



Emanuel Licha

Et maintenant regardez cette machine





Emanuel Licha

# Et maintenant regardez cette machine

**Lesley Johnstone**

**Emanuel Licha**

**Volker Pantenburg**

**Susan Schuppli**

*Emanuel Licha : Et maintenant regardez cette machine*

Cette publication accompagne l'exposition *Emanuel Licha : Et maintenant regardez cette machine* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 16 février au 14 mai 2017.

Commissaire : Lesley Johnstone  
Responsable de l'édition : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves en français : Olivier Reguin  
Révision et lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan  
Traduction : Isabelle Cardin-Simard, Nathalie de Blois, Colette Tougas  
Conception graphique : Réjean Myette  
Impression : Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2017

Dépôt légal  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017  
Bibliothèque et Archives Canada, 2017

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Licha, Emanuel, 1971-

[Œuvre. Extraits]

Emanuel Licha : Et maintenant regardez cette machine

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 16 février au 14 mai 2017.  
Comprend des références bibliographiques.  
Textes en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25694-5

1. Licha, Emanuel, 1971- — Expositions. 2. Installations (Art) — Expositions.  
3. Art québécois — 21<sup>e</sup> siècle — Expositions. I. Johnstone, Lesley, 1958- .  
II. Pantenburg, Volker, 1973- . III. Schuppli, Susan, 1959- . IV. Musée  
d'art contemporain de Montréal. V. Titre. VI. Titre : Et maintenant regardez  
cette machine.

N6549.L52A4 2017 709.2 C2016-942173-2F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

Distribution  
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

L'exposition *Emanuel Licha : Et maintenant regardez cette machine* [*Now Have A Look At This Machine*] est réalisée et mise en tournée avec l'appui financier du gouvernement du Canada. Son premier point de chute a été The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's (Terre-Neuve-et-Labrador), du 17 septembre au 31 décembre 2016.

## Table des matières

4	<b>Avant-propos</b>	John Zeppetelli
6	<b>Foreword</b>	John Zeppetelli
8	<b>Installation</b>	
13	<b>Observer l'hôtel de guerre</b>	Lesley Johnstone
18	<b>Hôtel de guerre comme proximité</b>	
24	<b>War Hotel As Proximity</b>	
27	<b>Observing the War Hotel</b>	Lesley Johnstone
32	<b>Hôtel de guerre comme observation</b>	
40	<b>War Hotel As Vantage Point</b>	
43	<b>Situations, infrastructures, temporalités</b>	Volker Pantenburg
57	<b>Situations, Infrastructures, Temporalities</b>	Volker Pantenburg
62	<b>Hotel Machine</b>	
73	<b>Un hôtel de guerre est bien plus qu'un bâtiment</b>	Emanuel Licha
80	<b>Hôtel de guerre comme sécurité</b>	
86	<b>War Hotel As Security</b>	
89	<b>A War Hotel Is Far More Than a Building</b>	Emanuel Licha
96	<b>Hôtel de guerre comme communication</b>	
104	<b>War Hotel As Communication</b>	
107	<b>Le subterfuge des écrans</b>	Susan Schuppli
116	<b>Hôtel de guerre comme convergence</b>	
122	<b>War Hotel As Hub</b>	
125	<b>The Subterfuge of Screens</b>	Susan Schuppli
140	<b>Liste des œuvres</b>	
142	<b>Biographies</b>	

## Avant-propos

Le Musée d'art contemporain de Montréal est heureux de présenter la plus récente œuvre d'Emanuel Licha, le documentaire d'auteur *Hotel Machine*. Depuis la présentation de son installation vidéo cinq canaux *War Tourist*, 2004-2008 au Musée, lors de *La Triennale québécoise 2008*, nous suivons avec admiration et intérêt la réflexion d'Emanuel Licha sur la complexité des relations entre la guerre, les médias, l'architecture et les images.

*Hotel Machine* témoigne de l'ampleur du travail effectué par Emanuel Licha sur le rôle des hôtels de guerre en zones de conflit ; l'artiste affirme d'ailleurs que ceux-ci devraient être considérés comme un des outils de cadrage des images de guerre. Le film propose un portrait contemplatif de cinq hôtels dans cinq villes, allant de Gaza à Kiev, en passant par Sarajevo, Beyrouth et Belgrade, ainsi que de leur personnel, si essentiel au bon fonctionnement de ces hôtels, en temps de paix comme de guerre. Il ouvre une fenêtre sur un rouage essentiel, mais méconnu, de la machine de guerre.

Dans l'exposition *Et maintenant regardez cette machine*, composée du film et de cinq postes d'archives présentant un ensemble de textes et de documents sur les fonctions de l'hôtel de guerre, Emanuel Licha détourne stratégiquement l'attention des reportages de guerre vers la façon dont les hôtels participent à la diffusion, à la circulation et à la fabrication des images de guerre. Se trouvant à proximité, voire à l'intérieur du théâtre de la guerre, ces hôtels rassemblent le nécessaire : un refuge, de l'électricité, des moyens de communication, de la nourriture ainsi que la présence de collègues journalistes et de tous les autres figurants et profiteurs qui jouent un rôle sur cette vaste scène. Les hôtels servent ainsi de décors aux reconstitutions créatives et critiques de Licha, lieux de convergence qui témoignent non seulement de la complexité, toujours tragique, de la guerre, mais aussi de la détermination d'un artiste à révéler, par le cinéma et les documents d'archives, la dure vérité que l'art peut dévoiler.

L'exposition a été présentée en première à The Rooms Provincial Art Gallery de St. John's, à Terre-Neuve-et-Labrador, du 17 septembre au 31 décembre 2016. Nous remercions nos collègues de The Rooms, notamment Vicky Chainey Gagnon et Kate Wolford, pour leur collaboration. La circulation de l'exposition a bénéficié du généreux soutien du gouvernement du Canada.

Nous tenons à remercier Emanuel Licha pour son engagement tout au long du processus de réalisation de l'exposition et de la présente publication, de même que les auteurs Volker Pantenburg et Susan Schuppli pour leurs textes éclairants. Notre gratitude s'adresse également à Lesley Johnstone, conservatrice et chef des expositions et de l'éducation au Musée, qui, à titre de commissaire, a expertement conçu, nourri et livré une exposition fort opportune.

John Zeppetelli  
Directeur général et conservateur en chef

# Foreword

The Musée d'art contemporain de Montréal is very pleased to present Emanuel Licha's most recent film, the feature-length creative documentary entitled *Hotel Machine*. Since the Musée's presentation of Licha's five-channel video installation entitled *War Tourist, 2004-2008*, in *The Québec Triennale 2008*, we have been following his investigations into the complex relationships between war, media, architecture and images with both admiration and interest.

*Hotel Machine* is a testimony to Licha's long-term exploration of the role of the hotel in zones of conflict; indeed, he states that it should be considered one of the framing devices of images of war. *Hotel Machine* is a contemplative portrait of five hotels in five cities, from Gaza to Kiev, Sarajevo, Beirut and Belgrade, and the employees who are so vital to the workings of the hotels, in times of peace as in times of war. It opens a window onto a central but unrecognized cog in the war machine.

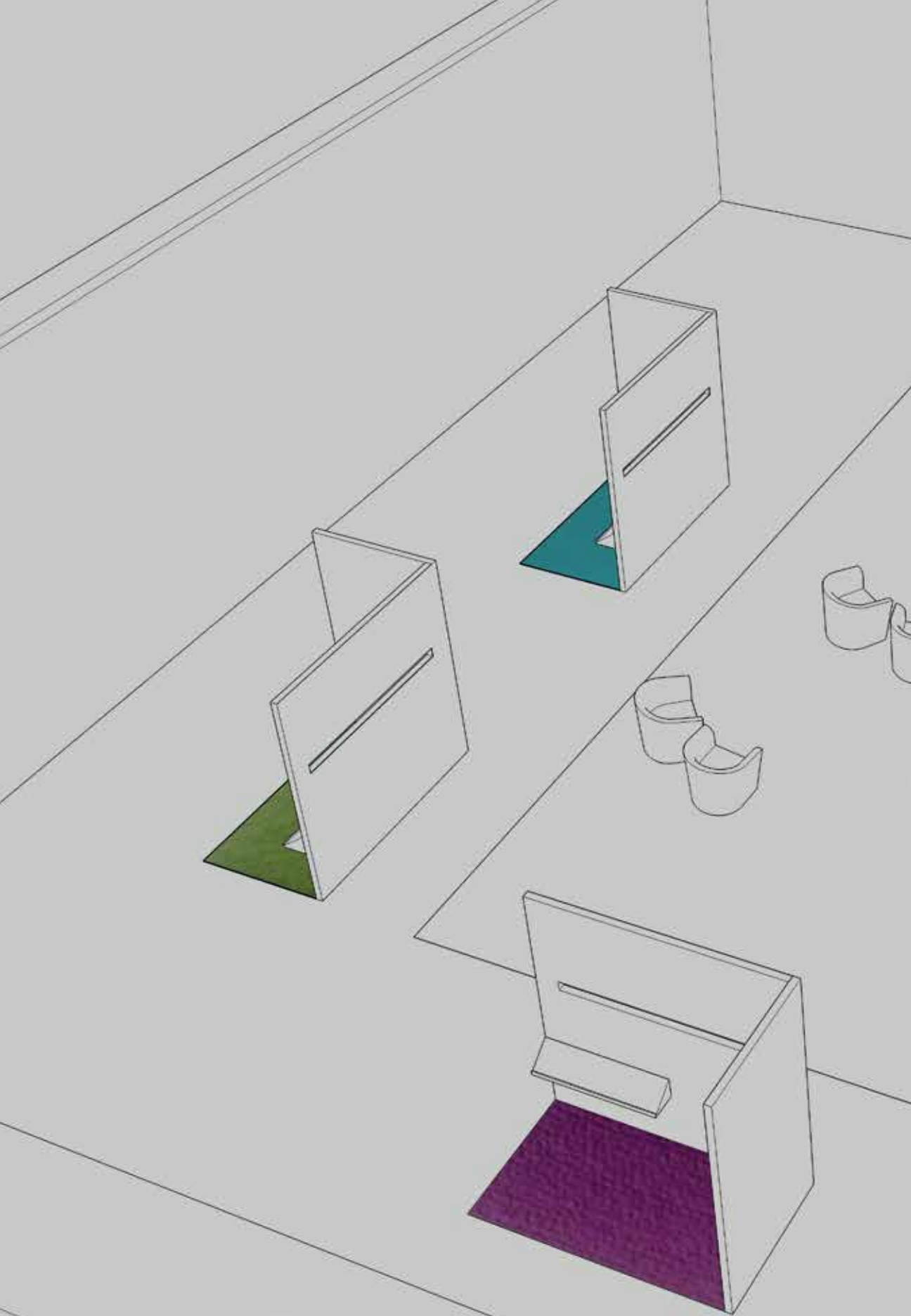
In the exhibition *Now Have A Look At This Machine*, which includes the film and five archival stations that present a range of texts and documents on the roles played by the war hotel, Licha strategically shifts the focus of war reporting by looking at how hotels participate in the distribution, circulation and fabrication of images of war. Being near, or indeed inside, the theatres of war, these hotels provide the necessary refuge for security, electricity, communications, food and camaraderie with fellow journalists and all the other players and hangers-on acting on this large stage. The hotels thus become settings for Licha's creative and critical enactments, hubs that bear witness not only to complicated and always tragic wars, but also to an artist determined, through film and archival material, to arrive at the difficult truth that art can provide.

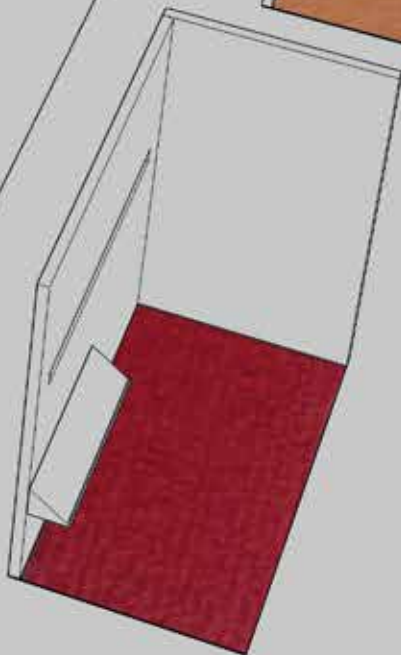
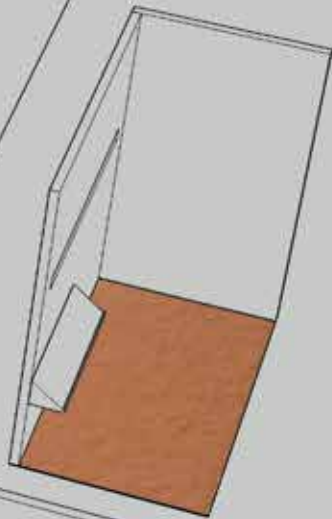
The exhibition was first presented at The Rooms Provincial Art Gallery in St. John's, Newfoundland and Labrador, from September 17 to December 31, 2016. We are grateful to our colleagues at The Rooms, particularly Vicky Chainey Gagnon and Kate Wolford, for their collaboration. The circulation of the exhibition benefited from the generous support of the Government of Canada.



We would like to thank Emanuel Licha for his involvement in every aspect of the development of the exhibition and publication, as well as the authors Volker Pantenburg and Susan Schuppli for their enlightening texts. Our thanks also to Lesley Johnstone, Head of Exhibitions and Education at the Musée and curator of this show, who has expertly conceived, nurtured and delivered a timely exhibition.

John Zeppetelli  
Director and Chief Curator











# Observer l'hôtel de guerre

Lesley Johnstone

*Regardez cette machine.  
Jusqu'à maintenant, il fallait l'actionner à la main,  
mais elle fonctionne maintenant toute seule.  
C'est un appareil remarquable...*

Franz Kafka

*Les hôtels de guerre nous permettent de voir  
l'évolution de la représentation des conflits.*

Emanuel Licha

Servant d'épigraphe à l'exposition d'Emanuel Licha *Et maintenant regardez cette machine*, la citation, tirée de *Dans la colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, reflète bien les notions qui sous-tendent son projet : le regard, la machine, l'appareil, l'appel à l'action et le décalage temporel. Elle invite explicitement le spectateur à observer *cette machine* qui, de façon significative, est devenue un appareil à la fin de la citation. La machine dont il s'agit ici est l'hôtel de guerre, cet hôtel où, pour des raisons bien stratégiques, les représentants des médias occidentaux logent lorsqu'ils couvrent des conflits. Licha s'intéresse au rôle essentiel, mais rarement abordé, de ces hôtels dans la fabrication et la diffusion des images de guerre. S'inspirant du concept des « cadres de la guerre » de Judith Butler<sup>1</sup>, Licha postule que l'hôtel de guerre peut être considéré comme un « cadre » des images de guerre, qu'il fait effectivement partie intégrante de la machine de guerre. L'autre machine à l'étude est formée des médias eux-mêmes, la façon dont les images de guerre sont construites et la transformation de l'écologie médiatique occasionnée par le flot d'images qui circulent dans les médias sociaux. Le fait que Licha se concentre sur le bâtiment lui-même, et sur les coûts élevés associés au déploiement concret d'effectifs et d'équipement dans des régions éloignées, au sein d'un environnement de plus en plus virtuel, est révélateur. Il met en relief le rôle que peut jouer le

<sup>1</sup> Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.

journalisme rigoureux dans notre compréhension des forces hautement complexes qui sont à l'œuvre dans les conflits contemporains. « L'hôtel de guerre est le lieu idéal – et peut-être le seul possible – pour la production de la représentation multidimensionnelle qui est essentielle à la compréhension des conflits contemporains<sup>2</sup>. »

Emanuel Licha traite du thème de l'hôtel en situation de guerre depuis 2004 au moyen de films, de photographies et d'installations vidéo dans lesquelles il se fait tour à tour touriste, journaliste, photographe et cinéaste afin de s'introduire dans des zones de conflits passées et reconstruites. Ne serait-ce que par son titre, l'œuvre *War Tourist* (installation vidéo cinq canaux, de 2004-2008, évoquait déjà l'hôtel en tant que lieu de résidence temporaire. Recourant au dispositif de la mise en scène et jouant au touriste, Licha a engagé un guide pour visiter des lieux marqués par l'histoire tels qu'Auschwitz, Sarajevo, Tchernobyl, la Nouvelle-Orléans et la banlieue parisienne. Le ton impassible des échanges et l'approche distanciée de la forme documentaire occultent le passé violent de ces sites et sondent le curieux désir de les visiter en tant qu'attractions touristiques. Dans l'installation vidéo *R for Real*, de 2008, Licha incarne un photjournaliste envoyé pour couvrir une émeute qui, au cours de la vidéo, se révèle être un décor utilisé pour l'entraînement de la Police nationale française. Trois versions de la scène sont projetées à tour de rôle : dans la première, rien n'indique qu'il s'agit d'un site fictif ; dans la deuxième, on assiste au déroulement de l'émeute, avec des agents de police jouant les deux rôles, policiers et émeutiers ; et dans la troisième, on se trouve dans les coulisses, où la nature fictive du décor est révélée. *Bagdads*, de 2009, et *Mirages*, de 2010, ont toutes deux été réalisées dans un camp d'entraînement militaire américain construit dans le désert californien pour ressembler à un village irakien. C'est pendant le tournage de *Mirages* que Licha a compris l'importance de l'hôtel sur les lieux de conflit, notamment en raison de la présence d'un hôtel fonctionnel en plein centre du village par ailleurs fabriqué, ce qui soulevait la question de savoir pourquoi l'armée américaine avait besoin d'un hôtel. L'utilisation de la mise en scène et de la mise en abyme permet à Licha d'explorer et d'analyser les relations entre l'architecture et le cinéma, ainsi qu'entre les stratégies de création d'images de Hollywood, des médias de masse et des forces armées.

L'exposition *Et maintenant regardez cette machine* se compose d'un documentaire d'auteur d'une heure, intitulé *Hotel Machine*, et de cinq postes d'archives qui regroupent des textes et des documents, des publications et des images en mouvement servant à mettre en contexte les cinq fonctions que Licha attribue à l'hôtel de guerre : la proximité, l'observation, la sécurité, la communication et la convergence. Un hôtel devient hôtel de guerre s'il est en

2 Emanuel Licha, *War Hotels*, thèse de doctorat, présentée au Centre for Research Architecture, Department of Visual Cultures, Goldsmiths, University of London, 2015, p. 64.



mesure d'offrir une proximité avec le théâtre d'un conflit ; un point de vue à partir duquel observer et filmer les événements ; la sécurité aux journalistes ; de l'électricité, une connexion Internet et de l'équipement permettant la diffusion d'information et d'images ; et s'il constitue un lieu de convergence où les protagonistes peuvent se rencontrer et échanger des renseignements. C'est pour ces mêmes raisons que l'hôtel peut aussi être l'endroit où se croisent les parties adverses – politiques, militaires et dirigeants rebelles –, ce qui a pour effet de complexifier les fonctions de l'hôtel et de ses employés.

Les images tournées dans le Holiday Inn de Sarajevo, l'Al Deira de Gaza, l'Hôtel Ukraine de Kiev, le Mayflower de Beyrouth et le Hyatt de Belgrade présentent ces établissements en période de paix relative, après le départ des équipes des médias. Cette décision s'est imposée au stade de recherche du projet. Licha s'était rendu à Antioche, située à la frontière de la Syrie. Quelques jours après son arrivée, la meute de journalistes qui couvrait l'afflux de réfugiés en Turquie avait plié bagage pour passer au prochain reportage. Contraint de rester sur les lieux après le départ des journalistes, il s'est rendu compte que le fait d'« arriver trop tard » (ce qu'il décrit comme le *moment* de l'artiste, par opposition au *moment* du journaliste) lui a permis d'avoir accès aux employés et aux espaces de l'hôtel, ce qui aurait été impossible quelques jours plus tôt, alors que l'établissement tout entier se consacrait aux besoins des journalistes. C'est ce décalage temporel, le fait d'arriver trop tard, qui est fondamental au projet. Un hôtel de guerre n'est un hôtel de guerre qu'en période de conflit, après quoi il redevient un simple hôtel, bien qu'il conserve les cicatrices, les marques et les souvenirs pénibles de la guerre. C'est ce « juste après » que capte Licha lorsqu'il nous montre les gérants, les femmes de chambre, les gardes de sécurité et les portiers vaquer à leurs occupations quotidiennes, et s'arrêter à l'occasion pour raconter les événements des derniers mois, ou des années passées, alors que les journalistes occupaient les lieux. La caméra décrit un mouvement lent et régulier, traverse les halls, les bureaux de réception, les salles de conférence, les restaurants et les cuisines des cinq hôtels. Les conversations sont calmes et réfléchies. Nous sommes loin d'une représentation hollywoodienne au rythme effréné de l'hôtel en temps de guerre ou des nouvelles quotidiennes qui proposent sans cesse des clips montrant des moments de grande tension. Aucun de ces hôtels n'est clairement identifié, et en filmant différents employés qui exécutent une même tâche – nettoyer les miroirs ou faire les lits –, Licha laisse entendre au spectateur que le film est un montage mêlant plusieurs hôtels de manière à former un méta-hôtel. Différentes langues sont parlées,

les styles architecturaux varient, et certains des hôtels sont plus récents et plus luxueux que d'autres.

Le film de Licha rend un hommage émouvant aux employés de ces hôtels (des gérants aux femmes de ménage), des êtres remarquables qui racontent leurs expériences et les circonstances difficiles dans lesquelles ils ont travaillé. Ce sont eux qui restent après le départ des journalistes, et c'est finalement à travers leur regard que les rouages de la « machine hôtel » se révèlent. Le « fixeur » – traducteur, interprète et médiateur local du correspondant de guerre – joue un rôle central. Trois « acteurs » différents, tous d'anciens fixeurs, vêtus d'une chemise à manches courtes et d'une veste beige de photjournaliste, s'entrecroisent pour former un seul personnage. Dans le film, comme dans la réalité, le fixeur situe le contexte et participe au cadrage de l'information, pour le spectateur comme pour le journaliste. Il est le seul à regarder directement la caméra lorsqu'il raconte son expérience ; c'est dans ses mots que les particularités du conflit sont relatées, et par l'entremise d'entrevues Skype avec de vrais journalistes utilisant des téléphones intelligents que le monde « réel » entre dans l'hôtel.

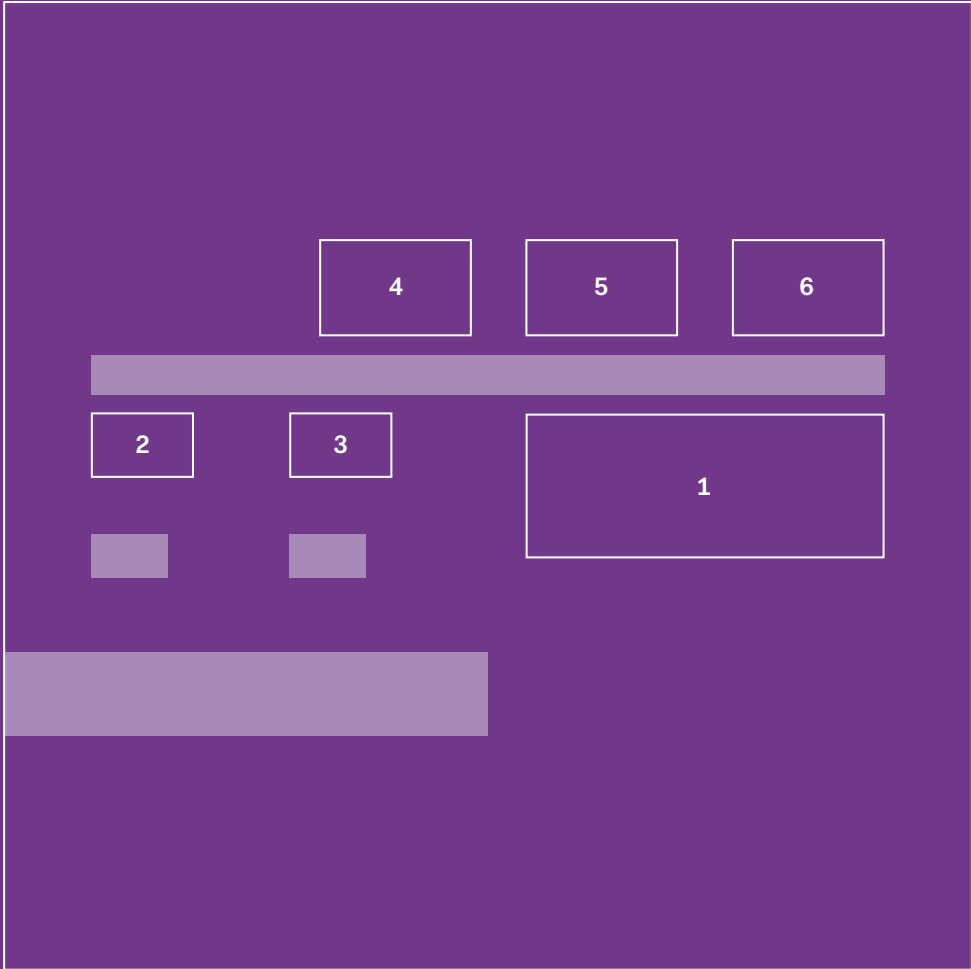
L'exposition est conçue de manière à favoriser la fluidité entre l'espace de visionnement du film et les postes d'archives. *Hotel Machine* est projeté dans un espace central recouvert de moquette et meublé de sièges confortables, qui évoque un hall d'hôtel générique. Les archives sont présentées dans cinq postes indépendants, comme on le voit plus souvent dans les musées d'histoire ou de sciences, avec des panneaux muraux, des textes descriptifs et des documents à lire. De nature didactique, ces postes servent à mettre le film en contexte, mais surtout à aider le spectateur à mieux comprendre le rôle de l'hôtel dans la construction des images présentées au quotidien sur nos écrans. Tout comme une carte heuristique, ils décrivent le processus suivi par le cinéaste-chercheur, ce qui permet au visiteur de comprendre les recherches effectuées lors du développement du projet, mais aussi la diversité des approches et des médias utilisés pour raconter, analyser et représenter l'hôtel de guerre. C'est grâce à ces documents réunis que Licha pousse la réflexion au-delà de l'enceinte de l'hôtel pour rejoindre le monde universitaire, les médias de masse et Hollywood. Chacun des postes est consacré à l'un des cinq rôles attribués par Licha à l'hôtel de guerre et présente un court texte d'introduction de l'artiste, des citations tirées d'entrevues menées auprès de journalistes de guerre ou de comptes rendus publiés, des études de cas se rapportant à des hôtels précis, des photographies et des légendes étoffées relatant un événement en particulier. De courts extraits de films de fiction tels que *Hôtel Rwanda*, *En direct de Bagdad* et *Under Fire*, ainsi que des séquences tirées de YouTube et des

actualités, sont présentés sur de petits moniteurs. De plus, une variété de publications savantes et de fiction, de DVD et de CD sont mis à la disposition des visiteurs pour consultation.

En choisissant de partager ces matériaux, Licha élargit concrètement la portée du film : il l'ancre dans « le monde réel », mais il en complexifie également la lecture. Une pluralité de voix se fait entendre dans l'espace de l'exposition, amenant le spectateur à se questionner sur ce qui est réel et ce qui est construit dans le film (S'agit-il d'acteurs ou de véritables employés de l'hôtel? Récitent-ils un texte ou racontent-ils la « vérité »?). Dans une des dernières scènes de *Hotel Machine*, le spectateur attentif reconnaîtra peut-être un employé d'un de ces hôtels sur un écran de télévision, transportant un homme blessé peu après une flambée de violence. Ce télescopage de la « réalité » et de la « fiction », de la vie à l'intérieur et à l'extérieur de l'hôtel, voire du passé et du présent, renforce le décalage temporel qui est au cœur du projet mais souligne également la pertinence des questions qu'il soulève.

Dans l'ensemble de l'exposition, Licha recourt au format 16:9 – désormais standard pour la télévision, les moniteurs d'ordinateurs et les films numériques en haute définition. *Hotel Machine* a été tourné en format 16:9 ; il est projeté du sol au plafond sur une cloison de format 16:9 ; l'espace de visionnement moquetté et la superficie de chacun des cinq postes d'archives reprennent également le format 16:9. Plus qu'un concept théorique, cette approche témoigne de l'engagement critique de Licha, en tant que chercheur et cinéaste, envers sa matière. L'analyse des stratégies fonctionnelles étroitement liées qui sont à l'œuvre dans la production, la diffusion et la réception des images de guerre, imprègne l'ensemble du projet, et s'étend même à la mise en espace de l'exposition. Licha sollicite la participation active du spectateur, l'invitant à aller et venir entre l'espace de projection et les postes d'archives, et à prêter attention non seulement à ce qui est présenté, mais également au mode de présentation et aux hypothèses sur lesquelles il repose. Idéalement, la participation active favorise la réflexion critique, et l'examen approfondi de la machine qu'est l'hôtel de guerre proposé par Licha nous amène inévitablement à nous pencher plus attentivement sur les images et les récits rassemblés à l'intérieur de ce « cadre ».

(Traduction de Nathalie de Blois)





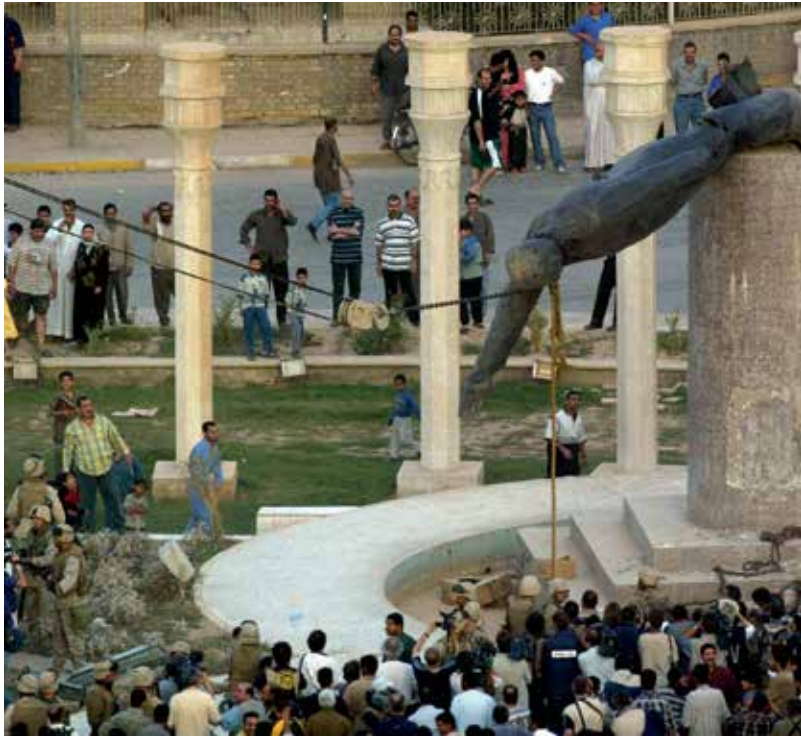


Photo : Patrick Baz / AFP

1

## Bagdad, 2003-2011

En 2003, alors que l'Irak s'enlisait dans une guerre qui a officiellement duré jusqu'à la fin de 2011, le travail des correspondants de guerre est devenu de plus en plus risqué. Les attaques violentes contre des journalistes sont devenues quotidiennes ; ceux-ci ne pouvaient pas s'aventurer hors de l'enceinte gardée de l'hôtel sans la protection d'agents de sécurité privés lourdement armés ou sans être embarqués avec les troupes américaines ou britanniques. L'impossibilité de couvrir les événements et d'interviewer des civils sans la présence de gardes du corps a convaincu certains reporters que cela ne faisait aucune différence qu'ils soient dans un hôtel à Bagdad ou dans leur bureau à Paris, Londres ou New York. Seuls quelques-uns d'entre eux sont restés en Irak. La menace qui pesait sur les journalistes durant la deuxième guerre du Golfe a donné les coudées franches à l'armée américaine, alors que les journalistes étaient tenus à l'écart.

2



Durant la guerre d'Irak, déclenchée en 2003, la plupart des reporters étrangers logeaient à l'hôtel Palestine surplombant le square Firdos, où les troupes américaines ont renversé la statue de Saddam Hussein peu après l'invasion. La proximité de l'hôtel, rempli de correspondants de guerre, a joué un rôle dans la décision des troupes armées de cibler cette statue en particulier, parmi toutes celles disponibles dans la ville. La renverser sous les yeux et les caméras des reporters leur garantissait une grande couverture médiatique de cette action des plus symboliques. De fait, les images de la statue de Saddam qui tombe sont devenues une représentation iconique de la victoire des États-Unis et un signe de leur « rétablissement complet », 19 mois seulement après l'effondrement des tours du World Trade Center à New York. Ces images sont désormais emblématiques de la promesse non tenue d'un changement complet de régime.

### Tripoli, 2011

Les journalistes dépêchés à Tripoli en février-mars 2011 pour couvrir la chute attendue de Mouammar Kadhafi savaient qu'ils ne seraient pas autorisés à circuler librement. Néanmoins, la plupart des médias internationaux ont envoyé des effectifs et de l'équipement en Libye. L'hôtel Rixos Al-Nasr, l'un des plus luxueux de la ville, aura été leur destination finale. Inauguré en mars 2010, l'hôtel appartenait au groupe hôtelier Rixos, basé en Turquie. C'est dans cet établissement que le gouvernement obligeait les journalistes étrangers à séjourner. Plus tard, en août 2011, lorsque la bataille de Tripoli a commencé, les journalistes ont littéralement été pris en otage dans l'hôtel par le régime de Kadhafi.

*Dans toutes les guerres américaines, le nombre de journalistes qui sont réellement exposés à la violence, au danger, aux effusions de sang et au chaos des combats est une infime minorité de ceux qui se déplacent pour couvrir la guerre. Ce phénomène ne cesse de surprendre les militaires. Le colonel Mulvey, qui a affronté les hordes de reporters au JIB [Joint Information Bureau, un système permettant aux militaires de contrôler l'accès à l'information sur le terrain] à l'hôtel Dhahran International en Arabie Saoudite, se rappelle qu'à titre de commandant d'un peloton d'infanterie au Viêtnam, il n'avait « vu aucun reporter sur le terrain de toute l'année. »*

John Fialka, correspondant de guerre, *Hotel Warriors: Covering the Gulf War, 1991*



*La situation était terrible sur la place Tahrir : nous étions aux premières loges, mais [comme les partisans de Moubarak commençaient à retourner leur colère contre la presse étrangère et contre l'hôtel] nous ne pouvions pas filmer depuis les balcons, et puis nous ne pouvions plus sortir de l'hôtel. Alors à quoi bon ? Nous étions trop près de l'action. Nous ne devrions pas être si proches des événements.*

Chris Cobb-Smith, conseiller en sécurité des médias, interviewé par Emanuel Licha pour *Hotel Machine*, 2016

5

*Le « journalisme d'hôtel » est la seule expression pour décrire le phénomène. De plus en plus de reporters occidentaux en poste à Bagdad travaillent depuis leur hôtel plutôt que dans les rues. Certains se font accompagner partout où ils vont par des mercenaires occidentaux lourdement armés. Quelques-uns vivent dans les bureaux locaux de leur journal, que leur rédacteur en chef leur interdit de quitter. La plupart font appel à des journalistes irakiens, qui deviennent ainsi des correspondants à temps partiel et qui risquent leur vie pour mener des entretiens pour les journalistes américains ou britanniques. Nul ne peut envisager de se déplacer à l'extérieur de la capitale sans des jours de préparation, à moins de s'intégrer aux forces américaines ou britanniques.*

Robert Fisk, journaliste, « Hotel Journalism Gives American Troops a Free Hand as the Press Shelters Indoors », *The Independent*, 17 janvier 2005

6

## War Hotel As Proximity

Finding the right distance to the events has always been a key issue for war reporting. The sentiment expressed in the quote attributed to war correspondent Robert Capa (1913-1954): “If your photographs aren’t good enough, you’re not close enough,” has long driven journalists—and especially those involved in the production of images—to get as close as possible to their subject.

Members of the media therefore travel abroad to get closer to the action and they need means of transportation as well as a place to sleep and work. There are many ways to cover a conflict, and solitary or independent journalists might choose their own accommodations. However, for those who are part of large media organizations, and for all the others who want to be part of the hub, the solution is the war hotel.

But hotels are highly regulated and monitored spaces. Proximity to the events therefore implies being watched (by minders, by the hotel staff, by surveillance cameras...) and being given restricted access to information and people. Journalists need to invent stratagems to bypass the restrictions while complying with the regime’s conditions in order to avoid expulsion, and being kept at a distance from the action.

The strong belief among reporters that “war hotel” means proximity has helped transform it into the instrument that regimes might use, in a clever twist, to deny them the accessibility they want. War hotels are tools used to grant media proximity without necessarily according them access to information.

### 1

**During the Iraq War, starting in 2003, most foreign reporters stayed at the Palestine Hotel overlooking Firdos Square, where American troops famously toppled a statue of Saddam Hussein shortly after the invasion. The proximity of that hotel, full of war correspondents, played a role in the troops’ decision to knock down this particular statue out of all the ones available in the city. Taking it down under the eyes and lenses of the reporters assured them wide coverage of this most symbolic action. Indeed, the images of the falling statue of Saddam became an iconic representation of the victory of the U.S., and a sign of their “full recovery,” only 19 months after the fall of the Twin Towers in New York City. These images became highly emblematic of the unmet promise of complete regime change.**

### 2

#### **Baghdad, 2003–2011**

In 2003, as Iraq drifted into a war that officially lasted until the end of 2011, the work of war correspondents became increasingly dangerous. Violent attacks against journalists became daily realities and they could not venture outside the guarded compound of the hotel without the protection of heavily armed private security or without being embedded with American or British troops. The impossibility of covering the events and meeting and interviewing civilians without being surrounded by bodyguards convinced some reporters that it made no difference if they were in Baghdad inside a hotel or in their office in Paris, London or New York. Only a handful of them stayed in Iraq. The threat to journalists’ lives during the second Gulf War gave the U.S. Army a free hand, since correspondents were kept out of the action.

### 3

#### **Tripoli, 2011**

Journalists heading for Tripoli in February-March 2011 to cover the expected fall of Muammar Gaddafi knew they would not be allowed to circulate as they pleased. Nevertheless, most of the international media networks sent people and equipment to Libya. One of the city’s most luxurious hotels, the Rixos Al-Nasr Hotel, was as far as they could get. The hotel belonged to the Turkish-based Rixos Hotels group and opened in March 2010. This is where the government forced foreign journalists to stay. Later in August 2011, when the battle for Tripoli began, journalists were literally held hostage by the Gaddafi regime inside the hotel.

#### 4

*In all American wars, the number of journalists who actually witness the violence, danger, bloodshed, and the snafus of combat is a tiny minority of those who go to cover the war. This phenomenon continues to amaze the military. Colonel Mulvey, who fended off the crowds of reporters at the JIB [Joint Information Bureau, a system in which the military controlled access to information in the field] in the Dhahran International Hotel in Saudi Arabia, recalls that as the commander of a rifle platoon in Vietnam, "I never saw a reporter during the entire year in the field."*

John Fialka, war correspondent,  
*Hotel Warriors: Covering the Gulf War, 1991*

#### 5

*There was a terrible situation in Tahrir Square: you got yourself in a prime position but [because Mubarak supporters started turning their anger against the foreign press and against the hotel] you couldn't film from the balconies and then you couldn't leave the hotel. So what was the point? We were too close to the action. We shouldn't be too close to where it's all happening.*

Chris Cobb-Smith, media safety advisor,  
interviewed by Emanuel Licha for *Hotel Machine*, 2016

#### 6

*"Hotel journalism" is the only phrase for it. More and more Western reporters in Baghdad are reporting from their hotels rather than the streets of Iraq's towns and cities. Some are accompanied everywhere by hired, heavily armed Western mercenaries. A few live in local offices from which their editors refuse them permission to leave. Most use Iraqi stringers, part-time correspondents who risk their lives to conduct interviews for American or British journalists, and none can contemplate a journey outside the capital without days of preparation unless they "embed" themselves with American or British forces.*

Robert Fisk, journalist, "Hotel Journalism Gives  
American Troops a Free Hand as the Press Shelters Indoors,"  
*The Independent*, January 17, 2005



# Observing the War Hotel

Lesley Johnstone

*Now just have a look at this machine.  
Up till now a few things still had to be set by hand,  
but from this moment it works all by itself.  
It's a remarkable piece of apparatus...*

Franz Kafka

*War hotels enable us to see the changing landscape  
of the representation of conflicts.*

Emanuel Licha

The quotation from Franz Kafka's "In the Penal Colony," which functions as an epigraph to Emanuel Licha's exhibition *Now Have A Look At This Machine*, aptly delineates the ideas that underscore his project: the gaze, the machine, the apparatus, the call to action, the temporal shift. It explicitly invites the spectator to look at *this machine*, which by the end of the quote has, significantly, shifted to become an apparatus. The machine under scrutiny here is the war hotel, that hotel where, for very strategic reasons, Western media workers stay when covering conflicts. Licha investigates the central and yet unacknowledged role these hotels play in the construction and dissemination of images of war. Following Judith Butler's analysis of the frame of war,<sup>1</sup> Licha posits that the war hotel can be conceived as one of the framing devices of images of war, that it is in fact an integral part of the war machine. The other machine under scrutiny is the media itself, the way images of conflict are fabricated and the shift in media ecology provoked by the torrent of images disseminated through social media. That Licha focuses on the building itself, and the onerous implications of physically deploying people and equipment to far-flung locations, within a more and more virtual environment, is telling. He underscores the role rigorous journalism can play in helping us understand the highly complex forces at work in contemporary conflicts. "The

<sup>1</sup> Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009).

war hotel is the privileged—and perhaps only possible—position for producing the multilayered representation that is the condition for grasping the stakes of contemporary conflict.”<sup>2</sup>

Emanuel Licha has been circling around the hotel in war-torn situations since 2004, through films, photographs and video installations, in which he adopts the persona of the tourist, journalist, photographer or filmmaker in order to insert himself into past and constructed zones of conflict. Through the very title of the 2004–2008 *War Tourist* (five-channel video installation), the hotel was invoked as, if nothing else, a temporary place of residence. Employing the device of the *mise en scène* and adopting the guise of a tourist, Licha hired a guide to visit such historically marked sites as Auschwitz, Sarajevo, Chernobyl, New Orleans and the Paris suburbs. The deadpan tone of the dialogue and the distanced documentary mode of filming belie the violent histories of the sites and probe a curious desire to visit them as a tourist. In the video installation *R for Real*, 2008, he plays a photojournalist sent to cover a riot scene, which over the course of the work is revealed to be a stage set used by the French national police in training. Three versions of the scene are projected sequentially: in the first there are no clues as to the fabricated nature of the site, in the second we see the riot in progress with police officers acting both as themselves and as the rioters, and in the third we are taken behind the scenes, and the fictional nature of the set is revealed. *Bagdads*, 2009, and *Mirages*, 2010, were both shot at an American military training facility in the California desert built to resemble an Iraqi village. It was during the filming of *Mirages* that Licha grasped the importance of the hotel in sites of conflicts, partly because of the central location of a functioning hotel in the otherwise fabricated village, raising the question of why the U.S. Army needed a hotel at all. Employing the devices of the *mise en scène* and the *mise en abyme*, Licha probes and analyzes the connections between architecture and cinema, between the image-making strategies of Hollywood, mainstream media and the military.

The exhibition *Now Have A Look At This Machine* consists of an hour-long creative documentary, *Hotel Machine*, and five archival stations of texts and documents, publications and moving images that provide contextualization for the five functions Licha attributes to the war hotel: proximity, vantage point, security, communication and hub. A hotel becomes a war hotel if it can offer proximity to the sites of conflict; a vantage point from which to view and film events; security for the journalists; electricity, Internet connections and equipment that permit the dissemination of information and images; and functions as a hub where the protagonists can come to meet and exchange information. It is for these same reasons that the

2 Emanuel Licha, *War Hotels*, a PhD thesis submitted to the Centre for Research Architecture, Department of Visual Cultures, Goldsmiths, University of London, 2015, p. 64.

hotel may also be the site where opposing parties—political, military and rebel leaders—cross paths, thus rendering even more complex the function of the hotel and its employees.

Filmed in the Holiday Inn in Sarajevo, Al Deira Hotel in Gaza City, Hotel Ukraine in Kiev, Hotel Mayflower in Beirut and the Hyatt in Belgrade, these hotels are depicted in times of relative peace, after the media crews have left. This decision imposed itself during the research stage of the project. Licha had travelled to Antakya on the border with Syria, and just days after his arrival, the hoard of journalists who had been covering the influx of refugees into Turkey packed up and moved on to their next story. Forced to stay on after the journalists had left, he realized that “being too late” (which he characterizes as the *time* of the artist, as opposed to the *time* of the journalist) offered him access to the employees and the spaces of the hotel that would have been unfeasible just days earlier, when the entire hotel had been geared toward the needs of the journalists. It is this temporal shift, this state of being too late, that is fundamental to the project. A war hotel is only a war hotel during times of conflict, after which it reverts back to being a hotel, though it retains the scars, traces and painful memories of its own wartime experiences. It is this “just after” that Licha captures, as we see hotel managers, chambermaids, security guards, porters going about their daily business, and on occasion pausing to recount the events of recent months, or years ago, when the journalists were in residence. The camera movement is slow and even, passing through the lobbies, front desks, conference rooms, restaurants and kitchens of the five hotels. The conversations are calm and reflective. We are far from a frantically paced Hollywood depiction of the hotel in times of war, or from the daily news that so consistently offers clips of moments of high tension. None of the hotels is clearly identified, and by filming different employees performing the same task—cleaning mirrors or making the beds—he leads the viewer to realize that the film is a montage of different hotels that blend together to become a meta-hotel. Many different languages are spoken, architectural styles vary, some of the hotels are newer and more luxurious than others.

Licha’s film movingly pays homage to the employees who staff the hotels (from managers to chambermaids), remarkable individuals who recount their experiences and the difficult circumstances in which they worked. They are the ones left behind after the journalists move on and it is ultimately through their eyes that the workings of the hotel machine are revealed. The fixer—the war correspondent’s local translator, interpreter, mediator—plays a central role. Three different “actors,” all former fixers, dressed in the same photojournalist’s beige vest and short-sleeved shirt, are woven

together to become a single character. In the film, as in real life, the fixer provides context and participates in the framing of information, for the viewer as for the journalist. He is the only one to look directly at the camera as he recounts his experiences; it is through his words that the specificities of the conflict are recounted, and through Skype interviews with real journalists using smart phones, that the “real” world enters the hotel.

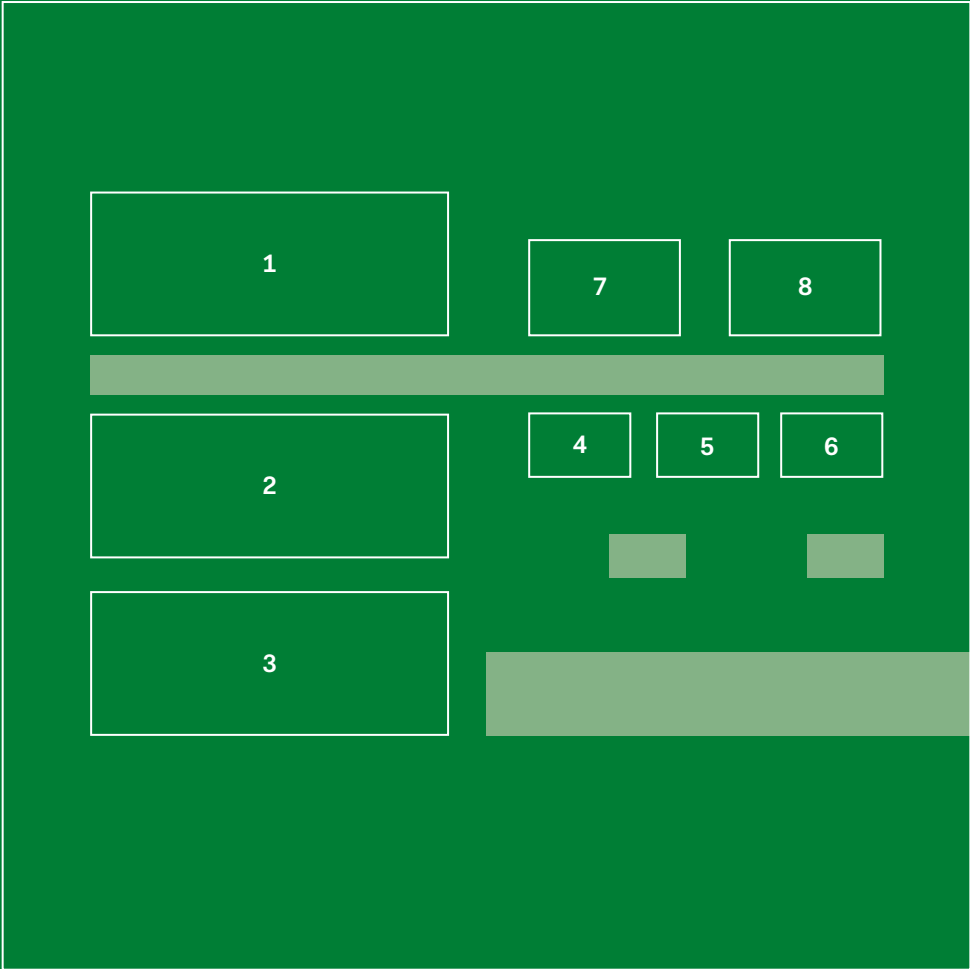
The architecture of the exhibition has been conceived to permit fluidity between the viewing space of the film and the archival stations. *Hotel Machine* is projected in a central carpeted space with comfortable seating, resembling a generic hotel lobby. The archival material is presented in five autonomous stations, in a manner more often seen in historical or science museums, with wall panels, descriptive texts and reading material. Didactic in nature, these stations serve to contextualize the film, but more importantly to broaden the viewer’s understanding of the role the hotel plays in the construction of images witnessed daily on our screens. Much like a mind map, they describe the process followed by the filmmaker-as-researcher, allowing the visitor to grasp the research undertaken by Licha in the development of the project, but also the diversity of media and ways in which the war hotel is recounted, analyzed, represented. It is through these documents that Licha extends the discussion outside the architecture of the hotel into the realms of academia, mass media and Hollywood. Each of the stations is dedicated to one of five roles Licha attributes to the war hotel and includes a short introductory text by Licha, quotes drawn from interviews with war journalists or published accounts, case studies of specific hotels, photographs and long captions recounting a particular event. Short excerpts of fiction films such as *Hotel Rwanda*, *Live from Baghdad* and *Under Fire*, along with YouTube and newsreel footage, are presented on small monitors, and a range of fictional and scholarly publications, DVDs and CDs are available for consultation.

In choosing to share this material, Licha effectively broadens the scope of the film, anchoring it in “the real world,” but also rendering the reading of the film itself more complex. A diversity of voices enters the space of the exhibition, and the viewer begins to question what is real and what is constructed in the film (are these actors or actual employees of the hotel, are they reading a prepared script or are they recounting the “truth”?). In one of the final scenes of *Hotel Machine* an attentive viewer may recognize an employee of one of the hotels on a television screen carrying a wounded man moments after some form of violence has erupted. This collapsing of “reality” and “fiction,” of life inside and outside the hotel, or perhaps of the past and the present, reinforces the temporal displacement

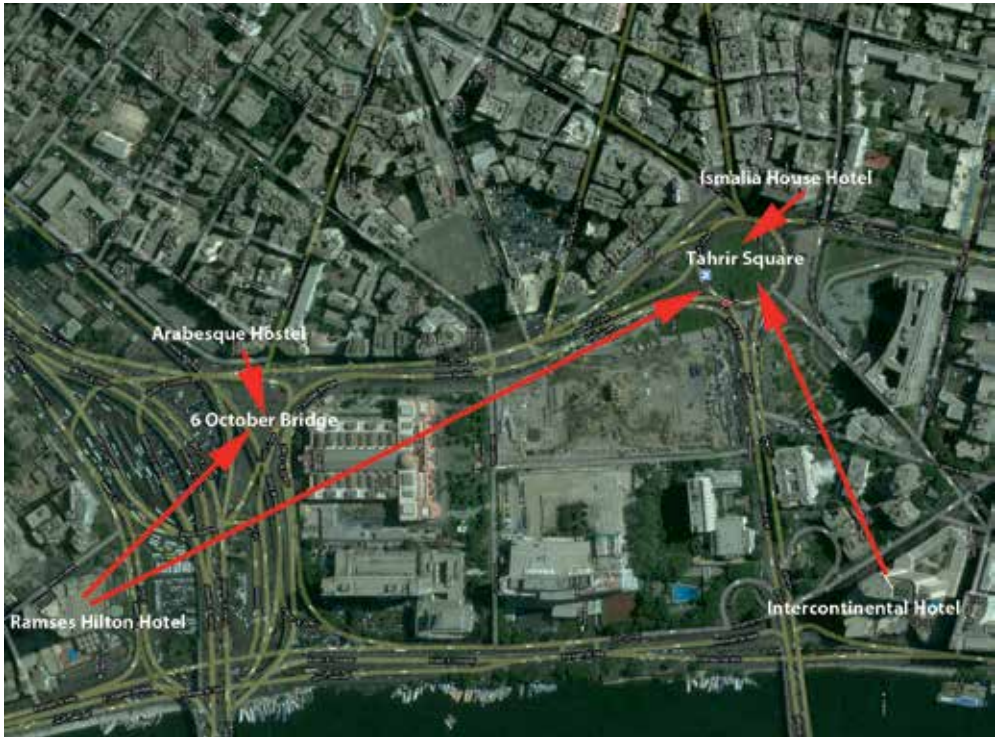


at the heart of the project, but also heightens the currency of the questions being posed.

Throughout the exhibition Licha has made use of the 16:9 aspect ratio—the by-now standard format for television, computer monitors and HD digital filmmaking. *Hotel Machine* was filmed at a 16:9 ratio, it is projected on the freestanding wall with a 16:9 floor to ceiling ratio, the carpeted viewing space and the footprint of each of the five archival stations are also at a 16:9 ratio. More than conceptual conceit, this is an indication of the critical engagement Emanuel Licha, as researcher-filmmaker, has with his material. The analysis of the interconnected operative strategies at work in the production, distribution and reception of the images of war runs through his project, and is extended to the architecture of the exhibition itself. Licha solicits active participation on the part of the viewer, asking her to physically move back and forth between the projection space and the archival stations, to pay attention not only to what is being presented, but to how it is being presented and the underlying assumptions at play. Ideally, active participation provokes critical reflection, and Licha's extended look at the machine that is the war hotel necessarily forces us to look more closely at the images and stories that are gathered within its frame.







1

### German edition

### French edition

🕒 Die letzten Ausgaben (wieder)sehen (1/2)

🕒 (Re)voir les dernières éditions (1/2)



Die Abendausgabe des europäischen Nachrichtensenders



L'édition du soir d'ARTE Journal

🕒 Die letzten Ausgaben (wieder)sehen (1/2)

🕒 (Re)voir les dernières éditions (1/2)



Die Abendausgabe des europäischen Nachrichtensenders



L'édition du soir d'ARTE Journal

Les événements de la place Tahrir au Caire, lors des manifestations du Printemps arabe au début de 2011, donnent un aperçu de la notion d'hôtel en tant que lieu d'observation. Tous les établissements hôteliers près de la place Tahrir et du pont du 6-October, derrière le Musée égyptien, étaient alors bondés de journalistes. Les photographes de presse et caméramans professionnels profitaient des fenêtres et balcons de leur hôtel pour réaliser des prises de vue en grand angle des manifestations. L'analyse comparative des images et d'une carte du quartier permet d'identifier quatre hôtels principaux : le Hilton Ramsès, l'Intercontinental Sémiramis, l'Arabesque et l'Ismailia. Les images saisies depuis ces hôtels montrent l'ampleur des manifestations, à mesure que la place se remplissait de manifestants. En contrepartie, les images diffusées ont contribué à attirer plus de manifestants dans les rues du Caire. La hauteur des hôtels est devenue un outil non seulement pour les correspondants, mais aussi pour les parties en conflit. Tout ce qu'on voyait depuis les « tours de guet » participait aux décisions prises sur le terrain. Mais contrairement à une tour de guet militaire, l'information n'était pas transmise directement sur le terrain ; elle faisait d'abord le tour du monde pour apparaître quelques secondes plus tard sur les écrans de télévision quelques mètres plus bas, et dans toute la ville du Caire.

Le 20 février 2014, de violents affrontements ont eu lieu à Maidan Nezalezhnosti (la place de l'Indépendance), à Kiev, entre manifestants et forces gouvernementales. À la fin de la journée la plus violente, au cours de laquelle plus de 70 personnes ont été tuées, un reporter d'ARTE Journal s'est adressé en direct à l'animateur des nouvelles depuis sa chambre à l'hôtel Ukraine donnant sur la place. Durant leur conversation, le reporter, qui portait un gilet pare-balles entrouvert, a mentionné à plusieurs reprises qu'il se trouvait dans son hôtel, d'où il avait une vue imprenable sur les combats. Deux versions de cette conversation ont été diffusées, une pour l'édition française et l'autre pour l'édition allemande. Dans les deux, le journaliste apparaît à l'écran avec la ville en toile de fond. Il fait nuit et les rues sont éclairées. Dans l'édition française, le journaliste semble flotter au-dessus de la ville, puisque rien n'indique qu'il se trouve sur un balcon. Dans la version allemande, toutefois, on voit dans l'image ce qui semble être un cadre de porte donnant sur un balcon, ce qui indique clairement que le journaliste est à l'intérieur. Certains indices laissent en effet penser que la version allemande a été réalisée avant la française : le journaliste est beaucoup mieux éclairé dans la version française, ce qui signifie que l'éclairage a sans doute été modifié après l'entretien en allemand. Il semble aussi qu'on ait suggéré de resserrer le cadrage pour cacher le chambranle. Comme le journaliste porte un gilet pare-balles à l'écran, il se pourrait qu'on ait jugé contradictoire de rappeler au spectateur que le reportage a été tourné en toute sécurité dans sa chambre d'hôtel.



Photo : Hambal Henschke / MAXPPP

3

## Bagdad, 1990-1991

Le 17 janvier 1991, durant la première guerre du Golfe, des journalistes de CNN ont rapporté en direct les attaques sur Bagdad depuis leur chambre à l'hôtel Al-Rasheed. Les voix des journalistes Bernard Shaw et Peter Arnett qui décrivent «le ciel tout illuminé au-dessus de Bagdad» sont devenues emblématiques. Ils sont entrés instantanément dans l'histoire du journalisme et ont donné aux autres reporters l'exemple à suivre dans leurs retransmissions d'images de conflits. Les images «en direct» de bombardements et de combats font désormais partie des attentes élémentaires du public.

4



L'hôtel Hilton Ramsès est une tour sans charme de quelque 35 étages, située à une centaine de mètres de la place Tahrir au Caire. En 2011, cet hôtel était le lieu de prédilection des organes de presse tels que CNN, France 2 et TF1, entre autres, puisqu'il offre de très bonnes perspectives sur les environs. Bon nombre des images des manifestations diffusées par les médias internationaux ont été filmées depuis ses balcons. Le 3 février, cependant, les premières attaques contre des journalistes par les émeutiers pro-Moubarak ont commencé. Le lendemain, des milliers de partisans de Moubarak rassemblés devant le Hilton Ramsès scandaient des slogans tels que « Amenez-les-nous [les journalistes étrangers] », menaçant de lancer des pierres dans les fenêtres. Ils avaient repéré l'immeuble comme quartier général de la presse étrangère grâce aux images diffusées. En réaction à cette menace, la direction du Hilton a décidé d'interdire aux journalistes de filmer depuis les fenêtres et balcons de l'hôtel. Les reporters étaient même contraints de consigner leur matériel de télédiffusion à leur arrivée, et ils le récupéraient lorsqu'ils sortaient de l'immeuble. Cela n'est pas sans rappeler un incident semblable à l'hôtel Commodore de Beyrouth durant la guerre civile, alors que les combattants étaient priés de laisser leurs armes à l'entrée de l'hôtel.

## Beyrouth, 1975-1990

Pendant quelques jours, en octobre 1975, durant la guerre civile libanaise, touristes et combattants ont occupé un même espace aux premiers moments d'un sous-conflit appelé la « bataille des hôtels », qui a duré jusqu'en décembre de cette année-là. Le 24 octobre, des combats entre la milice du mouvement des nasséristes indépendants (MNI) et les combattants chrétiens des Forces Régulatrices du Kataeb (FRK) ont éclaté dans Minet-el-Hosn, le quartier des hôtels au centre-ville de Beyrouth, dans le but de prendre possession des immeubles en hauteur, tels que le Holiday Inn, l'hôtel St. George et l'hôtel Phoenicia Intercontinental. Ces opérations ont transformé la fonction de ces hôtels. Les belles vues initialement destinées aux touristes devenaient alors intéressantes pour les tireurs d'élite. Ces deux groupes cohabitent difficilement : en 1975, à Beyrouth, ils ont partagé l'espace moins d'une semaine. Les touristes et le personnel ont quitté l'hôtel pendant un cessez-le-feu organisé pour leur évacuation le 29 octobre.

## Sarajevo, 1992-1995

Du 2 au 6 avril 1992, Radovan Karadžić, chef du Parti démocratique serbe (SDS), a établi ses quartiers généraux au Holiday Inn de Sarajevo. Dans les années 1970, le slogan de la chaîne d'hôtels mettait en avant que « la meilleure surprise est l'absence de surprise ». La formule accrocheuse a pris une tournure meurtrière à Sarajevo le 5 avril 1992, lorsque des paramilitaires serbes dirigés par Karadžić ont tiré du toit du Holiday Inn dans une foule de manifestants réunis devant l'édifice du parlement non loin, tuant six d'entre eux. Cette tuerie a été le déclencheur de la guerre de Bosnie. Les journalistes étrangers, arrivés quelques jours plus tard, ont vécu et travaillé dans ce même hôtel pendant toute la durée du siège, qui s'est prolongé jusqu'en décembre 1995.



*Quand je vais dans un pays déchiré par la guerre ou dans un endroit touché par un conflit, je choisis habituellement un hôtel avec une vue. Je ne crois pas être en mesure de voir des choses depuis un premier ou un deuxième étage, alors j'ai tendance à m'installer en hauteur. Je peux ainsi voir ce qui se passe dans la ville, parce que lorsqu'on se réveille tôt le matin, on n'est pas dans la rue, et on a besoin de voir ce qui se passe.*

Patrick Baz, photojournaliste,  
interviewé par Emanuel Licha pour *Hotel Machine*, 2016

7

*Depuis le balcon de l'hôtel, ils ont filmé l'un des affrontements les plus violents des 18 jours de révolte, et leurs images ont été diffusées dans les bulletins d'information du monde entier. Au Caire, malgré la cybercensure, de nombreuses personnes ont réussi à voir les images et, indignées, sont descendues dans la rue pour prendre part aux manifestations.*

Jess Smee, journaliste, «Reporting on Revolution: Movie Examines Journalists' Battle to Report Egypt's Uprising», *Spiegel Online*, 17 février 2012

8

## War Hotel As Vantage Point

Hotels are often high-rise buildings because architects are asked to give tourists the best possible views of the surroundings. In an interesting shift of function, this pleasurable and privileged activity during a time of peace becomes a strategic *sine qua non* in the art of war: in order to control—as well as to report on—conflicts, one must be able to see into the distance.

In every conflict, the control of heights gives a strategic advantage. The logic of both journalism and the military meet in the logic of visual control. All that is seen from the height of a watchtower contributes to the decisions made on the ground. The hotel thus literally becomes part of the war machinery.

### 1

The events at Tahrir Square in Cairo during the Arab Spring demonstrations in the early months of 2011 provide some insight into the hotel as vantage point. All the hotels around Tahrir Square and the 6th October Bridge behind the Egyptian Museum were then packed with journalists. Professional press photographers and camera operators used the hotel windows or balconies to produce high-angle shots of the demonstrations. An analysis of these images in relationship to a map of the area makes it possible to identify four main hotels: the Hilton Ramses, the Intercontinental Semiramis, the Arabesque Hostel and the Ismailia Hotel. The images shot from these hotels show the extent of the protests as the square was filled by a growing number of demonstrators. In return, the broadcast images helped draw more demonstrators into the streets of Cairo. Hotel height became a tool not only for the correspondents, but also for the parties in the conflict. Everything seen from the “watchtower” contributed to the decisions made on the ground. But unlike a military watchtower, information did not go directly from the tower to the ground; rather, it first circulated around the world to come back seconds later to TV sets a few metres below, and throughout the city of Cairo.

### 2

On February 20, 2014, violent clashes occurred at Maidan Nezalezhnosti (Independence Square) in Kiev between protestors and government forces. On the night of the most violent day, when over 70 people were killed, an ARTE Journal reporter was talking to the news host live from his room at the Hotel Ukraine overlooking the square. During their conversation, the reporter, wearing a loose flak jacket, mentioned several times that he was in his hotel and that it offered some of the best views of the battle. Two versions of the conversation were broadcast, one for the French edition and the other for the German edition of the publication. In both, the journalist appears on the screen with the city as a backdrop. It is dark outside, with some street lighting. In the French edition, it seems like the journalist is floating over the city, as there is no indication that he is standing on a balcony. In the German version however, what seems to be the doorframe of the balcony is seen in the image, making it clear that the journalist is inside. Certain indications suggest that the German version was done before the French one: the lighting on the journalist is much better in the French version, which implies it was adjusted subsequent to the interview in German. Someone may have also suggested tightening the frame to hide the doorframe. Since the journalist decided to appear with his flak jacket on, was it considered a contradiction to remind the spectators that he was safely reporting from his hotel room?

### 3

The Hilton Ramses Hotel is a charmless tower of some 35 floors located about 100 m from Tahrir Square in Cairo. In 2011, it was the preferred location for media organizations such as CNN, France 2 and TF1, among many others, since it offers very good views of the surroundings. A great number of images of the demonstrations that were broadcast by international media were shot from its balconies. However, on February 3, the first attacks on journalists by pro-Mubarak mobs started. The following day, thousands of Mubarak supporters gathered outside the Hilton Ramses shouting slogans such as “bring them [the foreign journalists] to us,” and threatening to throw rocks at the windows. They had identified the property as home base for foreign news crews through the shots they broadcast. In response to this threat, the Hilton administration decided to forbid journalists to use the hotel windows and balconies to take pictures. The hotel management even forced reporters to check in their broadcast gear on arrival, and retrieve it when they left the property. This reminds us of a similar incident at the Commodore Hotel in Beirut during the civil war, when gunmen were asked to check their weapons at the door.

## 4

### **Baghdad, 1990–1991**

On January 17, 1991, CNN journalists reported live from their room at the Al-Rasheed Hotel on the attacks on Baghdad during the First Gulf War. The voices of journalists Bernard Shaw and Peter Arnett describing how “the sky over Baghdad has been illuminated” have become iconic. They instantaneously entered the history of journalism and set the tone for what reporters hope to achieve in their broadcast of images of conflicts since then. “Live” images of bombardments and battles now form part of the public’s basic expectations.

## 5

### **Beirut, 1975–1990**

For some days in October 1975, during the Lebanese civil war, both tourists and fighters shared the same space in the first moments of a sub-conflict called “The Battle of the Hotels” that lasted until December of that same year. On October 24, fighting between the militia of the Independent Nasserite Movement (INM) and the Christian fighters of the Phalange Kataeb Regulatory Forces (KRF) started in the Minet-el-Hosn hotel district of downtown Beirut to take possession of high buildings, such as the Holiday Inn, the St. George Hotel and the Phoenicia Intercontinental Hotel. These operations created a shift in the function of these hotels. The good views initially offered to tourists became interesting for snipers as well. However, both groups can hardly coexist harmoniously: in 1975 in Beirut, they only managed to share the space for less than a week. Tourists and hotel staff left the hotel during a ceasefire organized for their evacuation on October 29.

## 6

### **Sarajevo, 1992–1995**

From March 2 to April 6, 1992, Radovan Karadžić, leader of the Serbian Democratic Party (SDS), established his party headquarters at the Holiday Inn Sarajevo. As a slogan of the Holiday Inn chain of hotels put it in the 1970s, “the best surprise is no surprise.” The catchphrase took a deadly turn in Sarajevo on April 5, 1992, when Serb paramilitaries led by Karadžić shot from the roof of the Holiday Inn Sarajevo into a crowd of civilians gathered in front of the nearby parliament building during a demonstration, killing six demonstrators. This killing triggered the start of the Bosnian war. A few days later, foreign journalists arrived to live and work in that same hotel for the entire duration of the siege of Sarajevo, which lasted until December 1995.

## 7

*Whenever I go to war-torn countries or places where there’s conflict, I usually pick a hotel with a view. I don’t believe I can see things from the first or second floor, so I usually tend to go very high up. This way I can see what’s going on in the city, because when you wake up in the early morning you’re not in the streets and you need to see what’s going on.*

Patrick Baz, photojournalist, interviewed by Emanuel Licha for *Hotel Machine*, 2016

## 8

*From the hotel balcony they documented one of the most violent clashes of the 18-day revolt, and their footage appeared in news bulletins around the world. In Cairo, despite the Internet ban, many people managed to see the images, and enraged, took to the streets to join the protests.*

Jess Smee, journalist, “Reporting on Revolution: Movie Examines Journalists’ Battle to Report Egypt’s Uprising,” *Spiegel Online*, February 17, 2012



# Situations, infrastructures, temporalités

Volker Pantenburg

## I.

Avant même que son titre n'apparaisse à l'écran, *Hotel Machine* d'Emanuel Licha nous confronte à deux tropes évocateurs de cinéma. Nous voyons du personnel d'entretien nettoyer des miroirs d'une main habile et expérimentée, puis une femme de ménage ouvrir les rideaux d'une chambre d'hôtel donnant sur un paysage quelconque et refaire le lit. Les miroirs et les fenêtres sont des substituts allégoriques bien connus de l'appareil cinématographique. Ils témoignent de conceptions divergentes du rapport entre la caméra, en tant que dispositif d'enregistrement, et ce qui est enregistré. Offre-t-elle une représentation essentiellement inchangée du monde en le présentant à travers une surface transparente, comme une pléthore de théories l'avancent depuis Alberti<sup>1</sup>? Ou en donne-t-elle un reflet indirect, tel un miroir, où la gauche et la droite sont inversées et où il y a toujours un risque de refléter le regard de l'observateur ou de l'objectif? Ces deux visions, voire ces deux idéologies, de l'image documentaire sont bien trop simplistes pour saisir toute la complexité de la production d'images en mouvement. Dans *Hotel Machine*, les images nous préviennent dès le début : ce que nous allons voir porte consciemment sur la question du cadrage, sur les différentes façons d'aborder le monde avec une caméra. « Je fais quelque chose de vraiment scandaleux, a déjà fait remarquer Peter Nestler à propos du travail de documentariste. Je cadre et je compose l'image. Elle n'existait pas jusque-là. Et ça, c'est déjà beaucoup<sup>2</sup>. » Autrement dit, chaque image porte les marques conscientes et inconscientes de cette négociation entre ce qui est là et ce qui n'y est pas. Ce qui est là : un lieu précis, un moment donné, une situation. Ce qui n'y est pas : le cadrage, la composition, un sens de la distance appropriée par rapport à la personne et à la chose filmée, le lien qui s'établit entre ce présent et d'autres présents, lesquels seront conjugués plus tard au montage pour former des temporalités complexes.

## II.

La description de *Hotel Machine* que vous venez de lire n'est pas tout à fait exacte. Avant que la toute première image n'apparaisse (environ une minute après le début du film), on entend une bande sonore soigneusement élaborée. Une ambiance d'aéroport fait vite place à une voix masculine parlant anglais avec un fort accent. Accompagnée d'un léger bruit de circulation et du son typique des

<sup>1</sup> Voir Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.

<sup>2</sup> « Ein Gefühl von Wahrheit. Peter Nestler im Gespräch mit Christoph Hübner », dans Gabriele Voss (dir.), *Dokumentarisch Arbeiten*, Berlin, Vorwerk 8, 1996, p. 134.

ondes courtes, la voix – qu'on suppose être celle d'un chauffeur de taxi – parle du fait de conduire des journalistes en période de guerre. « En temps de guerre, on voit des roquettes dans le ciel », dit l'homme. Des portières de voitures claquent. Nous pénétrons, par l'acoustique, dans un espace intérieur. Quelqu'un nous demande notre passeport et notre carte de crédit. Puis, nous prenons un ascenseur. Encore quelques pas, et nous voilà en sécurité dans notre chambre. Passant d'une station radio à l'autre, nous captions des fragments de messages de l'extérieur : « ...laissant sans électricité et sans eau... »

L'une des principales composantes structurelles de *Hotel Machine* est déjà présente dans cette séquence d'ouverture. Il y a le passage rapide d'un environnement sonore urbain à un espace intérieur, celui d'un hôtel que l'on explorera patiemment en détail au cours des soixante-quatre minutes suivantes. Et il y a le monde extérieur qui entoure, contextualise et concrétise les propos émis dans l'enceinte de ce lieu bien défini. La présence de l'image, l'absence évoquée par le son : ces niveaux participent à une dialectique du présent et du passé, de l'ici et de l'ailleurs. Quelles traces la guerre laisse-t-elle dans les mémoires, les structures, les vies et ces lieux en particulier ? demande le film. Comment la réalité de la guerre est-elle organisée, canalisée et formatée pour les médias dans ces architectures et ces non-lieux<sup>3</sup> ? Que reste-t-il du passé violent, et dans quelle mesure l'impression de calme et de paix que dégage le film de Licha n'exprime-t-elle rien d'autre qu'un entre-deux, une étape en prévision de futurs conflits ?

L'espace filmique dans *Hotel Machine* est une synthèse de plusieurs hôtels de différentes régions du monde. Ces hôtels – le Mayflower à Beyrouth, le Holiday Inn à Sarajevo, l'Al Deira à Gaza, le Hyatt à Belgrade, l'Hôtel Ukraine à Kiev – sont tous considérés comme des « hôtels de guerre » qui, à un moment donné, ont été l'épicentre de l'activité journalistique durant des conflits et des guerres civiles. « Lorsque les chaînes de télévision, c'est-à-dire le journalisme visuel, s'installent dans un hôtel, les envoyés gouvernementaux, les ONG, l'ONU et autres politiciens suivent. Alors quand les journalistes s'installent dans un hôtel, celui-ci devient un centre médiatique et mobilise l'attention de tous les acteurs », explique par Skype Patrick Baz, un photographe de guerre établi à Beyrouth, pour décrire la logique de l'hôtel de guerre.

Dans le cadre de ses recherches, Licha s'est penché sur la façon dont le journalisme de guerre en est venu à faire partie intégrante de notre imaginaire culturel. Dans *Hotel Sampling*, de 2011-2013, il présente 142 extraits tirés de 11 films mettant en scène des journalistes dans un hôtel. Il classe les vues en fonction des emplacements : « Entrée », « Hall », « Réception », « Piscine », « Chambre », etc. – une structure qui trouve un écho dans l'exploration progressive des différentes parties de l'hôtel dans *Hotel Machine*.

3 Dans le fameux concept de non-lieu de Marc Augé, l'hôtel est un exemple de ces endroits transitoires, temporaires : « Paradoxe du non-lieu : l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger de "passage") ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-services, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels. » Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 133-134.

Comme les sons et les images du documentaire ont été enregistrés sur une longue période et dans des conditions de paix relative, celui-ci offre un antidote aux images de guerre et de violence que nous sommes habitués à voir dans les films narratifs. Bien sûr, l'atmosphère sereine et minimaliste de *Hotel Machine* ne signifie pas que la violence et la guerre en sont absentes. De fait, elles font ici l'objet d'analyse et de recherche, non pas de reproduction et d'amplification.

### III.

Citant *La Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka et son appareil de torture sophistiqué, le film de Licha – et sa version installative qui l'enrichit et en élargit la portée<sup>4</sup> – nous incite à considérer l'hôtel comme une machine constituée de nombreuses parties, visibles ou dissimulées<sup>5</sup>. Il pourrait toutefois être tout aussi constructif de mettre l'accent sur sa fonction d'infrastructure polyvalente permettant de réunir et de mettre en relation des agents humains et non humains, la technologie et les actions, les médias et la mémoire. Si les machines – du moins selon une conception traditionnelle et selon le récit de Kafka – sont manipulées par quelqu'un, l'agentivité d'une infrastructure est plus difficile à cerner<sup>6</sup>. L'infrastructure se compose d'un enchevêtrement d'éléments. Dans *How Buildings Learn*, Stewart Brand propose de considérer six facteurs susceptibles d'influencer l'évolution de l'architecture dans le temps : le lieu, la structure, l'enveloppe, les services, l'aménagement de l'espace et le matériel<sup>7</sup>. Certains éléments sont d'ordre spatial : le hall, les ascenseurs, les cages d'escaliers, la chaufferie, la cuisine, les différentes aires de service en coulisses et les pièces de rangement. D'autres sont d'ordre humain. Parmi ceux-ci, le film s'attache aux membres du personnel, des personnages supposément secondaires. Ce sont eux qui veillent au bon fonctionnement des lieux en accomplissant leurs tâches quotidiennes, soit faire le service, préparer, nettoyer, réparer et entretenir l'établissement. Ce sont eux qui restent sur place après le départ des journalistes. Dans une scène saisissante, deux serveurs du Holiday Inn de Sarajevo placent les chaises dans un auditorium comme elles étaient disposées lors des repas au milieu des années 1990. « Il y avait une cinquantaine de reporters. Où étaient-ils assis ? », se demandent-ils. Puis, ils évoquent divers journalistes comme Christiane Amanpour, Paul Marchand et autres, commentant leur comportement et leurs habitudes alimentaires. « Qui s'assoit ici ? Schork. Il a été tué au Rwanda. Une rue porte son nom<sup>8</sup>. » Une vingtaine d'années après le conflit, le *genius loci* devient une scène peuplée par les fantômes de la mémoire.

Licha décide d'explorer les fonctions de l'hôtel en restant fermement à l'intérieur des lieux. On aperçoit parfois une porte coulissante par laquelle des gens entrent et sortent, mais on n'en

4 L'installation *Et maintenant regardez cette machine*, de 2016, comprend le film, dix moniteurs munis de casques d'écoute et un ensemble de documents et d'archives.

5 Notons que Kafka a écrit *La Colonie pénitentiaire* en octobre 1914, quelques mois à peine après le début de la Première Guerre mondiale.

6 L'officier, dans le récit de Kafka, rêve cependant d'une machine autonome qui ne dépend de personne. Il dit : « Jusqu'à maintenant, il fallait l'actionner à la main, mais elle fonctionne maintenant toute seule. »

7 Voir Stewart Brand, *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*, New York, Penguin, 1994, p. 12-13. Pour une approche fondamentale des infrastructures et de leur rapport à la technologie, voir Susan Leigh Star et Geoffrey C. Bowker, « How to Infrastructure », dans Leah A. Lievrouw et Sonia Livingstone (dir.), *The Handbook of New Media*, Londres, Sage, 2002, p. 151-162.

8 Correspondant de guerre et reporter américain, Kurt Schork a écrit une célèbre dépêche depuis la ville occupée de Sarajevo à propos de deux amoureux dont l'histoire n'est pas sans rappeler celle de Roméo et Juliette. Il est mort dans une embuscade en Sierra Leone (non pas au Rwanda) en 2000.

franchit jamais le seuil. L'artiste ayant fait des études en géographie urbaine, il amorce son exploration de l'hôtel depuis l'entrée et la réception. De là, il en cartographie tranquillement les sections, passant des espaces publics aux parties plus secrètes, des surfaces lustrées aux machines graisseuses des salles des chaudières. L'approche tranche nettement avec le tremblement de caméra qui indique généralement une situation d'urgence ou de perte de contrôle ; *Hotel Machine* opte plutôt pour des tableaux soigneusement composés, alternant à l'occasion avec d'élégants et lents mouvements de caméra le long des corridors<sup>9</sup>.

Le fil conducteur que tisse Licha pour révéler le caractère de l'hôtel de guerre change rapidement en fonction des témoignages, allant des serveurs du Holiday Inn à la transmission de contenu médiatique sur ordinateurs portables et écrans plats, en passant par des experts comme Eyal Weizman qui étudie les liens entre la logique du journalisme et celle du contrôle militaire. La figure la plus fascinante est celle du « fixeux », qui en sa qualité de guide nous conduit à travers les pièces et les couches temporelles de l'hôtel. On pourrait même dire qu'il fait figure d'infrastructure personnalisée. Ce personnage a été popularisé par la bande dessinée documentaire de Joe Sacco *The Fixer. Une histoire de Sarajevo*<sup>10</sup>. Les fixeux fournissent divers services aux journalistes de guerre – « comme les conduire en voiture, préparer les réunions, lire toutes les nouvelles », tel que l'explique l'un d'eux décrivant leurs tâches. Dans le film de Licha, on rencontre ces fixeux, tous vêtus de vestes de travail identiques, d'abord dans le hall de l'hôtel. Puis, tout au long du film, on les verra sillonner tranquillement les couloirs, êtres bien concrets, mais aussi d'apparence fantomatique.

Leur présence nous fait prendre conscience que ces hôtels, aussi stables puissent-ils sembler en tant que lieux, sont aussi des points d'intersection, imprégnés d'images en mouvement, d'ondes radio, d'appels téléphoniques provenant de l'étranger, mais aussi du passé. Dans certaines séquences, cette coprésence de plusieurs couches de temps, de paix et de guerre, génère une tension entre le son et l'image. Ce que l'on voit est une vue depuis une fenêtre à Kiev ; ce que l'on entend, c'est une personne au téléphone qui parle de tireurs d'élite et de coups de feu.

#### IV.

Traduire l'infrastructure de l'hôtel de guerre dans un film à canal unique signifie convertir une structure spatiale en une succession temporelle de plans. Présenter ce film dans le contexte d'une exposition ajoute une couche de traduction supplémentaire. La succession des images en mouvement, leur interaction entre l'anticipation et le souvenir, est désormais complétée par le jumelage de différents objets, médias et supports. Le temporel devient alors spatial.

9 La façon dont l'architecture des différents hôtels est explorée progressivement fait penser à *Hotel Monterey* (1972), de Chantal Akerman. Le mouvement de caméra, lent et complexe, évoque également Michael Snow, une source d'inspiration d'Akerman à l'époque.

10 Joe Sacco, *The Fixer. Une histoire de Sarajevo*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2003.



Imaginons que le film terminé est une valise. Cela permet de l'ouvrir, d'en débiller le contenu, de l'étaler sous les yeux des visiteurs et d'exposer comment les différents éléments sont reliés entre eux. L'énorme travail de recherche, les nombreux entretiens et la documentation qui ont servi à la réalisation du film sont mis à la disposition du public, la salle d'exposition devenant un espace de travail pourvu du matériel nécessaire à la création d'autres montages virtuels. Le choix d'aménager l'espace muséal de manière à rappeler la structure d'un hôtel est à la fois prometteur et hasardeux. D'un côté, cela permet à Licha de présenter différentes fonctions de l'hôtel de guerre, déclinées sur les thèmes de la proximité, de l'observation, de la sécurité, de la communication et de la convergence<sup>11</sup>. De l'autre, il ne fait aucun doute que le non-lieu transitoire et sécuritaire qu'est le musée est bien loin de la dure réalité de l'hôtel de guerre.

11 Il s'agit des titres des « postes » conçus par Licha pour l'exposition.

## V.

*Hotel Machine* n'ignore pas que l'hôtel de guerre traditionnel semble appelé à disparaître. L'économie et la circulation du son et de l'image, aujourd'hui, se distinguent radicalement de la réalité des années 1990, par exemple, alors que la guerre en Bosnie-Herzégovine faisait rage. Le journalisme et les reportages sur le terrain doivent maintenant faire face à divers facteurs. Premièrement, la production d'images est devenue une pratique courante, et les images défilent si rapidement et sans obstacles que le lieu précis de leur provenance semble secondaire. Les balcons situés aux étages supérieurs, par exemple, qui étaient traditionnellement prisés pour documenter les combats à proximité d'un hôtel de guerre, sont devenus pratiquement obsolètes à l'heure où les drones peuvent fournir des images plus nettes à partir de meilleurs points d'observation, tout en diminuant le risque de perte de vies humaines. L'hôtel, tel que nous le présente Licha, regorge d'images opérationnelles, provenant surtout des systèmes de vidéosurveillance<sup>12</sup>. On peut aussi arguer qu'en moins de dix ans, le téléphone intelligent a pris la relève d'un grand nombre des infrastructures dont dépendent les journalistes. Ce qui à une certaine époque était encombrant et nécessitait le camp de base stable et fiable de l'hôtel – prendre des photographies et filmer des images en haute résolution, communiquer oralement, par écrit ou avec des images, diffuser des données en une fraction de seconde – tient maintenant dans une poche.

12 Sur la notion d'opération imageante et des divers types d'images automatisées, voir Jens Eder et Charlotte Klouk (dir.), *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

Un jour, dans un avenir plus ou moins rapproché, on présentera peut-être ce film comme un document précieux montrant de quoi étaient constitués les images, les sons et les comptes rendus de guerre à la fin du vingtième et au début du vingt et unième siècle. On pourra alors présenter la projection en citant l'officier du récit de Kafka : « Et maintenant regardez cette machine. »

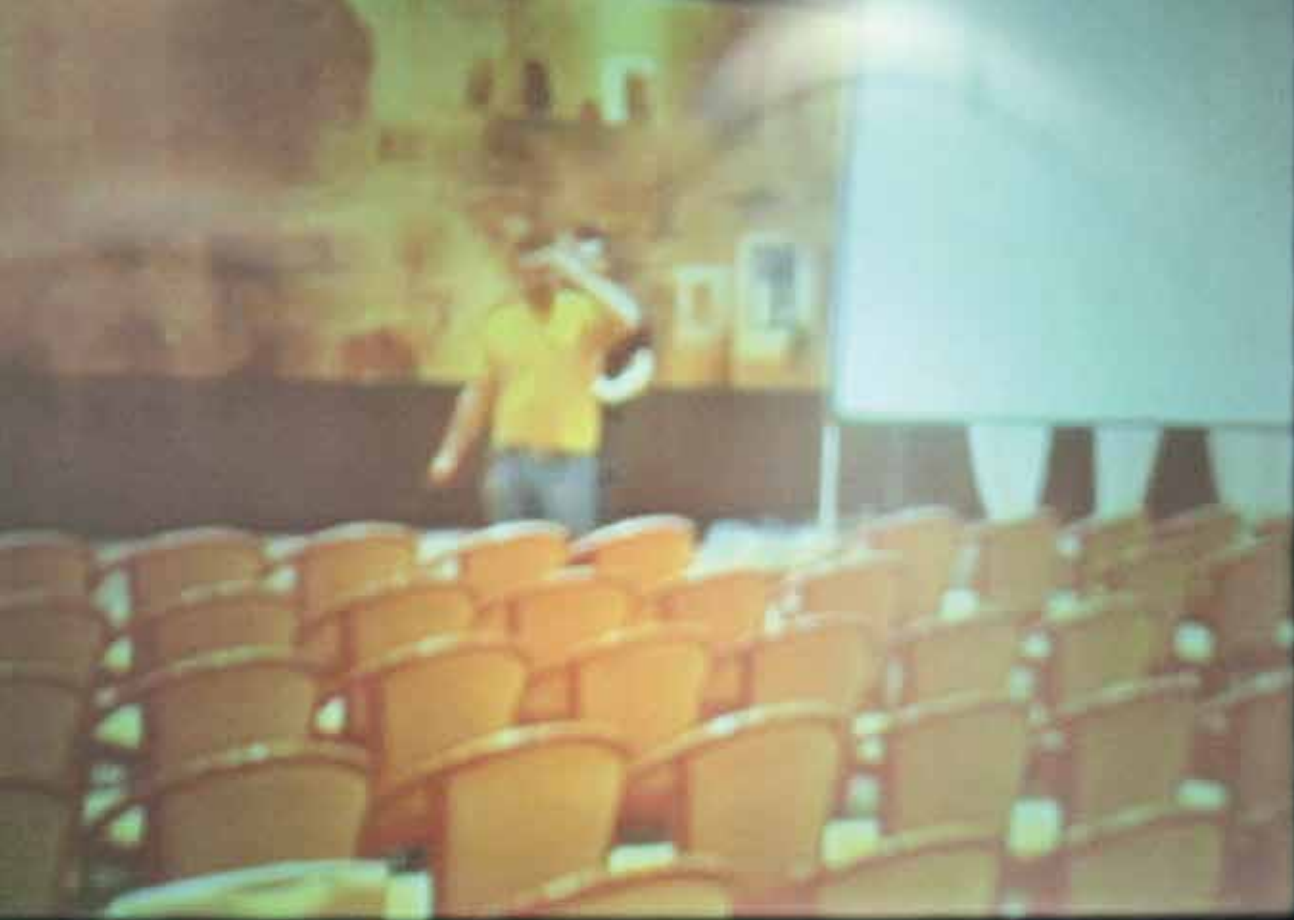
(Traduction de Nathalie de Blois)

















THIS HOTEL IS OWNED AND OPERATED BY  
HOTEL TOURIST ENTERPRISE "SARAJEVO" d.o.o.  
SARAJEVO UNDER LICENSE FROM  
INTERCONTINENTAL HOTELS GROUP

## CHANGE

EUR	1,95583
	Ø 0,45 %
HRK	0,247802
CZK	0,077303
DKK	0,252238
SEK	0,204604
CHF	1,554276
GBP	2,198497
USD	1,382480
RSD	1847208
	Ø 075 %

## ROOM RATE

V1	150,00
V1	76,92
1/2	170,00
112	87,18
A2	200
A3	300
A5	400
TAX INCLUDED	



# Situations, Infrastructures, Temporalities

Volker Pantenburg

## I.

Before we get to read its title, Emanuel Licha's *Hotel Machine* confronts us with two evocative tropes of cinema. We see service personnel clean the surfaces of mirrors with dexterous and experienced gestures; we see a maid open curtains to reveal a nondescript landscape outside the window and then arrange the drapery of the hotel bed. Mirror and window are well established as allegorical proxies of the cinematic apparatus. They imply different and conflicting concepts of how the camera as a recording device relates to what it registers. Does it leave the world largely unaltered, allowing a glance through a transparent surface, as has been argued in manifold variations since Alberti?<sup>1</sup> Or does it resemble the indirect reflection of a mirror, which exchanges left for right and always bears the chance and risk of reflecting the observer's or the camera's gaze? Both ideas—or, for that matter, ideologies—of the documentary image are much too simplistic to capture the complexities of moving image production. In *Hotel Machine*, the images sensitize us right from the start: what we are going to see is very consciously concerned with questions of framing, of probing different models of relating to the pro-filmic world. "I do something really outrageous," Peter Nestler once remarked about the documentary filmmaker's task, "and that is the framing and the composition of the image. It is not there beforehand. And that is already such a lot."<sup>2</sup> Each and every image, in other words, bears the conscious or unconscious traces of this negotiation between what is there and what's not yet there. What is there: a specific location, a point in time, a situation to work with. What is not there: the framing, the composition, a feeling for the adequate distance to who and what is filmed, a sense of how this here-and-now relates to other instances of here-and-now that are combined later in the montage to form complicated patterns of temporality.

## II.

The description of *Hotel Machine* that you have just read is not quite accurate. Before the very first image appears (about one minute into the film), we already hear an elaborate, carefully crafted sound collage. Airport ambiance quickly gives way to a voice in accented English. Accompanied by the faint noise of traffic and the sound

<sup>1</sup> See Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).

<sup>2</sup> "Ein Gefühl von Wahrheit. Peter Nestler im Gespräch mit Christoph Hübner," in *Dokumentarisch Arbeiten*, ed. Gabriele Voss (Berlin: Vorwerk 8, 1996), p. 134.

of short wave, the voice—of a taxi driver, we can assume—talks about driving the journalists in wartime. “In the wartime, we can see the rockets when they go,” he says. Car doors are slammed, we acoustically enter an interior space, someone asks for our passport and credit card, an elevator takes us up. A few more steps and we are safe in our room. Flipping through the stations of a radio, we get to hear fragments of messages from outside: “... leaving without electricity and water...”

One of the basic structural elements of *Hotel Machine* is already present in this opening sequence. There is the quick movement from a metropolitan soundscape to an interior, the hotel space that we will patiently explore in detail in the following sixty-four minutes. And there is the outside world that surrounds, contextualizes, gives shape to the observations within the confines of this well-defined location. The presence of the image, the absence summoned by the sound—these layers enter into a dialectics of now and then, of here and elsewhere. What are the traces of war, the film asks, traces that have sedimented in memories, structures, biographies, at these particular locations? How is the actuality of war organized, funnelled, given a mediatized form in these architectures and non-places?<sup>3</sup> What remains from the violent past, and in what way is the peaceful and calm impression that Licha’s film conveys nothing but an interim, a stage to accommodate looming future conflicts?

The filmic space of *Hotel Machine* is synthesized from different hotels in different parts of the world. The Mayflower in Beirut, the Holiday Inn in Sarajevo, the Al Deira in Gaza, the Hyatt in Belgrade, the Hotel Ukraine in Kiev—they all qualify as “war hotels” that have at one or more moments been the epicentre of journalistic activity in conflicts and civil wars. “If TV stations, which means visual journalism, move into a hotel, government officials, NGOs, UN, whatever, politicians, they follow. So when journalists move into a hotel, this hotel becomes a media centre, and then it becomes the centre of attention of all the actors,” explains Patrick Baz, a war photographer based in Beirut, in describing the logic of the war hotel via Skype on a cell phone.

As part of his research process, Licha has studied the way that war journalism has become a part of our cultural imagination. In *Hotel Sampling*, 2011–2013, he shows us 142 excerpts from eleven films featuring journalists in their hotels. He arranges the clips according to their locations: “Entrance,” “Lobby,” “Reception,” “Swimming Pool,” “Room,” etc.—a structure that is echoed in the gradual investigation of different parts of the hotel in *Hotel Machine*. Since the documentary images and sounds were recorded over a longer period and under comparatively peaceful conditions, they

3 In Marc Augé’s famous notion of the non-place, hotels are one example of these transient, temporary locations: “A paradox of non-place: a foreigner lost in a country he does not know (a ‘passing stranger’) can feel at home there only in the anonymity of motorways, service stations, big stores or hotel chains.” Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso 1995), p. 106.

offer an antidote to the images of war and violence that we are accustomed to seeing in narrative cinema. To be sure, the serene and minimalist atmosphere of *Hotel Machine* does not mean that violence and war were absent. And yet here, they are the subject of scrutiny and research, not of reproduction and amplification.

### III.

Quoting Franz Kafka's "In the Penal Colony" and its sophisticated torture apparatus, Licha's film—and the installation version complementing and expanding it<sup>4</sup>—prompts us to think of the hotel as a machine with many visible and hidden parts.<sup>5</sup> However, it might be as productive to emphasize its function as a multi-purpose infrastructure that aligns and connects human and non-human agents, technology and gestures, media and memory. Whereas machines—at least in a traditional understanding, and also in Kafka's story—are operated by someone, the authorial agency of an infrastructure is harder to pin down.<sup>6</sup> Many components are entangled in constituting it. In *How Buildings Learn*, Steward Brand proposes "six S's" to consider in thinking about the changes in architecture over time: site, structure, skin, services, space plan, stuff.<sup>7</sup> Some of these components are spatial: the lobby, the elevators, the staircases, the boiler rooms, the kitchen, the various service areas behind the scenes, the storage rooms. Others are human. Amongst these, the film sides explicitly with the service personnel, the supposedly minor characters. It is they who keep things running by performing their daily routines of waiting, preparing, cleaning, repairing, maintaining the structure of the hotel. It is they who remain on site when the journalists have long gone. In a striking scene, two waiters in the Holiday Inn in Sarajevo rearrange the chairs in an auditorium to recall the seating arrangements at meals in the mid-1990s. "Around fifty reporters were here. Where were they sitting?" they ask, and evoke journalists like Christiane Amanpour, Paul Marchand and others, their eating habits and behaviour. "Who was sitting here? Schork. He was killed in Rwanda. A street is named after him."<sup>8</sup> The *genius loci*, some twenty years after the conflict, becomes a stage populated by memory's ghosts.

To investigate the hotels' function, Licha decides to remain firmly within their premises. Sometimes we see a sliding door through which people enter or exit, but the threshold of the hotel space is never crossed. Trained as an urban geographer, Licha starts his exploration of the hotel from the entrance and reception area. From there, he patiently starts mapping different sections of the hotel, moving from the public areas to the more discreet parts, from the shiny surfaces to the greasy machinery of boiler rooms. In stark

4 *Now Have A Look At This Machine*, 2016, installation comprising the film, ten monitors with headphones and a presentation of documents and archival material.

5 English translations of Kafka's story differ, sometimes rendering the German "Apparat" more literally as "apparatus." It is worth noting that Kafka wrote "In the Penal Colony" in October 1914, only a few months after World War I had started.

6 However, the self-sufficiency of the machine not depending on any authorial control is the Officer's dream in Kafka's story: "Up to this point I still had to do some work by hand, but from now on the apparatus works entirely on its own," he says.

7 See Steward Brand, *How Buildings Learn: What Happens After They're Built* (New York: Penguin 1994), pp. 12–13. For a fundamental approach to infrastructures and their relation to technology, see Susan Leigh Star and Geoffrey C. Bowker, "How to Infrastructure," in Leah A. Lievrouw and Sonia Livingstone, eds., *The Handbook of New Media* (London: Sage, 2002), pp. 151–162.

8 Kurt Schork, an American war correspondent and reporter, wrote a famous dispatch from the occupied city of Sarajevo, telling the story of two lovers modelled after Romeo and Juliet. He died in Sierra Leone (not Rwanda) in an ambush in 2000.

contrast to the shaky camerawork that often signalizes a state of emergency and loss of control, *Hotel Machine* opts for carefully composed tableaux, sometimes alternating with elegant, slow camera movement along the hotel corridors.<sup>9</sup>

The narrative thread that Licha weaves to reveal the character of the war hotel swiftly changes between testimonials, from those of the Holiday Inn waiters to media content playing on laptops and flat screens, to experts like Eyal Weizman elaborating on the affinities between the logic of journalism and the logic of military control. In his capacity as guide leading us through the rooms and temporal layers of the hotel, the most fascinating figure is “The Fixer,” who, we could argue, acts like a personalized infrastructure unto himself. The figure was popularized through Joe Sacco’s non-fiction graphic novel *The Fixer. A Story from Sarajevo*.<sup>10</sup> Fixers are providers that supply various services to war journalists—“everything from driving them around, preparing meetings, reading all the news that was coming out,” as one of the actual fixers in the film describes the job. In Licha’s film, we first get to meet these fixers, uniformly dressed in functional vests, in the hotel lobby. Throughout the film, they will effortlessly move through the corridors, very concrete beings, but also with a ghost-like appearance.

Their presence makes us aware that, stable as they may seem as places, the hotels are also points of intersection, permeated by moving images, radio waves, telephone calls from elsewhere, but also from the past. In some of the sequences, this co-presence of different time layers, of peace and war, enters into a suspenseful relation between image and sound. What we see is a view from the window in Kiev, what we hear on the sound track is a telephone call speaking of snipers and heavy fire.

#### IV.

Translating the infrastructure of the war hotel into a single-channel film means converting a spatial structure into a temporal succession of shots. Extending the film to unfold in an exhibition adds yet another layer of translation to this process. The succession of moving images, its interplay between anticipation and remembering, is now being complemented by the side-by-side existence of different objects, media, supports. The temporal thus becomes spatial again. If we imagine the finished film as a suitcase, this provides the opportunity to open it and unpack its content, spread it out before the visitors’ eyes, display how the individual elements might relate to one another. The enormous amount of research, discourse, background information that went into the film can be made accessible to the visitor, turning the gallery into a working space that provides material for other virtual montages. Arranging the museum space

9 The way in which the architecture of the different hotels is explored step by step reminds me of Chantal Akerman’s *Hotel Monterey*, 1972. The elaborate, slow camera movement also evokes Michael Snow, Akerman’s model at the time.

10 Joe Sacco, *The Fixer. A Story from Sarajevo* (Montréal: Drawn and Quarterly, 2003).

11 These are the titles of the “stations” that Licha has designed for the exhibition space.

in a way that mimics the structure of a hotel is both promising and risky. On the one hand, it enables Licha to expose different functions of the war hotel, characterizing it as proximity, vantage point, security, communication and hub.<sup>11</sup> On the other, there can be no doubt that the transitory, secure non-place of the museum is far removed from the harsh reality of the war hotel.

## V.

*Hotel Machine* is aware of the fact that the traditional war hotel might be coming to an end. Today’s economy and circulation of images and sounds is radically different from, say, the 1990s, when the war in Bosnia and Herzegovina was raging. Journalism and on-site reporting now have to compete against a number of factors. First of all, image making has become ubiquitous, and images move so quickly and seamlessly that the specific location seems to lose its relevance. The balcony of an elevated floor, for instance, traditionally an important place to document the fighting in the vicinity of a war hotel, is on the verge of obsolescence when drones can provide sharper images from better vantage points with less life risk. The hotel, as Licha shows us, is permeated with operative images, especially surveillance cameras of CCTV systems.<sup>12</sup> Also, we might argue that the smart phone, within only a decade, has taken over many of the infrastructural requirements that journalism depended on. Taking photographs and recording hi-res moving images, communicating through voice, text, image, disseminating and circulating data within milliseconds—what once was bulky and needed the stable and reliable base camp of the hotel now fits into everyone’s vest pocket.

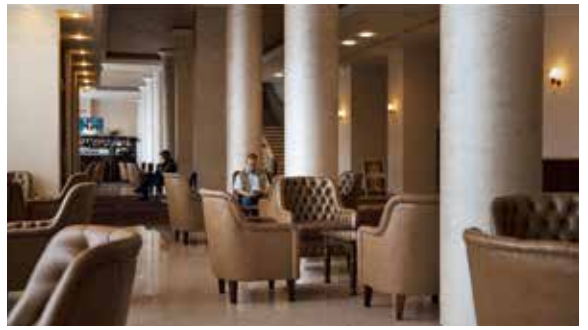
One day in the distant or not so distant future, we might want to show this film to someone as a precious document of how the images, sounds and reports of war were constituted in the late twentieth and early twenty-first centuries. We might introduce the screening by quoting the Officer in Kafka’s story: “Now have a look at this machine.”

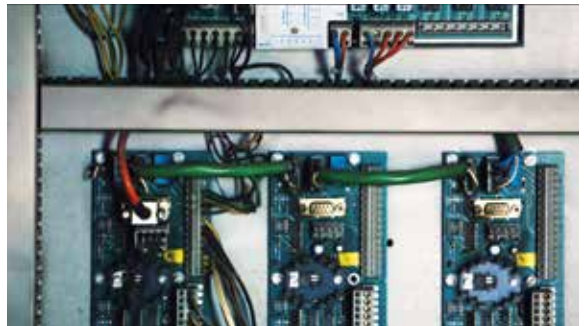
12 On the notion of image operations and today’s various types of automated imagery, see Jens Eder and Charlotte Klöckl, eds., *Image Operations. Visual Media and Political Conflict* (Manchester, U.K.: Manchester University Press, 2016).













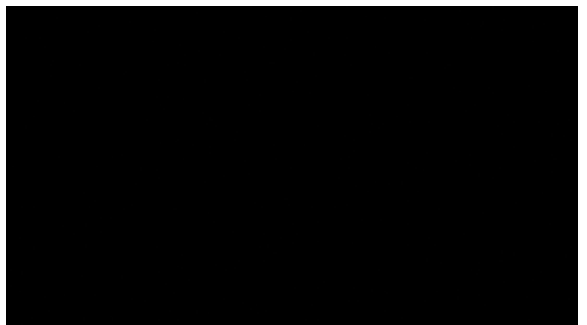
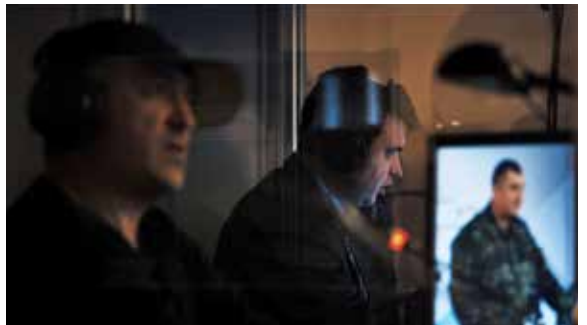














# Un hôtel de guerre est bien plus qu'un bâtiment

Emanuel Licha

## **L'hôtel de guerre est un concept.**

L'hôtel de guerre demeure, d'abord et avant tout, un bâtiment. Il est l'endroit depuis lequel les conflits sont analysés et décrits, et à ce titre, il constitue un élément important du paysage de guerre. Comment cela fonctionne-t-il ? Quel rôle pourrait jouer un tel bâtiment, étant donné que sa fonction variera d'un conflit à l'autre ? Pourquoi avons-nous besoin d'un bâtiment pour nous renseigner d'une quelconque façon sur une situation qui semble principalement relever de choix éditoriaux et politiques, d'affaires militaires et de stratégies médiatiques ? Ce qui suit mettra en lumière l'importance des hôtels pour comprendre la manière et les conditions selon lesquelles on nous raconte les événements qui marquent le monde.

## **Les hôtels ne sont jamais conçus pour être des hôtels de guerre.**

Ils sont toujours construits dans des environnements paisibles, jamais en situation de guerre. À l'origine, ils sont destinés à loger les touristes et les voyageurs d'affaires et non à cantonner les reporters de guerre, les seigneurs de guerre ou les tireurs d'élite. Alors que la plupart des hôtels des régions déchirées par les conflits sont désertés et ferment leurs portes, une mince minorité d'entre eux parviennent à mettre en branle le processus leur permettant de *devenir* des hôtels de guerre. Lorsque le conflit prend fin et que les journalistes quittent les lieux, ils reprennent, s'ils le peuvent, leurs fonctions d'hôtels normaux.

## **Les bâtiments sont bien plus que des toits et des murs.**

Les environnements bâtis contribuent au façonnement des relations humaines. Ils peuvent parfois les déclencher, parfois les mettre à l'épreuve ou encore, leur faire obstacle, jouant par le fait même un rôle crucial dans la définition des événements qui découlent de ces interactions. Les hôtels de guerre – comme tout bâtiment – rendent certaines situations possibles et d'autres intenable : ils peuvent se faire tout autant facilitateurs qu'obstacles. Ils permettent aux gens de se réunir et d'échanger, de s'élever au-dessus de la mêlée ou de trouver refuge, au même titre qu'ils isolent, restreignent l'accès ou cachent des activités.

## **Comme tant de produits spatiaux destinés au tourisme, les hôtels feignent d'être apolitiques.**

Bien sûr, nous savons que ce n'est pas le cas<sup>1</sup>. Raconter l'histoire de produits spatiaux tels les hôtels de guerre nous permet de décrire leur composition politique, ce qui implique de conserver et d'observer les liens entre leurs composantes et de les appréhender en tant qu'ensembles complexes. Porter attention à ce détail de l'appareil de production de l'information nous révèle l'existence d'un vaste champ qui inclut également les modalités et les structures de cette production, les interactions entre ses acteurs ainsi que leurs allégeances sociales et politiques.

## **Comme toute machine lourde, les hôtels sont constitués d'éléments flexibles et mouvants.**

Entités ancrées, les hôtels ne sont pas pour le moins immuables. Ces structures polyvalentes peuvent non seulement s'adapter à l'évolution rapide des relations, mais également en être le moteur. Puisque les hôtels de guerre sont les lieux mêmes de la production et de la diffusion d'information, et que représenter les conflits consiste aussi à établir un certain ordre au sein d'un champ de vision et d'information des plus saturés, il est intéressant de noter que l'hôtel en soi participe à la création d'ensembles de relations. Aussitôt qu'un hôtel subit les transformations lui permettant de devenir un hôtel de guerre, la présence de la nouvelle clientèle de substitution qui y loge (les professionnels des médias, les membres d'ONG, les politiciens, les militaires, les négociateurs, les profiteurs de guerre) l'investit d'une importance singulière au cœur du conflit. Les protagonistes qui s'y croisent font en sorte que ces lieux offrent une matérialité utile au repérage des interactions humaines, et ce, à l'intérieur même d'une seule entité spatiale. À ce titre, les hôtels de guerre représentent d'importants outils anthropologiques pour observer de près les transactions humaines qui influencent les conflits<sup>2</sup>.

## **L'hôtel est un cadre.**

La question du cadre est centrale pour comprendre le contexte politique des représentations des conflits et des opérations de cadrage qui les articulent, sachant que de telles opérations peuvent être exécutées par des entités « non humaines », comme des bâtiments<sup>3</sup>. Ce que le cadre donne à voir est défini par les cinq réalités inhérentes aux hôtels de guerre décrites dans l'exposition : l'hôtel se trouve à proximité des événements, il offre des postes d'observation privilégiés, il est sûr, il est équipé de la technologie dont se servent les journalistes pour communiquer et il représente un point de rassemblement pour les protagonistes du conflit. La fonction d'un cadre est de distinguer ce qui « mérite » d'y entrer de ce qui est condamné à demeurer à l'extérieur. Dans cette optique, il représente

1 Voir Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005.

2 Discutant du hall d'hôtel, Siegfried Kracauer écrit qu'il s'agit de l'endroit privilégié pour faire des rencontres improbables puisqu'il sert « tous ceux qui s'y rendent pour ne rencontrer personne. » Les relations qui s'établissent dans les hôtels sont superficielles et provisoires du fait qu'elles peuvent se dissoudre à l'instant même où elles apparaissent, faisant place, plus tard, à de nouvelles rencontres. L'espace de l'hôtel est idoine pour ce genre de relations éphémères – fugitives. Siegfried Kracauer, *Le hall d'hôtel*, traduit par Sabine Cornille, dans *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

3 Voir Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, p. 75. « Ce serait une erreur que d'imaginer l'État comme un dramaturge, en représentant ainsi son pouvoir par une figure anthropomorphe, car il est essentiel à la poursuite de ses opérations que ce pouvoir ne soit pas vu ni même organisé (ou figuré) comme l'action d'un sujet. C'est au contraire précisément une opération de pouvoir non figurable et, dans une certaine mesure, non intentionnelle qui œuvre à délimiter le domaine de la représentabilité même. Toutefois, le fait qu'une telle forme de pouvoir ne soit pas figurable comme sujet intentionnel ne veut pas dire qu'elle ne peut être marquée ou montrée. Au contraire, ce qui est montré quand elle devient visible (*comes into view*), c'est l'appareil même de mise en scène, les cartes qui excluent certaines régions, les directives de l'armée, le placement des caméras, les punitions en cas d'atteintes au protocole journalistique. » J'affirme qu'il n'est pas incongru d'ajouter les hôtels de guerre à la liste d'exemples d'éléments qui constituent l'appareil de production et de circulation des images que dresse Butler.

le seuil qui sépare et unit à la fois ces deux zones. Alors que le cadre fait valoir certains objets, certaines personnes, certaines actions, il en occulte d'autres. Ce qu'il cache continue d'exister, mais se retrouve exclu de la représentation. Aussi déterministe que cela puisse paraître, le cadre n'est pas optionnel ; il fait partie intégrante de toute représentation.

Le fait de fusionner dans un même objet les questions relatives au cadre et celles ayant trait au cadrage révèle le rôle actif de l'hôtel de guerre à l'intérieur de l'appareil cadrant la production d'information sur les conflits, en plus de générer un effet matériel et de donner forme au produit de cette activité. L'hôtel de guerre est en réalité le champ d'action de tous ces acteurs qui construisent la représentation des conflits, un espace de jeux de force. Étant un objet, il est doté d'une matérialité permettant l'existence de zones tantôt transparentes, tantôt opaques : à un moment il permet de voir, l'instant d'après, il cache et dissimule. Pour saisir comment l'architecture – l'hôtel de guerre tout particulièrement – peut agir en tant que cadre, il est pertinent de souligner que d'autres sens que la vue, l'ouïe par exemple, peuvent être affectés par l'effacement total de certains éléments de la réalité. Lara Pawson, une ancienne correspondante permanente de la BBC en Angola interviewée dans *Hotel Machine*, soulève les différences de perception de la réalité entre les journalistes – dont elle faisait partie – qui résidaient à Luanda de manière permanente durant la guerre civile, et ceux qu'elle nomme les « drop-in/drop-out », ces reporters dépêchés sur les lieux à l'occasion d'événements marquants du conflit. Alors qu'elle séjournait dans une maison ordinaire du centre-ville, ces reporters de passage, dont elle estime que le travail avait une meilleure visibilité que le sien, logeaient dans les grands hôtels de la ville :

Vous allez dans ces hôtels et c'est comme si vous étiez dans un autre monde. Vous laissez la rue derrière vous. Ils sont pourvus d'immenses fenêtres à double vitrage qui coupent tout bruit. Une des choses qui rendent la vie à Luanda si intenable, mais aussi si merveilleuse, est l'incroyable cacophonie qui y règne. Si vous habitez, comme je l'ai fait, une vieille maison coloniale portugaise... vous entendez sans arrêt les rumeurs des femmes qui portent du poisson sur leur tête, criant qu'elles ont du poisson à vendre ; vous entendez l'atroce et incessant vacarme de toutes ces voitures parce que la circulation y est effrénée et insupportable. Vous êtes coupé de tout ça lorsque vous habitez dans un hôtel, c'est comme si vous viviez dans une bulle<sup>4</sup>.

4 Lara Pawson, interview Skype avec Emanuel Licha pour le film *Hotel Machine* effectuée le 27 janvier 2014.

Une fenêtre est une ouverture dans un mur conçue pour laisser pénétrer la lumière du jour et l'air frais en plus de permettre aux occupants de voir ce qui se trouve de l'autre côté du mur ; une

«fenêtre à double vitrage» sert également d'écran sonore (et olfactif). L'hôtel devient un cadre sonore, ce qui implique qu'un élément architectural accomplit une forme d'effacement. Cet exemple, banal et inoffensif, montre que si l'hôtel permet à quelqu'un d'être à Luanda, il l'empêche en même temps d'entendre la voix de ses vendeuses de poisson. Quelles autres présences, quelles autres vies sont-elles ainsi effacées?

### **Les hôtels de guerre sont apparemment désuets.**

Comme nous le savons, les moyens traditionnels pour rapporter l'information que décrit Pawson sont aujourd'hui vigoureusement remis en question : en effet, comment pourrions-nous croire que les hôtels de guerre puissent parvenir à surmonter les contraintes qu'impose la réalité chaotique de la guerre telle qu'elle se présente aujourd'hui avec tous les nouveaux modes de représentation des conflits? Dans l'écologie des médias actuelle, où les technologies telles qu'Internet, les téléphones intelligents, les médias sociaux, etc., jouent un rôle significatif, les médias ne sont plus en marge ou séparés du public puisque ce dernier peut dorénavant participer à l'enregistrement continu et la diffusion instantanée des événements<sup>5</sup>. Du fait du développement des médias sociaux et du journalisme citoyen, ceux qui étaient les sujets sont maintenant les producteurs de l'information, renforçant ainsi le processus plutôt que d'en prendre le dessus. C'est ce que Foucault appelle «l'inversion fonctionnelle des disciplines» dans sa discussion de l'extension des institutions de discipline<sup>6</sup>.

En leur procurant des sources d'information inattendues, les journalistes citoyens et les médias sociaux augmentent la zone d'influence des journalistes professionnels qui, sans leur intervention, ne pourraient avoir accès à tant d'images de personnes et de choses. Ce processus d'affinement des relations de pouvoir et de «multiplication des effets de pouvoir grâce à la formation et au cumul de connaissances nouvelles<sup>7</sup>» est ce que Foucault décrit comme étant «l'essaimage des mécanismes disciplinaires<sup>8</sup>».

### **Pourtant, ils constituent une autre institution de «pouvoir-savoir».**

Le modèle architectural du panoptique illustre de manière exemplaire le concept de «pouvoir-savoir» développé par Foucault : bien qu'il n'ait jamais été construit, il demeure, selon Paul Hirst, «une construction possible autant qu'une "déclaration" en construction. C'est l'espace et le lieu d'une certaine forme de pouvoir productif<sup>9</sup>.» Les travaux de Foucault établissent en effet d'étroits parallèles entre les discours se rapportant au pouvoir et les bâtiments. Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault définit le discours comme étant la signification collective qui émane d'une succession de «déclarations»,

5 Voir Andrew Hoskins et Ben O'Loughlin, *War and Media: The Emergence of Diffused War*, Cambridge, Polity Press, 2010, p. 18. «The proliferation of new media technologies renders more of life matter to be recorded, disseminated and debated on near-instantaneous and de-territorialised scales. Hence, we live in a 'new media ecology' in which people, events and news media have become increasingly connected and interpenetrated through the technological compressions of time-space.» [La prolifération des nouvelles technologies médiatiques accroît la quantité de matières de la vie enregistrées, disséminées et débattues de manière quasi instantanée et à des échelles déterritorialisées. Ainsi, nous vivons dans une «nouvelle écologie des médias» dans laquelle les gens, les événements et les médias sont devenus de plus en plus reliés et entrelacés par les compressions technologiques du temps-espace.]

6 «[...] on leur demande désormais, car elles en deviennent capables, de jouer un rôle positif, faisant croître l'utilité possible des individus. [...] Les disciplines fonctionnent de plus en plus comme des techniques fabriquant des individus utiles.» Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, p. 211-212.

7 *Ibid.*, p. 226.

8 « Tandis que d'un côté, les établissements de discipline se multiplient, leurs mécanismes ont une certaine tendance à se "désinstitutionnaliser", à sortir des forteresses closes où ils fonctionnaient et à circuler à l'état "libre" : les disciplines massives et compactes se décomposent en procédés souples de contrôle, qu'on peut transférer et adapter. Parfois, ce sont les appareils fermés qui ajoutent à leur fonction interne et spécifique un rôle de surveillance externe, développant autour d'eux toute une marge de contrôles latéraux. » *Ibid.*, p. 213.

9 Paul Hirst, *Space and Power: Politics, War and Architecture*, Cambridge, Polity Press, 2005, p. 169.

10 Voir Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

11 Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 175.

12 *Ibid.*, p. 31.

affirmant que ces dernières ne sont pas exclusivement du ressort de la linguistique<sup>10</sup>. Les pratiques d'observation et de représentation ainsi que les objets construits – non seulement les prisons, mais également les écoles, les usines, les hôpitaux, les bases militaires, et à présent, les hôtels de guerre – sont autant de déclarations. En effet, « l'architecture reconduit par mille dispositifs sans honneur<sup>11</sup> » la surveillance, donc le savoir et le pouvoir.

Cette référence à Foucault et à l'étude qu'il fait du panoptique rend explicite la tentative d'ajouter ici les hôtels de guerre à la liste d'institutions investies de « pouvoir-savoir » dressée par Foucault et laissée par lui délibérément ouverte à d'autres ajouts. Si les sites de pouvoir-savoir qui sont les corollaires architecturaux de la justice, de l'éducation, du travail, de la médecine et de l'armée, sont le palais de justice, la prison, l'école, l'usine, l'immeuble de bureaux, l'hôpital et le camp d'entraînement, celui de la représentation des conflits est l'hôtel de guerre. Selon Foucault, « il s'agit en quelque sorte d'une microphysique du pouvoir que les appareils et les institutions mettent en jeu<sup>12</sup> », leurs actions s'imprégnant dans l'ensemble du corps social puisqu'elles impliquent différents rapports et réseaux. Ainsi, ce pouvoir ne saurait être localisé dans un lieu identifiable ; seul le réseau des sites où il s'exerce peut l'être.

### **L'hôtel est dispersé et la représentation des conflits est « hôtélisée ».**

À partir du moment où derrière chaque fenêtre de chaque bâtiment d'une ville contemporaine en guerre se trouve potentiellement une caméra qui enregistre et que ceux qui y vivent suivent l'évolution du conflit, diffusant sans relâche images et information pour le documenter, le modèle de l'hôtel de guerre peut vraisemblablement être disséminé à l'échelle de la ville. Tel un quadrillage dense appliqué au territoire, il décuple les perspectives et les sources journalistiques. Le modèle de l'hôtel de guerre nous permet ainsi d'appréhender la ville contemporaine en situation de conflit comme un appareil visuel qui produit et diffuse sans arrêt des images et de l'information au sujet d'elle-même. Autrefois, l'hôtel de guerre était un bâtiment où les reporters de guerre logeaient et travaillaient, et l'endroit depuis lequel ils produisaient et diffusaient leur propre représentation du conflit ; aujourd'hui, l'hôtel de guerre est l'espace diffus où s'entrecroisent une multitude de perspectives, de points de vue, d'opinions, d'images et d'informations reflétant la complexité des conflits contemporains.

Cette définition actualisée de l'hôtel de guerre englobe autant le bâtiment en soi que l'espace diffus de la ville dans lequel ce modèle architectural essaime en une myriade de postes d'observation. Désormais, ce ne sont plus uniquement les individus qui franchissent le seuil de l'hôtel des journalistes qui en deviennent

les occupants, mais bien tous ceux qui vivent dans l'espace assujéti au nouvel appareil de représentation des conflits, c'est-à-dire, potentiellement, quiconque se trouvant dans la ville<sup>13</sup>. Bien que l'extension des frontières de l'hôtel de guerre mette à l'épreuve notre façon de voir les conflits, le modèle qui s'est établi au fil de décennies de représentation des conflits demeure actif et garde son influence. Les objectifs et les idéaux visés peuvent considérablement varier d'un mode de représentation à un autre, mais les formes des pratiques journalistiques restent souvent les mêmes. Les journalistes citoyens sont formés par des reporters professionnels, les armées et les groupes de résistance se dotent de sites Internet élaborés contenant des sections de « Nouvelles », de « Faits saillants » et de « Photos à la une », et tous partagent entre eux des informations, des infographies et des images qu'ils affichent sur des blogs personnels, mais aussi sur Facebook, Twitter, Google+, YouTube, Pinterest, Flickr et Instagram, pour ne nommer que quelques plateformes. L'enchevêtrement de représentations ainsi créé forme un environnement complexe qui conditionne aujourd'hui notre compréhension des conflits.

### **L'hôtel est une machine.**

Le modèle de l'hôtel de guerre entraîne tous les acteurs de la représentation du conflit dans un mouvement de pendule qui oscille entre le champ (la ville en conflit) et le forum (les spectateurs)<sup>14</sup>. L'hôtel de guerre appartient à ces deux mondes et l'attention de ses occupants est bidirectionnelle, proposant une minutieuse organisation des regards, autant vers l'intérieur que vers l'extérieur. L'hôtel assume un rôle de médiation entre les théâtres d'opérations dans lesquels il est enclavé – ainsi que les événements qu'il suit, enregistre et traite en tant que représentations – et le champ plus vaste de l'opinion publique qu'il cherche à informer et influencer. Ce qui est vu depuis l'hôtel de guerre et entendu en son enceinte est voué à être diffusé à l'extérieur de ses murs. L'hôtel de guerre suit et enregistre en continu la ville tout en diffusant, presque simultanément, les représentations qui en sont faites : c'est une machine qui absorbe, digère et dégorge incessamment de l'information. À ce titre, il est le reflet fidèle de la ville contemporaine en état de conflit, elle-même sujet et auteure de constantes représentations. C'est ainsi que nous comprenons comment l'hôtel de guerre, en tant que discours, en tant que modèle, conditionne les représentations que construisent non seulement les journalistes, mais tous ceux impliqués dans la représentation des conflits contemporains. L'hôtel de guerre et la subséquente « hôtélisation » des représentations des conflits ont pénétré en profondeur l'échafaudage complexe sur lequel repose notre vision de la violence du monde.

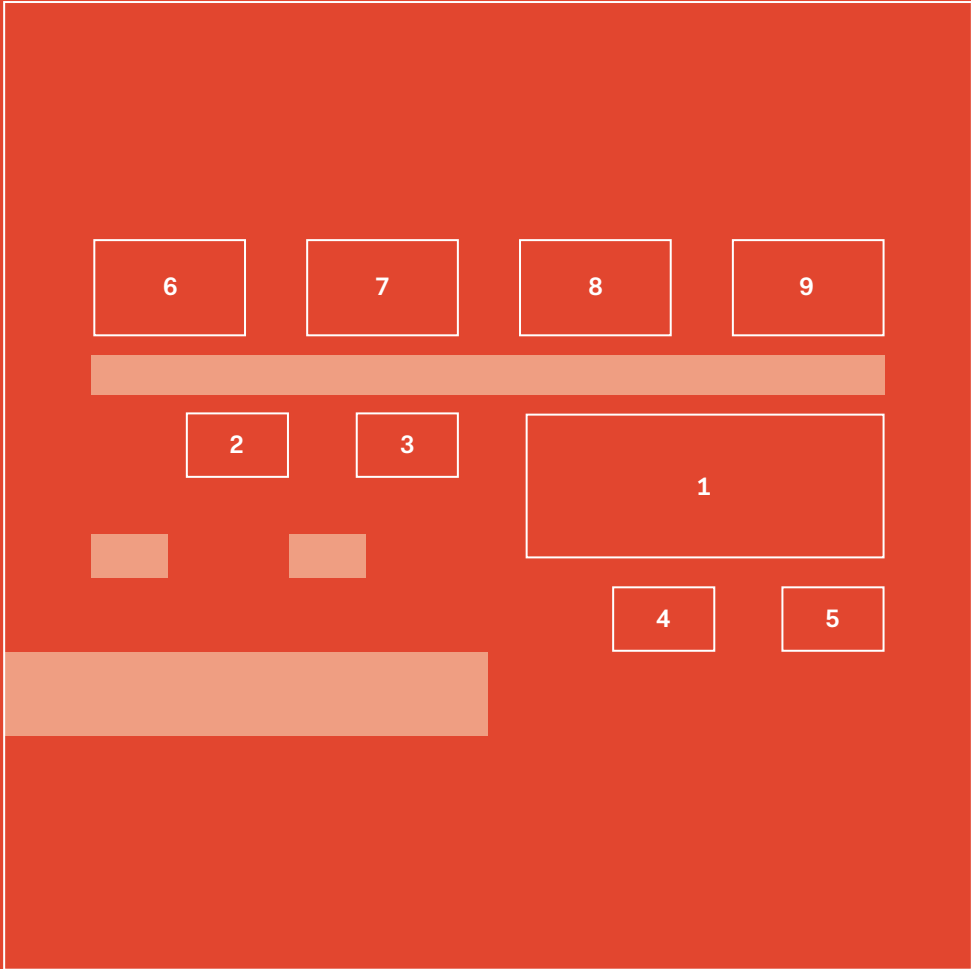
(Traduction de Isabelle Cardin-Simard)

13 « La machine à voir était une sorte de chambre noire où épier les individus ; elle devient un édifice transparent où l'exercice du pouvoir est contrôlable par la société entière. » Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 209.

14 Pour plus de détails sur les liens entre le champ et le forum, voir Eyal Weizman, « Introduction: Forensis », dans Forensic Architecture, éd., *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin, Sternberg Press, 2014.











1

*Personne ne connaît le nombre exact avec certitude – le personnel a arrêté de compter après 30 –, mais seul le Holiday Inn de Sarajevo peut rivaliser avec l'hôtel quatre étoiles de Great Victoria Street, à Belfast, pour le titre peu enviable d'« hôtel le plus bombardé du monde » [...] Comme il s'agissait du seul hôtel de classe mondiale toujours en activité à Belfast, l'Europa était le lieu d'hébergement de tous les journalistes couvrant le conflit. La cible facile de l'IRA est devenue une cible parfaite. À chaque attaque, la presse avait son histoire, et les terroristes, leur publicité.*

Ian Wylie, journaliste, « He's Belfast's Security Blanket », magazine *Fast Company*, décembre 2001

6



En 2011, le hall de l'hôtel Rixos Al-Nasr était orné de portraits de Kadhafi qui y avait souvent rencontré des journalistes et accordé des entretiens. Selon une rumeur circulant parmi les journalistes, il y aurait eu un accès direct aux salles de conférences souterraines de l'hôtel par des tunnels partant de la caserne voisine de Kadhafi, Bab al-Aziziya. Bien que Bihan Varoz, l'architecte turc de l'hôtel, l'ait démenti dans une interview accordée au *Guardian*, l'image de luxe de l'hôtel en tant qu'oasis paradisiaque pour journalistes et civils a toutefois été entachée par la possibilité de cette complicité.

*L'hôtel Serena est une cible idéale pour l'insurrection talibane. Hôtel le plus luxueux de la capitale, il était aussi – jusqu'à jeudi soir en tout cas – réputé le plus sûr de Kaboul. Aussi était-il devenu le refuge des délégations officielles, en particulier celles des Nations unies. [...] Diplomates, journalistes et officiels afghans se retrouvaient régulièrement à la cafétéria ou au restaurant du Serena pour échanger leurs derniers tuyaux sur la succession de M. Karzaï et le prochain scrutin.*

Frédéric Bobin, journaliste, « À Kaboul, les étrangers forcés de vivre dans des bunkers », *Le Monde*, 21 mars 2014

## Beyrouth, 1975-1990

Durant la guerre civile au Liban, l'hôtel Commodore était un des lieux de séjour favoris des reporters, surtout en raison du fait que le personnel gardait l'hôtel en état de fonctionner et déployait tous les efforts pour faciliter la vie de ses hôtes. Lorsqu'il a fini par fermer ses portes en février 1987, après une bataille sanglante dans son hall d'entrée entre Druzes et milices chiites musulmanes, des journalistes nostalgiques qui avaient logé dans l'hôtel ont écrit des articles à son sujet, louangeant Fuad Saleh, l'« élégant » et « imperturbable gérant » du Commodore, toujours « impeccablement vêtu d'habits faits sur mesure ». Il était considéré comme un « fixeur » hors pair pour les clients de l'hôtel, un homme qui pouvait résoudre pratiquement n'importe quel problème ». Bien qu'à leur arrivée les clients inquiets se faisaient demander s'ils préféraient une chambre « côté obus ou côté voiture piégée », le Commodore demeurait un endroit relativement sûr, même dans les jours les plus sombres de la guerre civile. Le propriétaire de l'hôtel, Youssef Nazzal, y parvenait en payant les diverses milices qui sillonnaient les rues et, au besoin, en postant des gardes autour de l'hôtel.

2

## Bagdad, 2003-2011

Les pertes humaines peuvent également être causées par des « tirs amis ». Le 8 avril 2003, un char d'assaut américain a tiré un obus sur l'hôtel Palestine à Bagdad, tuant deux journalistes. Comme l'a reconnu plus tard Colin Powell, l'armée savait que des journalistes étrangers étaient logés dans l'hôtel, mais les raisons exactes pour lesquelles l'armée a ouvert le feu et les circonstances précises de l'« incident » restent à ce jour inconnues, même si des collègues des journalistes abattus ont avancé l'idée que l'attaque était un geste délibéré pour intimider les journalistes.

3

*Au début de la deuxième guerre du Golfe, c'était une bonne chose que les journalistes soient tous dans le même hôtel, parce que cette information était transmise à l'OTAN, qui était alors au courant qu'un ou deux hôtels étaient remplis de journalistes étrangers et qu'il fallait faire particulièrement attention pour éviter tout dommage collatéral dans ces lieux. Ces hôtels ont toutefois subi des attaques, et il y a eu des morts et des blessés. Je pense qu'il y a des situations où c'est une bonne chose qu'un organisme comme l'OTAN dise : « Faites un grand cercle rouge autour de cet hôtel. Vous attaquez le pays, mais ici, c'est le lieu où se trouvent tous les médias étrangers. » À certains égards, c'était beaucoup plus sûr pour eux d'être ensemble.*

Chris Cobb-Smith, conseiller en sécurité des médias,  
interviewé par Emanuel Licha pour *Hôtel Machine*, 2016

## Sarajevo, 1992-1995

Une des façons pour les civils de bénéficier de la protection relative des hôtels de guerre est de devenir membre du personnel. En 1992, le gouvernement bosniaque a reconnu le Holiday Inn de Sarajevo comme une institution stratégique de la guerre devant demeurer en activité, au même titre que d'autres entreprises de service public. Cela a permis aux employés masculins de l'hôtel d'éviter l'enrôlement obligatoire dans l'armée et de se retrouver au front. Les postes au Holiday Inn étaient par conséquent très convoités, même si, d'après ce qu'on dit, les employés n'étaient pas payés pour leur travail. Néanmoins, les hommes comme les femmes aimaient travailler à l'hôtel, car ils s'y sentaient souvent plus en sécurité que chez eux.

4

## Kigali, 1994

La présomption que l'hôtel est une zone internationale protégée explique la raison pour laquelle les Tutsis ont cherché refuge à l'hôtel des Mille Collines à Kigali lors du génocide au Rwanda. Paul Rusesabagina, le gérant de l'hôtel, aurait utilisé son influence et ses contacts pour accueillir plus de 1 200 réfugiés à l'hôtel. La figure de Rusesabagina sera plus tard le personnage principal du film Hôtel Rwanda (2004), réalisé par Terry George, sur le génocide au Rwanda. Dans une des scènes, on voit un grand nombre de civils arriver au complexe hôtelier dans l'espoir d'échapper au massacre. Puis dans un plan de cette même séquence, on voit le personnel de l'hôtel, des civils, des reporters et des soldats de l'ONU converger vers l'entrée de l'hôtel. Quelques secondes plus tard, les attaquants apparaissent, poursuivant les civils qui se cachent alors à l'intérieur de l'établissement.

5

*On peut voir des roquettes tirées par des militants du Hamas depuis des quartiers densément peuplés, à proximité d'immeubles résidentiels, d'écoles et d'hôtels.*

Anne Barnard et Jodi Rudoren, journalistes, « Israel Says That Hamas Uses Civilian Shields, Reviving Debate », *The New York Times*, 23 juillet 2014

## War Hotel As Security

One major reason war correspondents choose to live in a specific hotel is security. When the city infrastructure collapses, when there are shortages of water, food, electricity and means of communication, the war hotel is sometimes the only place where they can live and work in relatively safe conditions.

The sense of safety provided by the hotel is sometimes illusory because journalists gather there. Those who recognize themselves as the target of the media might attack the journalists' hotel. In some cases, such attacks are a way to attract broad media attention. To secure the hotel premises, hotel management sometimes hires heavily armed private security, further isolating the hotel. This, however, is costly and only worth it if there is a sufficient number of correspondents to protect.

Having the reporters all clustered in one place also makes it easier to inform the combatants about the importance of not attacking the hotel. In some circumstances, organizations such as NATO or the U.S. military are informed that journalists are in specific hotels and are asked to avoid bombing the area. Because of this, a hotel becomes a zone of exclusion, a sheltered and somehow "neutral" area spared by the war; it is governed by other laws and experiences a different reality, like embassies.

### 1

In 2011, the lobby of the Rixos Al-Nasr Hotel was adorned with portraits of Gaddafi, who had often met with reporters and given interviews there. It was even rumoured among journalists that there was a direct access to the hotel's underground conference rooms via tunnels from Gaddafi's nearby compound at Bab al-Aziziya, although Bihan Varoz, the architect of the Turkish-owned hotel, denied it in an interview with *The Guardian*. Still, the image of the luxury hotel as an oasis and haven for journalists and civilians was severely undermined by such potential complicity.

### 2

#### Beirut, 1975–1990

During the Lebanese civil war, Le Commodore Hotel was a favourite place for reporters to stay, mainly because the staff managed to keep the hotel running and did a lot to make the lives of their guests easier. When it finally closed in February 1987 after a bloody battle in its lobby between Druse and Shiite Moslem militiamen, nostalgic journalists who had resided there wrote articles on the hotel, praising Fuad Saleh, the Commodore's "dapper," "impeccably attired in custom-made suits" and "unflappable manager." He was considered "a super 'fixer' for the hotel's guests, a man who could overcome almost any problem." Although, upon checking in, nervous guests were asked if they wanted a room on the "shell side or car bomb side," the Commodore remained a relatively safe place to be even during the darkest days of the civil war. Hotel owner Youssef Nazzal achieved this by paying off the various militia factions that roamed the streets and, when necessary, posting guards around the hotel.

### 3

#### Baghdad, 2003–2011

Casualties can also be caused by "friendly fire." On April 8, 2003, an American tank fired a shell on the Palestine Hotel in Baghdad, killing two journalists. As Colin Powell subsequently admitted, the Army knew that foreign journalists were staying there, but the exact reasons why the Army opened fire and the precise circumstances of that "incident" remain unknown to this day, although colleagues of the journalists who were killed have put forward the idea that the attack was an intentional effort to intimidate journalists.



#### 4

##### **Sarajevo, 1992–1995**

One of the ways civilians can benefit from the relative safety of the war hotel is to become a member of the staff. In 1992, the Bosnian government recognized the Holiday Inn Sarajevo as a strategic institution in the war, one that had to remain in operation along with other state-run companies providing public services. This relieved the male hotel workers of the requirement to join the army and be posted to the front line. Positions at the Holiday Inn were thus much sought after, even though, as the story goes, employees were not paid for their work. Still, employees, male and female, enjoyed working at the hotel, as they often felt safer there than in their own homes.

#### 5

##### **Kigali, 1994**

The perception of the hotel as an international protected zone is why Tutsis sought refuge at the Hotel des Mille Collines in Kigali during the genocide in Rwanda. Paul Rusesabagina, the hotel manager, allegedly used his influence and connections to shelter over 1,200 refugees in the hotel. Rusesabagina's figure became the main protagonist in the film *Hotel Rwanda* (2004) directed by Terry George, about the genocide in Rwanda. In one scene we see large numbers of civilians arriving at the hotel compound, seeking refuge from the massacres. In one shot in that sequence, we see hotel staff, civilians, reporters and UN soldiers coming together at the entrance of the hotel. A few seconds later, the attackers also appear, chasing the civilians who are now hiding inside the hotel.

#### 6

*No one's sure of the exact tally—the staff stopped counting after 30—but only the Holiday Inn in Sarajevo can rival the four-star hotel on Belfast's Great Victoria Street for the unenviable title of “world's most bombed hotel.” ... Because it remained Belfast's only world-class hotel, the Europa became home to all the hacks covering the conflict. The IRA's easy target became the perfect target. With every attack, the press got its story and the terrorists got publicity.*

Ian Wylie, journalist, “He's Belfast's Security Blanket,” *Fast Company* magazine, December 2001

#### 7

*The Serena Hotel is an ideal target for the Taliban. The most luxurious hotel in the city, it was also, until last Thursday, reputed to be the safest in Kabul. It had thus become a haven for official delegations, especially those of the UN. ... Diplomats, journalists and Afghan officials met regularly at the hotel cafeteria ... to exchange scoops and information about Hamid Karzai's successor and the upcoming elections.*

Frédéric Bobin, journalist, “À Kaboul, les étrangers forcés de vivre dans des bunkers,” *Le Monde*, March 21, 2014

#### 8

*In the early days of the Second Gulf War, it was good that all the journalists were in one hotel. Because that information was transmitted to NATO, and so they knew there were one or two hotels that were full of foreign media and that they had to take particular care to avoid any collateral damage to those hotels. These hotels did suffer some strikes and some people were killed and injured. But there are some scenarios where I think it's good that an organization like NATO says: “Look, you must put a big red circle around this hotel. You're attacking that country but this is where all the foreign media are.” So in some aspects it could be a lot safer for them all to be together.*

Chris Cobb-Smith, media safety advisor, interviewed by Emanuel Licha for *Hotel Machine*, 2016

#### 9

*Militant rockets can be seen launching from crowded neighbourhoods, near apartment buildings, schools and hotels.*

Anne Barnard and Jodi Rudoren, journalists, “Israel Says That Hamas Uses Civilian Shields, Reviving Debate,” *The New York Times*, July 23, 2014



# A War Hotel Is Far More Than a Building

Emanuel Licha

## **War hotel is a concept.**

Still, war hotels are first and foremost buildings. They are places from which conflicts are analyzed and enunciated, and as such they are important elements in the warfare landscape. How does that function? What could such a role be for a building, given that it will vary from one conflict to another? Why do we need a building to tell us anything about what seems to be primarily a question of editorial and political choices, of military affairs and media strategies? The following are some considerations on why hotels matter in understanding the manner and the conditions under which we are being told about the events of the world.

## **Hotels are never designed to be war hotels.**

They are always built in peaceful environments, never under fire. They are meant to accommodate tourists or business travellers, and are not originally destined to billet war reporters, warlords or snipers. Whereas most hotels in conflict-torn areas are deserted and simply close their doors, a very few successfully operate the transformation toward *becoming* war hotels. And when the conflict is over and the journalists are gone, they resume, if they can, their functions as normal hotels.

## **Buildings are much more than roofs and walls.**

Built environments contribute to shaping human relations. They sometimes induce them, sometimes challenge them, sometimes bar them, and are instrumental in defining the events resulting from these interactions. War hotels make—as does every building—certain things possible and others unworkable: they are facilitators as much as they can be obstacles. They allow people to meet and communicate, to rise above the ground or take shelter, to the same extent as they isolate, block access or hide activities.

## **Like many other spatial products of tourism, hotels affect to be apolitical.**

Of course, we know they are not.<sup>1</sup> Telling the story of spatial products such as war hotels allows us to describe their political composition, making it possible to preserve and observe the connections between their components and to approach them as complex wholes. Attention to this detail of the apparatus of information production is a passageway leading to a broader field that includes the modes and structures of this production, the interactions between its protagonists, as well as their social and political implications.

## **Like other weighty machines, hotels are constituted of nimble moving parts.**

Hotels are anchored entities yet not immutable ones. They are versatile structures that are able not only to accommodate fast-changing relations, but to generate them as well. Considering the fact that war hotels are places where information is produced and from where it is put into circulation, and that the representation of conflicts is also about establishing some kind of order within a greatly saturated visual and informational field, it is interesting to note that the hotel itself contributes to creating specific sets of relations. From the moment a hotel goes through the transformations that allow it to become a war hotel, the presence of the new alternative clientele (media and NGO workers, politicians, military, negotiators, dealers) gives it a particular importance within the conflict. These protagonists cross paths in that space, and war hotels therefore offer a materiality that can be used to locate the interactions between them in a single spatial entity, becoming useful anthropological tools to study at close range the human transactions that influence conflicts.<sup>2</sup>

## **The hotel is a frame.**

The question of the frame is crucial in understanding the political background of the representations of conflicts and of the framing operations involved in their fabrication, knowing that such operations can be conducted by “non-human” figures, such as buildings.<sup>3</sup> The sort of seeing that the frame of the war hotel permits is defined by the five traits described in the exhibition: the hotel stands in the vicinity of the events, it offers vantage points, it is safe, it is equipped with the technology allowing journalists to communicate, and it is a meeting point for the protagonists in the conflict. What a frame does is select what “deserves” to be in it and what is doomed to remain outside. Accordingly, it operates as the threshold between the two areas, which also binds one to the other. While the frame highlights some objects, people and actions, it also crops others. Even though the latter continue to exist, they are nevertheless not

1 See Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and Its Political Masquerades* (Cambridge, Mass.: MIT Press), 2005.

2 Discussing the hotel lobby, Siegfried Kracauer writes that it is the privileged space for unlikely encounters, as “it accommodates all who go there to meet no one.” The relations taking place in hotels are loose and unbound connections that can dissolve as soon as they start existing, and later give way to other encounters. The hotel space is designed for this type of fleeting—and flitting—relation. Siegfried Kracauer, “The Hotel Lobby,” trans. Thomas Y. Levin, in *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

3 See Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009), pp. 73–74. “To imagine the state as a dramaturge, thus representing its power through an anthropomorphic figure, would be mistaken, since it is essential to its continuing operation that this power should not be seen and, indeed, should not be organized (or figured) as the action of a subject. Rather, it is precisely a non-figurable and, to some extent, non-intentional operation of power that works to delimit the domain of representability itself. However, that such a form of power is non-figurable as an intentional subject does not mean that it cannot be marked or shown. On the contrary, what is shown when it comes into view is the staging apparatus itself, the maps that exclude certain regions, the directives of the army, the positioning of the cameras, the punishments that lie in wait if reporting protocols are breached.” To Butler’s list of examples of elements that constitute the apparatus of production and circulation of images, I contend that war hotels are not an incongruous addition.

included in a given representation. As deterministic as it may sound, the frame is not optional; it is inherent to any representation.

Conflating the issues of the frame and that of framing into one common object allows one to consider the war hotel for the active part it takes in the framing apparatus of the production of knowledge on conflicts, as well as generating a material effect and forming a product of this activity. The war hotel is indeed the field of action of various protagonists in the representation of conflicts and a space where various forces collide. It is also an object providing a materiality that alternates zones of transparency and opacity, and that allows people to see at a given moment and hide at the next. Realizing that senses other than sight, such as hearing, can also be affected by the obliteration of certain parts of reality is useful in apprehending how architecture, and war hotels in particular, can operate as frames. Lara Pawson, a former BBC permanent correspondent in Angola interviewed in *Hotel Machine*, commented on the difference in perception of reality between journalists like herself who resided permanently in Luanda during the civil war, and those she called the “drop-in/drop-out” reporters who visited only on the occasion of particular events related to the conflict. While she stayed in a regular house in the city centre, these visiting reporters, whose work she said had a much higher visibility than hers, would stay in the city’s big hotels:

You go into those hotels and it’s like you’re in another world. You leave behind the street. They have big double-glazed windows so you can’t hear the noise. One of the things about living in Luanda that drives you insane, but that’s also wonderful about it, is that it’s incredibly noisy. If you live in an old Portuguese colonial house like I did ... you hear the noise all the time of the ladies walking past with fish on their head, shouting that they’ve got fish on their head to sell; you hear the horrific hooting of the cars all the time, because the traffic is so manic and unbearable. If you live in a hotel, that’s all cut out, you don’t get that, so you really are living in a bubble.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Lara Pawson, interview with Emanuel Licha for the film *Hotel Machine*, conducted by Skype on January 27, 2014.

Just as a window is an opening in a wall designed to admit natural light and fresh air, and to offer those inside the ability to see what stands on the other side of the wall, a “double-glazed window” fulfils additional functions such as isolating sonically (and olfactorily). The hotel becomes an auditory frame, which implies that an architectural element is called upon to perform a kind of deletion. It is a rather banal and harmless example but it shows that while the hotel allows one to be in Luanda, its thick windows prevent one from listening to the women shouting that they have fish to sell. Whose other presence and life does it obliterate?

## They say war hotels are outdated.

As we know, the traditional modes of reporting as described by Pawson are today vigorously questioned: indeed, how could one suppose that the war hotel could resist the constraints imposed by the chaotic reality of contemporary warfare and the new modes of representing conflicts? In our current media ecology, in which technologies such as the Internet, smart phones, social media, etc. play a substantial role, media is no longer something outside the public, or separate from it, for the public is now involved in the continuous recording and instant broadcasting of events.<sup>5</sup> As a consequence of the development of social media and citizen journalism, those who were previously the subjects of news reports are now participating in the making of the information, thus strengthening the process (rather than taking it over). It is what Foucault called the “functional inversion of the disciplines” in his discussion of the extension of disciplinary institutions.<sup>6</sup>

Citizen journalists and social media are giving professional journalists access to unexpected sources, augmenting their zone of influence by allowing them to see people and things they would never have had access to without their intervention. This process of a refinement of power relations and “a multiplication of the effects of power through the formation and accumulation of new forms of knowledge”<sup>7</sup> is what Foucault described as the “swarming of disciplinary mechanisms.”<sup>8</sup>

## And yet they constitute another institution of “power-knowledge.”

The concept of “power-knowledge” developed by Foucault finds an exemplary architectural form in the Panopticon: although it was never built, it remains, as Paul Hirst put it, “both a possible construction and a ‘statement’ in construction. It is the space and site of a certain form of productive power.”<sup>9</sup> Foucault’s work indeed establishes strong connections between discourses of power and buildings. In *The Archaeology of Knowledge*, Foucault defined a discourse as the collective meaning of a succession of “statements,” asserting that these do not need to be understood as being exclusively linguistic.<sup>10</sup> Practices of observation and representation, along with constructed objects—not only prisons, but also schools, factories, hospitals, military bases, and now war hotels—are statements. Indeed, surveillance, and therefore knowledge and power, are “expressed in architecture by innumerable petty mechanisms.”<sup>11</sup>

This reference to Foucault and his study of the Panopticon makes it explicit that the attempt here is to add war hotels to the list of institutions of “power-knowledge” that he already established, deliberately leaving it open to further additions. If the sites of

5 See Andrew Hoskins and Ben O’Loughlin, *War and Media: The Emergence of Diffused War* (Cambridge, U.K.: Polity, 2010), p. 18. “The proliferation of new media technologies renders more of life matter to be recorded, disseminated and debated on near-instantaneous and de-territorialised scales. Hence, we live in a ‘new media ecology’ in which people, events and news media have become increasingly connected and interpenetrated through the technological compressions of time-space.”

6 “Now they were being asked to play a positive role, for they were becoming able to do so, to increase the possible utility of individuals. ... The disciplines function increasingly as techniques for making useful individuals.” Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage, 1995), pp. 210–211.

7 Ibid., p. 224.

8 “While, on the one hand, the disciplinary establishments increase, their mechanisms have a certain tendency to become ‘de-institutionalized,’ to emerge from the closed fortresses in which they once functioned and to circulate in a ‘free’ state; the massive, compact disciplines are broken down into flexible methods of control, which may be transferred and adapted. Sometimes the closed apparatuses add to their internal and specific function a role of external surveillance, developing around themselves a whole margin of lateral controls.” Ibid., p. 211.

9 Paul Hirst, *Space and Power: Politics, War and Architecture* (Cambridge, U.K.: Polity, 2005), p. 169.

10 See Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Vintage, 1982).

11 Foucault, *Discipline and Punish*, p. 173.

12 Ibid., p. 26.

power-knowledge that are the architectural corollaries of justice, education, work, medicine and army are the courthouse, the prison, the school, the factory, the office building, the hospital and the training camp, that of the representation of conflicts is the war hotel. According to Foucault, "what the[se] apparatuses and institutions operate is, in a sense, a microphysics of power,"<sup>12</sup> and their action is diffused throughout the social body, in a variety of relations and networks. Consequently, there is no identifiable centre to this power, but only networks of sites where it is exercised.

**The hotel is scattered and the representation of conflicts is "war-hotelized."**

Considering that from every window of every building in a contemporary city in war a camera is potentially recording, and that people living in these places are constantly monitoring the conflict and broadcasting images and information about it, it is as if the model of the war hotel were being disseminated throughout the city. It is multiplying the journalistic sources and the perspectives, forming a dense grid on that space. The model of the war hotel thus allows us to understand the contemporary city in conflict as a visual apparatus that is constantly producing and broadcasting images and information about itself. If yesterday, the war hotel was a building where war reporters lived and worked, and where they produced and broadcast their own representations of the conflict, the war hotel today is a diffused space, crisscrossed by a multitude of perspectives, points of view, opinions, images and information, reflecting the complexity of contemporary conflicts.

In this updated definition of the war hotel, we are now looking at the building itself as well as at the diffused space in the city in which this architectural model is disseminated to hundreds of vantage points. Consequently, those who are inside the hotel are not only those who penetrate inside the building of the journalistic hotel, but also all those who are in the space encompassing the new apparatus of the representation of conflicts, that is to say potentially anyone throughout the city.<sup>13</sup> Although the extension of the boundaries of the war hotel questions the way we see conflicts, decades of war reporting have established a model that is still active and influential. The objectives and ideals may vary considerably from one mode of representation to the other, but it is worth noting that they often use similar forms of journalistic practices. Citizen journalists are trained by professional reporters, armies and resistance groups maintain elaborate websites containing "News," "Headlines" and "Featured Photos" sections, and they all share information, infographics and images on personal blogs, as well as on Facebook, Twitter, Google+, YouTube, Pinterest,

13 "The seeing machine was once a sort of dark room into which individuals spied; it has become a transparent building in which the exercise of power may be supervised by society as a whole." Foucault, *Discipline and Punish*, p. 207.

Flickr and Instagram, to name only a few. All these representations are crisscrossing to form the complex environment that shapes our understanding of conflicts today.

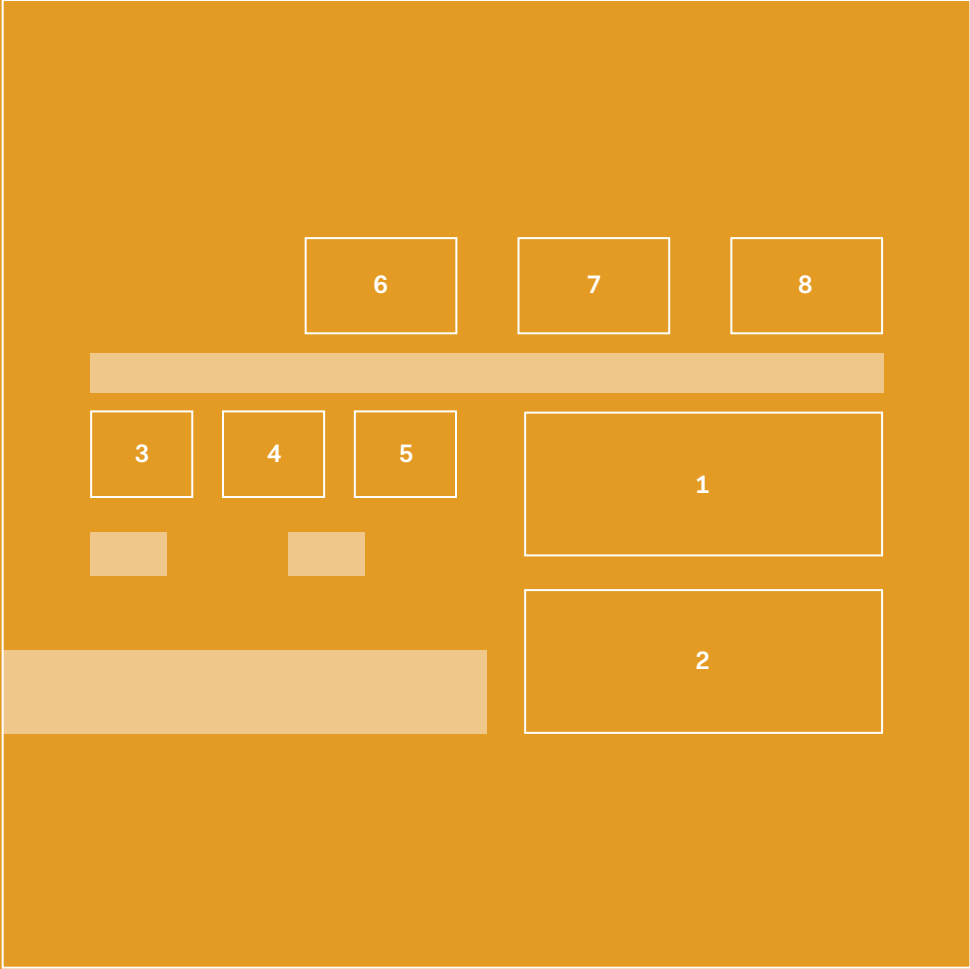
### **The hotel is a machine.**

What the model of the war hotel compels all those representing the conflict to do is effect a constant pendular movement between the field (the city in conflict) and the forum (the spectators).<sup>14</sup> The war hotel belongs to both worlds, and the attention of its occupants is two-way, proposing a careful organization of gazes, both inwards and outwards. It acts as mediation between the theatres of operations into which it is incorporated—and the events it monitors, records and processes as representations—and the wider space of the public opinion it aims to inform and influence. Indeed, what is heard inside and seen from within the war hotel is destined to be broadcast outside of it. The war hotel is constantly monitoring and recording the city while almost simultaneously broadcasting representations of it: it is a machine that incessantly absorbs, digests and disgorges information. As such, it is an appropriate reflection of the contemporary city in war, which is the subject as well as the producer of constant representations. We now understand the war hotel as a discourse and a model that is conditioning the representations of conflicts, not only for journalists, but for all those involved in representing contemporary conflicts as well. The war hotel and the subsequent “war-hotelization” of the representations of conflicts have deeply penetrated the complex construction through which we look at the violence of the world.

<sup>14</sup> For more on the connections between the field and the forum, see Eyal Weizman, “Introduction: Forensis,” in *Forensic Architecture*, ed., *Forensis: The Architecture of Public Truth* (Berlin: Sternberg Press, 2014).









Inscription

Facebook vous permet de rester en contact et d'échanger avec les personnes qui vo


 Articles de Rixos Al Nasr Tripoli

 Articles sur Rixos Al Nasr Tripoli

Abonnement

 Articles de Rixos Al Nasr Tripoli

## Announcement

par Rixos Al Nasr Tripoli, dimanche 27 mars 2011, 07:44

### Announcement:

Despite the tough and dangerous conditions faced in Tripoli, Libya, the hotel staff of Rixos Al Nasr return to their daily work duties voluntarily putting their own lives at great risk in order to provide the representatives of world media, residing in the Rixos Al Nasr, with adequate hotel services.

It is with great sadness that it was brought to our attention that the regrettable incident that occurred further to Mrs Iman's El Obeydi's visit to the hotel on 26th March 2011 involved few members of the hotel staff. Mrs El Obeydi arrived at the hotel, in order to share her horrific story with the international media.

We would like to assure everyone that notwithstanding the challenging circumstances, we are doing our utmost to review what has happened and take the necessary steps to exercise disciplinary action and prevent such incidents from re-occurring.

In the hope that peace and serenity return in Libya and its people.

Regards,  
RIXOS HOTELS

1



Photo - Channel 4

2

Au petit-déjeuner, le 26 mars 2011, Eman Al-Obeidy, une Libyenne qui affirmait avoir été détenue, violée et battue par les brigades de Kadhafi, a fait irruption dans le hall de l'hôtel Rixos Al-Nasr, fréquenté par toute la presse étrangère à Tripoli. Elle a raconté son histoire au journaliste Jonathan Miller de Channel 4, quelques minutes avant d'être repérée par des gardes du gouvernement qui, comme on pouvait s'y attendre, l'ont arrêtée et emmenée dans un lieu inconnu. Ce qui est plutôt inhabituel, c'est que les employés de l'hôtel leur ont prêté main-forte. Dans un reportage de CNN, on les voit en train de tenir Al-Obeidy et lui couvrir la tête d'un tissu noir. D'autres auraient menacé des journalistes avec un couteau (à beurre ?), et même avec une arme à feu.

Al-Obeidy avait sous-estimé cette complicité lorsqu'elle s'est présentée à l'hôtel de guerre. Elle croyait que les caméras la protégeraient, mais la violence et l'arrogance du régime ont eu préséance. Pour elle, l'hôtel de guerre n'a pas constitué un lieu sûr. Mais elle a toutefois réussi à faire connaître son histoire à l'échelle internationale. Elle savait que l'hôtel de guerre était le lieu où partager son information.

Quelques jours après l'arrestation d'Eman Al-Obeidy, la direction de l'Hôtel Rixos Al-Nasr a fait une annonce publique sur Facebook, affirmant la neutralité de l'établissement dans le conflit.



Durant la guerre de Libye en 2011, Moussa Ibrahim, le porte-parole officiel du gouvernement, a utilisé le complexe hôtelier pour s'adresser aux médias et faire des déclarations au nom du gouvernement. Les conférences de presse avaient lieu à toute heure du jour et de la nuit, et la voix d'Ibrahim lui-même résonnait dans le système de sonorisation de l'hôtel, convoquant les journalistes à la salle de conférence.

La salle de conférence est l'endroit où se trouve toute la technologie de communication qu'on peut trouver dans un hôtel de guerre. Elle est équipée de microphones, de haut-parleurs, de caméras et d'écrans, ainsi que de connexions Internet et par satellite. C'est le lieu où l'on vient parler et enregistrer des déclarations, et présenter et diffuser des images.

## Beyrouth, 1975-1990

Dès le milieu des années 1970, durant la guerre civile libanaise, Youssef Nazzal, le propriétaire de l'hôtel Commodore, avait compris que l'une des fonctions de l'hôtel de guerre consistait à fournir un accès approprié aux technologies de communication. Nazzal a raconté comment, en 1976, durant un vol en partance de Londres rempli de journalistes qui se rendaient à Beyrouth pour y couvrir les premiers événements de la guerre, il s'est fait demander quel était le meilleur endroit où demeurer. Il venait d'acquiescer l'hôtel et a simplement invité les reporters à y loger. À partir de ce moment, il s'est assuré de leur offrir tout ce dont ils avaient besoin pour leur travail. Il a fait installer de nouveaux téléphones et de l'équipement téléx, ainsi que des téléscripteurs qui transmettaient les comptes rendus de l'Associated Press et de Reuters. Il veillait à ce que son matériel soit toujours en état de fonctionnement, même lorsque les communications étaient interrompues dans le reste de la ville.

## Sarajevo, 1992-1995

Bien que la direction de l'hôtel n'en ait pas offert l'accès direct, la technologie est également ce qui a rendu le Holiday Inn de Sarajevo si populaire auprès des professionnels des médias durant le siège de la ville, de 1992 à 1995. Construit pour les Jeux olympiques de 1984, l'hôtel comptait plus de 200 chambres. Il faisait partie de l'infrastructure dont avait besoin cette ville relativement modeste pour accueillir un événement d'une telle ampleur. Le bâtiment était équipé de génératrices qui permettaient d'obtenir environ trois ou quatre heures d'électricité par jour, soit suffisamment pour assurer le fonctionnement de certains appareils essentiels. Les soldats ukrainiens et français de la Force de protection des Nations unies (FORPRONU) trafiquaient du carburant, et avec l'aide de certains journalistes, le personnel de l'hôtel a réussi à en acheter pour alimenter les générateurs. En 1992, les téléphones satellites étaient encore lourds et coûteux, et il n'y en avait que cinq ou six dans la ville, qui appartenaient aux grandes agences de presse comme l'AFP ou Reuters, ou encore aux chaînes d'information comme BBC ou CNN. Les réseaux et les journaux de moindre importance n'en disposaient pas, les journalistes indépendants non plus. Ils devaient s'inscrire sur une liste d'attente pour emprunter un appareil. Le fait de loger au Holiday Inn, où ces téléphones étaient installés, facilitait les choses. En 1994, quelques journalistes ont pu s'affranchir de l'hôtel et vivre ailleurs, grâce à deux progrès technologiques importants : le nouveau modèle de génératrice Honda, qui pouvait être transportée par une seule personne, et les téléphones satellites personnels. Ces appareils avaient presque trois fois la taille d'un ordinateur, mais la possibilité de se les procurer pour un usage personnel a libéré les journalistes du Holiday Inn et de sa technologie, tout en leur offrant une précieuse autonomie en matière de communication.

4

## Sarajevo, 1992-1995

L'accès à l'information que fournit l'hôtel de guerre est également utile aux civils. Le Holiday Inn, dans Sarajevo assiégée, était un des rares endroits où il y avait encore de l'électricité et des moyens de communication ; il est devenu l'un des principaux lieux où l'on pouvait se renseigner sur ce qui se passait dans le reste du pays. Les génératrices maintenues en marche par le personnel de l'hôtel et par certains journalistes étrangers permettaient aux résidents de regarder les bulletins de nouvelles internationaux sur la situation en Bosnie. Il était même possible de savoir ce qui se passait en Irak, où un conflit faisait également rage. Grâce à leur contact étroit avec les professionnels des médias qui logeaient dans l'hôtel, les employés pouvaient également obtenir de l'information sur la situation à l'extérieur et la partager avec leur famille et leurs proches.

5

*Nous tenions pour acquis que certains de ces hôtels,  
peu importe leur état, étaient équipés de dispositifs d'espionnage.*

Officiel américain responsable de la sécurité du président Obama,  
cité dans « Obama's Portable Zone of Secrecy (Some Assembly Required) »,  
*The New York Times*, 9 novembre 2013



*On se liait d'amitié avec les soldats qui venaient manger à l'hôtel. On leur refilait la clé de notre chambre pour qu'ils puissent aller se doucher et appeler leurs proches. Sans même qu'on le leur demande, ils parlaient de ce qui se passait.*

Paul McEnroe, journaliste, à propos de l'hôtel Fao à Hafar al Batin, en Arabie Saoudite, cité par John Fialka dans *Hotel Warriors: Covering the Gulf War*, 1991

7

*L'hôtel [Dhahran International, en Arabie Saoudite], rempli de journalistes depuis longtemps, était bien équipé de matériel sophistiqué : des ordinateurs portables, des téléphones satellites, des radios à ondes courtes, des télécopieurs, des caméras infrarouges et d'autres accessoires électroniques permettant une communication presque instantanée depuis le désert.*

John Fialka, correspondant de guerre, *Hotel Warriors: Covering the Gulf War*, 1991

8

## War Hotel As Communication

One of the basic needs of journalists is to have access to tools to send the information they have gathered from the battlefield abroad. Although technology has evolved in recent years, becoming cheaper and more accessible so journalists can now afford unrestricted access to tools such as portable satellite phones and connected computers, live transmissions for television networks still need heavy equipment that must be installed in or around hotels.

War hotels are places where one goes to speak and provide information, and it is likely that there will be someone on the receiving end to listen to what is being said, to record the information and broadcast it. What is heard inside a war hotel is destined to be known around the world. The hotel acts as a resonance chamber.

### 1

Just at breakfast, on March 26, 2011, Eman Al-Obeidy, a Libyan woman who claimed that she was detained, raped and beaten by Gadhafi brigades, burst into the lobby of the Rixos Al-Nasr Hotel where all the foreign press gathered in Tripoli. She told her story to Channel 4 journalist Jonathan Miller only minutes before being spotted by government minders who, unsurprisingly, arrested her and took her away to an unstated location. What is slightly more unusual is that hotel employees assisted them in this task. In a CNN report, they are seen holding Al-Obeidy and putting a dark cloth over her head. Some others are said to have threatened journalists with a (butter?) knife, and even with a gun.

Al-Obeidy underestimated this complicity when she came to the war hotel. She thought the cameras would protect her, but the violence and arrogance of the regime prevailed. For her, the war hotel did not function as a safe place. But she was able to spread her story on an international scale. She knew that the war hotel was the place to share her information.

A few days after the arrest of Eman Al-Obeidy, the Rixos Al-Nasr Hotel management made a public announcement on Facebook, asserting their neutrality in the conflict.

### 2

During the 2011 Libyan war, Moussa Ibrahim, the official government spokesperson, used the hotel compound to address the media and make statements on behalf of the government. Press conferences were held at any time of the day or night with Ibrahim's own voice resonating over the hotel's public address system, calling journalists to the press conference room.

The conference room is where one finds all the communication technology in a war hotel. It is equipped with microphones, speakers, cameras and screens, as well as Internet and satellite connections. This is the place where one goes to speak and show images, as well as to record statements and broadcast images.

### 3

#### Beirut, 1975–1990

As early as the mid-1970s during the Lebanese civil war, Youssef Nazzal, the owner of Le Commodore Hotel, understood that one function of a war hotel was to provide access to proper communication technology. Nazzal recounted how in 1976, during a flight from London to Beirut packed with journalists coming to cover the first events of the war, he was asked where was the best place to stay in town. He had recently acquired this hotel and he simply invited the reporters to stay there. From that moment on, he made sure that journalists would have everything they needed for their work. He had new telephones and telex equipment installed, along with teleprinters that carried the Associated Press and Reuters reports. He managed to have his equipment always ready for use, even when communications were knocked out in the rest of the city.

#### 4

##### **Sarajevo, 1992–1995**

Although the hotel management did not directly provide it, access to technology is also what made the Holiday Inn Sarajevo so popular among media workers during the 1992–1995 siege of the city. The hotel was built for the 1984 Olympics and had over 200 rooms. It was part of the infrastructure needed by this relatively small city to host such a big event. The building was equipped with generators which provided approximately three to four hours of electricity every day, enough to keep some of the essential equipment working. With the help of some of the journalists, the hotel staff managed to smuggle in gasoline for the generators, trafficking with the Ukrainian and French soldiers of the United Nations Protection Force (UNPROFOR). In 1992, satellite phones were still heavy and expensive, and there were only five or six of them in the city, owned by major press agencies such as AFP and Reuters or media networks such as BBC or CNN. Smaller networks or newspapers, or independent journalists were not equipped. They had to get on a waiting list to borrow one. Staying at the Holiday Inn, where these phones were installed, made that easier. In 1994, some journalists were able to move out of the hotel and live on their own, thanks to two major technological improvements: the new, lightweight Honda generators that could be carried by a single person, and personal satellite phones. These were approximately three times the size of a computer, but still, these two pieces of equipment that journalists could now afford for their personal use freed them from the Holiday Inn and its technology, giving them highly valued communication autonomy.

#### 5

##### **Sarajevo, 1992–1995**

The access to information a war hotel provides is also beneficial to civilians. In besieged Sarajevo, the Holiday Inn was one of the few places that still had electricity and communications; it became one of the main places where one could go to find out what was happening in the rest of the country. The generators maintained by the hotel staff and some of the foreign journalists made it possible for local employees to watch international news programs about the situation in Bosnia. It was even possible to find out what was happening in Iraq, where a conflict was also raging. The hotel employees, through the close contact they had with the media workers living in the hotel, were also able to gather information on the situation outside and share it with their families and relatives.

#### 6

*We took for granted that in some of these hotels, no matter the state, that spying devices were built in there.*

A U.S. official in charge of President Obama's security, quoted in "Obama's Portable Zone of Secrecy (Some Assembly Required)," *The New York Times*, November 9, 2013

#### 7

*We'd befriend the soldiers who would come in for a meal. We'd give them keys to our hotel room; that way they could have a hot shower and call home. Without even asking, they would just kinda talk about what was going on.*

Paul McEnroe, journalist, talking about the Fao Hotel in Hafar al Batin, Saudi Arabia, quoted by John Fialka in *Hotel Warriors: Covering the Gulf War, 1991*

#### 8

*The hotel [Dhahran International Hotel, Saudi Arabia], long since booked solid by journalists, fairly bristled with sophisticated gear: laptop computers, satellite telephones, shortwave radios, fax machines, infrared cameras, and other electronic paraphernalia designed for nearly instantaneous communication from the desert.*

John Fialka, war correspondent, *Hotel Warriors: Covering the Gulf War, 1991*



# Le subterfuge des écrans

Susan Schuppli

Le type qui s'avancait en courant avait perdu sa jambe droite. Je le regardais se vider de son sang; je veux dire, son sang était chaud. Quand il est mort, son corps s'est refroidi, et son image thermique a changé jusqu'à devenir de la même couleur que le sol. Je peux voir chacun des petits pixels quand je ferme les yeux<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nick Wing, « Brandon Bryant, Former Drone Operator, Recalls What It's Like To Watch Target "Bleed Out" on Screen », *The Huffington Post*, 6 juin 2013. [Notre traduction.]

Ce troublant compte rendu de la transformation chromatique d'une image thermique suivant une frappe américaine au drone, en Afghanistan, a été fait par Brandon Bryant, ex-pilote de drone de l'armée de l'air devenu depuis lors un critique véhément de la guerre contre le terrorisme menée par les États-Unis. À mesure que le corps de la cible de Bryant refroidit, sa signature thermique s'estompe pour ne devenir qu'un champ indistinct de pixels monochromes qui se fondent avec le sol. Dans cette transition – de sujet à données chaudes à cache de données froides –, l'image et l'événement fusionnent complètement. Différents aspects de l'être sont alors renégo-ciés, à un point tel que l'image d'un homme blessé qui court devient le pur figement électronique de l'écran. Alors que la violence physique de l'événement – une frappe de missile Hellfire menée au moyen d'un lien satellitaire entre le Nevada et l'Afghanistan – était déjà subsumée dans l'économie visuelle de l'image en tant que transaction entre détecteurs et écrans, la description poignante offerte par Bryant de son assassinat télévisuel, à distance mais intime, met en relief jusqu'à quel point les zones de conflit ont migré vers des opérations à l'écran. Il ne s'agit toutefois pas ici de l'interface de la télévision publique qui médiatise et transmet le conflit sous forme de bulletins de nouvelles et de résumés, mais bien des pixels, des armes acoustiques et des extraits sonores du conflit : un événement confidentiel sur écran mené entre un code et un combattant.

Medina Wasl, Fort Irwin National Training Center, Californie. Vue de la mosquée depuis l'intérieur de la chambre de l'hôtel où résident les journalistes. La fenêtre 16/9 n'a pas de rideaux. Image tirée de la vidéo *Mirages*, réalisée par Emanuel Licha, 2010.



En 2009, Emanuel Licha s'est rendu à Fort Irwin, dans le désert de Mojave, où se trouve un centre national d'entraînement militaire qui dispose de simulacres de treize villages irakiens servant à préparer les soldats américains à leur déploiement là-bas. Accidentellement assimilé à un journaliste, Licha s'est vu attribuer une chambre dans l'hôtel construit tout exprès sur le site pour accueillir les médias et les visiteurs officiels. Bien que décorée sobrement, sa chambre lui donnait un point de vue direct sur l'une des principales composantes du lieu : la réplique grandeur nature d'une mosquée avec ses minarets et un muezzin. Mais ce qui l'a intrigué le plus, c'est le format de la grande fenêtre offrant ce point de vue, c'est-à-dire ses dimensions cinématographiques qui correspondaient parfaitement au format 16/9 des médias HD. Construit par le Corps des ingénieurs de l'armée des États-Unis, ce village irakien simulé, connu sous le nom de Medina Wasl, est une mise en scène à tout point de vue : il fait entrer des journalistes dans une zone de guerre reconstituée dans le décor extérieur d'un studio de film d'action implanté sur une base militaire dans le Sud de la Californie. « Les champs de bataille que nous avons créés ici au National Training Center peuvent être vus comme une scène géante, ou comme un décor géant où les différentes scènes sont des villages. Cela peut aussi être vu comme un grand spectacle de télé-réalité<sup>2</sup>. » Les observations de Licha sur la manière dont l'armée « entraînaient » non seulement ses soldats mais aussi les médias couvrant l'invasion en Irak et les incursions subséquentes en Afghanistan, l'ont amené à approfondir ses recherches sur le fonctionnement de l'hôtel de guerre en tant que dispositif médiatique spatialisé, essentiel à l'infrastructure du journalisme dans les zones de conflit aussi bien qu'à la façon dont les images de guerre sont « recadrées » – le sujet de sa thèse de doctorat et de son film *Hotel Machine*, qui est au cœur de la présente exposition.

À Fort Irwin, Licha a également interviewé des figurants irakiens-américains dont les commentaires ont eux aussi souligné les aspects cinématographiques du camp d'entraînement. Chacun a comparé son expérience de vie et de travail à Medina Wasl à celle de jouer dans un film. Cependant, la transformation des médias en l'une des principales zones de conflit trouve ses correspondances historiques non seulement dans la généalogie du cinéma – tels les films de British Pathé sur la Seconde Guerre mondiale qui présentaient les victoires des Alliés à un public cinéophile –, mais surtout dans la diffusion quotidienne des images de la guerre du Viêtnam à la télévision. À partir de la fin des années 1960, alors que 93 % des foyers américains possèdent la télévision, les actualités diffusaient en soirée un torrent apparemment non censuré d'images montrant des soldats inquiets et blessés ainsi que des housses mortuaires. L'espace de l'écran devient alors vite *le* champ de bataille disputé pour mener la guerre du Viêtnam sur le front

2 Lieutenant-colonel Cameron Kramer, chef des plans et opérations (Fort Irwin), *Full Battle Rattle*, film réalisé par Tony Gerber et Jesse Moss, 2008. Un quotidien rapporte également des faits sur des simulations d'entraînement se déroulant dans le village afghan de Fort Polk, en Louisiane. En Grande-Bretagne, des villages-tests semblables ont été construits à Thetford et à Norfolk ; ce dernier, une installation de 30 millions de dollars destinée à l'entraînement des forces de la coalition, fait appel à plus de cent acteurs.

3 Susan Schuppli, « *Improvised Explosive Designs: The Film-Set as Military Set-Up* », *Borderlands* 9, (2010), p. 2.

intérieur. J'ai déjà écrit sur les sites d'essai et les camps d'entraînement simulés, dont Fort Irwin, qui s'inscrivent dans une longue histoire d'expérimentation architecturale et militaire qui a utilisé, voire développé, de nouveaux formats et technologies médiatiques comme principaux outils d'investigation pour comprendre l'action des munitions sur le cadre bâti<sup>3</sup>. Les installations comme Fort Irwin ou Thetford au Royaume-Uni remplissent non seulement le double rôle de simulateur pour l'entraînement des soldats (afin d'améliorer leurs connaissances transculturelles et leur perception des situations) et d'appareillage médiatique conçu pour reconditionner le regard : elles témoignent également jusqu'à quel point le conflit contemporain continue de s'éloigner du terrain au profit de l'écran. Avec ses décors de films de série B, le profil racialisé de ses personnages et sa pyrotechnie de film d'action, Fort Irwin constitue sans doute également une sorte de recul anachronique vers une époque où la guerre prenait encore des formes hautement représentatives dans ses mises en scène de confrontation avec l'ennemi. Certes, les cartes militaires et la ligne Maginot préfiguraient déjà la capacité opérationnelle des abstractions, mais quand les actes de violence émergent de plus en plus de l'agrégation de mégadonnées, comme l'illustre la guerre des drones qui se joue en temps réel dans l'espace d'un écran informatique, alors l'espace de guerre simulée dans un désert de la Californie ou dans un village du Norfolk ressemble encore davantage à une séance de photo de tourisme de guerre pour journalistes privilégiés.

À cet égard, le projet de Licha sur l'hôtel de guerre devient le rappel opportun d'une série de glissements qui se font le long de l'axe médiatique du journalisme de guerre. Son ethnographie filmique montre à la fois le caractère essentiel et la disparition d'une certaine forme de reportage centralisé organisé par les réseaux de nouvelles et les agences de photo qui placent des envoyés et des équipes de télévision dans le voisinage immédiat des sites de conflit, exigence qui a donné lieu, en retour, à l'hôtel de guerre. Elle signale également l'avènement d'une nouvelle situation médiatique dans laquelle l'éloignement est reconfiguré en tant que proximité par les opérations à l'écran<sup>4</sup>. De Sarajevo à Bagdad, Tripoli et Gaza, l'hôtel de guerre a servi de passerelle stratégique vers le conflit, d'espace de sécurité relative, de point de rencontre pour la presse étrangère, de point de vue à partir duquel on filme, et de centre de communications permettant aux reporters de respecter la date de tombée depuis leur champ d'action. Et ce, alors que le déploiement spatial de plusieurs de nos conflits actuels est caractérisé par des réseaux hautement décentralisés et diffus pendant que les migrants fuient les zones de guerres changeantes en Syrie, en Irak et en Turquie, ou que les mesures anti-terrorisme se cachent dans les zones troubles d'opérations clandestines et de détentions secrètes. Combinée aux modes diffus de sources ouvertes et de journalisme participatif, incluant l'activisme

4 Voir : *The Bureau of Investigative Journalism*, [www.thebureauinvestigates.com/](http://www.thebureauinvestigates.com/).

vidéo, les médias populaires et les plateformes en ligne, ainsi qu'aux capacités de détection à distance de Google Earth par exemple, cette situation d'indétermination spatiale a rendu en quelque sorte obsolètes non seulement la nécessité topographique de situer le journaliste professionnel dans les coordonnées spatiales fixes d'un seul emplacement, mais aussi l'hôtel de guerre. Les écrans et les logiciels sont aujourd'hui un portail essentiel pour les événements en cours aussi bien que des outils novateurs pour le travail d'investigation; cependant, l'espace informatique a aussi évidemment joué un rôle central dans la perpétration d'exactions alors que les pratiques d'acquisition de données et de ciblage numérique transforment les sujets en schémas et en ensembles de données qui sont activables, voire exécutables.

Même si Bryant – qui souffre d'ESPT – revoit l'image pixélisée de l'événement dès qu'il ferme les yeux, l'assassinat qu'il a perpétré en même temps qu'il en a été témoin se dissout dans le champ de l'abstraction numérique où la guerre contre le terrorisme a trouvé son allié politique le mieux choisi, c'est-à-dire les mégadonnées et les algorithmes d'apprentissage automatique. Sous l'administration Obama, la pratique aujourd'hui bannie des frappes sur signalement (« signature strikes »), basées sur l'analyse du mode de vie, a porté la guerre des drones à de nouveaux sommets, alors que la liste de gens à tuer (« kill list ») s'est allongée exponentiellement sous l'égide du dépouillement des données<sup>5</sup>. Cette pratique permettait que des militants suspects soient légalement éliminés, non pas sur la base de leurs actions mais plutôt à cause de leur correspondance informatique avec un routage de données préétabli. De la même façon, les victimes des frappes de drones sont représentées presque exclusivement par les courbes de listes de pertes présentées sous forme de graphiques et de statistiques. Bien que cette situation ne soit pas sans lien avec le défi que représente l'acquisition d'informations sur le terrain dans des régions comme le Waziristan, l'Afghanistan et le Yémen, où a principalement lieu la guerre des drones, elle est également une conséquence du recours à l'abstraction des données, qui contribue à couper le lien affectif entre les victimes de la violence et le public dont les opinions peuvent chanceler lorsqu'il est confronté aux séquelles sanglantes d'une telle technologie militaire, employée beaucoup trop souvent contre des civils. La publication à la une du *New York Times* (le 9 juin 1972) de la photographie d'une jeune Vietnamiennne - Phan Thi Kim Phúc - en train de fuir l'enfer d'une attaque erronée au napalm a marqué, à cet égard, un autre tournant quant à la gestion et au contrôle de la couverture médiatique de la guerre au Vietnam par l'État<sup>6</sup>. Cette image sacrificielle a suscité l'indignation morale aux États-Unis et a alimenté l'opposition du public à ce qui était déjà une guerre impopulaire. Pourtant, même en soulignant cet exemple paradigmatique, je suis bien au

5 Cori Crider, *Killing in the Name of Algorithms: How Big Data Enables the Obama Administration's Drone War*, Al Jazeera America, 4 mars 2014, disponible à : <http://america.aljazeera.com/opinions/2014/3/drones-big-data-waronterror-obama.html>. Voir également le graphique d'évolution *A look inside the "disposition matrix" that determines when—or if—the administration will pursue a suspected militant*. Daniel Byman et Benjamin Wittes, « How Obama Decides Your Fate If He Thinks You're a Terrorist », *The Atlantic*, 3 janvier 2013.

6 Susan Schuppli, « War Dialling: Image Transmissions from Saigon », *Mythologizing the Vietnam War: Visual Culture and Mediated Memory*, sous la dir. de Jennifer Good, Brigitte Lardinois, Paul Lowe et Val Williams, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.



7 Thomas Keenan, «Publicity and Indifference (Sarajevo on Television)», *PMLA*, vol. 117, no 1 (janvier 2002), p. 104-116 [accessible par <http://www.jstor.org/stable/823254>].

fait des théories plus récentes qui remettent en cause le « pouvoir putatif » de l'image à l'écran dans le travail des théoriciens des médias, par exemple celui de Thomas Keenan qui avance que le discours télévisuel sur la souffrance ne se répercute nullement dans la sphère publique comme un appel à l'action ou à l'intervention humanitaire<sup>7</sup>. La couverture « en direct » de la violence génocidaire qui a balayé la Bosnie au milieu des années 1990 a signalé un glissement tristement célèbre dans la théorie de l'écran, alors que l'image a forgé de nouvelles alliances avec les gens qui ont ouvertement commis des atrocités devant les caméras et les équipes de télévision, voire même pour elles. La publicité de masse avait créé, au mieux, de l'indifférence et, au pire, un mépris délibéré. Mais Keenan, dans son commentaire, n'accuse finalement pas le potentiel de l'image d'agir comme « témoin de fait » d'un crime ; il manifeste plutôt la préoccupation que le concept vénéré de sphère publique, issu des Lumières, soit lui-même défectueux.

«Ce qui est en jeu, c'est la vision qui s'attend à ce que, comme l'explique David Rieff, "une autre image, ou un autre article, ou un autre correspondant filmé debout devant un édifice bombardé et fumant, persuaderait les gens, les forcerait à arrêter de hausser les épaules ou, comme les Nations Unies, de blâmer les victimes" – à ce qu'une autre image, donc, produise quelque chose. Et si cette attente à l'égard de l'information et de l'illumination faisait partie du problème<sup>8</sup>? »

8 Thomas Keenan, art. cit., p. 113.  
[Notre traduction.]

Keenan met à mal un précepte « bien-aimé » selon lequel la connaissance est suffisante en soi ; que la révélation publique d'une injustice – notre confrontation collective à la vérité des images transmises d'une zone de conflit – est parfaitement capable de susciter une politique nouvelle. Mais si, comme il le sous-entend, notre conviction mal placée dans le pouvoir cathartique de l'information véhiculée par les images a donné lieu à une sorte de paralysie collective, ne devrions-nous pas en appeler à un renouveau du concept de public, ou bien devrions-nous peut-être porter notre attention ailleurs, c'est-à-dire sur l'idée non plus de « rendre les choses publiques » (ce qui inclut une demande d'imputabilité et de transparence), mais de les rendre politiques<sup>9</sup>. Autrement dit, d'entreprendre l'énorme tâche requise pour établir des liens causaux entre des images et des événements se déroulant à de multiples échelles, durées et géographies. Le projet de Licha accomplit une partie de ce travail puisque les miroirs, les télévisions murales, les écrans d'ordinateurs et les fenêtres d'hôtel qui meublent l'exposition sont radicalement déphasés par rapport au temps et à l'espace réels des conflits auxquels renvoie le projet. Ils encadrent le passé d'un point de vue actuel dans des scènes de conflit aujourd'hui devenues historiques. Un reportage d'actualités documentant la réplique armée au printemps arabe sur la place Tahrir en 2011 s'arrête

9 Bruno Latour et Peter Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005.

soudainement et recule jusqu'en 1991, à la transmission en direct sur CNN d'une prise de vue de Bagdad depuis le balcon de l'hôtel Al Rasheed lors la première guerre du Golfe, puis encore plus loin dans le temps, en 1989, au moment où un jeune protestataire affrontait, seul, une colonne de tanks sur la place Tiananmen. Il s'agit là d'une stratégie consistant à faire s'entrecroiser des lieux et des temporalités, ce qui a pour effet à la fois d'élargir le cadre de référence et de recadrer les images de départ documentant une horrible déclaration de guerre contre les libertés civiles. Même le geste banal dans la première séquence du film du nettoyage de miroirs d'hôtel, se dédouble en surface réfléchissante et en dispositif de réflexion critique collective.



Images tirées du film *Hotel Machine*, réalisé par Emanuel Licha, 2016.

En sous-entendant que l'événement en direct à l'écran ne se traduit pas naturellement en action par la vertu d'une révélation publique, Keenan utilise le mot « information » pour renvoyer à la capacité rhétorique des images « d'exposer » une injustice ou un mal, choix qui a des impacts directs, même s'ils sont involontaires, sur les pensées que je soumets dans le présent essai quant à la montée d'une esthétique des données et d'un espace-écran militarisé. Durant la guerre des Balkans, le champ d'action télévisuel – qui a résulté en peu de choses si ce n'est l'inaction – a été un événement écranique au cours duquel les atrocités commises au vu et au su de la presse et des Casques bleus de l'ONU ont toutefois conservé un contour perceptible en tant qu'images-événements formellement reconnaissables. Par contre, une base de données rend une violence semblable impossible à représenter. Une telle représentation, si elle avait été possible, aurait pu galvaniser l'opinion publique ou déclencher l'indignation morale, malgré le fait qu'il n'existe aucune garantie que ce type d'empathie change quelque chose. Rétablir les liens causaux dont dépendent des événements non linéaires complexes, comme la guerre contre le terrorisme (surtout dans le contexte des campagnes américaines et

européennes) en tant que *modus operandi* devient une tâche beaucoup plus difficile quand les décisions de tuer sont invariablement prises dans le monde abstrait des bandes passantes et des codes. J'avance cela tout en sachant que la violence cachée dans les mégadonnées et les chiffres n'est pas uniquement imputable à la guerre, mais qu'elle opère également dans les infrastructures de données comme la NSA (National Security Agency, États-Unis) et le GCHQ (Gouvernement Communications Headquarters, Royaume-Uni), chez la bande des cinq de la Californie (Google, Facebook, Apple, Amazon et PayPal) et dans les monolithes en gestion de patrimoine comme BlackRock, voire dans les pratiques plus quotidiennes d'évaluation de crédit, le marketing des produits de grande consommation et les calculs prévisionnels de l'assurance santé. Bien sûr, les données numériques servent fréquemment et spécifiquement à indiquer l'intensification et la gravité d'un désastre ou d'une crise, mais même le langage abstrait des statistiques doit être traduit dans des formes intelligibles et convaincantes. Cela se produit normalement quand les chiffres atteignent un point de basculement scalaire en nombres triples et quadruples. Dans des cas précis, les nombres peuvent fournir un « bruit » de fond dont peut émerger la singularité d'une image, comme celle du réfugié Aylan Kurdi, l'enfant syrien échoué sur une plage en Turquie (le 2 septembre 2015), pour qu'elle devienne emblématique ou iconique. En ce sens, la représentation de la crise des réfugiés a été numérique – littéralement une mer de nombres – avant d'acquérir une forme pleinement visuelle.

L'image thermique de la cible qui refroidit évoquée au début du présent essai constitue un exemple puissant car, par elle, nous pouvons accéder à la dimension traumatique de l'abstraction



militarisée en tant qu'espace paradoxalement infondé et privé, où ce qui est représenté ne peut plus rendre les effets réels de la guerre ni produire leurs récits conventionnels et moraux pour le public. J'utilise le mot paradoxal parce qu'après tout, c'est le sol en devenir de la figure - celle qui s'est vidée de son sang à l'écran - qui a tant troublé Bryant par sa monochromie et sa terrifiante absence de forme. Il se souvient de chaque pixel et il est horrifié. Chaque quadrant électronique indifférencié est le paramètre fictif d'une mort momentanément bien présente à l'écran, mais maintenant insaisissable et indéchiffrable, sinon en tant que nom raturé sur la « kill list ». Pourtant, s'attarder sur le désespoir de Bryant induit par l'image à distance, c'est aussi accorder un privilège immérité à la subjectivité et au regard souverain de l'auteur du crime dont l'acte de tuerie est répété par la dissolution technique et visuelle de la figure dans l'abstraction numérique du sol. Lors d'une conversation avec Emanuel Licha, je lui ai fait remarquer que l'artiste arrive toujours trop tard sur les lieux de l'action, suggérant que son temps de réaction est beaucoup plus lent que celui des médias. Mais peut-être devrions-nous considérer ce décalage temporel de manière quelque peu différente. Car ce qui est important dans le contexte de la présente analyse, c'est que l'artiste s'intéresse à l'après d'un conflit ; en arrivant trop tard, il s'attarde aux espaces et aux sites où s'est déployé le conflit, où ceux qui ont survécu persévèrent, continuant d'exécuter les tâches quotidiennes qui ont assuré le fonctionnement continu de l'hôtel en temps de guerre. Le personnel à la réception, les préposés à l'entretien, les cuisiniers, les nettoyeurs et les gouvernantes sont toujours à la tâche, longtemps après que le conflit s'est déplacé ailleurs. Ils sont les programmeurs invisibles qui veillent au fonctionnement de l'hôtel de guerre. Licha interpelle ces travailleurs tout au long du film, mettant en relief leurs expériences et les conditions de travail qui ont rendu possible l'émergence de l'espace écranique du journalisme de guerre.

Certes, le rôle des médias comme outil permettant de documenter la violence et comme extension de sa logique était déjà au cœur de plusieurs projets d'exposition de Licha. Avec *Hotel Machine*, l'artiste élargit l'appareillage médiatique pour y inclure l'architecture et l'infrastructure, toutes deux étant également des composantes clés pour mener une guerre avec des moyens informatiques. L'espace de l'écran est inextricablement lié à ses supports matériels et à ses exigences techniques, lesquels sont en retour la conséquence de nombreuses formes de travail enchevêtrées, allant de l'extraction de ressources à l'ingénierie de systèmes, en passant par le travail de routine dans les centres de données. Dans l'entrevue citée au début de cet essai, l'opérateur de drone Brandon Bryant admet également entretenir des doutes sérieux sur la justesse de l'information à partir de laquelle il agissait. « Il y a un dicton à la NSA disant

10 Cori Crider, *op. cit.* [Notre traduction.]

11 La philosophe Luciana Parisi a écrit abondamment à ce sujet. Voir Luciana Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2013.

12 Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.

13 Le travail de pionnier du Bureau of Investigative Journalism (BIJ) pointe dans la direction d'une telle pratique, celle du journalisme de données qui, dans le cas du BIJ, s'intéresse à l'agrégation mondiale et à la ré-analyse de rapports de médias déposés par voie électronique. Bien que leurs journalistes ne fassent pas de reportage directement sur le terrain, mais plutôt en ligne, leur capacité de filtrer l'information à partir d'une très grande variété de sources en provenance de différents contextes et dans diverses langues a contribué à créer un degré beaucoup plus élevé d'exactitude dans le reportage sur la guerre contre le terrorisme. Leur travail a été essentiel, par exemple, dans la correction des fausses prétentions de la CIA quant aux pertes civiles dans la guerre des drones. John O. Brennan, directeur de la CIA, a fait une fausse déclaration en juin 2011 quand il a dit que, sur une période d'un an, « il n'y a eu aucune mort collatérale, et ce en raison de la compétence et de la précision exceptionnelles des capacités que nous avons été en mesure de développer ».

que "SIGINT ne ment jamais". C'est peut-être vrai que SIGINT ne ment jamais, mais il est assujéti à l'erreur humaine<sup>10</sup>. » Le commentaire de Bryant concernant la faillibilité humaine à l'œuvre dans l'interprétation de « renseignements par signaux » (« Signals Intelligence » ou SIGINT) devrait être rationalisé – non comme une preuve supplémentaire qu'il faut en arriver à la prise de décision et à la guerre entièrement automatisées, mais plutôt comme une indication de l'incommensurabilité entre l'humain et les modes de raisonnement informatiques<sup>11</sup>. Bien qu'il soit valable de dire que les systèmes informatiques sont totalement dépendants d'acteurs humains et liés à eux, les algorithmes d'apprentissage automatique ont maintenant des capacités leur permettant de prendre en charge plusieurs fonctions qui nous écartent de la chaîne de décision, en raison principalement et tout simplement du volume de données qui peuvent être scannées et recoupées. L'identification du critère à partir duquel une certaine décision a été rendue par une machine, par exemple une cote de crédit ou l'apparition d'un nom sur la « kill list », est devenue incroyablement difficile pour les experts aussi bien que pour les non-spécialistes. Pendant que les lignes de front se déplacent progressivement dans l'espace secret de l'informatique et de l'abstraction numérique, bien au-delà des seuils de la perception humaine et de ses modes d'expression, nous ne pouvons certainement plus nous fier uniquement aux objets spatiaux pour nourrir nos points de vue critiques sur des situations de conflit. L'espace de l'écran a multiplié et réfracté les « cadres de la guerre » en un champ complexe de détecteurs, de logiciels et de serveurs qui traquent leurs cibles – des combattants, le capital, les consommateurs... – à travers le spectre électromagnétique<sup>12</sup>. Enquêter sur les formes aujourd'hui numérisées et automatisées de la violence exigera un réalignement conceptuel dans lequel nous apprendrons à déceler la spécificité des batailles qui se déclenchent d'elles-mêmes au niveau du processus : des traductions entre formats de fichier à la latence des signaux, des erreurs de compression à la rémanence des données et jusqu'à la diffusion de métadonnées. Si les appareils photo, les caméras et les médias se sont depuis longtemps aventurés dans les zones de conflit, exposant les injustices et documentant les exactions, l'expansion de ces zones à de puissants dispositifs informatiques doit donner lieu à de nouvelles pratiques de décodage pour que nous puissions intervenir politiquement dans les champs électroniques de données transformées en armes, où les algorithmes exécutent et les pixels dissimulent les crimes<sup>13</sup>. Tout comme *Hotel Machine* a élargi l'analyse des médias pour y inclure les bâtiments « de guerre » discrets, notre tâche est maintenant de poursuivre ce travail en étendant l'analyse des conflits aux espaces négligés de l'écran.

(Traduction de Colette Tougas)

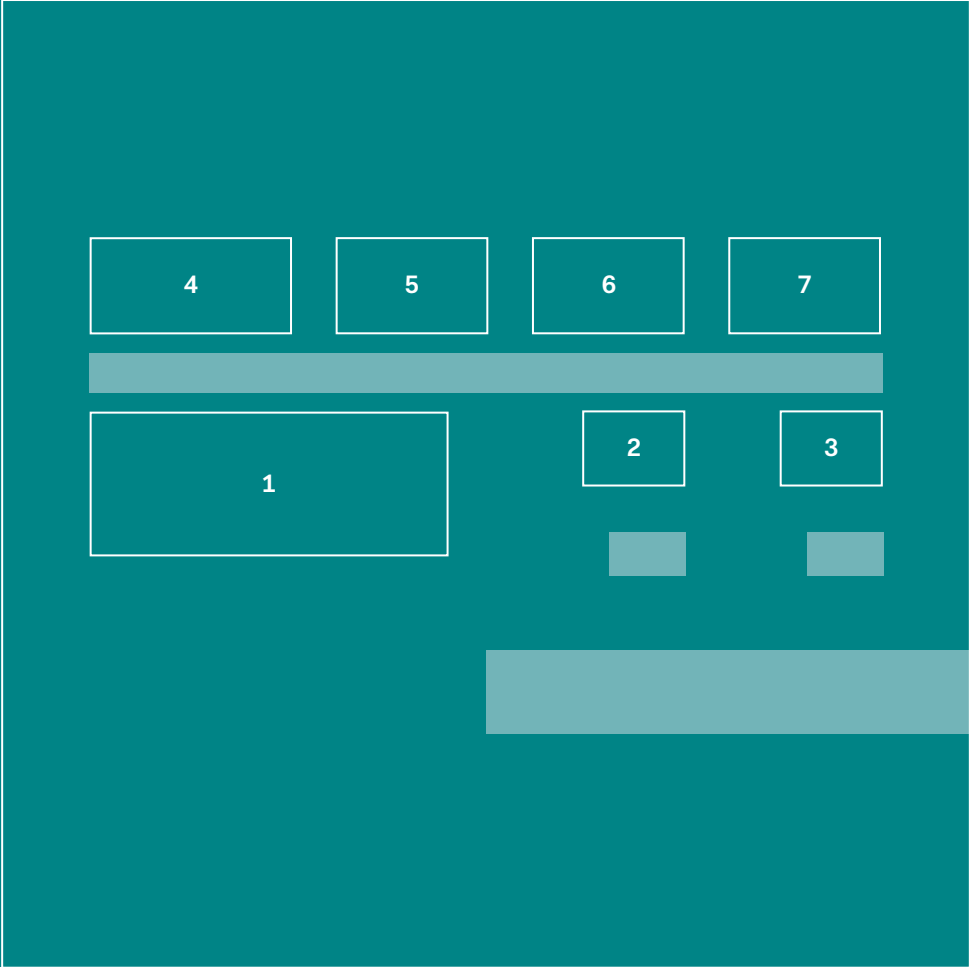






Photo: Jack Sullivan / Reuters

1

## Sarajevo, 1992-1995

Juste avant que la guerre n'éclate, le Parti démocratique serbe de Radovan Karadžić (Srpska Demokratska Stranka - SDS) a établi son siège social au Holiday Inn de Sarajevo. Une curieuse vidéo trouvée sur Internet montre Karadžić debout dans le hall de l'hôtel, visiblement en train d'attendre quelque chose ou quelqu'un (probablement autour de mars 1992). Plusieurs personnes l'entourent, surtout des soldats dont certains sont armés. Des observateurs de l'UE se trouvent à proximité. Karadžić discute avec Muhamed Čengić, un représentant de la communauté musulmane. Les deux hommes se disputent sur la question de savoir qui est responsable du chaos dans le pays. Un des journalistes présents demande : « Qui attendons-nous ? » Karadžić répond alors qu'il attend le président Alija Izetbegović. À pied, ils partiront ensemble du Holiday Inn pour rejoindre l'édifice de la télévision nationale où ils doivent être interviewés. En faisant de cet hôtel de guerre en devenir le point de départ du cortège les conduisant vers ce bâtiment, les deux politiciens lui donnent inconsciemment un rôle hautement symbolique dans la représentation du (de leur) conflit.

2





L'importance croissante des images comme éléments de preuve dans les salles d'audience, comme au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY), incite les protagonistes des conflits – plus spécifiquement les victimes – à accorder une attention particulière à la documentation relative à toute forme d'abus en vue de son utilisation potentielle en cour. Même si ce n'était pas prémédité, il n'y avait probablement pas de meilleure manière d'y arriver qu'en installant un hôpital de fortune dans le hall de l'hôtel Ukraine lors des événements qui se sont déroulés sur Maidan Nezalezhnosti (la place de l'Indépendance) à Kiev en février 2014. L'hôtel Ukraine donne directement sur la place, c'est pourquoi il a été choisi par la grande majorité des journalistes qui se sont déplacés pour couvrir le conflit. Encore là, bien que ce ne fût probablement pas une stratégie délibérée, le fait d'installer l'hôpital de fortune dans l'hôtel garantissait aux manifestants que la presse étrangère serait immédiatement témoin du nombre élevé de morts et de blessés. D'ailleurs, de nombreux reportages montraient des images de blessés et de morts transportés à l'hôtel de guerre transformé en hôpital, qui devint vite une morgue avec des cadavres étendus dans le hall sous les draps blancs de l'hôtel. Les événements de Kiev ont ajouté deux nouvelles catégories d'utilisateurs de l'hôtel de guerre en tant que lieu de convergence : des médecins venus de partout au pays pour tenter de sauver des vies, et des prêtres, venus donner les derniers sacrements.

### Srebrenica, 1995

C'est en partie dans les locaux d'un hôtel que Ratko Mladić a organisé la déportation et le meurtre de la population musulmane de Srebrenica. Dans une vidéo qu'il a lui-même produite, on le voit dans une salle de réunion de l'hôtel Fontana à Bratunac, en Bosnie-Herzégovine, le 11 juillet 1995, négociant l'évacuation (qui s'avérera être une déportation massive et un génocide) avec le colonel Thom Karremans, commandant des Casques bleus néerlandais, et des représentants musulmans de Srebrenica. L'architecture de l'hôtel a été utilisée pour créer une atmosphère d'intimidation, lorsque les Serbes ont abattu un cochon sous la fenêtre au début de la réunion. L'hôtel devient un lieu de représentation, englobant toutes les fonctions d'un théâtre. Il est utilisé comme toile de fond : c'est le lieu où se déroulent les négociations. C'est aussi une loge : l'abattage du cochon (que l'on entend dans la vidéo à 1 min 15 s) est « performé » spécialement pour les « spectateurs » dans la salle de réunion. C'est en outre une scène : la séquence que l'on voit a été filmée à la demande de Mladić, qui veillait à ce que chacune de ses conquêtes soit documentée et archivée. C'est comme si Mladić savait que ce qui se passait dans cette salle serait un jour au centre de l'attention publique. Ironie du sort, lors de son procès au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY), ces vidéos joueront un rôle de premier plan dans son inculpation pour crimes contre l'humanité.

*En plein centre de Dar es Salaam, à mi-chemin de l'avenue de l'Indépendance, se trouve un bâtiment en béton de quatre étages entouré de balcons : l'hôtel New Africa. L'édifice est surmonté d'une grande terrasse munie d'un long bar et de plusieurs tables. L'Afrique tout entière comble ici par les temps qui courent. S'y réunissent les fugitifs, les réfugiés et les émigrants de diverses régions du continent. On peut voir assis à une table Mondlane du Mozambique, Kaunda de Zambie, Mugabe de Rhodésie. À une autre, Karume de Zanzibar, Chisiza du Malawi, Nujoma de Namibie, etc. Le Tanganyika est le premier pays indépendant de ces régions, aussi, y afflue-t-on de toutes les colonies. Le soir, lorsque l'air se rafraîchit et que souffle une brise légère venant de la mer, la terrasse se remplit de gens qui discutent, préparent des plans d'action, calculent leurs effectifs et évaluent leurs chances. Le lieu devient un centre de commandement, un pont temporaire de capitaine. Nous, les correspondants, venons fréquemment ici pour glaner des informations. Nous connaissons déjà tous les dirigeants, et nous savons lesquels se laissent approcher. Nous savons par exemple que Mondlane, qui est ouvert et enjoué, parle volontiers, et que le mystérieux et réservé Chisiza ne desserre jamais les lèvres.*

Ryszard Kapuściński, journaliste et auteur, *The Shadow of the Sun*, 2001

4

*Le hall de l'hôtel Palestine à Bagdad était bondé de reporters, de photographes, de soldats, de traducteurs, de chauffeurs, de demandeurs d'emploi et de divers parasites.*

Susan Taylor Martin, correspondante principale, « In Baghdad, Lap of Luxury Isn't All That Comfortable », *St. Petersburg Times*, 26 avril 2003

5

*Ce qui était génial à l'hôtel Tivoli de Luanda, c'est que les gens faisaient confiance au type qui le dirigeait. Personne ne voulait aller dans un hôtel, un restaurant ou un bar où quelqu'un risquait de faire un appel pour dire : « Il y a un mec de l'UNITA qui déballe son sac à un reporter de la BBC. » Le Tivoli était un lieu sûr.*

Lara Pawson, journaliste, interviewée par Emanuel Licha pour *Hotel Machine*, 2016

6

*Lorsque les chaînes de télévision – c'est-à-dire le journalisme visuel – s'installent dans un hôtel, cela signifie que les représentants du gouvernement, les ONG, l'ONU, les politiciens, etc. vont suivre... parce qu'ils veulent donner des entrevues en direct.*

Patrick Baz, photjournaliste, interviewé par Emanuel Licha pour *Hotel Machine*, 2016

7

## War Hotel As Hub

One definition of “war hotel” is a corollary of the four others: whether for proximity, security, vantage point or communication reasons, correspondents are drawn to the war hotel. In turn, their presence attracts other protagonists in the conflict, who will come to meet, to negotiate, to be interviewed, to hold press conferences, to sign peace agreements... and the war hotel is then incorporated into the naming of the event.

The conference room and lobby are the spaces in a war hotel where the actors in a conflict will most likely cross paths. The hotel lobby is an open space that accurately represents hotels as versatile structures that can handle fast-changing and somewhat hazy, unpredictable relationships. In the lobby people meet, observe each other, converse and produce information. If only because of its lobby, it is clear that the war hotel is more than a fortress providing a vantage point on an external space. The array of those who frequent the hotel is large enough to represent all the protagonists in a conflict. The war hotel is an integral part of the conflict, conditioning the ways it is seen and represented.

### 1

The growing importance of images as evidence in courtroom situations, such as at the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY), leads the protagonists in a conflict—more specifically the victims—to pay specific attention to the documentation of any form of abuses for potential use in court. Although it was not premeditated, there was probably no better and more efficient way to achieve this than to install a makeshift hospital in the lobby of the Hotel Ukraine during the events at Maidan Nezalezhnosti (Independence Square) in Kiev in February 2014. The Hotel Ukraine is situated right on and overlooks the square, which is why it was chosen by the vast majority of the journalists who came to Kiev to cover the conflict. Again, although it was most likely not a deliberate strategy, installing the makeshift hospital inside the hotel ensured the demonstrators that the foreign press would instantly witness the high toll of dead and injured. Indeed, many reports showed images of the wounded and the dead as they kept arriving at the war hotel-hospital, which was soon transformed into a morgue as well, with dead bodies lined up on the lobby carpets, under the hotel’s white bed sheets. The events in Kiev added two new categories of users of the war hotel as hub: doctors who came from all over the country to try to save lives, and priests who came to perform the last rites.

## 2

### **Sarajevo, 1992–1995**

Just before the war started, Radovan Karadžić's Serbian Democratic Party (Srpska Demokratska Stranka – SDS) was headquartered at the Holiday Inn Sarajevo. An odd video found on the Internet shows Karadžić standing in the Holiday Inn lobby, apparently waiting for something or someone (probably around March 1992). Many people, mostly soldiers, some carrying rifles, surround him. EU observers are standing close by. Karadžić is talking with Muhamed Čengić, a Muslim representative. The two men are having an argument about who is responsible for the chaos in the country. One of the journalists with them asks: "Who are we waiting for?" Karadžić answers that he is waiting for president Alija Izetbegović to join him. From the Holiday Inn they will walk to the state television broadcast building where they are scheduled to be interviewed together. By making the war-hotel-to-be the point of departure of a procession to this building, the two politicians are unconsciously giving it a highly symbolic role in the representation of the(ir) conflict.

## 3

### **Srebrenica, 1995**

It is in part from the premises of a hotel that Ratko Mladić organized the deportation and killing of the Muslim population of Srebrenica. On a video he himself produced, he is seen in a meeting room of Hotel Fontana in Bratunac, Bosnia-Herzegovina, on July 11, 1995, negotiating the evacuation (which will turn out to be a massive deportation and genocide) with Colonel Thom Karremans, commander of the Dutch peacekeeping force, and with Muslim representatives from Srebrenica. The hotel architecture was used to orchestrate an atmosphere of intimidation, as the Serbs slaughtered a pig outside the window as the meeting started. The hotel became a place of representation, encompassing all the functions of a theatre. It is used as a backdrop: this is where the negotiation is taking place. It is also a theatre box: the slaughtering of the pig (heard in the video at 1 min 15 s) is "performed" for the "spectators" in the meeting room. In addition, it is a stage: the footage we are looking at was filmed at Mladić's request, as he made sure all his conquests were recorded and archived. It is as if Mladić knew that what was happening in that room would one day be the focus of public attention. Ironically, many years later, at his trial at the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY) these videos are playing a central role in Mladić's indictment for crimes against humanity.

## 4

*In the very center of Dar es Salaam, halfway along Independence Avenue, stands a four-story, poured-concrete building encircled with balconies: the New Africa Hotel. There is a large terrace on the roof, with a long bar and several tables. All of Africa conspires here these days. Here gather the fugitives, refugees, and emigrants from various parts of the continent. One can spot sitting at one table Mondlane from Mozambique, Kaunda from Zambia, Mugabe from Rhodesia. At another—Karume from Zanzibar, Chisiza from Malawi, Nujoma from Namibia, etc. Tanganyika is the first independent country in these parts, so people from all the colonies flock here. In the evening, when it grows cooler and a refreshing breeze blows in from the sea, the terrace fills with people discussing, planning courses of action, calculating their strengths and assessing their chances. It becomes a command center, a temporary captain's bridge. We, the correspondents, come by here frequently, to pick up something. We already know all the leaders, we know who is worth sidling up to. We know that the cheerful, open Mondlane talks willingly, and that the mysterious, closed Chisiza won't even part his lips.*

Ryszard Kapuściński, journalist and writer,  
*The Shadow of the Sun*, 2001

## 5

*The lobby of the Palestine Hotel in Baghdad was jammed with reporters, photographers, soldiers, translators, drivers, job seekers and various hangers-on.*

Susan Taylor Martin, senior correspondent,  
"In Baghdad, Lap of Luxury Isn't All That Comfortable,"  
*St. Petersburg Times*, April 26, 2003

## 6

*What was great about the Tivoli Hotel in Luanda was that people trusted the guy running it. You did not want to go to a hotel, or a restaurant, or a bar where somebody would ring up and say "We've got this UNITA guy telling that BBC reporter everything he knows." The Tivoli was a safe space.*

Lara Pawson, journalist, interviewed by  
Emanuel Licha for *Hotel Machine*, 2016

## 7

*If TV stations—which means visual journalism—move into a hotel, it means that government officials, NGOs, UN, politicians... they follow. Because they want to give live interviews.*

Patrick Baz, photojournalist, interviewed by  
Emanuel Licha for *Hotel Machine*, 2016



# The Subterfuge of Screens

Susan Schuppli

The guy that was running forward, he's missing his right leg.  
And I watch this guy bleed out and, I mean, the blood is hot.  
As the man died his body grew cold, and his thermal image  
changed until he became the same color as the ground. I can  
see every little pixel, if I just close my eyes.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nick Wing, "Brandon Bryant, Former Drone Operator, Recalls What It's Like To Watch Target 'Bleed Out' On Screen," *The Huffington Post*, June 6, 2013.

This literally chilling account of the chromatic transformation of a thermal image in the aftermath of a U.S. drone strike over Afghanistan was recounted by Brandon Bryant, a former Air Force drone pilot who has since become an outspoken critic of the U.S.-led war on terror. As the heat signature of Bryant's target cooled, his victim's body quickly becomes an indistinguishable field of monochromatic pixels that convert figure into ground. In this transition from hot data subject to cool data cache, the distinction between image and event fully merge. Different ontological realms are remediated, such that the on-screen dynamism of a wounded running man is converted into the pure electronic stasis of the screen. While the material violence of the event—a Hellfire missile strike conducted via satellite link between Nevada and Afghanistan—was already subsumed into the visual economy of the image as a transaction conducted between sensors and screens, Bryant's harrowing description of his remote but intimate televisual assassination emphasizes the degree to which the conflict zone has migrated almost entirely to the operations of the screen. Yet this is not the public interface of broadcast television that mediates and transmits conflict as nightly news and sound bites, but the informatic screen of conflict pixels and sonic weapons or sound bytes. A private screen event conducted between code and combatant.

Medina Wasl, Fort Irwin National Training Center, California. View of the mosque from the interior of the hotel room where journalists are housed. The 16:9 window has no curtains. Still, *Mirages*, dir. Emanuel Licha, 2010.



When Emanuel Licha travelled in 2009 to Fort Irwin, a National Training Center in the Mohave Desert replete with thirteen mock Iraqi villages used to prepare U.S. troops for their overseas deployment, he was accidentally given the status of a journalist and was duly assigned to the Army's on-site purpose-built hotel for media and official visitor. His room, though sparsely decorated, provided a direct line of sight onto one of the key features of the location—a full-scale replica mosque complete with minarets and a muezzin. But what he found even more intriguing was the dimensions of the large picture window that permitted this view, namely its cinematic proportions which conformed perfectly to the 16:9 format of HD media. Built by the Army Corps of Engineers, this simulated Iraqi village known as Medina Wasl is stage-managed at every turn, embedding journalists into the war zone as it unfolds pre-emptively in the backlot of an action-film studio cum army base in southern California. "The battlefield we've created here at the National Training Center can be seen as a giant stage, it can be seen as a giant set with several different stages being the towns or it can be seen as one big large reality TV show."<sup>2</sup> Licha's insights into the ways in which the military was "training" not only its troops, but also the media that covered the invasion of Iraq and subsequent incursions into Afghanistan, initiated an extended inquiry into the workings of the war hotel as a spatialized media device essential to both the infrastructure of conflict journalism as well to the ways in which images of war are being "reframed"—the subject of his doctoral dissertation and film project *Hotel Machine*, the key feature of this exhibition.

At Fort Irwin, Licha also interviewed Iraqi-American role-playing extras, whose comments further emphasized the cinematic propositions of the training camp. Each referred to the experience of living and working at Medina Wasl as akin to being in a movie. However the transformation of media into one of the primary zones of conflict finds its historical coordinates not so much within the genealogy of cinema, such as the British Pathé film reels of WWII that showcased Allied victories to a movie-going public, but rather in the daily televisual transmissions coming out of Vietnam. From the late 1960s onward, the point by which 93% of American households owned TV sets, the nightly news broadcast a seemingly uncensored stream of images depicting weary and wounded troops as well as body bags. Screen space quickly became *the* contested battleground for waging the war in Vietnam on the domestic front. I have previously written about test sites and simulated training camps, including Fort Irwin, which participate in a long history of architectural/military experimentation that used and even developed new media formats and technologies as primary investigative tools for understanding the behaviour of munitions upon the built

2 Lt. Col. Cameron Kramer, Chief of Plans and Operations (Fort Irwin). *Full Battle Rattle* (film), dir. Tony Gerber and Jesse Moss, 2008. Likewise, a daily newspaper reports on the training simulations at the Afghani village in Fort Polk, Louisiana. In Britain, similar test villages have been constructed at Thetford and Norfolk; the latter, a \$30-million training facility for coalition forces, employs over 100 actors.



environment.<sup>3</sup> In their dual capacities as a simulation for training troops (aimed at enhancing cross-cultural awareness and heightening situational awareness) as well as a media apparatus for retraining the gaze, facilities such as Fort Irwin or Thetford in the U.K. also function to signal the degree to which contemporary conflict has migrated ever further from the ground to the screen. With its B-movie sets, racialized character profiles and action-film pyrotechnics, Fort Irwin is arguably, also, somewhat of an anachronistic throwback to a time when warfare still assumed highly representational formats in staging a confrontation with the enemy. Certainly military maps and Maginot lines were already precursors of the operational capacity of abstractions, but when acts of violence increasingly emerge out of the aggregation of big data, exemplified by the drone war played out in the real-time screen space of computational combat, then the fake space of war in the California desert or in a Norfolk village seems ever more like a photo op in the war tourism of press junkets.

In this regard, Licha's project on the war hotel becomes a timely reminder of a series of related shifts taking place along the media axis of conflict journalism. His filmic ethnography charts both the instrumental necessity as well as the demise of a certain form of centralized reporting organized by news networks and photo agencies that located protagonists and TV film crews in the immediate vicinity of sites of conflict, a requirement which in turn gave rise to the war hotel. It also gestures toward the advent of a new media condition in which remoteness is reconfigured as proximity through the operations of the screen.<sup>4</sup> From Sarajevo to Baghdad, Tripoli and Gaza, the war hotel has acted as strategic gateway to the conflict, a space of relative security, a meeting point for foreign press, a vantage point for filming, and a communication hub enabling reporters to meet their filing deadlines from the field. Whereas the spatial condition of many of our current conflicts is characterized by highly decentralized and diffused networks as migrants flee the shifting war zones of Syria, Iraq and Turkey, or counter-terrorism measures recede into the murky spaces of black ops and secret detentions. This condition of spatial indeterminacy in combination with distributed modes of open source and participatory journalism, including video activism, grassroots media as well as online platforms, and remote sensing capacities such as Google Earth, have rendered the geometric necessity of locating the professional journalist within the fixed spatial coordinates of a single location somewhat obsolete and with it the war hotel. Screens and software now provide a crucial portal into current events as well as innovative tools for investigative work, but computational space has of course also been central to the production of violations as practices of data acquisition and digital targeting transform subjects into patterns and data sets that are actionable and even executable.

4 See *The Bureau of Investigative Journalism*, [www.thebureauinvestigates.com/](http://www.thebureauinvestigates.com/)

Despite the pixel memory that re-renders the event each time Bryant, who suffers from PTSD, closes his eyes, the killing he both perpetrated and witnessed quickly dissolved into the field of digital abstraction where the war on terror has found its most calculated political ally: namely in big data and machine learning algorithms. During the Obama administration, the now banned practice of signature strikes based upon pattern of life analysis took the drone war to new levels as the “kill list” expanded exponentially through the means of data analytics.<sup>5</sup> Under this practice, suspected militants could be legally terminated, not on the basis of their actions but rather via their informatic correspondence with a pre-established data mesh. Likewise the victims of drone strikes are represented almost exclusively through the metrics of casualty lists in the form of graphs and stats. While some of this has to do with the challenge of on-the-ground documentation in regions such as Waziristan, Afghanistan and Yemen, where much of the drone war is taking place, it is also a consequence of the recourse to data abstractions that help to sever the affective bond between the victims of violence and a public whose opinions might waiver if confronted with the visceral aftermath of such military technology exerted upon what are, all too often, civilian lives. In this regard, the publication of a photograph of a young Vietnamese girl—Phan Thị Kim Phúc—as she runs out of the inferno of an erroneous napalm attack on the front page of *The New York Times* (June 9, 1972) marked a further turning point in the ways in which media coverage of the war in Vietnam would come to be managed and controlled by the state.<sup>6</sup> Her sacrificial image provoked moral outrage in the U.S. and fuelled public opposition to what was already an unpopular war. Yet even in noting this paradigmatic example, I am well aware of more recent theorizations that question the “putative power” of the screen image in the work of media theorists such as Thomas Keenan, who argues that televisual disclosure of suffering is by no means contracted to the public sphere as a call to action or humanitarian intervention.<sup>7</sup> The “live” coverage of the genocidal violence that swept through Bosnia in the mid-1990s designates an infamous shift in screen theory as images brokered new alliances with perpetrators who committed atrocities in full view of TV cameras and crews or indeed expressly for such cameras. Mass publicity had engendered indifference at best and wilful disregard at worst. But Keenan’s commentary is ultimately not an indictment of the potential of the image to act as a “material witness” to a crime, but rather a concern that our faith in the Enlightenment concept of the public sphere might itself be flawed.

What is at stake is the program which expects that, as David Rieff puts it, “one more picture, or one more story, or one more

5 Cori Crider, *Killing in the Name of Algorithms: How Big Data Enables the Obama Administration’s Drone War*, Al Jazeera America, March 4, 2014, available at: <http://america.aljazeera.com/opinions/2014/3/drones-big-data-waronterrorobama.html>. See also the flow chart *A look inside the “disposition matrix” that determines when—or if—the administration will pursue a suspected militant*. Daniel Byman and Benjamin Wittes, “How Obama Decides Your Fate If He Thinks You’re a Terrorist.” *The Atlantic*, January 3, 2013.

6 Susan Schuppli, “War Dialling: Image Transmissions from Saigon,” *Mythologizing the Vietnam War: Visual Culture and Mediated Memory*, ed. Jennifer Good, Brigitte Lardinois, Paul Lowe and Val Williams (Cambridge, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2013).

7 Thomas Keenan, “Publicity and Indifference (Sarajevo on Television),” *PMLA* 117,1 (January 2002), pp. 104–116 [accessed at <http://www.jstor.org/stable/823254>].

correspondent's taped stand-up in front of a shelled, smoldering building would bring people around, would force them to stop shrugging their shoulders, or like the United Nations, blaming the victims"—one more picture would force something to happen—what if just that expectation about information and illumination was part of the problem?<sup>8</sup>

8 Ibid., p.113.

Keenan is questioning the "cherished" precept that knowledge is self-sufficient; that public disclosure of injustice—our collective confrontation with the truth of images streamed from the conflict zone—is wholly adequate for bringing about a transformative politics. But if, as he implies, our misplaced conviction in the cathartic power of the information that images yield has resulted in a kind of collective paralysis, should we be calling for a renewal of the concept of the public or should we perhaps shift our attention from simply a concern for "making things public" (which includes demands for accountability and transparency) to making things political?<sup>9</sup> That is to say, doing the considerable work that is required to establish causal links between images and events that operate across multiple scales, durations and geographies. Licha's project starts, in fact, to do some of this work, as the mirrors, wall-mounted TVs, computer screens and hotel windows that populate the exhibition are radically out-of-sync and out-of-time with the actual time and space of the conflicts to which the project refers. They frame a past into what are, in effect, now historic scenes of conflict viewed from the vantage point of the present. News coverage of armed response to the 2011 Arab Spring in Tahrir Square suddenly cuts backward in time to the 1991 live CNN feed from Baghdad shot from the balcony of the Al Rasheed Hotel during the First Gulf War and then further back again to the 1989 broadcast that captured the moment a lone student protestor confronted a platoon of Chinese tanks in Tiananmen Square. A strategy of crosscutting between locations and temporalities that both enlarges the frame of reference and also reframes the inaugural images that document a terrifying global declaration of war on civil liberties. Even the mundane act of wiping clean a series of hotel mirrors in the opening sequence of the film doubles as a reflecting pool and device for collective critical reflection.

9 Bruno Latour and Peter Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005).

Stills, *Hotel Machine*, dir. Emanuel Licha, 2016.



In suggesting that the live screen event is not naturally contracted to action by way of public exposure, Keenan uses the term “information” to refer to the rhetorical capacity of images to “out” wrongs, a choice that has direct if unintended stakes in the reflections I am presenting in this essay vis-à-vis the rise of data aesthetics and militarized screen space. The televisual field of action that provoked little—save inaction—during the war in the Balkans was a screen event in which the atrocities committed in full view of the press and UN peacekeepers still retained their perceptual contours as formally recognizable image-events. Whereas the database renders such violence as largely indifferent to the representational forces that might otherwise work to galvanize public opinion or fuel moral indignation, despite the fact that there is no guarantee that such empathic attachments will change anything. Reconnecting the causal links that complex, non-linear informatic events such as the war on terror (especially within the context of American and European campaigns) rely upon as their *modus operandi* becomes a much more difficult task when decisions to kill are consistently being taken within the abstractions of bandwidth and code. I say this, all the while bearing in mind that the violence embedded in big data and numbers is not to be identified solely with warfare but works across data infrastructures from the NSA (National Security Agency, U.S.) and GCHQ (Government Communications Headquarters, U.K.) to the California gang of five (Google, Facebook, Apple, Amazon, PayPal) and asset-management monoliths such as BlackRock, to more quotidian practices of credit scoring, consumer marketing and health insurance determinations. Numeric data is of course also frequently and expressly used to signal the escalation and gravity of a disaster or crisis, but even the abstract nature of statistics needs to be translated into intelligible and persuasive formats. Something usually achieved when numbers reach a scalar tipping point in triple or quadruple digits. In select instances, numbers can provide the background “noise” out of which the singularity of an image such as that of refugee Aylan Kurdi, the drowned Syrian child who washed ashore in Turkey (September 2, 2015), can emerge as emblematic or iconic. The representation of the refugee crisis was in this sense numeric—a literal sea of numbers—before it assumed a wholly visual character.



The cooling thermal image that initiates this essay offers a powerful example, because through it we can access the traumatic dimension of militarized abstraction as a paradoxically ungrounded and private space in which representations can no longer hold fast to the reality effects of war, nor produce their conventional public moral narratives. I say paradoxical because it is after all the becoming ground of the figure—the one who bled out on screen—that so disturbs Bryant in its monochromatic and excessive formlessness. He remembers each pixel and is horrified. Every undifferentiated electronic quadrant is a placeholder for a death that was momentarily fully present on-screen but is now ungraspable and unknowable, except as another classified deletion on the kill list. Yet to focus upon Bryant's televisually induced despair is also to grant undue privilege to the subjectivity and sovereign gaze of the perpetrator whose act of killing is repeated through the technical and visual abolition of the figure into the digital abstraction of the ground. In a conversation with Emanuel Licha, I once made the remark that the artist always arrives too late on the scene, implying that the response time of the artist is much slower than that of the media. But perhaps we should consider this temporal lag somewhat differently. For what is important in the context of this discussion is that the artist engages with the aftermath of conflict; in arriving too late he lingers on the ground in the spaces and sites where conflict unfolded, where those who survived persevere, where the daily labour practices that ensured the steady functioning of the

hotel during times of war continue to take place. Reception staff, maintenance workers, cooks, cleaners and housekeeping are all still there toiling long after the conflict has moved on. They are the invisible programmers that run the operating system of the war hotel. Licha engages with these workers throughout his film, foregrounding their experiences and the labour practices that produced the possibilities for the screen space of conflict journalism to appear.

Certainly the role of media as both a tool for documenting violence and an extension of its logic had already been central to many of his exhibition projects. With *Hotel Machine* Licha enlarges the media apparatus to include architecture and infrastructure, both of which are also key components for conducting warfare by computational means. Informatic screen space is inextricably bound to its material supports and technical requirements, which are in turn the consequence of many entangled forms of labour, from resource extraction and systems engineering to routine work in data centres. In the same interview with which I began, drone operator Brandon Bryant also admits to having serious doubts about the accuracy of the information that he was acting upon. "There is a saying at the NSA that 'SIGINT never lies.' It may be true that SIGINT never lies, but it's subject to human error."<sup>10</sup> Bryant's comment about the human fallibility involved in the interpretation of signals intelligence (SIGINT) should be rationalized not as further proof for moving toward fully automated decision making and robotic warfare, but as pointing to the incommensurability between human and computational modes of reasoning.<sup>11</sup> While it may be valid to say that computational systems are wholly dependent upon and entangled with human actors, machine learning algorithms have evolved capacities to assume many functions that remove us from the chain of decision making, due in large part to the sheer volume of data that can be scanned and cross-referenced. Assessing the criteria upon which a certain decision was returned by a machine, such as a credit score or the appearance of a name on the kill list, has become incredibly difficult to ascertain for experts and non-specialists alike. As the frontlines increasingly move into the covert spaces of computation and digital abstraction, well beyond the thresholds of human perception and their attendant regimes of publicity, surely we can no longer rely solely upon spatial objects to provide our critical vantage points into conditions of conflict. Screen space has multiplied and refracted the "frames of war" into a complex field of sensors, software and servers that track their targets—combatants, capital and consumers—across the electromagnetic spectrum.<sup>12</sup> Investigating digitized and automated forms of contemporary violence will require a conceptual realignment in which we learn to attend to the specificity of struggles that are also

10 Crider, *Killing in the Name of Algorithms*.

11 Philosopher Luciana Parisi has written extensively on this subject. Luciana Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013).

12 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009).

13 The pioneering work of the Bureau of Investigative Journalism (BIJ) points toward one such practice, that of data journalism, which in the case of the BIJ is concerned with the global aggregation and re-analysis of electronically filed media reports. Although their journalists may not be reporting directly from on the ground, but rather from online, their ability to filter information from an extremely wide range of diverse sources from many different contexts and languages has helped to generate a much higher degree of accuracy when it comes to reporting on the war on terror. Their work has been crucial, for example, in correcting the false claims made by the CIA as to civilian casualties in the drone war. John O. Brennan, Director of the CIA, made the false claim in June 2011 that for almost a year, "there hasn't been a single collateral death because of the exceptional proficiency, precision of the capabilities we've been able to develop."

working themselves out at the level of processing: from translations between file formats, signal latency, compression artifacts and data remanence to disclosures of metadata. While cameras and media have long ventured into conflict zones, exposing injustice and documenting violations, the expansion of these zones into powerful computational arrangements must bring about new decoding practices if we are to intervene politically in the electronic fields of weaponized data, where algorithms execute and pixels cover up a crime.<sup>13</sup> Just as *Hotel Machine* extended the analysis of media to the overlooked architectures of war, our task is now to continue this work by extending the analysis of conflict to the unseen spaces of the screen.



UKRAINE CRISIS  
media center



ОВИЙ

UKRAINE CRISIS  
media center



UKRAINE CRISIS  
media center

ОВИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ КРИЗИСНИЙ  
МЕДІА ЦЕНТР

УКРАЇНСЬКИЙ  
МЕДІА ЦЕНТР













## Liste des œuvres

### **Hotel Machine**

2016  
Film HD, couleur, son, 64 minutes

Scénario et réalisation : Emanuel Licha  
Assistante à la réalisation : Katharina Knust  
Consultante scénario : Marie-Sylvie Rivière  
Directeur de la photographie : Johan Legraie  
Son et montage sonore : François Waledisch  
Montage : Natali Barrey, Emanuel Licha  
Effets graphiques : Jean-Luc Legoupil  
Mixage : Giulio Wehrli  
Étalonnage : Maren Henke  
Production : Patrice Nezan (Les Contes modernes), Emanuel Licha  
Producteur exécutif : Laurent Versini

Avec les soutiens de : Centre national de la cinématographie et de l'image animée, aide à l'écriture (France) ; Conseil des arts du Canada ; Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle documentaire du CNC (France) ; Centre national des arts plastiques - Image/mouvement, Ministère de la Culture et de la Communication (France) ; Région Rhône-Alpes, en partenariat avec le CNC ; Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, en partenariat avec le CNC ; Creative Europe - Programme Media de l'Union européenne ; Procirep-Angoa, société des producteurs de cinéma et de télévision (France) ; Prim, Productions réalisations indépendantes de Montréal

### MATÉRIEL DOCUMENTAIRE

#### POSTE 1

#### **Hôtel de guerre** comme proximité

FIALKA, JOHN J. *Hotel Warriors: Covering the Gulf War*  
Washington, Woodrow Wilson Center Press, 1991.

KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD. *Ébène. Aventures africaines*  
Paris, Librairie Plon, 2000.

Trad. de : Eban, par Véronique Patte (paru en anglais sous le titre *The Shadow of the Sun*)

*Souvenirs du Vietnam d'après Danielle Steel* [v. o. *Message from Nam*]  
Réalisation : Paul Wendkos, 1993, États-Unis, [DVD] (172 minutes)

*Un Américain bien tranquille* [v. o. *The Quiet American*]  
Réalisation : Phillip Noyce, 2002, Australie - États-Unis, [DVD] (101 minutes)

*La Déchirure* [v. o. *The Killing Fields*]  
Réalisation : Roland Joffé, 1984, Grande-Bretagne [DVD] (142 minutes)

**Toppling Saddam's Statue**  
Reportage de Lara Logan à CBS, 9 avril 2003 (2 min 24 s)

**Iraq Sheraton Hotel Blast**  
Vidéo sur Youtube, 2005 (1 min 25 s)

**Reporting Libya's War from Inside Gaddafi's Rixos Hotel**  
Reportage de Jonathan Miller sur Channel 4, Grande-Bretagne, 24 avril 2011 (7 min 16 s)

**Foreign Reporters Trapped in Libya Hotel**  
Reportage de Charles Stratford sur Al-Jazeera, 24 août 2011 (2 min 10 s)

## POSTE 2

### Hôtel de guerre comme observation

BUTLER, JUDITH. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*

Paris, Zones, 2010.

Trad. de : *Frames of War: When Is Life Grievable?*, par Joëlle Marelli

FOUCAULT, MICHEL. *Surveiller et punir : naissance de la prison*

Paris, Gallimard, 1993.

(paru en anglais sous le titre *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*)

KAFKA, FRANZ. *Dans la colonie pénitentiaire*

Paris, Flammarion, 1991.

Trad. de : *In der Strafkolonie*, par Bernard Lortholary (paru en anglais sous le titre *In the Penal Colony*)

SONTAG, SUSAN. *Devant la douleur des autres*

Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003.

Trad. de : *Regarding the Pain of Others*, par Fabienne Durand-Bogaert

**En direct de Bagdad** [v. o. *Live from Baghdad*]

Réalisation : Mick Jackson, 2002, États-Unis, [DVD] (109 minutes)

**Liban : situation Beyrouth**

Archives de l'INA, 22 mars 1976 (1 min 37 s)

**Ukraine Protests: "Sniper" Fires From Ukraine Media Hotel**

Reportage de BBC News [extrait], 21 février 2014 (0 min 43 s)

**Ukraine Snipers Target Police in Independence Square**

Reportage de RT [extrait], 20 février 2014 (0 min 29 s)

**Bernard Shaw and Peter Arnett Reporting from Baghdad, Iraq**

Reportage de CNN [extrait], 17 janvier 1991 (0 min 41 s)

## POSTE 3

### Hôtel de guerre comme sécurité

MORRISON, KENNETH. *Sarajevo's Holiday Inn on the Frontline of Politics and War*

Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

SMIRL, LISA. *Spaces of Aid: How Cars, Compounds and Hotels Shape Humanitarianism*

Londres, Zone Books, 2015.

**Enquête clandestine** [v. o. *The Hunting Party*]

Réalisation : Richard Shepard, 2007, États-Unis - Croatie, [DVD] (101 minutes)

**L'Année de tous les dangers** [v. o. *The Year of Living Dangerously*]

Réalisation : Peter Weir, 1982, Australie, [DVD] (115 minutes)

**Bienvenue à Sarajevo** [v. o. *Welcome to Sarajevo*]

Réalisation : Michael Winterbottom, 1997, Grande-Bretagne - États-Unis, [VHS] (102 minutes)

**Libyan Woman Bursts into Hotel To Tell Her Story of Rape**

Reportage de Nic Robertson à CNN, 26 mars 2011 (3 min 17 s)

## POSTE 4

### Hôtel de guerre comme communication

EASTERLING, KELLER. *Enduring Innocence: Global Architecture and Its Political Masquerades*

Cambridge, Mass., MIT Press, 2005.

HIRST, PAUL. *Space and Power: Politics, War and Architecture*

Cambridge, Polity Press, 2005.

HOSKINS, ANDREW et BEN O'LOUGHLIN. *War and Media:*

*The Emergence of Diffused War*

Cambridge, Polity Press, 2010.

**Hotel Rwanda**

Réalisation : Terry George, 2004, Afrique du Sud - Grande-Bretagne - Italie, [DVD] (122 minutes)

**Under Fire**

Réalisation : Roger Spottiswoode, 1983, États-Unis, [VHS]

(137 minutes)

**Mahmoud Al Mabhouh's Assassination**

Police de Dubaï et la chaîne Gulf News, 19 janvier 2010 (27 min 14 s)

## POSTE 5

### Hôtel de guerre comme convergence

AZOULAY, ARIELLA. *The Civil Contract of Photography*

New York, Zone Books, 2008.

FORENSIC ARCHITECTURE (éd.). *Forensis : the Architecture of Public Truth*

Berlin, Sternberg Press, 2014.

KRACAUER, SIEGFRIED. *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*

Paris, La Découverte, 2008.

Trad. de : *Das Ornament der Masse*, par Sabine Cornille

(paru en anglais sous le titre *The Mass Ornament: Weimar Essays*)

**Un cœur invaincu** [v. o. *A Mighty Heart*]

Réalisation : Michael Winterbottom, 2007, États-Unis - Grande-Bretagne, [DVD] (108 minutes)

**Salvador**

Réalisation : Oliver Stone, 1985, États-Unis, [DVD] (122 minutes)

**War Fashion Show**

Holiday Inn, Sarajevo, été 1993 (4 min 29 s)

Caméra : Ahmed Imamović

**Radovan Karadžić at the Holiday Inn**

Vidéo sur YouTube, 1992 (4 min 48 s)

**The Mladić files: Second Meeting at the Fontana Hotel**

Vidéo présentée au TPIY sur le massacre de Srebrenica [extrait] (2 min 33 s)

**Kyiv's Ukraine Hotel Turned into Makeshift Hospital and Morgue**

Reportage d'Euronews, 21 février 2014 (1 min 22 s)

### Emanuel Licha

Artiste et cinéaste, Emanuel Licha a d'abord été formé à la géographie urbaine, puis en arts visuels. Son travail en film, installation vidéo et photographie s'intéresse aux rôles de certains objets spatiaux dans la représentation et la compréhension d'événements géopolitiques, l'amenant à envisager les objets du paysage urbain comme autant d'indices sociaux, historiques et politiques. Ses projets récents questionnent les moyens utilisés pour observer et témoigner d'événements violents et traumatiques. Emanuel Licha détient un doctorat en cultures visuelles du Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London. Il est maître de conférences en arts visuels et cinéma à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette et professeur invité à l'Université du Québec à Montréal en 2015-2017.

Parmi ses dernières expositions personnelles, mentionnons celles qui ont été présentées au Musée régional de Rimouski ainsi qu'à la Galerie SBC et à la Galerie B-312, à Montréal. Ses œuvres ont aussi été présentées entre autres dans les institutions suivantes : Centre culturel canadien, Paris; Careof, Milan; NGBK, Berlin; MACBA, Barcelone; Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Parsons The New School for Design, New York; Israeli Center for Digital Art, Holon; Ex Teresa Arte Actual, Mexico. Ses films ont été présentés dans de nombreux festivals internationaux, dont le Festival international du film de Rotterdam, IndieLisboa et Cinéma du réel.

### Lesley Johnstone

Lesley Johnstone est conservatrice et chef des expositions et de l'éducation au Musée d'art contemporain de Montréal. Elle a été notamment co-commissaire de *La Biennale de Montréal 2014 : L'avenir (looking forward)* et de *La Triennale québécoise 2011* ainsi que commissaire d'expositions individuelles d'artistes tels que Valérie Blass, Luanne Martineau, Patrick Bernatchez, Lynne Marsh, Francine Savard, Tino Sehgal, Eve Sussman, et Liz Magor. Elle développe présentement une exposition avec Monika Kin Gagnon pour souligner le 50<sup>e</sup> anniversaire d'Expo 67. Auparavant, elle a été directrice artistique du *Festival international de jardins* aux Jardins de Métis (de 2003 à 2007), et chef des publications au Centre canadien d'architecture (de 1998 à 2003). Longtemps associée au Centre d'information Artexte, Lesley Johnstone a écrit de nombreux essais de catalogues et a été la rédactrice de plusieurs anthologies, catalogues d'expositions et monographies sur l'art contemporain canadien.

### Volker Pantenburg

Volker Pantenburg est professeur en études cinématographiques à la Freie Universität de Berlin. Il a publié nombre d'articles sur les pratiques filmiques et vidéographiques, le cinéma d'art et d'essai, et sur l'image mouvante dans les installations contemporaines. Parmi ses récents livres, mentionnons *Farocki/Godard. Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2015; *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin, August, 2015; et *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Vienne, Austrian Film Museum Books, 2012 (co-auteur). En 2015, il a fondé l'Institut Harun Farocki, un organisme à but non lucratif conçu comme une plateforme de recherche sur la pratique visuelle et discursive de Farocki, et voué au soutien de nouveaux projets regardant le passé, le présent et le futur des cultures de l'image.

### Susan Schuppli

Susan Schuppli est une artiste et chercheuse installée à Londres et dont le travail traite des conséquences concrètes de la guerre et autres conflits, et également des désastres environnementaux. Ses créations ont été exposées partout en Europe, en Asie, au Canada et aux États-Unis. Elle a beaucoup écrit sur les rapports entre médias et politique et elle est l'auteure d'un livre à paraître aux Presses du MIT, *Material Witness*. Susan Schuppli est maître de conférences et directrice par intérim au Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London; elle était auparavant chercheuse principale dans le cadre du projet Forensic Architecture. Elle a reçu en 2016 l'Infinity Award for Critical Writing and Research du Centre international de la photographie, New York.



**Emanuel Licha**

Artist and filmmaker Emanuel Licha studied urban geography and then the visual arts. His work in film, video installation and photography focuses on the role of spatial objects in the representation and understanding of geopolitical events, leading to a reading of the features of the urban landscape as so many social, historical and political signs. His recent projects investigate the means by which traumatic and violent events are looked at. Emanuel Licha holds a PhD in visual cultures from the Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London. He is Associate Professor in film and visual arts at the École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette and Visiting Professor at the Université du Québec à Montréal in 2015-2017.

Recent exhibitions have been held at the Musée régional de Rimouski, as well as SBC Gallery and Galerie B-312 in Montréal. His work has also been presented in the following institutions: Canadian Cultural Centre, Paris; Careof, Milan; NGBK, Berlin; MACBA, Barcelona; Art Gallery of Ontario, Toronto; Parsons The New School for Design, New York; Israeli Center for Digital Art, Holon; Ex Teresa Arte Actual, Mexico City. His films have been presented in a number of international festivals including the International Film Festival Rotterdam, IndieLisboa and Cinéma du réel.

**Lesley Johnstone**

Lesley Johnstone is curator and Head of Exhibitions and Education at the Musée d'art contemporain de Montréal. She was co-curator of the 2014 *Montréal Biennale: L'avenir (looking forward)* and the *Québec Triennial 2011*, and has curated solo exhibitions by Valérie Blass, Luanne Martineau, Patrick Bernatchez, Lynne Marsh, Francine Savard, Tino Sehgal, Eve Sussman and Liz Magor. She is currently working with Monika Kin Gagnon on an exhibition for the 50th anniversary of Expo 67. Johnstone was artistic director of the *International Garden Festival at the Jardins de Métis* from 2003 to 2007, and head of publications at the Canadian Centre for Architecture from 1998 to 2003. Long associated with Artexte information centre, Lesley Johnstone has written many catalogue texts and has edited of a number of anthologies, exhibition catalogues and monographs on contemporary Canadian art.

**Volker Pantenburg**

Volker Pantenburg is Professor for Film Studies at Freie Universität Berlin. He has published widely on essayistic film and video practices, experimental cinema and contemporary moving image installations. Recent publications include *Farocki/Godard. Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), *Cinematographic Objects. Things and Operations* (Berlin: August, 2015; editor) and *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* (Vienna: Austrian Film Museum, 2012; co-editor). In 2015, he co-founded the "Harun Farocki Institut," a non-profit organization designed as a platform for researching Farocki's visual and discursive practice and supporting new projects that engage with the past, present and future of image cultures.

**Susan Schuppli**

Susan Schuppli is a U.K.-based artist and researcher whose work examines material evidence ranging from war and conflict to environmental disasters. Creative projects have been exhibited throughout Europe, Asia, Canada and the U.S. She has published widely within the context of media and politics, and is the author of the forthcoming book *Material Witness* (MIT Press). Schuppli is Senior Lecturer and Acting Director of the Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London, and was previously Senior Research Fellow on the Forensic Architecture project. In 2016 she received the ICP Infinity Award for Critical Writing and Research.

L'artiste tient à remercier : Lesley Johnstone, Emeren Garcia, Geneviève Sénécal, Marjolaine Labelle, Chantal Charbonneau, Denis Labelle, Carl Solari, Josée St-Louis et Yves Bourque du Musée d'art contemporain de Montréal ; Réjean Myette de chez Fugazi ; toute l'équipe de production de *Hotel Machine*, et en particulier Natali Barrey, Katharina Knust, Johan Legraie, Patrice Nezan, Marie-Sylvie Rivière, Laurent Versini, François Waledisch ; pour leur participation, Osama Abu Middain, Gheth Al Amin, Mohammed Al Baba, Elvis Barukčić, Chris Cobb Smith, John D. Toner, Jovan Divjak, Mona El Hallak, John Fialka, Dalia Khamissy, Ghassan Maasri, Kenneth Morrison, Rémy Ourdan, Lara Pawson, Oleksii Perkin, Prashant Rao, Elizabeth Rubin, Sherif Samaha, Lokman Slim, Fadi Tufayli, Dragan Vikić ; et pour leur soutien Hanna Sybille Müller, Thomas Keenan, Volker Pantenburg, Andrew Hoskins, Pasi Väliäho, Matthew Fuller, Andy Fisher, Thomas Coex (AFP), Patrick Baz, Merle Kröger, Kathrin Brinkmann (ZDF/ ARTE), Patrick Robert, Susan Schuppli, Eyal Weizman, et les membres du Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London.





 **MAC**

MUSÉE D'ART  
CONTEMPORAIN  
DE MONTRÉAL 

ISBN-10: 2-551-25694-3  
ISBN-13: 978-2-551-25694-5



9 782551 256945