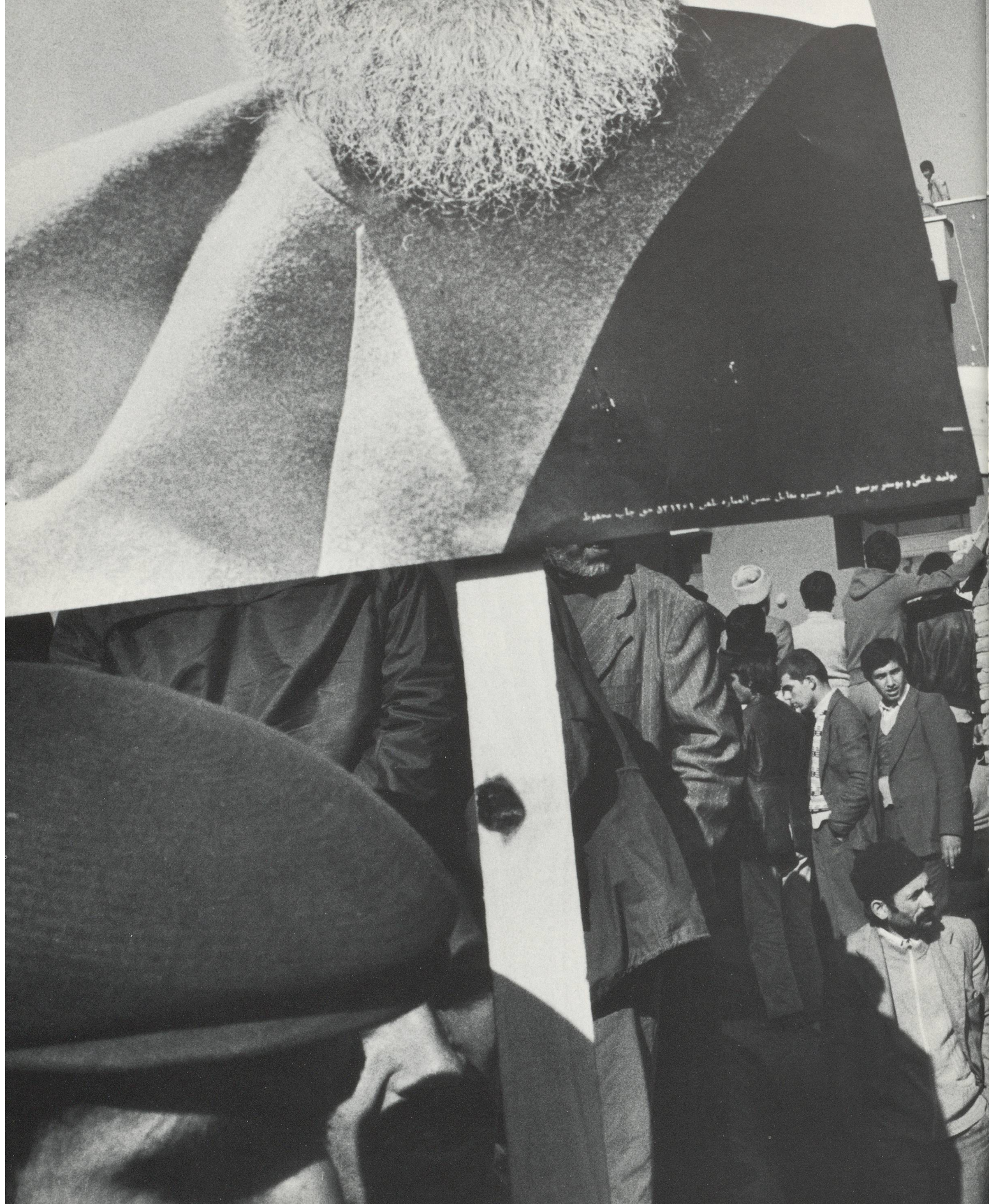
Über die Jahre sind eine Reihe von Peress' irischen Photos in Zeitschriften erschienen und haben zum normalen journalistischen Fluss mithin beigetragen. Aber ich meine, dass sie, obwohl im ganzen genommen vom Journalismus angeregt, auch von ihm entfernt sind. Seine Neugier wird beinahe narzisstisch und, über ihre Genrefunktion weit hinaus, um ihrer selbst willen handwerklich vollendet. Diese Bildwelt fliesst über vor Ideen und eröffnet jähe Vorstellungen von Raum und bringt eine endlose Auswahl von Verschiebungen hervor. Ein narratives Element kann beispielsweise seitwärts an einen Rand des Bildausschnitts gedrängt werden, als wäre der photographische Blick in die falsche Richtung davongejagt. Ein Betrachter ist vor dem eruptiven Charakter der Action gewarnt, indem er begreift, wie nervös das Bild konstruiert wurde. Ebensohäufig gibt es in der Tiefe der Aufnahme Auswirkungen von Druck, als würden Wurfgeschosse aus dem Vordergrund nach hinten geschleudert oder umgekehrt. Dies ist nicht nur Gelände, das eingenommen wird, sondern Territorium, das verletzt wird; mit dem Ergebnis, dass gerade die bildliche Wiedergabe von Raum unvermeidlich von der Politik eingeholt wird.

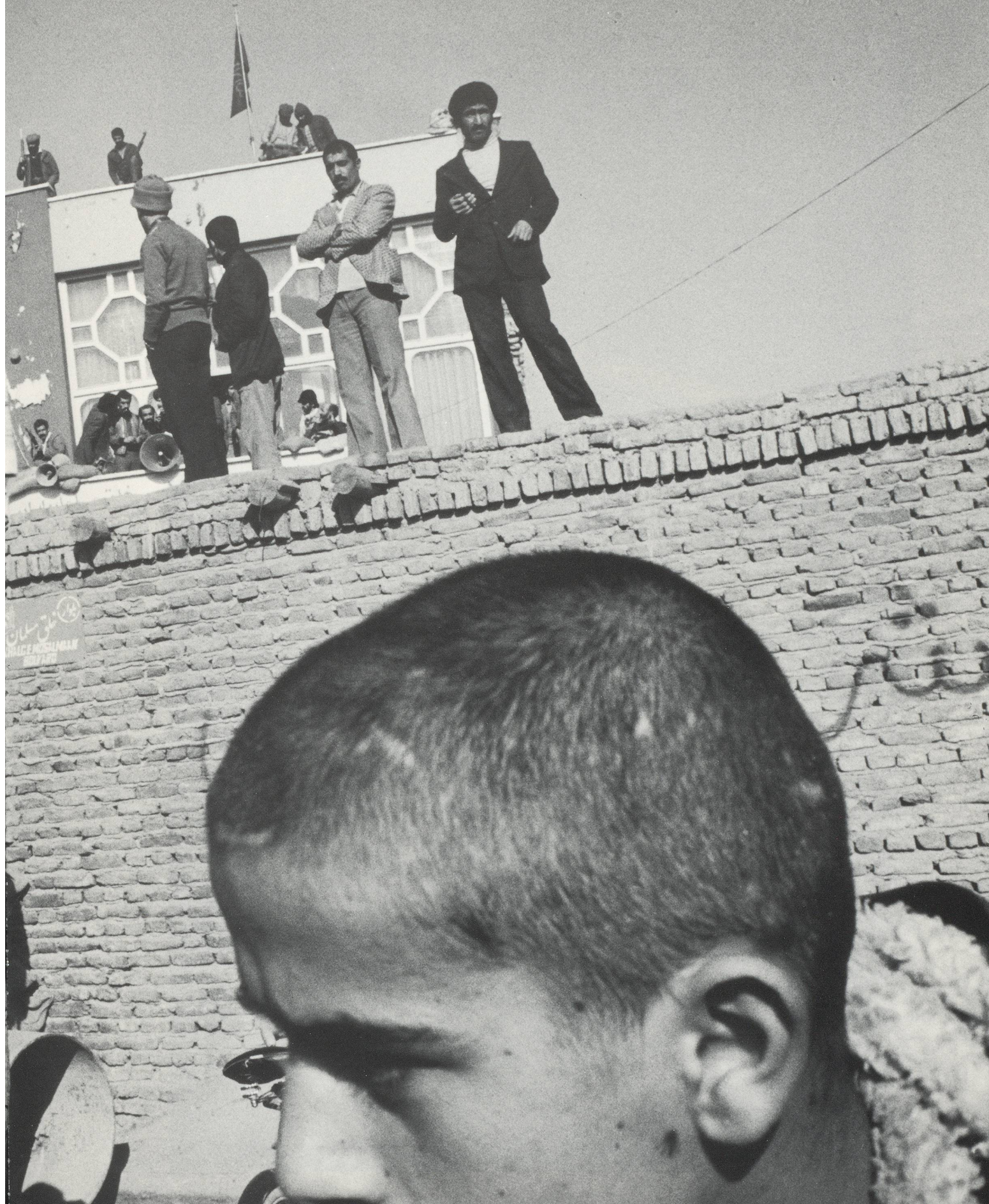
Fast wie um diesen Sachverhalt umgänglich zu machen, erscheint auf diesen Photos eine eigentümliche Art von fragendem Gesicht. Es gehört zu jemandem, der sich fragt, weshalb Peress da ist und was er im Schilde führt. Dieses gänzlich bildhafte Phänomen – was mit Schönheit zu tun hat – spiegelt das ungehaltene Bewusstsein der beobachteten Figuren wider, indes es gleichzeitig den Beobachtungspunkt lokalisiert. Ein Text kann das Unbehagen derartigen Mikroaustauschs, der den Betrachter notwendigerweise mit einbezieht, nur selten zum Ausdruck bringen. Peress' Bericht wird, indem er sich durch spannungsgeladene Schauplätze bewegt, ver-gänglich gemacht. In Iran blicken die Menschen mit einem allgemeinen Misstrauen zurück. In Irland sind die Gesichter mehr abgestuft, weil Peress selbst eine grössere Anzahl Rollen spielt. Wenn seine Figuren dort ihn als Künstler erkannt hätten, wäre ihr Verhalten dann anders gewesen? Und: hätten wir in diesen Bildern den in ihnen verborgenen journalistischen Auftrag gespürt, würden wir sie für weniger ausdrucksvoll halten?

(Übersetzung: Udo Bregger)











*CAPTIONS OF PHOTOGRAPHS BY GILLES PERESS*  
BILDLEGENDEN ZU DEN PHOTOGRAPHIEN VON GILLES PERESS

*RODEN STREET, BELFAST, 1974*

*THE HOLY ROSARY / DER HEILIGE ROSENKRANZ, BELFAST, 1974*

*WILLIAMS STREET, THE BOGSIDE, DERRY, 1981*

*MARTIN McGUINNESS AT THE FUNERAL OF A VOLUNTEER /*  
MARTIN McGUINNESS AN DER BEERDIGUNG EINES FREIWILLIGEN, DERRY, 1984

*FUNERAL OF AN IRA MAN, SHOT BY THE BRITISH ARMY /*  
BEERDIGUNG EINES VON DER BRITISCHEN ARMEE ERSCHOSSENEN IRA MITGLIEDS, STRABANE, 1986

*THE FUNERAL OF THOMAS McELWEE, HUNGER STRIKER /*  
BEERDIGUNG VON THOMAS McELWEE, HUNGERSTREIKENDER, BELLAGHY, 1981

*STREET SCENE / STRASSENSZENE, AZERBAIJAN, 1980, FROM TELEX: IRAN*

*BAZAAR, THROUGH A CAR WINDOW / BASAR, DURCH EIN AUTOFENSTER GESEHEN, TABRIZ, 1980, FROM TELEX: IRAN*

*DEMONSTRATION PRO-SHARIAT MADARI / DEMONSTRATION FÜR SHARIAT MADARI, TABRIZ, 1980, FROM TELEX: IRAN*

*DEMONSTRATION IN A STADIUM / DEMONSTRATION IN EINEM STADION, TABRIZ, 1980, FROM TELEX: IRAN*