

EL MOLESTO ASUNTO
AKRAM ZAATARI
THE UNEASY SUBJECT

Un proyecto co-producido por / A project co-produced by
MUSAC y / and MUAC


**Junta de
Castilla y León**
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León



muac
museo universitario
arte contemporáneo

EL MOLESTO ASUNTO
AKRAM ZAATARI
THE UNEASY SUBJECT

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

mu&c

museo universitario
arte contemporáneo

CHARTA



THE SCANDAL, 1999

Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011



PRESENTACIÓN

La lengua, la historia y la cultura son algunos de los aspectos que nos hermanan y acercan a México. Siglos de tradición y costumbres comunes confluyen y se alejan en el pasado, pero también en el tiempo presente y en el futuro venidero. El pasado noviembre de 2010, Castilla y León tuvo el privilegio de ser la invitada de honor en la FIL, Feria Internacional del Libro de Guadalajara (Jalisco, México), ocasión excepcional para la puesta de manifiesto de nuestras afinidades y confluencias, anhelos y deseos para los caminos a emprender en conjunto y por separado.

“El molesto asunto” del artista libanés Akram Zaatari es otro de los manifiestos de hermanamiento y trabajo conjunto. Dentro de la política cultural desarrollada por la Consejería de Cultura y Turismo para el fomento y la difusión del arte contemporáneo en Castilla y León, pero también para la cooperación exterior y relaciones internacionales, nace el proyecto ahora presentado.

En esta ocasión, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, España), coproduce con MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo (ciudad de México), un proyecto del artista libanés Akram Zaatari (Sidón, Líbano, 1966). Siendo en la actualidad uno de los exponentes más relevantes de la creación artística internacional, la muestra recoge, con obras antiguas y de nueva creación, cuestiones relativas a la importancia de las imágenes como medio de transmisión de la realidad a través, esencialmente, del uso de la fotografía, el cine y el vídeo.

Un universo simbólico y semántico que expande espacios y fronteras, supera tiempos pasados y avanza hacia el futuro, gracias a la cooperación y el trabajo conjunto de dos regiones inexorablemente unidas.

María José Salgueiro Cortiñas
Consejera de Cultura y Turismo

FOREWORD

Language, history and culture are just some of the features that unite us with Mexico. Centuries of shared traditions and customs crisscross, flowing now together; now away from each other; not only in the past, but also in the present and the future yet to come. In November of 2010, Castilla y León had the privilege of being the guest of honor at the International Book Fair (FIL) in Guadalajara, Mexico, an exceptional occasion that made evident our affinities and our points of intersection, our wishes and desires for journeys to be embarked upon both together and individually.

“The Uneasy Subject” by the Lebanese artist Akram Zaatari is another manifestation of our bi-national brotherhood and collective labor. This project has emerged out of cultural policy developed by the Culture and Tourism Council designed for the promotion and circulation of contemporary art in Castilla y León, but also to foster foreign cooperation and international relations.

On this occasion MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, is co-producing together with the University Museum of Contemporary Art in Mexico City (MUAC) a project by the Lebanese artist Akram Zaatari (Saïda, Lebanon, 1966). As a leading exponent of international artistic creation, the show raises questions about the importance of images as mediations of reality, through both new and old works making use of photography, film and video.

An expanding symbolic and semantic universe is overcoming the past and marching toward the future thanks to the cooperation and collective effort of two inexorably united regions.

María José Salgueiro Cortiñas
Culture and Tourism Councilor



El molesto asunto / The Uneasy Subject
Vista de la exposición / Exhibition view, MUSAC, 2011



INTRODUCCIÓN

En la medida en que los museos de arte contemporáneo han buscado el reconocimiento público de sus proyectos y contenidos, se ha tendido a reforzar el discurso que los distingue de los llamados museos históricos, soslayándose en ocasiones aquellos elementos que los vinculan. Uno de esos elementos es, precisamente, la noción de la historia como tejido que ofrece a los públicos sentidos ampliados de lo que constituye la realidad. A diferencia de los museos de arte moderno de mediados del siglo XX, la forma en que la perspectiva histórica es abordada por los creadores, curadores y espacios de arte contemporáneo ya no se constituye como una visión única de desarrollo en la que, por medio del progreso evolutivo de las disciplinas, la diversidad encuentra un cauce común e internacional progresista; la mayoría de las veces, por el contrario, el arte actual es un ámbito privilegiado para la crítica de esa visión unívoca, recalándose las discontinuidades, las divergencias o el valor de las visiones subjetivas frente al supuesto de una objetividad histórica.

Igualmente, si antaño la puesta en escena museográfica de lo histórico se interpretaba como un medio para declarar la reconciliación con el pasado, como un medio para limar o neutralizar sus asperezas críticas, es frecuente ahora su presentación como un expediente abierto que busca generar discusión y reflexión públicas. Esta tendencia a la confrontación crítica ya no es sólo característica de los espacios de arte actual, sino también de muchos de los foros museográficos que lidian con la memoria remota y presente, ya que muchas sociedades, insatisfechas con los lineamientos de las "historias oficiales" y con la capitalización política y empresarial del patrimonio, demandan ahora a las instituciones un mayor índice de debate y apertura en la oferta cultural.

En la tendencia a una apertura crítica, a la interpretación de la realidad como un expediente abierto, la contribución de creadores como Akram Zaatari resulta fundamental, al rastrear y abordar este artista libanés aspectos de la realidad que, desde la perspectiva de las convenciones, resultan incómodos. Rechazando los emplazamientos "desde las alturas", Zaatari revela estos trazos con un enfoque subjetivo que, sin ocultar el trágico escenario del pasado reciente de su país, ofrece un horizonte íntimo necesario, ajeno a la consigna política y que contrarresta la uniformada homogeneización a la que tienden los medios masivos occidentales al abordar el imaginario del Medio Oriente y del mundo islámico en general. El relato personal de Zaatari también es refractario a ese sentimentalismo que, con tintes humanitarios, reconforta las conciencias occidentales, proclives a desentenderse de su participación histórica en las "zonas de conflicto".

Pero no es sólo desde un cuestionamiento de nuestra pertenencia o extrañamiento de un escenario geopolítico que Zaatari nos fuerza a salir de una zona de confort, sino

INTRODUCTION

Insofar as museums of contemporary art have sought public recognition for their projects and their contents, there has tended to be a reinforcement of the discourse that distinguishes them from so-called historical museums, eliding on occasion those elements that link the two. One of those elements is, precisely, the notion of history as a fabric that offers the public a broadened sense of what constitutes reality. By contrast to museums of modern arts in the middle of the twentieth century, the way in which historical perspective is addressed by the creators, curators and exhibition spaces dedicated to contemporary art is no longer constituted as a unique vision of development in which diversity, by means of the evolutionary progress of the disciplines, finds a common, international and progressive path. On the contrary, most of the time contemporary art is a privileged environment for the critique of this univocal vision, emphasizing discontinuities, divergences or the value of subjective visions in opposition to the presumption of historical objectivity.

Similarly, if the museographical *mise-en-scène* of the historical was once interpreted as a way to declare a reconciliation with the past, as a way to smooth out or neutralize its rough critical edges, now it is commonly presented as an open case file that seeks to generate public discussion and reflection. This tendency toward critical confrontation is no longer just characteristic of contemporary art spaces, but also of many of the museum forums that battle against remote and present memory, since many societies, dissatisfied with the guidelines of “official histories” and with the political and commercial capitalization of national heritage, are now demanding that cultural institutions offer a larger share of debate and accessibility.

As part of this tendency toward a critical opening-up, toward an interpretation of reality as an open case file, the contribution of creators like Akram Zaatari is fundamental, since this Lebanese artist traces and addresses aspects of reality that, from the perspective of conventions, turn out to be uncomfortable. Rejecting the positionings that come “from on high,” Zaatari reveals these bits and pieces with a subjective focus that, without obscuring the tragic stage of his country’s recent past, fulfills the need for an intimate horizon, alien to political slogans and counteracting the uniform homogenization toward which the Western mass media tend in their imaginary of the Middle East and the Islamic world in general. Zaatari’s personal tale also refracts the sentimentalism that, with humanitarian overtones, comforts Western consciences, which are given to washing their hands of their historical participation in “zones of conflict.”

Zaatari forces us to step out of our comfort zones not just by interrogating our belonging to or alienation from a geopolitical stage, but also by openly addressing the field of affects. The concept of tolerance, so often used and abused lately, suggests societies characterized by a resigned coexistence of cultures, races or sexual

también abordando abiertamente el ámbito de los afectos. El concepto de tolerancia, tan usado y abusado recientemente, sugiere sociedades de coexistencia resignada entre culturas, razas o preferencias sexuales, pero no necesariamente un reconocimiento afectivo de las diferencias. Más allá de las reformas legislativas y de la promoción de las sociedades de tolerancia, el homoerotismo sigue siendo un territorio social y estético incómodo en las sociedades ibéricas, latinoamericanas e islámicas. Una vez más alejado de la pancarta y el panfleto, Zaatari convoca, desde el homoerotismo, a reflexionar en torno a la posibilidad de ejercer tanto la sensibilidad estética como los afectos, más allá de las estructuras de poder y consumo, como una forma significativa y trascendente de compartir un espacio en común.

Otro ámbito en el que el artista ejerce su mirada crítica es sobre el archivo, ese aparato documental en el que Zaatari ha invertido una parte importante de su experiencia profesional, al tiempo que señala su ambigüedad cuando es interpretado como testimonio objetivo e inapelable. La misma crítica al modelo histórico único alcanza actualmente al archivo, si éste es monopolizado por las lógicas del poder; más bien, Zaatari reconoce en el testimonio una carga intraducible universalmente, proponiendo otro camino a partir de su apropiación subjetiva, abriéndose la posibilidad del sujeto de construir relatos que relacionen estos fragmentos del mundo y, a partir del relato, generar sentidos de identidad con los otros, con los lejanos en el espacio y en el tiempo, con aquellos que dejaron una huella en esas imágenes, documentos y objetos inanimados.

La relevancia e importancia del trabajo de Akram Zaatari ha sido un motivo de afortunada colaboración entre el MUSAC y el MUAC, dos instituciones que comparten el interés por divulgar, de manera al mismo tiempo abierta y rigurosa, aquella producción artística contemporánea que permite ampliar los horizontes de percepción de la realidad y superar las convenciones que subsisten en torno a la experiencia estética. En el caso del MUSAC, el proyecto enlaza con las ideas de memoria histórica, reflexión sobre la violencia y conflictos de África y Oriente Medio de la programación expositiva y paralela, mientras que para el MUAC, esta exposición inaugura el ciclo curatorial "Extrañamientos", en el que se abordarán temas como la alienación, la relación entre identidad y "lo extranjero" y, en general, la experiencia de lo extraño como vía de recobrar formas críticas de experiencia de la realidad. Esperemos que éste sea uno de muchos proyectos compartidos, creando un vínculo de espacio en común entre los públicos de Castilla y León, y los de Ciudad de México.

Agustín Pérez Rubio, Director MUSAC
Graciela de la Torre, Directora MUAC

preferences, and not necessarily by an affective acknowledgment of those differences. Beyond legislative reforms and the promotion of societies of tolerance, homoeroticism continues to be an uncomfortable social and aesthetic terrain in Iberian, Latin American and Islamic societies. Once again far from banners and pamphlets, Zaatari calls us to reflect, with homoeroticism as our starting point, on the possibility of exercising both an aesthetic sensibility and an affectivity removed from the structures of power and consumption as a meaningful and transcendent way of sharing a common space.

Another field on which the artist trains his critical gaze is the archive, that documentary apparatus in which Zaatari has invested an important part of his professional experience, while at the same time signaling its ambiguity when it is interpreted as a source of objective, unassailable testimony. The same critique of the unitary historical model extends today to the archive, if it is monopolized by the logics of power. Zaatari, by contrast, regards testimony as a universally untranslatable charge, and proposes another path based on its subjective appropriation, opening itself to the possibility that someone might construct stories interrelating these fragments of the world and, from that story, generate feelings of identity with others, with those who are distant in space and time, with those who left their traces in images, documents and inanimate objects.

The relevance and importance of Akram Zaatari's work has been the grounds for a fortuitous collaboration between MUSAC and MUAC, two institutions that share an interest in openly and rigorously circulating contemporary artistic production that broadens the horizons of perceiving reality and that overcomes the conventions that still persist around aesthetic experience. For MUSAC's part, the project ties into ideas regarding historical memory, reflections on violence and conflicts in Africa and the Middle East that are explored in its concurrent programming. For MUAC, this exhibition inaugurates the curatorial cycle "Extrañamientos" (Estrangements), which explores themes such as alienation, the relationship between identity and "the foreign" and, in general, the experience of strangeness as a way of recapturing critical forms of experiencing reality. We hope that this will be one of many joint projects, creating a link of shared space between audiences in Castilla y León, and those in Mexico City.

Agustín Pérez Rubio, Director MUSAC
Graciela de la Torre, Director MUAC



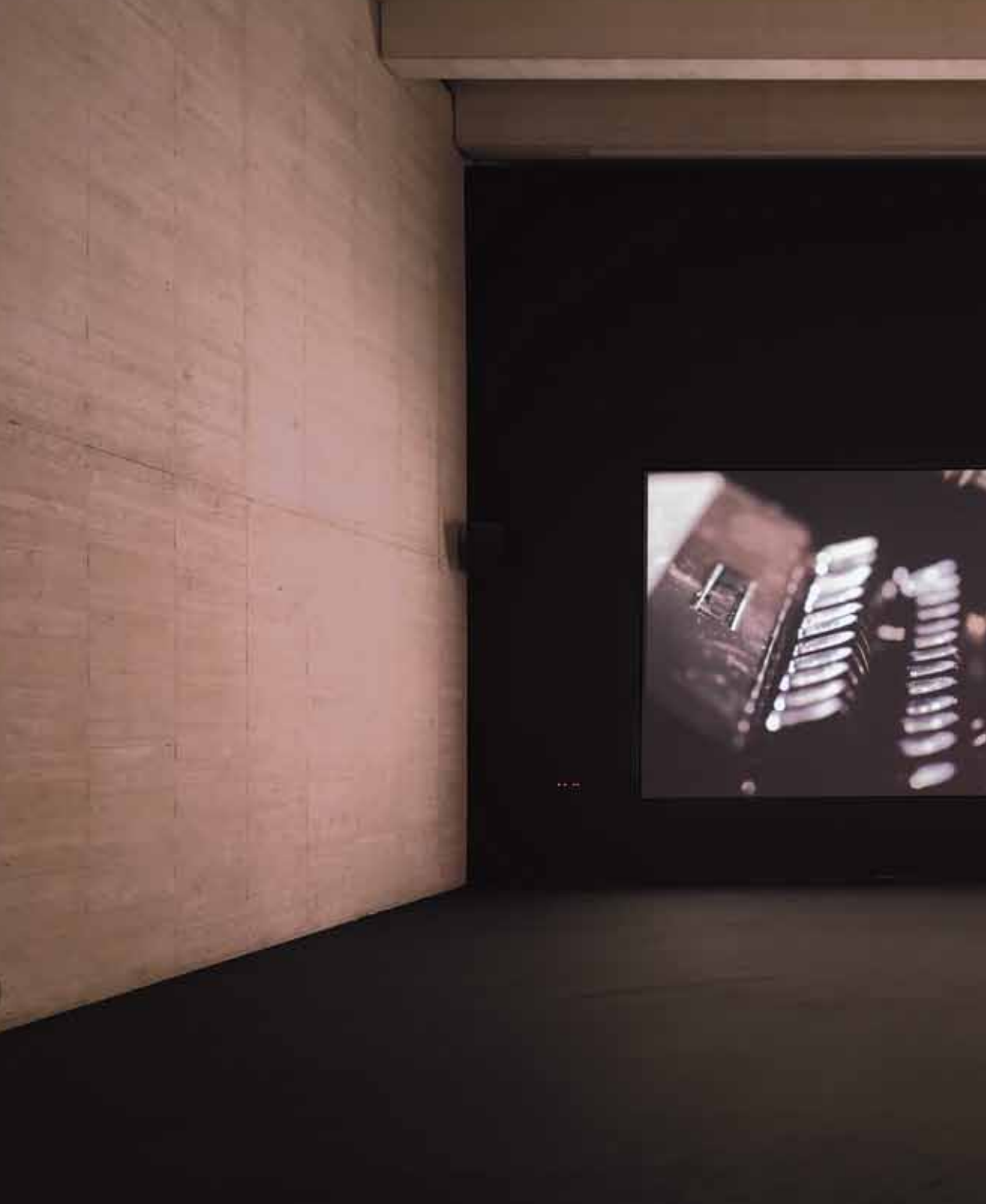
El molesto asunto / The Uneasy Subject
Vista de la exposición / Exhibition view, MUSAC, 2011





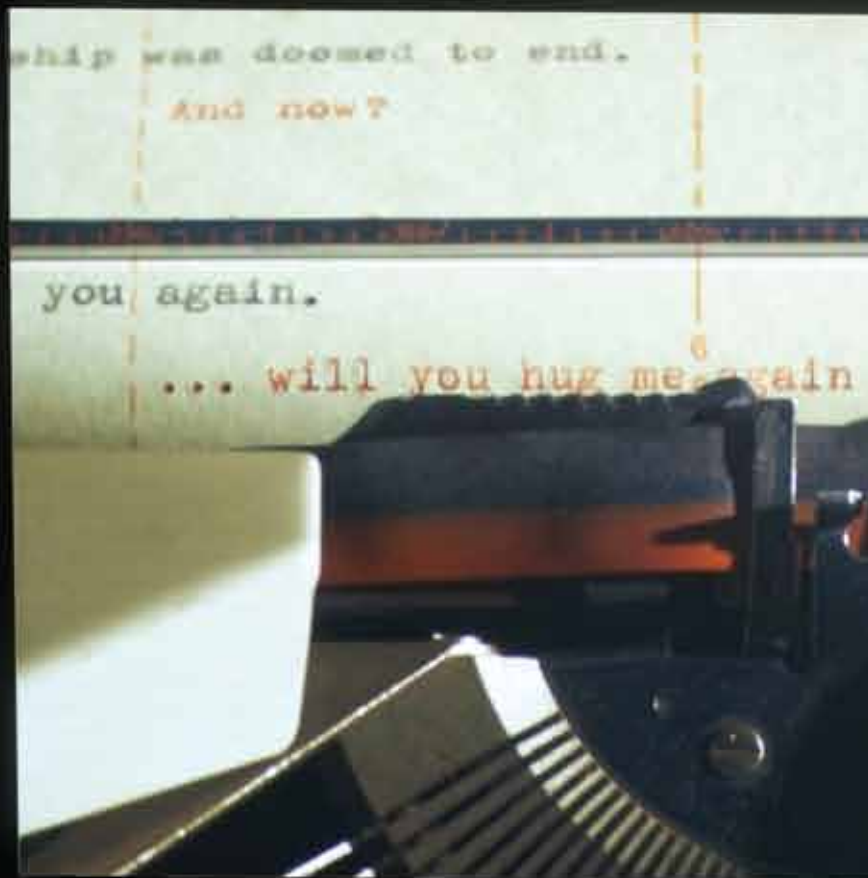


HOW I LOVE YOU, 2001, y / and ALI'S BACK, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC.
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011

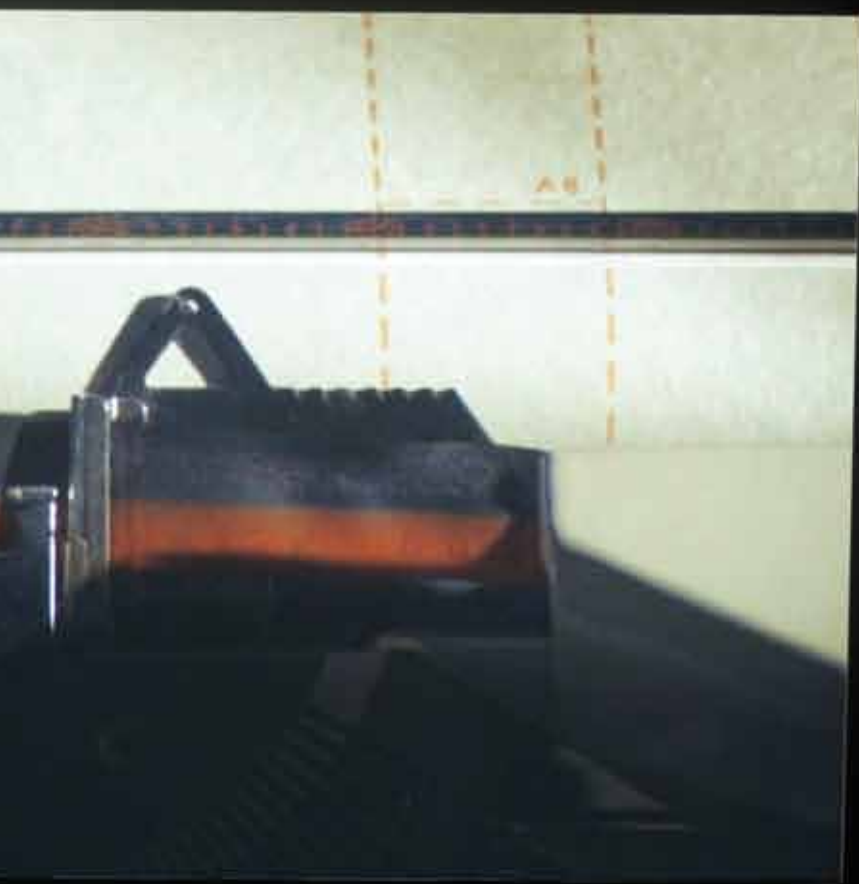


TOMORROW EVERYTHING WILL BE ALRIGHT, 2010
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





TOMORROW EVERYTHING WILL BE ALRIGHT, 2010
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





NATURE MORTE, 2008

Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,

El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011



NO PUEDES DIVIDIR EL DESEO: LAS MOTIVACIONES CREATIVAS DE AKRAM ZAATARI

MARK WESTMORELAND

Cinema Fouad (1993, dir: Mohammed Soueid) es un documental ambientado en el centro de Beirut, antes de que iniciara el proyecto de reconstrucción y centrado en el personaje de un transexual sirio que trabajaba como sirviente de una familia modesta, *desplazada* a esta área. Era un antiguo combatiente a quien, al mismo tiempo, la apasionaba la danza del vientre y soñaba con cambiar de sexo. Se consideraba a sí mismo una mujer. Fue esta película lo que me llevó de vuelta a Líbano.

—Akram Zaatari, entrevista en *Dérives*, 2010

Delinear la trayectoria creativa de los artistas requiere más que trazar sus influencias personales y su experiencia de vida. El espacio entre las idiosincrasias de un individuo y sus condiciones sociales es un abismo que por lo común se minimiza con la falsa coherencia de una narrativa biográfica. De hecho, narrar la historia de una persona mediante este tipo de lógica totalizadora es cometer un acto de traición a la inmensidad e incongruencia de la experiencia misma. Este tipo de traición narrativa ha sido muy criticada entre los artistas libaneses a lo largo de las dos últimas décadas. Esta crítica de la coherencia narrativa, sin embargo, no ha estado dirigida tanto a las narrativas totalizadoras de artistas individuales como hacia las formas de encapsular la historia de Líbano, en particular en lo que se refiere a la historia de la guerra civil libanesa (1975-1990)¹. Artistas como Mohammed Soueid, Walid Raad, Jayce Salloum, Jalal Toufic, Ghassan Salhab, Rabih Mroue, Lina Saneh, Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, Lamia Joreige, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Walid Sadek y, desde luego, Akram Zaatari, entre otros, cada uno a su manera, ha tenido que lidiar con

1. Representada por lo común como una disputa entre musulmanes y cristianos, al fusionar los dieciocho sectores identitarios oficiales de Líbano, llamados confesiones, en una dualidad civil oculta el papel secular de las milicias, las cambiantes alianzas y la larga historia de intervenciones extranjeras. *Pity the Nation* (1992), de Robert Fisk, un amplio recuento de esta guerra, brinda una exposición ampliada de la dinámica interna de poder, de las cambiantes alianzas y de las manipulaciones externas.

YOU CANNOT PARTITION DESIRE: AKRAM ZAATARI'S CREATIVE MOTIVATIONS

MARK WESTMORELAND

Cinema Fouad [1993, dir: Mohammed Soueid] was a documentary set in downtown Beirut, before the reconstruction project started, and centered around a Syrian transsexual character who worked as a servant with a modest family, *displaced* into this area. He was a former fighter, but at the same time, he was in love with belly dancing and dreamed of having his sex changed. He considered himself a woman. It was this film that brought me back to Lebanon.

—Akram Zaatari, *Dérives* interview, 2010

Delineating the creative trajectory of artists requires more than a tracing of personal influences and lived experience. The space between an individual's idiosyncrasies and his or her social conditions is a gulf typically glossed over with the false coherence of a biographic narrative. Indeed, telling a person's story with this type of totalizing logic commits a betrayal of the enormity and incongruence of experience itself. This type of narrative betrayal has received significant criticism among Lebanese artists during the past two decades. This criticism of narrative coherence, however, has not been as concerned with the totalizing narratives of individual artists as it has been with the modes of encapsulating the story of Lebanon, particularly in regard to the history of the Lebanese civil war (1975-1990).¹ Artists like Mohammed Soueid, Walid Raad, Jayce Salloum, Jalal Toufic, Ghassan Salhab, Rabih Mroué, Lina Saneh, Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, Lamia Joreige, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Walid Sadek and, of course, Akram Zaatari, among others, have each in his or her own way had to grapple with the overdetermined way in which Lebanon has become a neo-Orientalist caricature of fanatical ideolo-

1. Typically rendered as a national dispute between Muslims and Christians, the conflating of Lebanon's eighteen official sectarian identities, called confessions, into a civil duality belies the role of secular militias, shifting alliances and prolonged history of foreign intervention. Robert Fisk's *Pity the Nation* (1992), an expansive record of this war, provides an extended presentation of the internal power dynamics, shifting alliances and outside manipulations.

la forma sobredeterminada en que Líbano se ha convertido en una caricatura neo-orientalista de ideologías religiosas y violencia política. Y, dentro de Líbano, la diversidad de orígenes de los artistas debe negociar con los rencores sectarios y la amnesia oficial para silenciar el pasado. Puesto que el regreso de la violencia es una amenaza constante, los artistas tienen que lidiar también con las serias repercusiones de vivir bajo condiciones de incertidumbre constante. Por cada una de estas razones, los artistas libaneses han desarrollado estrategias para mirar el ámbito de la cultura vernácula libanesa de manera cínica y poética, como lo demuestra la descripción que hace Akram Zaatari en el epígrafe del video de Mohammed Soueid. Como tal, esta introducción a Akram Zaatari pretende respetar su tensión narrativa, pero también elucidar ciertas facetas cruciales de su obra que han sido menos estudiadas. La narrativa que sigue a continuación se centra primero en la esfera cultural de la “posguerra” libanesa, ofrece después una biografía de Akram Zaatari, le sigue un análisis del concepto de “deseo” en la obra de Zaatari y cierra con una bibliografía de fuentes de y sobre Akram Zaatari.

PRODUCCIÓN CULTURAL CATASTRÓFICA

Una de las críticas a la obra artística *site-specific* sugiere que los artistas caen en paracaídas en un lugar, crean algo bajo ciertas condiciones limitadas de tiempo, y entonces producen una obra con poco o ningún contexto. Pero ¿cuánto contexto es adecuado? ¿Basta saber que las zonas montañosas del oriente mediterráneo han albergado desde hace mucho tiempo comunidades minoritarias que buscan refugiarse de la persecución de las mayoritarias, como es el caso de los maronitas, chiítas, alauíes y drusos? ¿Basta saber que las comunidades minoritarias hicieron alianzas estratégicas con los poderes coloniales europeos que contribuyeron a debilitar al imperio otomano? ¿Basta saber que estos nexos culturales permitieron a las minorías cristianas y judías sacar provecho de las cambiantes industrias y mercados para convertirse en ricos comerciantes? ¿Basta saber que estas mismas alianzas ayudaron a orquestar la anexión de la lucrativa región costera de la Gran Siria? ¿Basta saber que, durante la formación de Líbano, un censo de 1932 fijó la distribución de la representación política que se mantiene hasta el presente? ¿Basta saber que la inmigración masiva de otro grupo minoritario de principios a mediados del siglo xx resultó en el desplazamiento masivo de cientos de miles de palestinos? ¿Basta saber que la base de la resistencia militante palestina contra los responsables de este desplazamiento echó raíces en el sur de Líbano? ¿Basta saber que la confrontación resultante arrastró a la minoría históricamente más desprotegida de Líbano, los chiítas, a una batalla por el territorio con Israel? ¿Basta saber que el estado previo a la guerra civil posicionó al nacionalismo minoritario contra un panarabismo regional, que interpoló el capitalismo occidental contra el anticolonialismo con apoyo soviético? ¿Basta saber que Líbano funcionó como el primer centro financiero petrolero de la región, lo que financió una Riviera repleta de extravagantes casinos y centros vacacionales, que a su vez acentuó

gies and political violence. And within Lebanon, the diversity of artists' backgrounds must negotiate between sectarian animosities and official amnesias that silence the past. Since the return of violence is a constant threat, artists must also grapple with the serious repercussions of living under conditions of perpetual uncertainty. For each of these reasons, Lebanese artists have developed strategies for looking cynically and poetically at Lebanon's vernacular cultural sphere, as demonstrated by Mohammed Soueid's video description by Akram Zaatari in the epigraph above. As such, this introduction to Akram Zaatari attempts to respect this narrative tension, while also elucidating crucial facets of his work less commonly examined. The narrative that follows first engages Lebanon's "postwar" cultural sphere, then offers a biography of Akram Zaatari, followed by an analysis of the concept of "desire" in Zaatari's work, and finally a bibliography of sources by and on Akram Zaatari.

CATASTROPHIC CULTURAL PRODUCTION

One of the criticisms of site-specific artwork suggests that artists parachute into a place and create something under limited time constraints with little or no context. But how much context is appropriate? Is it enough to know that the mountainous areas in the eastern Mediterranean have long hosted minority communities seeking refuge from majority persecution as is the case for the Maronites, Shi'ites, Alawites and Druze? Is it enough to know that minority communities made strategic alliances with European colonial powers that helped weaken the Ottoman Empire? Is it enough to know that these cultural linkages enabled Christian and Jewish minorities to capitalize on shifting industries and markets to become wealthy merchants? Is it enough to know that these same alliances helped orchestrate the annexation of the lucrative coastal region away from Greater Syria? Is it enough to know that during the formation of Lebanon a 1932 census fixed the distribution of political representation till this day? Is it enough to know that the mass immigration of another minority group in the early to mid twentieth century resulted in the mass displacement of hundreds of thousands of Palestinians? Is it enough to know that the base of Palestinian militant resistance against the perpetrators of this displacement found root in southern Lebanon? Is it enough to know that the ensuing confrontation pulled Lebanon's historically most disenfranchised minority, the Shi'ite, into a territorial battle with Israel? Is it enough to know that the state for the civil war pitted a minority nationalism against a regional Pan-Arabism, which interpolates Western capitalism against Soviet-backed anti-colonialism? Is it enough to know that Lebanon served as the region's first petrol finance center, which bankrolled an extravagant casino and resort-laden Riviera and further accentuated economic disparities within the country? No, it is not enough, because this history is partial and biased.

On the other hand, to consider the history of modern and contemporary

las disparidades económicas dentro del país? No, no es suficiente, porque esta historia es parcial y tendenciosa.

Por otro lado, considerar sólo la historia del arte moderno y contemporáneo de Líbano plantea una serie distinta de problemas. Muchos de los artistas actuales en activo no están bien informados o están reñidos con las generaciones anteriores de artistas. Existen razones importantes para esta división. La época de la guerra civil afectó las oportunidades de exponer públicamente. Además, muchos de los artistas que surgieron después de la guerra se formaron y se vieron influidos por las escuelas de arte occidentales. Los cambios en la disciplina que dieron origen a la cultura visual, con su uso de medios mixtos junto con las influencias teóricas posmodernas y poscoloniales, produjeron un abismo entre los artistas formados en las tradiciones modernas y los recién formados artistas que regresaron a un Líbano de la posguerra listo para la interpretación crítica. La creciente atención que el mundo del arte global ha prestado a las nuevas generaciones sólo ha exacerbado estas divisiones. Vale la pena mencionar que esta disparidad entre las generaciones de antes y después de la guerra no se percibe de la misma manera en el cine y quizás en el teatro dado que los artistas están, en general, en mayor sintonía con sus predecesores.

Durante el periodo de posguerra de los años noventa, los exilados comenzaron a retornar; las infraestructuras fueron reconstruidas y el país pareció estar prosperando de nuevo. Los nuevos públicos hallaron su lugar en las condiciones cambiantes durante y después de la guerra. Políticos magnates, como el ya fallecido Rafiq Hariri, hicieron cuantiosas inversiones en la reconstrucción del centro de Beirut y en una nueva visión para Líbano. Parte de esta visión incluía la apertura de varias estaciones satelitales, lo que proporcionó muchos puestos de trabajo para periodistas, técnicos, cineastas y artistas. Muchos artistas y cineastas retornados hallaron servido el material para la expresión artística y documental. Colectivos formales e informales se encontraron entre los escombros. Se trató de iniciativas de bajo costo en las que lo único que las mantenía unidas era el interés común. Al no estar confinados por las fuerzas del mercado, Akram Zaatari sugiere que “los artistas hacen lo que hacen con un sentido de urgencia... que vuelve el arte contundente y permite la experimentación”².

Si bien estas condiciones fomentaron la experimentación radical, las artes permanecieron subestimadas en el ámbito cívico. Sin el apoyo de instituciones locales, los artistas y curadores dependieron sobre todo de la filantropía foránea. Después del 11 de septiembre de 2001, cuando la atención global se centró en el Medio Oriente, los artistas libaneses (y palestinos) estaban bien situados para satisfacer la curiosidad de los públicos occidentales. Efectivamente, Walid Raad constata el papel de los libaneses en tales situaciones. En una reseña para el *New York Times*, Raad afirma: “Hemos pasado por tantos de

2. Véase la edición especial de *Parachute* (2002) que cubre la escena artística de Beirut. Stephen Wright cita a Zaatari en la página 15 de su artículo “Like a Spy in a Nascent Era: On the Situation of the Artist in Beirut Today”, *Parachute*, núm. 108 (2002), pp. 13-31.

art in Lebanon alone poses a different set of problems. Many of today's practicing artists remain largely uninformed or at odds with earlier generations of artists. There are significant reasons for this division. The civil war era disrupted the opportunity for public art exhibition. Furthermore, many of the artists that emerged after the war had received their training and influences from art schools in the West. The disciplinary shifts that gave rise to visual culture, with its use of mixed media along with postmodern and postcolonial theoretical influences, presented a conceptual chasm between artists trained in modernist traditions and newly trained artists returning to a postwar Lebanon ripe for critical interpretation. The increasing attention new generations have received from the global art world has only exacerbated these divisions. It is worth noting that this disparity between pre- and postwar generations has not been felt the same in cinema and perhaps theater, as artists in these traditions are more commonly attuned to their predecessors.

During the postwar period of the 1990s, exiles began returning, infrastructure was being rebuilt, and the country seemed to be prospering again. New publics found place in the shifting conditions during and after the war. Tycoon politicians, like the late Rafiq Hariri, invested heavily in the reconstruction of downtown Beirut and a new vision for Lebanon. Part of this vision included the opening of several satellite stations, which provided many jobs for journalists, technicians, filmmakers and artists. Many returning artists and filmmakers found ripe material for artistic and documentary expression. Formal and informal collectives found each other in the rubble. These were low-cost efforts with common interest being the only thing that held them together. Unconfined by market forces, Akram Zaatar suggested, "artists do what they do through a sense of urgency [...] it makes the art hard-edged, and allows for experimentation."²

While such conditions fostered radical experimentation, the arts remained civically undervalued. Without local institutional support, artists and curators relied heavily on foreign philanthropy. When geopolitical attention turned toward the Middle East after September 11, 2001, Lebanese (and Palestinian) artists were well situated to engage the curiosity of Western publics. Indeed, Walid Raad affirms the role of the Lebanese in such scenarios. In a *New York Times* art review, Raad claims, "We lived through so many of these events, we can prefigure some of the possible scenarios."³ Many Lebanese artists have gained significant notoriety in the Western art world (or at least one significant part of that art world) for their works that have interrogated a legacy of Middle East violence. According to Beirut-based art critic Kaelen Wilson-Goldie:

Lebanon's civil war [...] figures into all of their work as an explosive set of phenomenon that seem doomed to repeat, transform and reinvent them-

2. See the 2002 special issue of *Parachute* that covers the Beirut art scene. Here Zaatar is quoted (page 15) in Stephen Wright's article, "Like a Spy in a Nascent Era: On the Situation of the Artist in Beirut Today," *Parachute* no. 108 (2002), pp. 13-31.

3. See Amei Wallach, "The Fine Art of Car Bombings," in *The New York Times*, Arts section, June 20, 2004.

estos sucesos, que podemos prefigurar algunas de sus posibles situaciones”³. De hecho, los artistas libaneses han obtenido una significativa notoriedad en el mundo del arte occidental (o al menos en una parte importante de ese mundo artístico) por sus obra en las que han cuestionado el legado de la violencia en el Medio Oriente. De acuerdo con la crítica de arte establecida en Beirut, Kaelen Wilson-Goldie:

“La guerra civil libanesa [...] aparece en toda su obra como una explosiva serie de fenómenos que parecen condenados a repetir, transformar y a reinventarse constantemente. Podría decirse que la forma de capturar, evaluar de manera crítica y en última instancia difundir estos distintos fenómenos se ha convertido en el desafío más urgente para los artistas contemporáneos que hoy día viven y trabajan en Beirut”⁴.

Utilizar el legado de la guerra como musa creativa puede, desde luego, tener sus inconvenientes. Por ejemplo, el célebre arquitecto de la etapa de reconstrucción Bernard Khoury presentó recientemente una instalación llamada *Prisoner of War* (Prisionero de guerra) en el Beirut Art Center (BAC), en la que sugiere que los artistas libaneses son prisioneros de la guerra civil. En esta instalación en el BAC, Khoury incluyó un collage de imágenes tomadas de la obra de distintos artistas y cineastas libaneses titulada *Catherine Wanted to Know* (Catherine deseaba saber). Esta referencia a la muy conocida curadora francesa Catherine David, quien contribuyó a “exponer” el arte libanés al Occidente, también implica que el arte libanés responde a los caprichos del mercado del arte occidental y a su gusto por la guerra.

Los artistas y curadores en Líbano reconocen la ironía de esta atracción hacia Occidente, pero sin embargo trabajan sin descanso para tender puentes con sus colegas internacionales. A diferencia de un periodo anterior, en el que la apropiación de las prácticas artísticas y de la estética occidentales era una señal de la reivindicación de (una supuesta falta de) modernidad por parte de una nación no occidental y fue, por lo tanto, utilizada políticamente por los imperios europeos como parte de su misión civilizadora, la posmodernidad de la cultura visual infundida de crítica ha permitido a los artistas contemporáneos libaneses desafiar las trilladas afirmaciones que asediaron a las generaciones previas. Además, actos como el festival cultural “Home Works” reúnen a figuras del arte global y regional para un intenso intercambio de ideas e ideologías, al menos de manera parcial en términos del Líbano. Durante la inauguración del tercer festival “Home Works”, Christine Tohme lamentó la constante agitación política que asoló la planificación del festival. El primer festival se dio tras el 11 de septiembre y la guerra contra el terrorismo, el segundo, después del inicio de la segunda

3. Véase Amei Wallach, “The Fine Art of Car Bombings”, en *The New York Times*, sección Arts, 20 de junio de 2004.

4. Véase el ensayo de Wilson-Goldie de 2007 “Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language”, en *The 54th International Short Film Festival Oberhausen Catalog*, p. 139.

selves constantly. How to capture, critically assess and ultimately diffuse those various phenomenon has arguably become the single most urgent challenge for contemporary artists living and working in Beirut today.⁴

Using the legacy of war as a creative muse can of course have its drawbacks. For instance, famed reconstruction era architect Bernard Khoury recently presented an installation called *Prisoner of War* at the Beirut Art Center (BAC), which suggests that Lebanese artists are prisoners of the civil war. In this installation at the BAC, Khoury had a collage of images taken from the work of different Lebanese artists and filmmakers entitled *Catherine Wanted to Know*. This reference to well-known French curator Catherine David, who helped “expose” Lebanese art to the West, also implies that Lebanese art is beholden to the whims of the Western art market and its taste for war.

Artists and curators in Lebanon recognize the irony of their appeal to the West, but nevertheless work tirelessly to build bridges with international colleagues. Unlike an earlier period in which the appropriation of Western art practices and aesthetics became markers of a non-Western nation’s claim to (a supposed lack of) modernity and thus used politically by European empires as part of their civilizing missions, the critically infused postmodernity of visual culture has enabled contemporary Lebanese artists to challenge the derivative assertions assailed on earlier generations. Furthermore, events like the Home Works cultural festival bring together regional and global art figures for an intensive exchange of ideas and ideologies, at least partly on the terms of Lebanon. During the opening of the third Home Works festival, Christine Tohme bemoaned the recurrent political upheavals that plagued the planning of the festival. The first festival came in the wake of September 11 and the War on Terror; the second after the beginning of the second Intifada and the war in Iraq, and the third after the assassination of Rafiq Hariri and the ensuing political crisis in Lebanon. More to the point, these series of events challenge the premise of a “postwar” period and instead reverberate with a series of violences stretching back to 1948, if not much earlier. In other words, the recurrent violence in Lebanon (and across the region) in recent years has rendered the notion of “postwar” art misguided, if not meaningless. Instead, these artists working in the era since the official end of the civil war give intimate perspectives on life under conditions of political uncertainty or what artist Tony Chakar refers to as “catastrophic space and time.”⁵

While one can easily be cynical of the international fascination with Lebanon, one cannot dismiss the horrific events that have colored the

4. See Wilson-Goldie’s 2007 essay “Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language,” in *The 54th International Short Film Festival Oberhausen Catalog*, p. 139.

5. For instance, in the aftermath of the 2006 Israeli bombardments of Hezbollah-controlled sections of southern Beirut, consider the way Tony Chakar led artists instead through sections of Christian east Beirut to discuss the architectural decisions made during the prolonged civil war that anticipate future bombardments. Rather than focusing on the spectacle of the 2006 war, Chakar accentuates the way political violence permeates “peace” times. See Chakar’s audio tour, “Catastrophic Space: a voice-over Beirut,” at URL: <http://www.partizanpublik.nl>.

Intifada y de la guerra en Irak, y el tercero, después del asesinato de Rafiq Hariri y la consecuente crisis política en Líbano. Es más, esta serie de sucesos puso en entredicho la premisa de un periodo de “posguerra” y en cambio hizo eco a una serie de etapas violentas que se extienden hasta 1948, si no es incluso mucho antes. En otras palabras, la violencia recurrente en Líbano (y en toda la región) de los años recientes ha hecho que la idea de “posguerra” resulte equivocada, si no es un sinsentido. En cambio, estos artistas que trabajan en el periodo desde el fin oficial de la guerra civil brindan perspectivas únicas de la vida bajo condiciones de incertidumbre política o de aquello a lo que el artista Tony Chakar se refiere como un “espacio y tiempo catastróficos”⁵.

Si bien se puede fácilmente ser cínico respecto de la fascinación internacional por Líbano, uno no puede desechar los horribles acontecimientos que vuelven parcial la mirada global sobre Líbano y sus vecinos. Se puede debatir qué es lo que el mundo del arte global puede “aprender” de artistas como Zaatari en el periodo posterior al 11 de septiembre. Estos artistas no brindan respuestas respecto a las raíces del terrorismo (las cuales son fácilmente localizables en cualquier otro sitio). Tampoco sugieren que la violencia política pueda ser remediada con una mayor conciencia cultural, lo cual no les impide condenar los actos injustos de violencia tanto dentro como fuera de sus fronteras nacionales. Aunque algunos argumentan que la(s) generación(es) de artistas de “posguerra” se han convertido en “prisioneros de guerra” por su incapacidad para romper con el tema, una aplicación estricta de este análisis pasaría por alto otras dimensiones de la investigación artística a lo largo de este periodo. Enredados con frecuencia dentro de historias o situaciones relacionadas con la inestabilidad política y los conflictos vecinos en curso, artistas como Zaatari han explorado áreas que no están completamente ligadas con la guerra y la geopolítica.

DOS O TRES COSAS QUE SÉ DE ÉL

Las biografías, como las historias, son siempre parciales. Son incompletas como recapitulación de una vida prolongada, pero también están limitadas por la perspectiva. El formato por incisos busca poner énfasis en las rupturas ocultas, las minucias de la experiencia cotidiana y los recuerdos personales que configuran las prácticas de Akram Zaatari. Pero este formato también espera prestar atención temática hacia la importancia de distintas formas mediadas en su desarrollo. Ya sea que recurran a sus diarios, sus grabaciones de audio, a la fotografía, el cine o el video, las “máquinas reproductivas” de Zaatari y su habilidad para reproducir

5. Por ejemplo, en las postrimerías de los bombardeos israelíes de los sectores controlados por Hezbolá en el sur de Beirut, considérese en cambio la forma en que Tony Chakar llevó a los artistas por los sectores cristianos del este de Beirut para discutir las decisiones arquitectónicas tomadas durante la larga guerra civil que prevén los futuros bombardeos. En lugar de centrarse en el espectáculo de la guerra de 2006, Chakar acentúa la forma en que la violencia política impregna los tiempos de “paz”. Véase la audioguía de Chakar, “Catastrophic Space: a voice-over Beirut”, disponible en: <http://www.partizanpublik.nl>.

worldview of the Lebanese and their neighbors. What exactly the global art world can “learn” from artists like Zaatari in a post-9/11 era is debatable. These artists do not provide answers about the roots of terrorism (these are readily available elsewhere). Nor do they suggest that political violence can be remedied with greater cultural awareness, but this does not prevent them from decrying unjust acts of violence both from within and outside their national borders. While some have argued that the generation(s) of “postwar” artists have become “prisoners of war” due to their inability to break from this theme, a strict application of this analysis would miss other dimensions of artistic inquiry during this period. Often enmeshed within stories or situations related to Lebanon’s ongoing political instability and neighboring conflicts, artists like Zaatari have probed areas not wholly bound by war and geopolitics.

TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT HIM

Biographies, like histories, are always partial. They are incomplete in their summation of a prolonged lifetime, but they are also limited by perspective. The bulleted format aims to emphasize the hidden ruptures, the minutia of everyday experience and personal memories that inform the practices of Akram Zaatari. But this format also hopes to thematically draw attention to the importance of different mediated forms in his development. Whether drawing upon his diaries, audio recordings, photography, cinema or video, Zaatari’s “reproduction machines” and their ability to reproduce objects coalesces in his lifetime “habit of recording,” whether mundane observations or extraordinary events of occupation and civil conflict. For Zaatari, the mimetic object enables intimacy with things that may otherwise remain at a distance, while also creating distance from things that impose an unnerving proximity.

- Akram Zaatari grew up in the port city of Saïda (a.k.a. Sidon) in southern Lebanon. During the prolonged civil war, he spent much of his time sequestered indoors away from harm. There he would while away the time in habits of recording his mundane activities with photography, audiocassettes and diaries. Secretly he would daydream of revolutionary adventures—a reality his middle-class Sunni family would not approve. Instead of fighting in the resistance during the Israeli invasion of Lebanon in 1982 and the subsequent occupation, he would document the encroachment of tanks and the bombardment of nearby landscapes from his apartment window.
- Akram Zaatari wanted to be a filmmaker since he was a boy, and many of his diary entries chronicled movies he had seen at one of Saïda’s six theaters or had rented and watched at home. And yet, when he began his studies at the American University of Beirut (AUB) during the late 1980s, he chose instead to study architecture. Nevertheless, his great love for cinema motivated him to run a cine-club at AUB, for which he would scour the city for 35mm prints of Eisenstein, Bergman, Antonioni,

objetos, se fusionan con su constante “hábito de registrar”, sean observaciones mundanas o sucesos extraordinarios de ocupación y conflictos civiles. Para Zaatari, el objeto mimético permite la intimidad con cosas que de otra manera permanecen en la distancia, mientras que al mismo tiempo crea distancia respecto de cosas que imponen una proximidad desconcertante.

- Akram Zaatari creció en la ciudad portuaria de Sidón en el sur de Líbano. Durante la larga guerra civil, pasó buena parte de su tiempo recluso bajo techo lejos del peligro. Allí pasaría el tiempo registrando sus actividades mundanas en fotografía, casetes de audio y diarios. En secreto, fantasearía con aventuras revolucionarias —una realidad que su familia sunita de clase media no aprobaría. En vez de combatir con la resistencia durante la invasión israelí de Líbano en 1982 y la ocupación que le siguió, documentó el avance de los tanques y el bombardeo de los paisajes cercanos desde la ventana de su apartamento.
- Desde niño, Akram Zaatari deseaba ser cineasta y muchas de las entradas de sus diarios narran las películas que vio en alguna de las seis salas de cine de Sidón o que rentó y vio en casa. Y sin embargo, cuando inició sus estudios en la American University of Beirut (AUB) a finales de los años ochenta, prefirió estudiar arquitectura. No obstante, su gran amor por el cine lo llevó a establecer un cine-club en la AUB, para el que peinaría toda la ciudad en busca de copias en 35 mm de Eisenstein, Bergman, Antonioni, Scorsese y otros. Con el paso de los años, sus principales influencias serían las de cineastas europeos como Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Rainer Werner Fassbinder; así como de cineastas del Medio Oriente como Abbas Kiarostami en el contexto iraní y Mohammad Khan en el contexto egipcio.
- Akram Zaatari comenzó a trabajar como arquitecto en Beirut justo cuando se dio el despegue de la reconstrucción en el periodo de posguerra. Pero su deseo de volver a su pasión cinematográfica resurgió y se postuló para varias escuelas de cine en Estados Unidos. Al ser infructuosas sus solicitudes, prosiguió sus estudios con una maestría en medios de comunicación en The New School en la ciudad de Nueva York. Allí se vio expuesto a las prácticas artísticas y de video y escribió una tesis sobre las películas de rehenes como medio alternativo. Poco seguro de sus opciones en Líbano, halló inspiración en la obra de Mohammed Soueid, quien era un destacado crítico cinematográfico antes de convertirse en videoasta de vanguardia. Mediante su poética improvisada y su crítica cómica, Soueid retrató un tipo de libanés que inspiró a muchos artistas como Zaatari.
- Akram Zaatari, como muchos de sus contemporáneos, estudió en el extranjero y regresó a principios de los años noventa a una industria de televisión satelital en ciernes, en el Líbano de la posguerra. Este periodo brindó nuevas oportunidades de trabajo generadas por la reconstrucción social y la liberalización económica de Beirut. Dentro de las cambiantes estructuras políticas y económicas, las nuevas constelaciones de relaciones sociales unieron a gente de distintas partes de esta ciudad dividida. Y dentro de este flujo, los espacios indefinidos permitieron la experimentación creativa de muchos artistas. A me-

Scorsese and others. Over the years, his principal influences came from European filmmakers like Jean-Luc Godard, Robert Bresson and Rainer Werner Fassbinder as well as from Middle Eastern filmmakers like Abbas Kiarostami in the Iranian context and Mohammad Khan in the Egyptian context.

- Akram Zaatari began working as an architect in Beirut just as the era of postwar reconstruction took off. But the desire to revisit his filmmaking passion resurfaced and he applied to various film schools in the US. Unsuccessful in his applications, he instead pursued an MA degree in Media Studies at The New School in New York City. There he became exposed to art and video practices and wrote a thesis about hostage films as alternative media. Unsure of his options in Lebanon, he found inspiration in the work of Mohammed Soueid, who was a prominent film critic in Beirut before becoming a vanguard video-maker. Soueid's improvisational poetics and comedic criticism portrayed a Lebanese vernacular that inspired many artists like Zaatari.
- Akram Zaatari, like many of his contemporaries, studied abroad and then returned in the early 1990s to a budding satellite television industry in postwar Lebanon. This era presented new labor opportunities engendered by the social reconstruction and economic liberalization of Beirut. In the shifting political and economic structures, new constellations of social relations brought people together from different parts of this divided city. And in this flux, undefined spaces enabled creative experimentation for many artists. As the city and country appropriated new identities, intellectuals and artists like Zaatari also adopted and shaped new identities for themselves. As producer of the *Alam al Sabah* morning show at Future TV, Zaatari produced several short experimental videos that screened alongside morning cooking and health shows. Owned by tycoon politician Rafiq Hariri, Future TV provided a mass-mediated discourse that erased the past of the civil war for the benefit of a prosperous and peaceful future. This tenuous "postwar" vision for Lebanon came to an abrupt close when Hariri's 2005 assassination prompted the so-called Cedar Revolution. The ensuing assassinations, invasions and domestic battles would throw into serious question the status and meaning of a "postwar era."
- Akram Zaatari left Future TV and co-founded the Arab Image Foundation in 1997. Based in Beirut, AIF has since collected hundreds of thousands of photos and negatives from countries across the region. As one of the lead curators of the archive, Zaatari has collected photographs and researched photographic practices from Lebanon, Syria, Jordan and Egypt. This venture initiated his sustained interest in and engagements with the photographic history of the Arab world. More than mere collecting or appropriation, Zaatari envisions his work as an intervention in the social life of waning photographic practices. Drawing on the richness of AIF's growing collection, Zaatari produces artistic engagements and scholarly

dida que la ciudad y el país se apropiaron de nuevas identidades, también los intelectuales y artistas como Zaatari dieron forma y adoptaron nuevas identidades. Como productor del programa matutino *Aalam al Sabah* en Future TV, Zaatari produjo varios videos experimentales breves que fueron transmitidos junto a programas de cocina y salud por las mañanas. Propiedad del político y magnate Rafiq Hariri, Future TV ofreció un discurso mediático masivo en el que borró el pasado de la guerra civil en pro de un futuro próspero y pacífico. Esta débil visión “de posguerra” para Líbano llegó a un abrupto fin tras el asesinato de Hariri en 2005, que dio lugar a la llamada “revolución del cedro”. Los asesinatos, invasiones y batallas locales subsiguientes cuestionarían seriamente la situación y el significado del periodo de “posguerra”.

- En 1997, Akram Zaatari dejó Future TV y co-fundó la Arab Image Foundation (AIF). Con base en Beirut, la AIF ha coleccionado cientos de miles de fotografías y negativos de los países de la región. Como uno de los principales curadores del archivo, Zaatari ha coleccionado fotografías e investigado las prácticas fotográficas de Líbano, Siria, Jordania y Egipto. Esta empresa dio pie a su constante interés y a su compromiso con la historia fotográfica del mundo árabe. Más que como un mero coleccionar o apropiarse, Zaatari concibe su obra como una intervención en la vida social de prácticas fotográficas menguantes. Al recurrir a la riqueza de la creciente colección de la AIF, Zaatari produce compromisos artísticos e investigaciones académicas a partir de estas fuentes. En 2001 dio a conocer un documental sobre el estudio fotográfico Van Leo, de El Cairo, en *Her + Him: Van Leo* (2001), al que siguió un vasto compromiso con las prácticas de representación pasadas y presentes en toda la región oriental mediterránea (el levante o *Máshreq*) en *This Day* (2003). También editó una serie de libros sobre la historia de la fotografía en la región, prestando particular atención al estudio del fotógrafo local Hashem El Madani (véase la bibliografía anexa).
- Akram Zaatari, junto con su generación de artistas de “posguerra”, ayudó a extender los límites de las prácticas artísticas en Beirut en una época en que los dueños de las galerías y los organizadores de los festivales de teatro no sabían cómo concebir el papel del video y de los medios mixtos. Durante la década de 1990, Zaatari produjo una serie de video instalaciones que sirvieron para definir esta nueva práctica, incluyendo obra de su serie *Image + Sound* instalada en la galería L'Entretemps en 1995, su instalación fotográfica y de video *Another Resolution* del Ayloul Festival de 1998 y su video instalación pública *The Scandal*, con la que participó en la exposición de la Ashkal Alwan (la asociación libanesa de artes plásticas) de 1999 en la *Corniche* (paseo marítimo) de Beirut. Este periodo también marcó el comienzo de la participación de Zaatari en el mundo del arte global con un viaje de inspiración al festival “Videobrasil” en 1996.
- La obra de Akram Zaatari, como la de muchos artistas y cineastas libaneses, muestra gran preocupación por el legado de violencia en su país y la representación del conflicto en todo el Medio Oriente. Como afirma, su obra con frecuencia pretende alumbrar otros puntos de vista sobre “el estado de

enquiries with these sources. In 2001 he released a documentary about Cairene studio photographer Van Leo in *Her + Him: Van Leo* (2001), followed by a broad engagement with past and present representational practices from across the Eastern Mediterranean region (Levant/*Mashreq*) in *This Day* (2003). He has also edited a series of books on the social history of photography in the region, particularly giving sustained attention to hometown studio photographer Hashem El Madani (see accompanying bibliography).

- Akram Zaatari, along with his generation of “postwar” artists, helped to push the boundaries of art practices in Beirut at a time when gallery owners and organizers of theater festivals didn't know how to conceptualize the role of video and mixed media. During the 1990s, Zaatari produced a series of video installations that worked to define this new practice, including work from his *Image + Sound* series installed at L'Entretemps gallery in 1995, his photo and video installation of *Another Resolution* at the 1998 Ayloul Festival, and his public video installation of *The Scandal*, which he contributed to Ashkal Alwan's 1999 exhibition on the Beirut Corniche. This period also marked the beginning of Zaatari's participation in a global art world with an inspirational trip to the Videobrasil Festival in 1996.
- Akram Zaatari's work, like many of Lebanon's artists and filmmakers, shows great concern with the legacy of violence in his country and the representation of conflict across the Middle East. As he says, his work often attempts to illuminate perspectives on “the state of image-making in situations of war.” The cache of violence and trauma has attracted many international curators and other interested parties to the work of Zaatari and his contemporaries, but considerably less attention has focused on his representations of sexual practices, intimacy, desire and the body. Indeed, Beirut-based art critic Kaelen Wilson-Goldie suggests that Zaatari's work follows two streams: first, the effects (and affects) of “radical closure,” the traumatic outcome of civil war and continued violence and uncertainty; and, second, the representation of sexual practices particularly among men in Lebanon. The exhibition at MUSAC in León, Spain, and MUAC in Mexico City serve as an important challenge to this oversight.

DESIRE: BETWEEN OBJECTS AND BODIES

Rather than splitting Akram Zaatari's work into two streams that correlate to traumatic traces and erotic exploits, it may be worthwhile to consider the way different facets of his work express the theme of desire. Indeed, desire is a multivalent framework for understanding different aspects of Zaatari's creative endeavors, but the application of desire to Zaatari's work requires a liberal usage of the term. When probing Zaatari for this essay about the homoerotic qualities expressed in some of his work, he disputed my implied

la creación de imágenes en situaciones de guerra". El arsenal de la violencia y el trauma ha atraído a muchos curadores y a otras partes interesadas del extranjero hacia la obra de Zaatari y sus contemporáneos, pero se ha prestado mucha menos atención a sus representaciones de las prácticas sexuales, la intimidad, el deseo y el cuerpo. En efecto, la crítica de arte radicada en Beirut Kaelen Wilson-Godie sugiere que la obra de Zaatari sigue dos vertientes: en primer término, los efectos (y afectos) del "cierre radical", el traumático resultado de la guerra civil y de las persistentes violencia e incertidumbre, y, en segundo lugar, la representación de prácticas sexuales, en particular entre los hombres en Líbano. La exposición en el MUSAC, en León, España, y en el MUAC, en la ciudad de México, sirve de importante desafío a este olvido.

EL DESEO: ENTRE OBJETOS Y CUERPOS

Antes que dividir la obra de Akram Zaatari en dos vertientes que correlacionan los rastros traumáticos y las proezas sexuales, valdría la pena considerar de qué forma las distintas facetas de su obra expresan el tema del deseo. En efecto, el deseo es un marco polivalente que permite entender los distintos aspectos de los esfuerzos creativos de Zaatari, pero la aplicación de la palabra deseo a la obra de Zaatari requiere un uso liberal del término. Cuando sondeé a Zaatari para este ensayo respecto a las cualidades homoeróticas expresadas en parte de su obra, cuestionó la definición que sugerí y argumentó: "No puedes dividir el deseo. Si 'homoerótico' fuera parte de la definición de deseo, ¿cuáles serían las otras partes? Así que deshagamos el término primero. Coincido en que los hombres en mis películas tienen una presencia corporal. Se mueven, miran a la cámara y la seducen. Son sencillamente deseados, me gusta retratar a los hombres como sujetos deseados".

Para poder deshacer el "deseo", si seguimos la argumentación de Zaatari, valdría la pena retroceder un poco a partir de este término y ver cómo se aplica a su interés por la historia social de la fotografía, a su relación con sus temas de investigación y a su pesquisa en torno a las narrativas de dominio y sumisión.

Desde que ingresó en la Arab Image Foundation, Zaatari ha pasado mucho tiempo buscando la herencia fotográfica de la región y entrevistando a los fotógrafos respecto a sus prácticas. Este estudio ha revelado la formación de nuevas sensibilidades relacionadas con estilos de vida modernos. Uno de los primeros frutos de su investigación, *The Vehicle* (publicado en 1999) muestra la fusión de la fotografía y el automóvil en el deseo moderno de posar con las nuevas adquisiciones. En otro sitio, Zaatari reveló el estudio fotográfico como un sitio para imaginar identidades propias alternativas —vestir de etiqueta o informal según el capricho de cada quien.

Por ejemplo, en *Her + Him: Van Leo*, Zaatari combina entrevistas con el fotógrafo de un destacado estudio de El Cairo a mediados del siglo xx y algunas de las imágenes coleccionadas para la AIF para poder investigar la relación erotizada entre el fotógrafo profesional y sus modelos amateurs, quienes utilizarían los encuentros secretos en el estudio para explorar nuevas formas de expresión

delineation and argued, "You cannot partition desire. If 'Homoerotic' was a part of the definition of desire, what would be the other parts? So let's unmake the term first. I agree that men in my films have a bodily presence. They move, look into the camera and seduce it. They are simply desired, or I like to portray men as desired subjects." Taking Zaatari's cue, in order to "unmake" desire, it may be worthwhile to step back further from this term and to see how it applies to his interest in the social history of photography, to his relationship with research subjects, and to his inquiry on narratives of mastery and submission.

Since joining the Arab Image Foundation, Zaatari has spent much time seeking out the photographic heritage of the region and interviewing photographers about their practices. This research has revealed the formation of new sensibilities associated with modern lifestyles. One of his first researched publications, Zaatari's *The Vehicle* (1999), shows the coalescence of photography and the automobile in a modern desire to pose with one's new acquisitions. Elsewhere, Zaatari has revealed the photo studio as a site for imagining alternative self-identities—dressing up or dressing down depending on one's whim.

For instance, in *Her + Him: Van Leo*, Zaatari combines interviews with a Cairene studio photographer prominent during the mid-twentieth century and some of these images collected for AIF in order to probe the eroticized relationship between the professional photographer and amateur models who would use secret meetings at the studio to explore new forms of self-expression, including (self-)pornography. Zaatari's research on hometown studio photographer Hashem El Madani has also shown the studio as a site where patrons explore new subjectivities in the performance of portraiture, from cross-dressing clients to brave militiamen to nude infant models. The differences between the types of imaginary identities engendered in Van Leo's Cairo studio and Madani's Saïda studio reveal both the diversity of creative expression across the region and the calculus of modern desires engendered by photography.

For the AIF collector, newly mandated to salvage the photographic heritage of the region, photo studios have proven to be urgent sites of preservation due to their destruction during wars or by natural disasters. In Beirut, most of the photo studios, which were located in the downtown area, became destroyed during the early battles of the civil war, in which case "the only remnants of their production were the prints collected from Beirut families."⁶ Furthermore, the photographic collections of commercial studios have also faced their peril at the financial dissolution, in which these studios have sold off their negatives for the silver content. The photo studio thus emerges as a site of loss. Not only are the negatives and photos at risk of vanishing, but the public space of the photo studio is also in jeopardy of becoming with-

6. Quoted on page 55 in Akram Zaatari and Hannah Feldman, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed," in *Art Journal*, no. 66 (2007), pp. 48-67.

propia, incluyendo la (auto)pornografía. La investigación de Zaatari en el estudio del fotógrafo local Hashem El Madani también muestra el estudio como el sitio en el que los clientes exploran nuevas subjetividades en la representación del retrato, desde clientes travestidos hasta valientes milicianos o modelos infantiles desnudos. Las diferencias entre los tipos de identidades imaginarias engendrados en el estudio de Van Leo en El Cairo y en el estudio de Madani en Sidón revelan tanto la diversidad de expresiones creativas en toda la región como el cálculo de deseos modernos generados por la fotografía.

Para el coleccionista de la AIF, bajo el reciente mandato de salvar el patrimonio fotográfico de la región, los estudios fotográficos demostraron ser sitios cuya conservación era urgente debido a su destrucción durante las guerras o los desastres naturales. En Beirut, la mayoría de los estudios fotográficos, que se ubicaban en la zona centro, fueron destruidos durante las primeras batallas de la guerra civil, por lo que, en este caso, "los únicos vestigios de su producción fueron las copias recogidas entre las familias de Beirut"⁶. Además, las colecciones fotográficas de los estudios comerciales también se enfrentaron al peligro de su disolución financiera, durante la cual estos estudios vendieron sus negativos por su contenido de plata. El estudio fotográfico surge así como un sitio de pérdida. No sólo los negativos y las fotografías están en riesgo de desaparecer, el espacio público del estudio fotográfico está también en peligro de ser suprimido. De hecho, el riesgo enfrentado por estas colecciones fotográficas promovió la fundación de la AIF para poder adquirir y conservar estas imágenes e instituciones en vías de desaparición.

Dicho esto, el compromiso de Zaatari con los estudios fotográficos no debe ser confundido con un deseo nostálgico por recrear una forma perdida de arte público, sino como un esfuerzo por re-habitar estos sitios y re-cautivar su legado dentro del presente. Efectivamente, Negar Azimi, miembro también de la AIF y editora de la revista de arte *Bildoun*, hace poco habló de la relación de Zaatari (y otros miembros) con los acervos de la AIF como "colonización"⁷. Si bien esto puede ser interpretado como una reclamación hostil de los recursos de un territorio extranjero (en la medida en que el pasado es un país extranjero)⁸, su comentario parecería indicar un deseo por habitar y poblar los sitios prohibidos al artista. Si uno establece nociones estrictas de conservación del patrimonio fotográfico de la región para las adquisiciones de la AIF, entonces la experimentación artística con estas colecciones sin duda estaría traicionando las máximas del archivero. Sin embargo, artistas como Akram Zaatari y Walid Raad abordan el archivo como una fuente sospechosa de autoridad y señalarían las formas en que tales máximas ocultan las dimensiones ficticias de la objetividad. Y sin embargo, más que una mera crítica al archivero como

6. Citado en la página 55 por Akram Zaatari y Hannah Feldman, en "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed", *Art Journal*, núm. 66 (2007), pp. 48-67.

7. Estos comentarios fueron hechos durante una presentación de la Arab Image Foundation en una conferencia celebrada en la Townhouse Gallery en El Cairo titulada "Speak, memory: on archives and other strategies of (re)activation of cultural memory", 28-30 de octubre de 2010.

8. Véase David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

drawn. Indeed, the peril facing these photographic collections fostered the founding of AIF in order to acquire and preserve these vanishing images and institutions.

That said, Zaatari's engagement with the photo studio should not be mistaken as a nostalgic desire for recreating a lost form of public art, but instead as an effort to re-inhabit these sites and re-enchant their legacy within the present. Indeed, Negar Azimi, co-member of AIF and editor of *Bidoun* art magazine, recently discussed Zaatari's (and other members') relationship with the AIF holdings as "colonization."⁷ While this may be construed as a hostile claim on the resources of a foreign territory (in so far as the past is a foreign country⁸), her comment would seem to indicate a desire to inhabit and populate sites prohibited to the artist. If one proscribes strict notions of preservation of the photographic heritage of the region to the AIF acquisitions, then artistic experimentation with these collections would certainly commit a betrayal of the archivist's dictum. Artists like Akram Zaatari and Walid Raad, however, approach the archive as a suspect source of authority and would point out the ways in which such dictums hide the fictive dimensions of objectivity. And yet, rather than merely critique the archivist as a cog in a hegemonic regime of truth production, these artists re-engage the archive as a site of individual creativity.

For instance, in *This Day* Zaatari provides an extended study of images and the desire to collect them, which begins with white archivist gloves flipping through a collection of black-and-white proofs. While this video accentuates the media objects manipulated by archivists, artists, curators and laypersons alike, each scene also conveys a relationship of desire between an individual and an image. While much attention has been given to Zaatari's archaeological practices, in which he excavates for untold secrets in the postwar landscape, this perspective tends to privilege the inanimate objects that he collects over the interpersonal relationships that he examines. Even in a film that seems to epitomize the archaeological dimension, *In This House* is premised on Zaatari seeking out others who also documented their wartime experiences. This pursuit leads him to Ali Hashisho who shares with Zaatari not an object, but a story—a story that prompts another pursuit and another story. The desires and fears associated with the unearthing of a letter in this video highlight a politicized network of social relations, which are of crucial interest to Zaatari even if they can only be mediated through a letter.

The shared desire to document one's experience runs through all of Zaatari's explorations of the photographic history of the region and informs the relationships he forms in his research pursuits. Referring again to *This Day*,

7. These comments were made in a presentation about the Arab Image Foundation at a conference at the Townhouse Gallery in Cairo entitled "Speak, memory: on archives and other strategies of (re)activation of cultural memory," October 28-30, 2010.

8. See Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

engranaje del régimen hegemónico de producción de la verdad, estos artistas re-generan el archivo como sitio de la creatividad individual.

Por ejemplo, en *This Day*, Zaatari ofrece un amplio estudio de las imágenes y del deseo de coleccionarlas, que inicia con los guantes blancos del archivista hojeando una colección de pruebas en blanco y negro. Si bien este video acen-túa los objetos mediáticos y su manipulación por archivistas, artistas, curadores y legos por igual, cada escena también transmite una relación de deseo entre un individuo y una imagen. Y aunque se ha prestado mucha atención a las prácticas arqueológicas de Zaatari, en las que excava en busca de secretos no revelados en el paisaje de la posguerra, este punto de vista tiende a privilegiar los objetos inanimados que recoge por encima de las relaciones interpersonales que analiza. Incluso el filme que parece personificar la dimensión arqueológica, *In This House*, se basa en la búsqueda de Zaatari de aquellos que también documen-taron sus experiencias durante la guerra. Esta búsqueda lo lleva a Ali Hashisho, quien comparte con Zaatari, no un objeto, sino una historia, una historia que da lugar a una nueva búsqueda y a una nueva historia. En este video, los deseos y temores asociados con el descubrimiento de una carta ponen de relieve una red politizada de relaciones sociales, las cuales son de interés fundamental para Zaatari, incluso si sólo pueden ser mediatizadas mediante una carta.

El deseo compartido por documentar la experiencia propia recorre todas las exploraciones de Zaatari de la historia fotográfica de la región y anima las relaciones que construye en sus actividades de investigación. Refiriéndose de nuevo a *This Day*, Zaatari literalmente sigue la historia de un conjunto de imágenes hasta las personas fotografiadas, tanto para pedirles que expliquen con detalle el contexto del evento fotográfico que produjo estas imágenes, como para solicitarles que posen como en las fotos tomadas 50 años antes. Su intención no es la de recrear aquel momento de nuevo, sino la de utilizar el evento documentado previamente para crear un nuevo momento mediado en el que la imagen fotográfica resume las diferencias temporales. Con fre-cuencia, Zaatari compone obras que obligan al medio fotográfico a hacer un comentario sobre la estética social desplegada en la producción de diferentes momentos históricos. Consideremos su instalación llamada *Another Resolution*, en la que hace posar a un grupo de artistas libaneses de la misma manera en que los padres y fotógrafos lo hicieron con los niños de una generación ante-rior. En consecuencia, hombres y mujeres adultos se suben a columnas esce-nográficas, se bajan los pantalones, sacan la lengua y se reclinan desnudos con el fin, como dice Zaatari, de “medir los límites del comportamiento aceptado de acuerdo con la edad y el género”⁹.

El interés de Zaatari por la relación entre los objetos y las personas o, más específicamente, por los deseos que perpetúan esta relación, anima algunas de las relaciones a largo plazo que ha construido con sus temas de investigación.

9. Para una reimpresión de esta colección de 1998 y una entrevista con este autor, véase Aleya Hamza y Edit Molnár (eds.), *Indicated by Signs*, pp. 128-133 y 118-127, respectivamente (cf. la Bibliografía al final).

Zaatari literally pursues the history of a set of images back to the people photographed, both asking them to elaborate on the context of the photographic event that produced these images and requesting that they pose as they were in the photos taken fifty years earlier. His expectation is not to recreate that moment again, but to use the earlier documented event to create a newly mediated moment in which the photographic image telescopes the differences of time. Zaatari frequently composes works that force the photographic medium to comment upon the social aesthetics that it has been deployed to produce at different historical moments. Consider his installation called *Another Resolution*, in which he poses a series of Lebanese artists in the same way that parents and photographers had posed children a generation earlier. Accordingly, grown men and women mount display columns, drop their pants, stick out their tongues and recline in the nude in order to, as Zaatari says, “measure the limits of accepted behavior in age and gender.”⁹

Zaatari’s interest in the relationship between objects and individuals, or more specifically the desires that perpetuate this relationship, inform some of the long-term relationships that he has formed with his research subjects. In making his 1997 video *All is Well on the Border*, about the occupation of southern Lebanon, Zaatari relied on displaced people living in the southern suburbs of Beirut as his primary source of knowledge. There he gathered interview testimonials from men formerly detained in Israeli-run prisons. Zaatari also collected various photographs and documents, like a series of letters from the family of Nabih Awada (nicknamed “Neruda”), who had been captured in his mid-teens. Neruda’s letters to his family serve as one of several capture narratives in the video, and the uplifting, albeit ironic, tone of these letters inspired the title of the video (as did the creative influence of Jean-Luc Godard’s *Tout va bien* and *Until Victory*). While *All is Well on the Border* attempts to both scrutinize the ideological narratives of resistance and grapple with the deterritorialization of occupation, it shows the tension between what goes unsaid and that which is not permitted to be spoken.

Musing on Neruda’s letters, Zaatari says, “I remember I was so moved every time I met Nabih’s family. I think I loved him without knowing him.”¹⁰ Many of Awada’s letters highlighted the fraternal bonds of the resistance taking place even within the prisons. Such tales remind Zaatari about his own youthful desire to join the resistance and partake in the allure of heroism (an adventure that was denied Zaatari in his sequestered youth). However, Zaatari’s affection speaks to a larger desire to forge a connection with other people who share in some small way a similar experience to his own. As Kaelen Wilson-Goldie has noted, “kinship is something Zaatari continues to seek in his own country and

9. See *Indicated by Signs*, edited by Aleya Hamza and Edit Molnár (ref. below to Bibliography), for a reprint of this 1998 collection (pp. 128-133) and accompanying interview with this author (pp. 118-127).

10. Interview with author; July 2010.

Durante la creación de su video *All is Well on the Border*, de 1997, sobre la ocupación del sur de Líbano, Zaatari recurrió a las personas desplazadas que habitaban los suburbios al sur de Beirut como su fuente primaria de conocimiento. Allí, reunió los testimonios de hombres que habían estado detenidos en prisiones de gestión israelí. Zaatari también reunió varias fotografías y documentos, como una serie de cartas de la familia de Nabih Awada (apodado "Neruda"), quien fue capturado cuando contaba con alrededor de 15 años. Las cartas de Neruda a su familia son uno de los varios relatos de captura en el video, y el tono edificante, aunque irónico, de estas cartas inspiró el título del video (al igual que la influencia creativa de *Tout va bien* de Jean-Luc Godard y de *Until Victory*). *All is Well in the Border*, al intentar examinar tanto las narrativas ideológicas de resistencia y lidiar con la desterritorialización de la ocupación, muestra la tensión entre lo que no se dice y lo que no está permitido decir.

Meditando sobre las cartas de Neruda, dice Zaatari: "Recuerdo cuánto me conmovía cada vez que me reunía con la familia de Nabih. Creo que lo amaba sin conocerlo"¹⁰. Muchas de las cartas de Awada remarcaban los vínculos fraternos de la resistencia, que tienen lugar incluso dentro de las cárceles. Tales relatos le recordaban a Zaatari su propio deseo juvenil de unirse a la resistencia y participar de la seducción del heroísmo (una aventura que le fue negada en su aislada juventud), sin embargo, el afecto de Zaatari habla de un deseo mayor por forjar una relación con otras personas que comparten de alguna manera una experiencia similar a la suya. Como ha hecho notar Kaelen Wilson-Goldie: "la afinidad es algo que Zaatari sigue buscando en su propio país y dentro de un contexto netamente local. Sus videos evocan una especie de comunidad imaginada de los hombres que, como él, han hecho imágenes, contado historias y reunido grandes colecciones de materiales aparentemente efímeros"¹¹.

Esta "comunidad imaginada"¹² no está fundamentada en el nacionalismo —puesto que Líbano tiene demasiadas divisiones— ni se trata de una simple política de identidad. Las afinidades de Zaatari dan idea del lugar del deseo en su obra, lo que dificulta las interpretaciones fáciles sobre los temas de la sexualidad y el cuerpo, así como de la prevalencia de los hombres en ella. Para Zaatari, el deseo existe en una suspensión poco definida entre la experiencia vivida y aquella mediada. Y sin embargo la mediación, con sus cualidades de proximidad y distancia, es un ejemplo de las tensiones en la auto-narración que Zaatari aborda de manera consistente. Por ejemplo, la celebración heroica de la ideología que traiciona los testimonios de encarcelamiento en *All is Well on the Border* se asemeja a la forma en que el deseo de una dominación hetero-normativa traiciona los relatos de encuentros sexuales en *Crazy Of You / Majnounak* (1997). En ambos casos, las semejanzas estructurales de las narrativas muestran el desliz desde el testimonio hacia la ficción como un elemento integral del relato.

10. Entrevista con el autor, julio de 2010.

11. Véase la reseña de Wilson-Goldie en *Artforum*, enero de 2010.

12. Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York: Verso, 1991.

within a distinctly local context. His videos conjure a kind of imagined community of men who have, like him, made images, told stories, and assembled vast collections of seemingly ephemeral materials."¹¹

This "imagined community"¹² is neither one premised on nationalism—for Lebanon presents too many divisions—nor is this about simple identity politics. Instead, Zaatari's affinities give clues to the place of desire in his work, which complicates easy interpretations about the themes of sexuality and the body as well as the prevalence of men in his artwork. Desire exists for Zaatari in an unclear suspension between lived and mediated experience. And yet, mediation, with its qualities of proximity and distance, exemplifies the tensions in self-narration that Zaatari consistently addresses. For instance, the heroic celebration of ideology that betrays the testimonials of imprisonment in *All is Well on the Border* is akin to the way the desire for hetero-normative dominance betrays the narratives of sexual encounters in *Crazy Of You* (1997). In both cases, the narratives' structural similarities show the slippage from testimony into fiction as an integral component of recitation.

Zaatari's oeuvre certainly shows a predilection for issues of sexuality, demonstrating interest in sexual practices (such as *Crazy Of You* and *Bathroom Naughtiness* [2000]), the eroticization of the body (*Another Resolution, The Scandal* [1999], *Her + Him: Van Leo* and *The Drift* [2001]), homosexual relationships (*Red Chewing Gum* [2000] and *How I Love You* [2001]) and configurations of masculinity (*Nature Morte* [2008]), which extends the theme of fraternal affection discussed above. These sexualized themes, however, relate to Zaatari's broader interest in the desires to mediate oneself and to revisit the sites of earlier mediations, forming intertextual constellations of documentary and fictional self-representations.

Zaatari's new work entitled *Tomorrow Everything Will Be Alright* (2010) again places message and medium in tension. The bulk of the piece consists of a static shot of a typewriter, spooling a dialogue between two past lovers, taunting each other with seduction. One part of the dialogue slowly types responses across the page/screen in black ink, while the other's response appears instantaneously in red, in a manner suggestive of an online chat and the mediation of desire in virtual space, as featured in *How I Love You*. The typewriter's antiquated communication technology, however, accentuates the mediated form, while equally evoking the idea of a ghost in the machine. The evocation of these two forms of technology accentuates the difference in temporality, not only of past and present, but also about the speed of desire. Eventually, the two long-separated lovers agree to meet where they first met, "At sunset. Le Rayon vert."

Here Zaatari pays homage to French filmmaker Éric Rohmer (1920-2010), specifically referencing his 1986 film *Le Rayon vert* a.k.a. *Summer*.

11. See Wilson-Goldie's review in *Artforum*, January 2010.

12. See Benedict Anderson's *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York: Verso, 1991.

La obra de Zaatari sin duda muestra una predilección por los temas de la sexualidad, ya sea en su interés por las prácticas sexuales (como en *Crazy Of You* y *Bathroom Naughtiness* [2000]), la erotización del cuerpo (*Another Resolution*, *The Scandal* [1999], *Her + Him: Van Leo* y *The Drift* [2001]), las relaciones homosexuales (*Red Chewing Gum* [2000] y *How I Love You* [2001]) y las configuraciones de la masculinidad (*Nature Morte* [2008]), que extiende el tema del afecto fraternal del que se habló antes. No obstante, estos temas sexualizados se relacionan con el mayor interés de Zaatari por los deseos de una mediación propia y por visitar de nuevo los sitios de las mediaciones previas, formando constelaciones intertextuales de auto-representaciones documentales y ficticias.

La nueva obra de Zaatari, titulada *Tomorrow Everything Will Be Alright* (2010), coloca una vez más en tensión al mensaje y el medio. La mayor parte de la obra consiste en un plano fijo de una máquina de escribir; en la que se desarrolla un diálogo entre dos amantes del pasado, que se lanzan pullas seductoras entre sí. Una parte del diálogo teclea lentamente las respuestas en la página/pantalla en tinta negra, mientras que la respuesta del otro aparece instantáneamente en rojo, de una manera que sugiere un *chat* en línea y la mediación del deseo en el espacio virtual, tal como se presenta en *How I Love You*. La anticuada tecnología comunicativa de la máquina de escribir; sin embargo, acentúa la forma mediada, mientras que también evoca la idea de un fantasma en la máquina. La evocación de estas dos formas de tecnología acentúa la diferencia en la temporalidad, no sólo entre el pasado y el presente, sino también sobre la velocidad del deseo. Finalmente, los dos amantes separados durante largo tiempo acuerdan reunirse donde se conocieron: "Al ponerse el sol. Le Rayon vert".

Aquí Zaatari rinde homenaje al cineasta francés Éric Rohmer (1920-2010), haciendo una referencia específica a su película de 1986 *Le Rayon vert*, también proyectada como *Summer*. Inspirada por la novela homónima de Jules Verne de 1882, Delphine (Marie Rivière) cree que los últimos rayos del sol, con su brillo verde bajo ciertas condiciones, ofrecen un momento de mayor percepción o de claridad psíquica. Delphine busca estos últimos rayos verdes del ocaso con el fin de superar su miedo a la intimidad y, de hecho, cae enamorada a medida que el sol se hunde bajo el horizonte. Los personajes del video de Zaatari, como en la novela de Verne y en la película de Rohmer, son románticos en busca de algo fuera de su alcance y quizás no del todo comprendido.

Y aunque la puesta del sol la da claridad a Delphine, éste no es el caso de los amantes (Nagla Fathi y Mahmoud Yassin) en *Ozkourini* de Henri Barakat (llamada también *Remember Me*, de 1978), quienes temen el ocaso. Esta nueva versión de *Bayn El Atfal* o *Among the Ruins* (1959), de Ezzeldin Zulficar (basada en la novela de Youssef El Sebaili), protagonizada por la leyenda cinematográfica egipcia Faten Hamama, cuenta la triste historia de los amantes separados por matrimonios concertados. Cuando el marido de Mona le pregunta por qué siempre se pone triste al atardecer; ella (Nagla Fathi) dice: "Cuando era pequeña me dijeron que el sol se pone porque estaba muriendo y que todo en el mundo llega a su fin".

El uso que Zaatari da a la banda sonora de *Remember Me* y su dedicatoria a Rohmer colocan estas dos influencias en yuxtaposición: la una afirma el

Inspired by the 1882 Jules Verne novel of the same name, Delphine (Marie Rivière) believes that the sun's final rays, which shine green under certain conditions, provide a moment of heightened perception or psychic clarity. Delphine seeks out these last green rays of sunset in order to overcome her fear of intimacy and indeed falls in love as the sun sinks below the horizon. The characters in Zaatari's video, like in Verne's novel and Rohmer's film, are romantics searching for something out of reach and perhaps not entirely comprehended.

While the sunset provides clarity for Delphine, this is not the case for the lovers (Nagla Fathi and Mahmoud Yassin) in Henri Barakat's *Ozkourini* a.k.a. *Remember Me* (1978), who dread the sunset. This remake of Ezzeldin Zulficar's 1959 *Bayn El Atlal* a.k.a. *Among the Ruins* (based on Youssef El Sebaili's novel), starring Egyptian film legend Faten Hamama, tells the sad tale of lovers separated by commitments to other marriages. When Mona's husband asks her why she always becomes sad at sunset, she (Nagla Fathi) says, "When I was little, they told me the sun sets because it was dying and that everything in the world comes to an end."

Zaatari's use of the *Remember Me* soundtrack and dedication to Rohmer places these two influences in juxtaposition, one affirming the sunset and the other denying it. In both cases, the sunset serves as a metaphor for desire. And the title, *Tomorrow Everything Will Be Alright*, provides an ambivalent promise to such uncertain propositions—whether it is the end of the world, the perpetual agony of romantic separation or the realization of eternal satisfaction. As Zaatari's protagonist drives toward his rendezvous, we arrive at an extended shot of the sun setting over the sea. In the corner of the screen, white block letters indicate the date: "31 DEC 1999." As the sun sinks below the horizon, the screen flashes white for a moment.

Detecting these flashes of psychic clarity at the end of the millennium shifts the significance of this lover's tale. Read in retrospect, the recording of this historic sunset indicates a desire to transcend the burden of historical uncertainty. Furthermore, someone familiar with the iconography of Lebanese post-war video art may find certain plot devices bearing local significance. Lovers, friends and family separated by the war is a common theme, whether they ended up on opposite sides of the fighting, fled into exile or simply went missing.¹³ Zaatari's own *Red Chewing Gum* tells the story of a man recollecting times during the war with his male lover, who perhaps could be the same characters in *Tomorrow Everything Will Be Alright*.

In a more direct intertextual reference, one may recall Walid Raad's *Missing Lebanese Wars* (1999-2001). In the section entitled *I Only Wish That I Could Weep* (2000), Operator #17, assigned to spy on clandestine meetings along

13. Consider *Beirut the Encounter / Beirut al Likaa* (1981) by Borhane Alaouie, *Beyrouth Fantome* (1998) by Ghassan Salhab, *Shadows of the City / Taif al Madina* (2001) by Jean Chammoun, *Here and Perhaps Elsewhere* (2003) by Lamia Joreige and *The Perfect Day / Yawmon akhar* (2005) by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, among others.

ocaso y la otra lo niega. En ambos casos, el atardecer funciona como metáfora del deseo. Y el título, *Tomorrow Everything Will Be Alright* ("Mañana todo estará bien"), ofrece una promesa ambivalente a tales proposiciones inciertas —si se trata del fin del mundo, de la agonía perpetua de la separación romántica o de la realización de la satisfacción eterna. Mientras que el protagonista de Zaatari conduce hacia su cita, llegamos a una toma ampliada de la puesta de sol sobre el mar. En una esquina de la pantalla, caracteres de imprenta blancos indican la fecha: "31 dic 1999". A medida que el sol se hunde bajo el horizonte, la pantalla parpadea en blanco por un momento.

Detectar estos destellos de claridad psíquica al final del milenio cambia el significado de la historia de este amante. Leída en retrospectiva, la grabación de este histórico ocaso indica un deseo por trascender la carga de la incertidumbre histórica. Además, alguien familiarizado con la iconografía del videoarte libanés de la posguerra puede encontrar ciertos recursos de la trama que tienen relevancia local. La separación por la guerra de los amantes, los amigos y las familias es un tema común, sea porque terminaron en bandos opuestos de la lucha, huyeron al exilio o simplemente desaparecieron. *Red Chewing Gum*, del propio Zaatari, narra la historia de un hombre que recuerda la época de la guerra con su amante masculino, quienes quizás podrían ser los mismos personajes de *Tomorrow Everything Will Be Alright*.

Haciendo una referencia intertextual más directa, uno podría recordar *Missing Lebanese Wars* de Walid Raad (1999-2001). En la parte titulada *I only wish that I could weep*, el Operador #17, asignado para espiar los encuentros clandestinos en la *Corniche*, girará su cámara cada noche hacia la puesta del sol. Distráido por este deseo celestial, es poco probable que capture en la película la reunión de los espías o de los amantes y, posiblemente, ni siquiera los rayos verdes del sol. Como el Operador #17, Zaatari también desvía su mirada de la cita en sí. En cambio, desplaza su atención hacia las metáforas del deseo, no sólo hacia la puesta de sol y su promesa de una mayor claridad de percepción, sino también hacia la correspondencia que medió entre los amantes. Los personajes de Zaatari anhelan conectar con alguien a pesar de los rompimientos pasados, a pesar de los errores del pasado, a pesar de la extrañeza del exilio y a pesar de la incertidumbre del futuro.

the Corniche, would turn his camera to the sunset each night. Distracted by this celestial desire, it is unlikely that he would capture on film either spies or lovers meeting and probably not even green sunrises. Like Operator #17, Zaatari also shifts his gaze away from the rendezvous itself. Instead, he shifts his attention toward the metaphors of desire, not just the sunset and its promise of perceptual clarity, but also the mediated correspondence between lovers. Zaatari's characters long to connect with someone despite past heartbreaks, despite past wrongs, despite the estrangement of exile and despite the uncertainty of the future.

- COTTER, Suzanne, "The Documentary Turn: Surpassing Tradition in the Work of Walid Raad and Akram Zaatari", en *Contemporary Art in the Middle East*, Londres: Black Dog Publishing, 2009, pp. 50-57.
- HOJEI, Mahmoud, Mohammed SOUEID y Akram ZAAATARI, "'Disciplined Spontaneity': A Conversation on Video Production in Beirut", *Parachute*, núm. 108 (2002), pp. 80-91.
- WESTMORELAND, Mark R., "Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Films and Video in Lebanon", en *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, núm. 13 (2009): *After Post-Colonialism?*, pp. 37-57.
- WESTMORELAND, Mark R., y Akram ZAAATARI, "Interview with Akram Zaatari about his photographic installation, 'Another Resolution'", en Aleya HAMZA y Edit MOLNÁR (eds.), *Indicated by Signs: Contested Public Space, Gendered Bodies, and Hidden Sites of Trauma in Contemporary Visual Art Practices*, Bonn: Bonner Kunstverein, 2010, pp. 118-127.
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language", en *54th International Short Film Festival Oberhausen Catalog*, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2007, pp. 139-142.
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Object lessons", *The National* (Abu Dhabi Media Company), 1 de octubre de 2009; disponible en: <http://www.thenational.ae/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091002/REVIEW/910019984>
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Openings: Akram Zaatari", *Artforum*, enero de 2010; disponible en: <http://artforum.com/inprint/issue=201001&id=24453>
- ZAAATARI, Akram, "The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society", Beirut: Arab Image Foundation, 1999.
- ZAAATARI, Akram, "This Day", en *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut: Ashkal Alwan, 2005, pp. 162-177.
- ZAAATARI, Akram, "The singular of seeing", *Third Text*, vol. 19, núm. 1 (2005), pp. 45-52.
- ZAAATARI, Akram, *Artists as agents of vision (Radical Closure)*, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, 2006.
- ZAAATARI, Akram, "Earth of Endless Secrets", The 8th FEA Student Conference, 2009; disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=37fwJJOBF0c&feature=youtube_gdata
- ZAAATARI, Akram, "Another Resolution", en Aleya HAMZA y Edit MOLNÁR (eds.), *Indicated by Signs*, Bonn: Bonner Kunstverein, 2010, pp. 128-133.
- ZAAATARI, Akram, y Karl BASSIL (eds.), *Hashem El Madani: Promenades*, Beirut: Arab Image Foundation and Mind the Gap, 2007.
- ZAAATARI, Akram, y Karl BASSIL (eds.), *Akram Zaatari: Earth of Endless Secrets*, Frankfurt, Hamburg y Beirut: Portikus, Sfeir-Semler Gallery y Beirut Art Center, 2009.
- ZAAATARI, Akram, Karl BASSIL, Zeina MAASRI y Walid RAAD, *Mapping Sitting: On Portraiture And Photography*, Beirut: Mind the Gap y Arab Image Foundation, 2005.
- ZAAATARI, Akram, Suzanne COTTER y Stefan KALMÁR, "Künstlergespräch / Artist Talk", 2009; disponible en: http://www.kunstverein-muenchen.de/2008/gallery_akram_zaatari_interview.php
- ZAAATARI, Akram y Hannah FELDMAN, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed", *Art Journal*, núm. 66 (2007), pp. 48-67.
- ZAAATARI, Akram, y Lisa LE FEUVRE (eds.), *Hashem El Madani: Studio Practices*, Beirut y Londres: Arab Image Foundation, Mind the Gap y The Photographers' Gallery, 2004.
- ZAAATARI, Akram y VAN LEO, "The Third Citizen", *Transition*, núm. 91 (2002), pp. 106-139.

BIBLIOGRAPHY

- COTTER, Suzanne, "The Documentary Turn: Surpassing Tradition in the Work of Walid Raad and Akram Zaatari," in *Contemporary Art in the Middle East*, London: Black Dog Publishing, 2009, pp. 50-57.
- HOJEI, Mahmoud, Mohammed SOUEID and Akram ZAAATARI, "'Disciplined Spontaneity': A Conversation on Video Production in Beirut," *Parachute*, no. 108 (2002), pp. 80-91.
- WESTMORELAND, Mark R., "Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Films and Video in Lebanon," in *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, no. 13 (2009): *After Post-Colonialism?*, pp. 37-57.
- WESTMORELAND, Mark R., and Akram ZAAATARI, "Interview with Akram Zaatari about his photographic installation *Another Resolution*," in Aleya Hamza and Edit Molnár (eds.), *Indicated by Signs: Contested Public Space, Gendered Bodies, and Hidden Sites of Trauma in Contemporary Visual Art Practices*, Bonn: Bonner Kunstverein, 2010, pp. 118-127.
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language," in *54th International Short Film Festival Oberhausen Catalog*, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2007, pp. 139-142.
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Object lessons", *The National* (Abu Dhabi Media Company), October 1, 2009; URL: <http://www.thenational.ae/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091002/REVIEW/910019984>
- WILSON-GOLDIE, Kaelen, "Openings: Akram Zaatari," *Artforum*, January 2010; URL: <http://artforum.com/inprint/issue=201001&id=24453>
- ZAAATARI, Akram, *The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society*, Beirut: Foundation for the Arab Image, 1999.
- ZAAATARI, Akram, "This Day," in *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut: Ashkal Alwan, 2005, pp. 162-177.
- ZAAATARI, Akram, "The singular of seeing," *Third Text*, vol. 19, no. 1 (2005), pp. 45-52.
- ZAAATARI, Akram, *Artists as agents of vision (Radical Closure)*, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, 2006.
- ZAAATARI, Akram, "Earth of Endless Secrets," The 8th FEA Student Conference, 2009; URL: http://www.youtube.com/watch?v=37fwjJOBFOc&feature=youtube_gdata
- ZAAATARI, Akram, "Another Resolution," in Aleya Hamza and Edit Molnár (eds.), *Indicated by Signs*, Bonn: Bonner Kunstverein, 2010, pp. 128-133.
- ZAAATARI, Akram, and Karl BASSIL (eds.), *Hashem El Madani: Promenades*, Beirut: Arab Image Foundation and Mind the Gap, 2007.
- ZAAATARI, Akram, and Karl BASSIL (eds.), *Akram Zaatari: Earth of Endless Secrets*, Frankfurt, Hamburg and Beirut: Portikus, Sfeir-Semler Gallery and Beirut Art Center, 2009.
- ZAAATARI, Akram, Karl BASSIL, Zeina MAASRI and Walid RAAD, *Mapping Sitting: On Portraiture And Photography*, Beirut: Mind the Gap/Arab Image Foundation, 2005.
- ZAAATARI, Akram, Suzanne COTTER and Stefan KALMÁR, "Künstlergespräch / Artist Talk," 2009; URL: http://www.kunstverein-muenchen.de/2008/gallery_akram_zaatari_interview.php
- ZAAATARI, Akram and Hannah FELDMAN, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed," *Art Journal*, no. 66 (2007), pp. 48-67.
- ZAAATARI, Akram, and Lisa LE FEUVRE (eds.), *Hashem El Madani: Studio Practices*, Beirut & London: Arab Image Foundation, Mind the Gap and The Photographers' Gallery, 2004.
- ZAAATARI, Akram and VAN LEO, "The Third Citizen," *Transition* (2002), pp. 106-139.



ANOTHER RESOLUTION, 1998-2011

Vista de la instalación / Installation view.

El molesto asunto / The Uneasy Subject, MUSAC, 2011



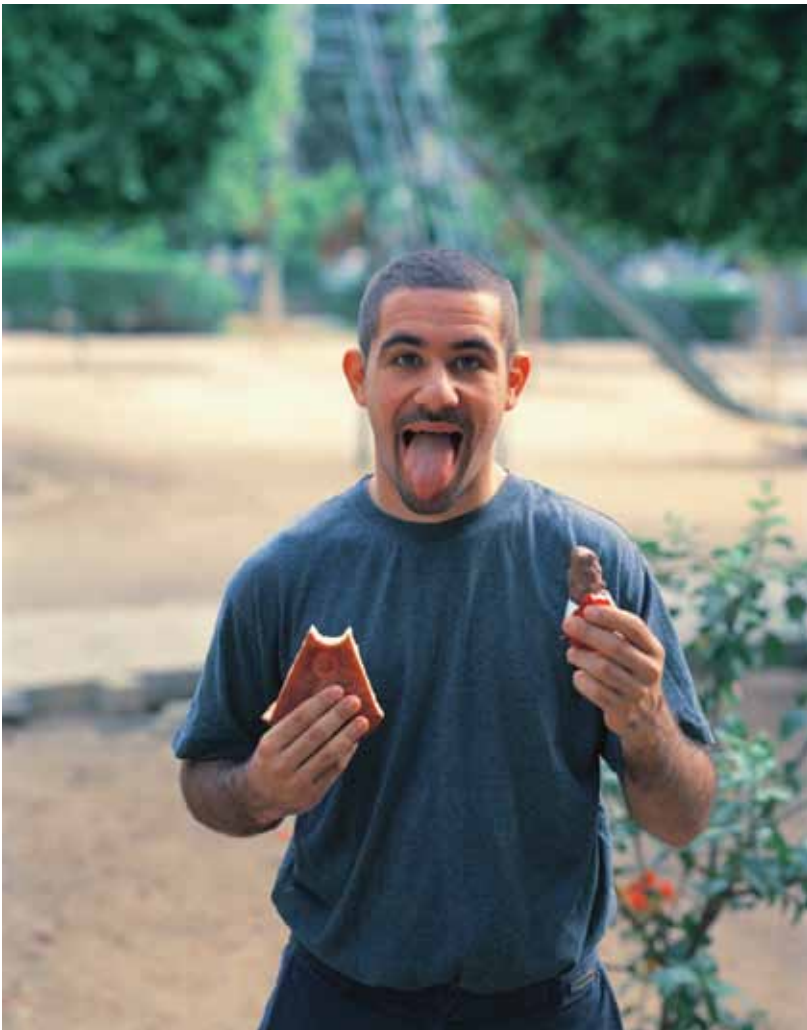


DJENANE BALADI, Beirut, 1966
Fotógrafo / Photographer: anónimo / anonymous
© Alf, Beirut / J. Farina



ANOTHER RESOLUTION. LARA BALADI, 1998, fotografia / photograph

MAHA SHAASHA'A, 1968
Fotógrafo / Photographer: Daad Shaasha'a
© AIF, Beirut / D. Shaasha'a



ANOTHER RESOLUTION. MAHMOUD HOJEJ, 1998, fotografia / photograph

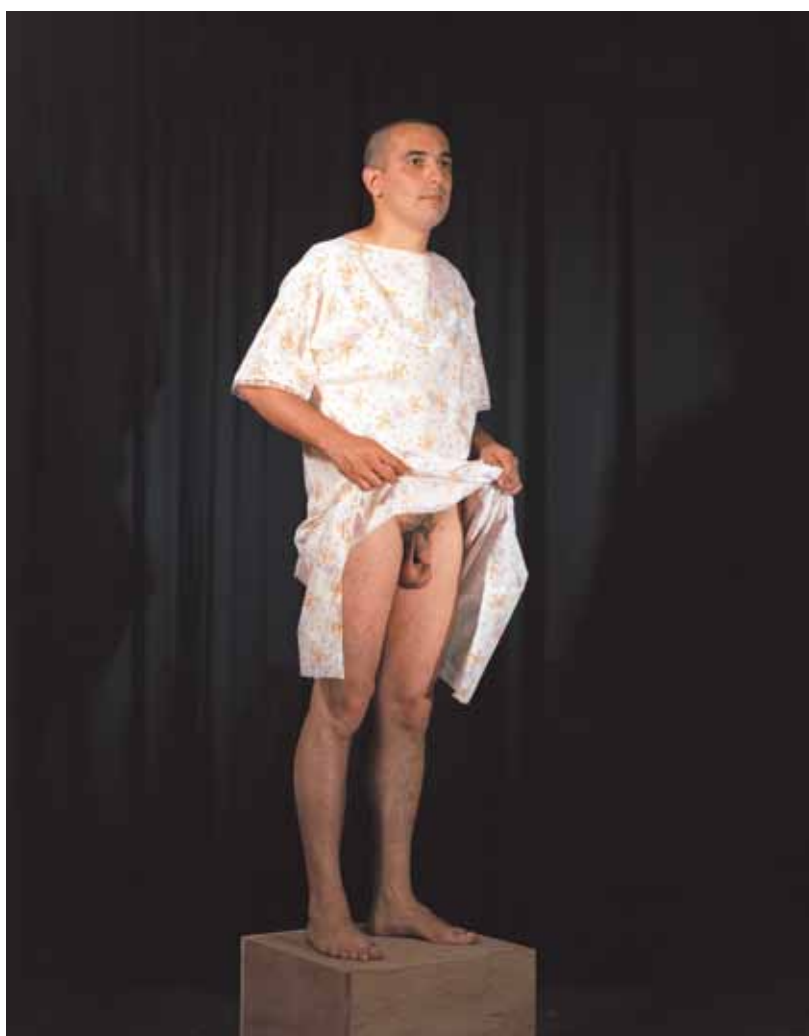


ANÓNIMO / ANONYMOUS, Tripoli, 1950s
Fotógrafo / Photographer: Antranik Anouchian
© AIF, Beirut / M. Yamine



ANOTHER RESOLUTION. ZEINA ARIDA, 1998, fotografía / photograph

ANÓNIMO / ANONYMOUS, Tripoli, 1940s
Fotógrafo / Photographer: Antranik Anouchian
© AIF, Beirut / J. el Hajj



ANOTHER RESOLUTION. JEAN-PIERRE ZAHAR, 1998, fotografía / photograph



ANÓNIMO / ANONYMOUS, Tripoli, 1940s
Fotógrafo / Photographer: Antranik Anouchian
© ALF, Beirut / J. el Hajj



ANOTHER RESOLUTION. IHAB HAMMOUD, 1998, fotografía / photograph

GHASSAN SALHAB, 1958
Fotógrafo / Photographer: anónimo / anonymous
© AIF, Beirut / G. Salhab



ANOTHER RESOLUTION. GHASSAN SALHAB, 1998, fotografía / photograph

LO QUE UN CUERPO REZUMA REFLEXIONES SOBRE LA DIMENSIÓN SOCIAL Y PÚBLICA DE LAS IMÁGENES, LA HOMOSOCIALIDAD Y LOS AFECTOS EN LA OBRA DE AKRAM ZAATARI

JUAN VICENTE ALIAGA

Gran parte de lo escrito hasta ahora acerca de la obra de Akram Zaatari tiene como trasfondo distintas situaciones de guerra en su país, Líbano, y los enfrentamientos violentos con el invasor y vecino del sur, Israel, además de con Siria. También se ha hecho hincapié en su atenta mirada sobre el papel desempeñado por los individuos de algunas facciones de la resistencia que habían sido marginados en la historia oficial de la misma resistencia. Paralelamente a este concienzudo trabajo que le ha dado a conocer en el contexto internacional, Zaatari ha ido incidiendo en cuestiones menos visibles pero de gran relieve como puede verse en la exposición titulada “El molesto asunto”¹. Las cuestiones a las que me refiero, y que no habían sido subrayadas con el debido énfasis, apelan a una observación meticulosa del comportamiento humano. Entendiendo por esto sobre todo el conjunto de acciones y actividades públicas y privadas de los individuos, los vínculos gestados en las pandillas de amigos, la vida en familia, y también los deseos de los sujetos hacia personas del mismo o distinto sexo, y su anhelo por ser retratados o dejar huella de un momento, de una experiencia compartida, de una emoción o de un sentimiento mediante la fotografía o el vídeo.

El apego por ahondar en la condición humana y en el afán de los individuos por exponerse ante la cámara se ha materializado en la obra de Akram Zaatari por medio de su observación de las diferentes realidades humanas procedente de su revisión del trabajo fotográfico previo de Hashem El Madani en su Studio Shehrazade. Su análisis de la obra de El Madani evolucionó a partir de la investigación sobre fotografía vernacular mientras fue dando cuerpo a la colección fotográfica para la Arab Image Foundation (AIF). Asimismo, Zaatari ha realizado un examen de los deseos sexuales y de las conductas de hombres y mujeres, desde una perspectiva inconformista, a partir de finales de los noventa y principios de la década siguiente mediante la confección de algunos vídeos como *Crazy Of You* (1997), *Bathroom Naughtiness* (2000), *Her + Him: Van Leo* (2001) y *How I Love You* (2001). Su más reciente tentativa por ahondar en las formas y representaciones en que los jóvenes y adultos de hoy quieren verse en el mundo árabe le ha llevado a concebir una ambiciosa instalación en cuatro pantallas sincronizadas forjada mediante vídeos colgados en YouTube provenientes de países tan distintos

1. Una exposición organizada por MUSAC (León) entre el 29 de enero de 2011 y el 5 de junio del mismo año, y que viajará al MUAC (ciudad de México) en enero de 2012.

WHAT A BODY EXUDES: REFLECTIONS ON THE SOCIAL AND PUBLIC DIMENSIONS OF IMAGES, HOMOSOCIALITY AND AFFECTION IN THE WORK OF AKRAM ZAATARI

JUAN VICENTE ALIAGA

Much of what has been written so far about the work of Akram Zaatari takes as its background distinct situations of war in his home country, Lebanon, and its violent clashes with its invading southern neighbor, Israel, as well as with Syria. There has also been an emphasis on his attention to the role played by individuals of some factions of the resistance who had been excluded from the official history of the very same resistance. In tandem with this conscientious work that has circulated at an international level, Zaatari has also been addressing less visible but important questions, as can be seen in the exhibition “El molesto asunto” [The Uneasy Subject].¹ The questions to which I am referring, and which have not been sufficiently examined, appeal to a meticulous observation of human behavior. By this I mean above all the set of public and private actions and the activities of individuals, the links that accrue among groups of friends and in family life, as well as desires toward people of the same or opposite sex, and their longing to be portrayed or to leave a trace of a moment, of a shared experience, of an emotion or a feeling through photography or video.

Through observation of the different human realities that come from having reviewed previous work by the photographer Hashem El Madani in his Studio Scheherazade, Zaatari has demonstrated a fondness for plumbing the human condition and people’s eagerness to exhibit themselves in front of a camera. His review of El Madani’s work evolved from research on vernacular photography while he was shaping the photographic collection for the Arab Image Foundation (AIF). Similarly, Zaatari has examined the sexual desires and behaviors of men and women from a non-conformist perspective, beginning at the end of the 1990s and through the early part of this decade, by means of videos like *Crazy Of You* (1997), *Bathroom Naughtiness* (2000), *Her + Him: Van Leo* (2001) and *How I Love You* (2001). His most recent attempt to plumb the forms and representations through which youths and adults want to see themselves in the Arab world today has led him to conceive of an ambitious installation in four synchronous screens, forged out of videos uploaded to YouTube and originating from such different countries as Saudi Arabia, Yemen, Palestine, Lebanon and Egypt. This is *Dance to the End of Love* (2011).

A rich legacy of pre-existing photography—mostly by Hashem El Madani

1. An exhibition organized by MUSAC (León), on view from January 29 to June 5, 2011. It will travel to MUAC (Mexico City) in January 2012.

como Arabia Saudita, Yemen, Palestina, Líbano, Egipto... Se trata de *Dance to the End of Love* (2011).

El rico acervo fotográfico preexistente (sobre todo de Hashem El Madani pero también de otros fotógrafos como Farid Hadad o Mohammed Arabi, recopilado por Akram Zaatari mientras investigaba para la AIF) permite visualizar a un segmento de la población árabe (mujeres, hombres y niños) a lo largo de distintas décadas (desde los años cuarenta hasta los setenta, *grosso modo*). Estas fotografías para consumo privado desvelan un sinfín de gestos, ademanes, expresiones, posturas y actos (algunos muy audaces sexualmente hablando) de distintos sujetos cuyos nombres por lo general ignoramos. En el caso de El Madani, que afirmó haber retratado a 90% de la población de Sidón², estamos ante un trabajo que, sin pretenderlo, adolece de un alcance sociológico pues de algún modo compone un retrato de una ciudad —Sidón—, una localidad del suroeste de Líbano de alrededor de 150.000 individuos a lo largo del tiempo (de los años cincuenta a los setenta, sobre todo).

Asimismo, merece la pena subrayar que en las obras de Zaatari que no se alimentan de documentos o registros fotográficos previos, el artista maneja también elementos de carácter documentalista, como sucede con aquellos fragmentos de entrevistas (por ejemplo, la realizada al fotógrafo egipcio Van Leo, o a algunos hombres jóvenes que aparecen en *Crazy Of You* y que hablan con vehemencia de sus ligues con mujeres). Sin embargo, este aspecto documentalista no es puro sino que está entreverado y combinado con un uso polifocal de la imagen y de las historias relatadas que aparecen entremezcladas con inserciones musicales o visuales, produciendo un resultado poético plagado de ingredientes ficticios y de saltos temporales de modo que no pueda extraerse una moraleja o conclusión definitiva, cerrada.

1999³ es el año en que Zaatari se sumerge de lleno en un archivo con miles de imágenes de su paisano Hashem El Madani. Ante su curiosidad desfilan rostros desconocidos de hombres, mujeres y niños ataviados con ropas de calle e incluso con accesorios de vestuario proporcionados por el propio Hashem El Madani en su Studio Shehrazade para que los anónimos retratados vivan su pequeña fantasía: la de ser soldado, miembro de la resistencia, intérprete de guitarra, o la de encarnar a personas que sueñan con el beso que les está socialmente prohibido. Me refiero concretamente a unas fotografías que tal vez sorprendan al ojo occidental prejuiciado. Por ejemplo aquella en que dos mujeres se besan en la boca, aunque no se trate en realidad de una pareja lésbica. De hecho, el ósculo parece un poco forzado. Otro caso es el de la foto de dos jóvenes apuestos, uno con camisa de rayas y sombrero y el otro con velo de novia y ramo de flores. No estamos, afirma Akram Zaatari, ante una pose de amor y unión homosexual sino ante dos jóvenes a los que las estrictas

2. Hashem El Madani. *Retratos de estudio y paseos fotográficos*, catálogo de exposición a cargo de Akram Zaatari/Arab Image Foundation, Barcelona: Fundación La Caixa, 2007, p. 15.

3. Así lo pone de manifiesto Akram Zaatari en el texto "Photographic Documents/Excavation as Art" incluido en Charles Merewether (ed.), *The Archive*, Londres y Cambridge, Mass.: The Whitechapel Gallery/MIT Press, 2006, p. 184, n. 5.

but also by other photographers like Farid Hadad or Mohammed Arabi, compiled by Akram Zaatari while doing research for the AIF—has provided the visual documentation of a segment of the Arab population (women, men and children) over the course of several decades (from the 1940s until the 1970s, roughly). These photographs were produced for private consumption and register an endless quantity of gestures, expressions, postures and acts (some of them quite bold, sexually speaking) of different people, whose names are in general unknown. In the case of Madani—who claimed to have taken portraits of ninety percent of the population of Saïda²—we are dealing with a work that shows, without pretenses, a sociological predilection, since in some ways it consists of a portrait of Saïda, a city in southeast Lebanon with a population of approximately 150,000 between the 1950s and 1970s.

It is also important to point out that even in those of Zaatari's works that do not draw upon extant photographic documents or records, the artist nevertheless deals with elements that have a documentary character, such as fragments of interviews (e.g., the one with the Egyptian photographer Van Leo, or those with some of the young men who speak vehemently in *Crazy Of You* about their encounters with women). Nevertheless, this documentary aspect is not pure, but rather interspersed and combined with a polyfocal use of images and stories, which are intermingled with musical or visual additions, producing a poetic result plagued by fictitious ingredients and temporal leaps, such that no moral or closed, definitive conclusion may be extracted from it.

In 1999³ Zaatari submerged himself completely in an archive consisting of thousands of images taken by his compatriot Hashem El Madani. His curiosity became the filter for unknown faces of men, women and children attired either in street clothes or in wardrobe and accessories supplied by Hashem El Madani himself in his Studio Scheherazade so that the anonymous people portrayed could live out their minor fantasies: to be a soldier, a resistance fighter, a guitar player, or to embody people who dream of the kiss that is socially prohibited to them. I refer here specifically to some photos that would perhaps surprise the prejudiced Western eye: for example, a photograph in which two women kiss each other on the mouth, even though in reality they are not a lesbian couple. In fact, the kiss seems a bit contrived. Another case is a photo of two handsome youths, one wearing a striped shirt and the other donning a bride's veil and clutching a bouquet of flowers. Akram Zaatari tells us that we are not dealing with an amorous pose, or a homosexual union, but with two young men who simulate the tender, caring pose that strict moral rules would prevent them from assuming as an unmarried, heterosexual couple.

2. Hashem El Madani: *Retratos de estudio y paseos fotográficos*, exhibition catalogue edited by Akram Zaatari and the Arab Image Foundation, Barcelona: Fundación La Caixa, 2007, p. 15.

3. So writes Akram Zaatari in the text "Photographic Documents/Excavation as Art," in Charles Merewether, ed., *The Archive*, London & Cambridge (MA): The Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2006, p. 184, note 5.

reglas morales impedirían posar en actitud tierna y cariñosa de tratarse de una pareja heterosexual no casada, de ahí que la simulen.

Conviene aclarar que los gestos de amor heterosexual no estaban permitidos sin matrimonio pero que el amor homosexual era inconcebible, aunque pudiera darse clandestinamente.

Donde parece no haber trampa ni cartón es en aquellas fotos en que un joven sastre de pelo crespo levantado (tal vez cardado) descansa su brazo derecho sobre el hombro de su hermano que luce una chaqueta oscura. Del primero se sabe⁴ que rompía claramente con las normas heterosexistas que proclaman que sólo hay dos géneros (masculino y femenino) y una opción sexual admitida: la heterosexual. Sin embargo, el prurito catalogador sobre la sexualidad en las sociedades modernas que tantas veces cuestionó Michel Foucault⁵ no ha aportado precisión alguna sobre si se trataba de un hombre transexual, una persona intersexo o un hombre ahembrado. Obviamente las tres son realidades diferentes. Hashem El Madani sí parecía tenerlo claro aunque el adjetivo utilizado en la descripción es impreciso: “Como el chico era afeminado, le proponía poses que normalmente reservaba para mujeres. Acudía a menudo al estudio con su familia y sus amigos”⁶.

Confieso que desde que vi estos retratos⁷ me pregunté qué sería de este sujeto llamado Ahmad el Abed en la conservadora y tradicional Sidón en esos años y cómo podría vivir su diferencia. En la foto parece relajado/a y atento/a al disparo de la cámara. Su imagen volverá a ser utilizada por Zaatari en el vídeo *Hands at Rest* (2006), en el que, siguiendo la observación del propio Madani sobre la importancia que daba a la posición de las manos sobre la mesa o los hombros de alguien para enderezar la espalda, Zaatari propone una disección del significado de los gestos de las manos. Es sabido que esa extremidad del cuerpo puede evocar sentidos diferentes en función de su colocación o disposición, cogida a otras manos o apoyada en el rostro o en la cintura. Así, unas manos que a primera vista podrían parecer, por su forma o tamaño, de chica resultarían ser de hombre.

En el fondo todavía la mirada escrutadora de la sociedad y sus códigos hegemónicos parece exigir, por poner un ejemplo, que una mano que tenga vello en el dorso ha de corresponder a un varón aunque sabemos que no siempre es el caso. Los usos de las manos, y sus tipos, son variados y su versatilidad puede asombrar⁸.

Zaatari ha mirado de hito en hito a los individuos fotografiados por Hashem El Madani rediseñando y reutilizando las imágenes de manera que la dimensión

4. Hashem El Madani... , *op. cit.*, cf. pp. 92-95.

5. Michel Foucault, “Le vrai sexe”, publicado inicialmente en 1980 y recogido en Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*, París: Gallimard, 1994, pp. 115-123. En este artículo Foucault estudia la cuestión del hermafroditismo y critica la presión jurídica y social a la hora de fijar y determinar cuál es la identidad sexual o el sexo auténtico, como si no pudiesen cohabitar varios en un mismo cuerpo.

6. Hashem El Madani... , *op. cit.*, p. 92.

7. Ésta y otras imágenes fueron recogidas por Lisa Le Feuvre y Akram Zaatari en el libro *Hashem El Madani. Studio Practices*, Beirut y Londres: Arab Image Foundation, Mind the Gap y The Photographers' Gallery, 2005.

8. Beatriz Preciado sostiene en su libro *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid: Opera Prima, 2002, que la mano es el órgano masturbatorio *par excellence* y que en él se basa el juguete o complemento sexual que denominamos *dildo* o consolador.

It is useful to clarify that the gestures of heterosexual love were not allowed outside of marriage, and that homosexual love was inconceivable, although it could have transpired clandestinely.

There seems to be no trick in those photos in which a young tailor with voluminous curly hair (back combed, perhaps) rests his right arm on the shoulder of his brother, who wears a dark jacket. We know⁴ that the former was clearly breaking from heterosexist norms that proclaim there are only two genders (masculine and feminine) and only one sexual option allowed: heterosexuality. Nevertheless, the obsessive cataloguing of sexuality in modern societies that Michel Foucault⁵ so often questioned has not yielded any precision whatsoever about whether he was a transsexual man, an intersexed person or a feminized man. The three are of course different realities. Hashem El Madani did seem to be clear about this, even though the adjective he used in the description is vague: "Since the boy was effeminate, I suggested poses normally reserved for women. He often came to the studio with his friends and family."⁶

I confess that ever since I saw those portraits⁷ I have asked myself what would have become of this Ahmad el Abed in the traditional, conservative city of Saïda in those years, and how would he have experienced his difference. In the photo s/he appears relaxed and attentive at the moment the shutter is released. His/her image would be used again by Zaatari in the video *Hands at Rest* (2006), in which, following the observation of Madani himself about the importance he gave to the position of the hands upon the table or upon someone's shoulders to straighten the posture, Zaatari proposes a dissection of the meaning of hand gestures. We know that hands can evoke different meanings according to their placement or their disposition: held by another, or resting on the face or the waist. Thus, some hands that might seem at first glance to belong to a woman—thanks to their shape or their size—could actually belong to a man.

In the background, the scrutinizing gaze of society and its hegemonic codes seems to demand, for example, that a hand with some hair on it must correspond to a man, even though we know this not always to be so. The uses of the hands, and their types, are diverse and their versatility can be surprising.⁸

Zaatari has looked closely at people that appear in Hashem El Madani's photographs. Zaatari has rearranged and reused their images such that the social and political dimensions of the photos flourish and move away from the utilitarian

4. Hashem El Madani... , op. cit., pp. 92-95.

5. Michel Foucault, "Le vrai sexe," originally published in 1980 and included in Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris: Gallimard, 1994, pp. 115-123. In this essay Foucault addresses the question of intersexuality and critiques the juridical and social pressure to determine and fix sexual identity or authentic sex, as if various sexes could not cohabitate the same body.

6. Hashem El Madani... , op. cit., ibidem, p. 92.

7. Lisa Le Feuvre and Akram Zaatari collected this and other images in the book *Hashem El Madani. Studio Practices*, Beirut and London: Arab Image Foundation, Mind the Gap and The Photographers' Gallery, 2005.

8. In her book *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid: Opera Prima, 2002, Beatriz Preciado argues that the hand is the masturbatory organ *par excellence*, and that the sexual toy or supplement called dildo is based on it.

social y política de las fotos aflora alejándose del destino utilitario para el que fueron creadas. Zaatari ha reflexionado acerca del escaso valor que los libaneses conceden a la fotografía *per se* salvo como un instrumento que facilita la producción de retratos personales que se colocarán en casa sobre una repisa o en una mesita de noche a modo de recuerdo. Sin embargo, Zaatari sigue centrado en el estudio de ese archivo particular y en las actitudes y movimientos de la gente en el espacio público ante la cámara de El Madani. Se siente fascinado por ese archivo fotográfico hasta el punto de fijarse en los movimientos del cuerpo de una serie de hombres que pasean, solos o en compañía, como así sucede en *60 Men Crossing Ain el Helweh Bridge* (2007). Se trata de actos cotidianos que de tan repetidos se convierten en ritos sociales significativos pues recogen hábitos y costumbres en un periodo determinado y en un lugar concreto al que se desplazaba Hashem El Madani para retratarlos. En la obra aludida estamos ante un mismo lugar de tránsito por donde pasaban personas de sectores populares en bicicleta, a pie, llevando naranjas, sonrientes, o que posaban apostados sobre un camión. También al aire libre, fuera de su estudio, transcurre el deambular del propio Hashem El Madani que es el objeto central del vídeo *Untitled* (2010). Aquí se ha convertido en protagonista de unas escenas que podrían parecer anodinas pero que son de alguna manera una *tranche de vie* del Sidón de los años sesenta. Unas escenas tomadas con una cámara súper 8, novedad entonces, al servicio no de una visión naturalista o realista sino de un ejercicio preparado, orquestado de antemano, aunque con espontaneidad pues no estamos ante un Eadweard Muybridge. Se trata de alguien que cambia de papel y pasa de fotografiar a ser captado por una cámara. Y lo hace en actos triviales mientras camina, ataviado con gorro y abrigo de invierno, en un día ventoso, junto al mar embravecido, repitiendo gestos, saludando. Además del citado Hashem El Madani, Zaatari muestra en *Video in Five Movements* (2007) a un elenco más amplio de individuos. Se trata de grupos de amigos, de familias o de niños de paseo que caminan para ser captados en un momento que merece la pena recordar y en diferentes lugares: la montaña, un jardín, el patio del histórico palacio de Beiteddine... *Video in Five Movements* se basa en las películas personales y caseras de El Madani, de hecho los grupos que muestra son en realidad su familia, sus amigos, y él mismo. Lo que Zaatari hace en el vídeo *Untitled* (2010) con Madani es algo similar a lo que el fotógrafo de Sidón hizo en sus películas artesanales con otras personas.

El mundo de Hashem El Madani recoge todas las edades. Es un universo también de familias, muy presentes en los ritos sociales en Líbano como también sucedía en otros países mediterráneos (España, Italia, Grecia, además de los árabes). Mucho más desde luego que en las culturas anglosajonas o nórdicas.

La infancia es una etapa de la vida que despierta enorme curiosidad en Akram Zaatari. En sus viajes por el Líbano, Jordania, Siria y Egipto, a donde se trasladó en misión investigadora para la Arab Image Foundation (AIF), se encontró con un sinfín de fotografías de bebés y de niños desnudos sobre pieles de oveja. Era común entre los padres que los niños varones fueran el objetivo de la cámara enseñando sus genitales como indicio de una masculinidad incipiente. Hoy día, en estos tiempos obsesionados con el abuso de menores, tal vez estas imágenes no serían posibles.

purpose for which they were created. Zaatari has reflected on the paltry value that the Lebanese give to photography per se, except as an instrument that facilitates the production of personal portraits to be hung at home above a mantel or as a memento on a bedside table. Nevertheless, Zaatari is still focused on the study of that archive and on the attitudes and movements of people in public space before El Madani's camera. He is fascinated by the photographic archive to the point of fixating on the bodily movements of a series of men who pass by, alone or with company, as happens in *60 Men Crossing Ain el Helweh Bridge* (2007). Here he is dealing with everyday acts that are repeated so often as to become meaningful social rites, since they collect habits and customs in a given period and in a concrete place where Hashem El Madani would take their pictures. In this work we are confronted with a single place of transit through which people from popular neighborhoods would pass on bicycles, on foot, carrying oranges, smiling, or would pose from atop a truck. Hashem El Madani himself also wanders around outside, out of his studio, becoming the central focus of the video *Untitled* (2010). Here he has become the protagonist of scenes that might seem inconsequential but which are really somehow a *tranche de vie* of Saïda during the 1960s. Some scenes are shot with a Super 8 camera—a novelty at the time—in the service not of a naturalist or realist vision, but as an exercise prepared and orchestrated beforehand, though still spontaneously; El Madani was no Eadweard Muybridge. Here is someone who changes roles, from taking pictures to having his picture taken. And he does so in trivial acts as he walks, attired in hat and winter coat, on a windy day, beside a rough sea, repeating gestures, greeting. In addition to the aforementioned Hashem El Madani, in *Video in Five Movements* (2007) Zaatari shows a wider cast of individuals. These include groups of friends, families or children out for a walk, captured in a moment that is worth remembering, and in different places: a mountain, a garden, the patio of the historic palace of Beiteddine. . . . *Video in Five Movements* is based on personal and home movies by El Madani; in fact, the groups he is really showing are his family, his friends and himself. What Zaatari does with Madani in the video *Untitled* (2010) is somewhat similar to what the photographer of Saïda did in his handmade movies with others.

The world of Hashem El Madani includes all ages. It is also a universe of families, ever present in social rituals in Lebanon, as also happens in other Mediterranean countries (Spain, Italy, Greece) as well as the Arab ones, much more so than in Anglo-Saxon or Nordic cultures.

Infancy is a stage of life that awakens enormous curiosity in Akram Zaatari. When he traveled through Lebanon, Jordan and Egypt as a researcher for the Arab Image Foundation (AIF) he encountered countless photographs of babies and nude children on sheepskins. It was common for male children to become the objects of the camera's gaze, displaying their genitals as an index of incipient masculinity. Today, in an era obsessed with the abuse of minors, such images would not be possible.

Some of the snapshots are by photographers of some renown, such as Antranik Anouchian, and were taken during the 1940s. Others—the majority—

Algunas de las instantáneas son de fotografías cuyos nombres se conocen, verbigracia, el de Antranik Anouchian, y fueron tomadas en los años cuarenta; otras, la mayoría, retratos de familia de gente por lo general anónima. En 1998 Zaatari concibió *Another Resolution*, un proyecto consistente en comparar ciertos gestos que parecen aceptables en los niños y que resultan ridículos o censurables en los adultos. Así, partiendo de unas fotos y negativos de niños y niñas de distintas décadas (de los años cuarenta a los setenta) de diferentes fotografías, Zaatari pidió a algunas de sus amistades que representasen las mismas poses que el artista había visto en las fotografías antiguas y que resultaban cómicas o jocosas. Estas imágenes se exhibieron en una instalación⁹ en el festival de Ayloul ese mismo año. También solicitó de sus amigos que se dejaran grabar sin moverse. Dura prueba que algunos resistieron impávidos en un día de calor. Esos vídeos se han exhibido en artilugios de uso corriente hoy (marcos digitales, móviles, *i-phones*) en el MUSAC, en León, en 2011. Estos dispositivos han sustituido a los álbumes de fotos que antaño toda familia guardaba en casa. ¿Qué gestos y qué posturas del cuerpo presentan? Pondré algunos ejemplos:

Dos adultos, un hombre y una mujer, fueron fotografiados y grabados en vídeo mientras representaban el mismo posado: sacando la lengua; otra pareja posa por separado envuelta en lirios que salen de una cesta de mimbre; en otras fotos tanto un hombre (Mohammed Soueid) como una mujer (Zeina Arida), con ademán serio, cabalgan a horcajadas sobre una columna de cartón de fállicas resonancias. El libro que se publicó sobre *Another Resolution* en 1998 muestra siete fotografías antiguas en blanco y negro y sus respectivas actualizaciones/recreaciones en color; excepto en dos casos relativos a la desnudez que no es cuestión baladí en la cultura árabe: en el primero, se trata de representar la imagen de una foto tomada en Trípoli en los años cuarenta en que un niño con tirabuzones se levanta los faldones para exhibir su zona púbica; en el segundo, la pose fotografiada a reproducir corresponde a un niño boca abajo sobre un cojín. La versión actual muestra a un hombre desnudo (Ghassan Salhab) claramente incómodo en esa posición, pero no hay un equivalente femenino. Las nalgas y los pechos de la mujer que hubiera posado habrían sido censurados. Las diferencias de trato y los interdictos morales en el Líbano no afectan de la misma manera a hombres y a mujeres. La presión social ejercida sobre éstas es mayor.

Las prohibiciones concernientes al cuerpo sexuado no han impedido que algunos sujetos se hayan fotografiado en actos impúdicos. También en el pasado. Puede apreciarse en la disposición de fotos seleccionadas por Zaatari en *Notes on the Human Body* (2011). Entre el heteróclito muestrario de imágenes en blanco y negro encontramos algunas de Farid Hadad de una mujer gorda en cueros. Otras fotos de Mohammed Arabi inciden en las relaciones entre prostitutas y soldados de tropas internacionales. Todas son sugestivas pero se me antoja más audaz aquella que capta a un hombre vestido que parece disponerse a penetrar a otro: es una imagen de un soldado australiano que sirvió

9. Véase "Entretien avec Akram Zaatari" a cargo de Laura Ghaninejad y Jérémy Gravayat en la revista publicada en Lyon, Francia, *Dérives*, núm. 2, 2010, p. 17; disponible en: <http://www.derivestv/spip.php?article297>

are family portraits of anonymous people in general. In 1998 Zaatari conceived of *Another Resolution*, a project that consists of comparing certain gestures that seem acceptable in children but that become ridiculous or even reprehensible in adults. Thus, beginning with photos and negatives of boys and girls from various decades (from the 1940s to the 1970s) by different photographers, Zaatari asked some of his friends to re-enact the same seemingly comical or facetious poses that the artist had seen in the old photographs. These images were exhibited in an installation⁹ in the Ayloul Festival that same year. He also asked his friends to let themselves be recorded while they remained motionless, a difficult task that some were able to withstand stoically on a hot day. Those videos were exhibited at MUSAC in León, in 2011, on commonly used digital displays (digital frames, mobile phones, iPhones). These devices have substituted the photo albums that families used to keep at home. What kinds of gestures and what kinds of bodily postures are shown? Some examples:

Two adults—a man and a woman—were photographed and videotaped while they assumed the same pose: sticking their tongues out. Another couple poses separately, wrapped in irises that issue from a wicker basket. In other photos both a man (Mohammed Soueid) and a woman (Zeina Arida), their demeanors serious, straddle a cardboard column with phallic connotations. The book published on *Another Resolution* in 1998 shows seven old photographs in black and white and their respective, updated recreations in color; except in two cases related to nudity, which is no small matter in Arabic culture: the first is a photo taken in Tripoli in the 1940s, and in which a curly haired child lifts his shirttails to reveal his pubic area. In the second, the photographed pose to be reproduced corresponds to a child facedown on a cushion. The contemporary version shows a naked man (Ghassan Salhab) who is clearly uncomfortable in that position, but there is no female equivalent. The breasts and buttocks of the woman who would have posed would have been censored. Differential treatment and moral prohibitions in Lebanon do not affect men and women in the same way. The social pressure exerted on women is greater.

Prohibitions having to do with the sexualized body have not prevented some people from being photographed in indecent acts. This was also true in the past, as can be appreciated in the layout of the photos Zaatari selected for *Notes on the Human Body* (2011). Among the disorderly sample of black-and-white images we find some of a large woman in the nude, taken by Farid Hadad. Other photos by Mohammad Arabi explore the relationships between prostitutes and foreign soldiers. All of them are suggestive, but the most audacious seems to me to be the one that captures a fully clothed man who seems disposed to penetrate another: it is an image of an Australian soldier who served in Lebanon. Hashem El Madani's photographs insist on the performance of gender, specifically of the masculinity of a man flexing his biceps. Another of the snapshots is

9. See "Entretien avec Akram Zaatari," coordinated by Laura Ghaninejad and Jérémy Gravat in the journal *Dérives*, Lyon, no. 2, 2010, p. 17. Available online at: <http://www.derives.tv/spip.php?article297>

en el Líbano. Las de Hashem El Madani insisten en la *performance* de género, concretamente de la masculinidad de un varón que flexiona sus bíceps. En otra instantánea se centra en las nalgas peludas de un hombre. Dos fotos más exhiben el cuerpo atractivo de una mujer que llegó al estudio de El Madani decidida a ser retratada sin ropa ante el asombro del fotógrafo. También hay fotos de hombres y mujeres en la cama, algo bastante inusual.

En definitiva, *Notes on the Human Body* supone toda una lección en verdad impagable sobre el complejo estatuto de los deseos conducidos en privado, fuera del escrutinio y el control social. Ello parece indicar una ruptura de las reglas del decoro y de la religión en un mundo, el árabe, que no suele asociarse con esa libertad de costumbres. Pero la realidad es proteica y supera los clichés, aunque es sabido que los sujetos se comportan de modo distinto en privado que en público.

Al disponer estas fotos antiguas de distintos fotógrafos juntas en una vitrina, aunque agrupadas en conjuntos, Zaatari las dota de otra significación revelando actos íntimos probablemente inconfesables pero reales.

También antiguas son las fotos procedentes del fondo de Hashem El Madani de las que bebe Zaatari y que componen un conjunto de ocho fotografías en las que vemos a distintos hombres de mediana edad ejercitándose en la halterofilia. Se trata de *Bodybuilders* (2011). Tomadas originalmente en el patio trasero de una casa se ve a unos tipos luciendo cuerpo tapados con unos calzones mientras hacen acrobacias, o levantan barras con pesas. Lo que podría parecer a primera vista una glorificación del cuerpo musculoso, de la potencia viril, del poder y de la fortaleza, queda desvanecido y puesto en tela de juicio, pues en el propio negativo usado por Zaatari asoman manchas, rayas, quemaduras, excrecencias, restos de deterioro de la materia fotográfica que descuellan todavía más en el formato grande en que las ha producido Akram Zaatari. Se ponen así en evidencia las debilidades del cuerpo y de la masculinidad.

En relación con esta problemática, Zaatari ya había desarrollado un trabajo titulado *Crazy Of You*, una exploración sobre los códigos de conducta masculina, y también sobre la homosocialidad. Al citar este concepto resulta imprescindible referirse a Eve Kosofsky Sedgwick¹⁰.

La homosocialidad es un término que se utiliza para diferenciarlo de la homosexualidad. Sirve para poner de manifiesto que existe una serie de hombres que prefieren la compañía de otros hombres. ¿Qué hacen cuando están juntos? ¿A qué se dedican? ¿Se dan lazos de afecto o cariño entre ellos? ¿Hay relaciones de camaradería acompañadas de contacto físico? ¿Qué tipo de roce se produce? ¿Puede suponer la homosocialidad una suerte de deseo latente por consumir relaciones sexuales entre machos? ¿Son compatibles la heterosexualidad y el homoerotismo o constituyen una oposición irreconciliable?

La homosocialidad se manifiesta en todo tipo de espacios pero se hace más palpable en ciertos lugares como los gimnasios, las canchas de fútbol, de rugby, o en ritos viriles como las peleas y las cogorzas. Estos contactos se sue-

10. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York: Columbia University Press, 1985.

framed around a man's hairy buttocks. Two more photos show the attractive body of a woman who arrived at El Madani's studio determined to have her portrait taken without her clothes on, to the photographer's amazement. There are also photos of men and women in bed, something quite unusual.

Certainly, *Notes on the Human Body* assumes an entire, truly priceless lesson on the complex status of desires conducted in private, away from scrutiny and social control. This seems to indicate a transgression of the rules of decorum and of religion in a part of the world—the Arab part—that is not usually associated with such cultural freedom. But reality is protean, overcoming clichés, even though we know that people behave differently in private than they do in public.

By placing these different photographers' old images in a display case together, even though they are arranged into groups, Zaatari gives them another meaning, revealing intimate acts that are probably impossible to confess but real all the same.

For the series *Bodybuilders* (2011), Zaatari takes still more old photographs from Hashem El Madani's archive. The piece consists of a set of eight photos in which we see different middle-aged men engaging in weightlifting. Originally taken on the back patio of a house, these show some men wearing only underwear as they perform acrobatic feats or lift free weights. What might at first glance seem to be a glorification of muscular bodies, virility, power and strength vanishes and is called into question, since the negative that Zaatari has used is itself stained, scratched, burned and warped, and these marks of the decay of the photographic material become even more pronounced in the large format in which Zaatari has produced them. They thus put into evidence the weaknesses of the body and of masculinity.

Zaatari had already developed work related to this matter with *Crazy Of You*, an exploration into the codes of masculine behavior and homosociality. Citing this concept it is of course essential to refer to Eve Kosofsky Sedgwick.¹⁰

Homosociality is a term that is used to distinguish certain same-sex activities from homosexuality. It serves to point out the existence of men who prefer the company of other men. What do they do when they're together? What are their jobs? Are there friendly or sentimental ties among them? Is their camaraderie accompanied by physical contact? What type of touch is produced among them? Might homosociality presume a sort of latent desire to consummate sexual relations among men? Are heterosexuality and homoeroticism compatible, or do they constitute an irreconcilable opposition?

Homosociality manifests itself in all kinds of spaces but it becomes most palpable in certain places like gyms, soccer or rugby fields, or in masculine rites like fights or heavy drinking. These kinds of contact are considered playful but might also involve an erotic tension, such as in certain soccer players' famed penchants for groping.

We know that there are men who prefer to socialize with other men

10. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.

len considerar lúdicos pero pueden conllevar una carga erótica, verbigracia en las famosas “metidas de mano” de algunos futbolistas.

Es sabido que hay hombres que prefieren socializar con otros hombres, aunque sean homófobos, pero no es extraño que se produzcan todo tipo de afectos, más o menos intensos, sin que ello presuponga actividad sexual obvia, aunque aflore en cierta medida en los abrazos, en las bromas, en ir cogidos de la mano, algo por cierto muy habitual en el mundo árabe.

Bajo este prisma se puede leer *Nature Morte*, una obra concebida en el marco de una exposición del Centre Pompidou titulada “Les inquiets. Cinq artistes sous la pression de la guerre” (2008)¹¹. Es un trabajo sin duda polisémico en el que las alusiones a la violencia generada por los conflictos asoma pero, eso sí, vista de soslayo, casi como elipsis, y donde lo que parece contar sobre todo es la vinculación de apego y cuidado entre dos individuos, uno mayor; y el otro más joven, en la penumbra de una habitación, antes de que uno de ellos se eche al monte.

En la mentada *Crazy Of You* desfilan distintos hombres en la flor de la edad; uno de ellos, narcisista, se desvive por el cultivo de su propio cuerpo, y otros (la mayoría) son presentados como tipos volcados en la conquista y el cortejo de mujeres, a las que abandonan generalmente una vez consumado el acto sexual.

El vídeo arranca con una voz de mujer sobre un fondo borroso de gente pasando delante del mar en Beirut. La voz susurra que el amor perdura en las palabras y los lugares. A modo de contraste, una voz de hombre proclama: “no te abandonaré”. Una promesa, que suena a fragmento de película romántica y que quien la dice incumplirá.

Crazy Of You despliega algunos de los elementos que configuran la puesta en escena de signos de la masculinidad normativa: la bravuconería, los coches (trasunto del poder), el ejercicio de la fuerza... Pero no se queda ahí, pues la inserción de fragmentos de anuncios publicitarios da pistas sobre la construcción social de papeles diferenciados entre hombres y mujeres.

Desde 1997 hasta 2011 ha transcurrido mucho tiempo y el desarrollo de las nuevas tecnologías ha sido espectacular; también por supuesto en el mundo árabe, como lo demuestra el uso de las redes sociales y su papel determinante entre los ciberactivistas que han participado en las protestas de Túnez y Egipto. Pero los interdictos morales no han desaparecido. Zaatari ha dispuesto de forma imaginativa en *Dance to the End of Love* (2011), una compleja videoinstalación en cuatro pantallas, de un conjunto de imágenes asaz sorprendentes bajadas de YouTube. Un hilo conductor las traba entre sí: la desinhibición de los comportamientos varoniles.

Para ello Zaatari ha buceado en un sinfín de vídeos colgados en ese sitio Web donde ha encontrado una riqueza infinita desde escenas de la danza del vientre ejecutada por hombres, o el *dabke* en grupo, hasta la pasión sentimental que unos chicos ponen dirigiéndose a otros chicos a modo de despedida mientras suena un tema pop. Pero no todos los vídeos le han servido. Finalmente, *Dance to the*

11. Kaelen Wilson-Goldie analiza las implicaciones del vídeo *Nature Morte* señalando lo incongruente de la tarea a la que se dedican los dos hombres que protagonizan este trabajo. *Artforum*, vol. XLVIII, núm. 5 (enero de 2010), pp. 186-189.

despite being homophobic, but it is not strange to us that they produce such kinds of affection, more or less intense, without presupposing obvious sexual activity, even though it might surface to some degree in hugs, jokes or walking hand in hand, which is something quite common in the Arab world.

Through this prism we can read *Nature Morte*, a work conceived under the rubric of an exhibition at the Centre Pompidou called *Les inquiets. Cinq artistes sous la pression de la guerre* (2008).¹¹ It is without doubt a polysemic work that highlights allusions to the violence generated by conflicts; but viewed askance, almost elliptically, what seems to be related is mostly the bonds of attachment and endearment between two individuals, one older, one younger, in the shadows of a room, before one of them departs for the countryside.

The aforementioned *Crazy Of You* showcases different men in the prime of life; one of them, a narcissist, is completely devoted to the cultivation of his own body, and others (the majority) are presented as guys who are bent on the conquest and courting of women, whom they usually abandon once they have had sex.

The video starts with the voice of a woman on top of an out-of-focus background of people passing in front of the sea in Beirut. The voice whispers that love endures by words and places. By way of contrast, a man's voice proclaims: "I won't leave you." The promise sounds like a fragment from a romantic film, soon to be broken by he who uttered it.

Crazy Of You unpacks some of the elements that organize the *mise-en-scène* of signs of masculine normativity: braggadocio, cars (a reflection of power), the exercise of force... But it does not stop there, since the inclusion of fragments of advertisements gives clues about the social construction of the differentiated roles of men and women.

Much has transpired between 1997 and 2011, and the development of new technologies has been spectacular—in the Arab world, too, of course, as is shown by the use of social networks and the decisive roles of cyberactivists who have participated in protests in Tunisia and Egypt. But moral prohibitions have not disappeared. In *Dance to the End of Love* (2011), a complex video installation on four screens, Zaatari has arranged in an imaginative way a set of rather surprising images that he downloaded from YouTube. A guiding thread interconnects them: the disinhibition of masculine behavior.

For this Zaatari has navigated an endless stream of videos uploaded to the web site, where he has found an infinite richness: from scenes of men belly dancing and performing the *dabke* line dance, to the sentimental passion of boys addressing each other as if to say good-bye while a pop song plays. Not all of these videos have helped him. *Dance to the End of Love* (2011) is ultimately a kaleidoscope of distinct, concatenated images of the Arab cyberworld, which remains even today an eminently masculine space. Through such images we see a

11. Kaelen Wilson-Goldie analyzes the implications of the video *Nature Morte*, noting the incongruence of these two men's activities in this piece. *Artforum*, vol. XLVIII, no. 5 (January 2010), pp. 186-189.

End of Love (2011) es un caleidoscopio de imágenes distintas y encadenadas del ciber mundo árabe, que es un espacio eminentemente masculino todavía hoy. Con ellas se dibuja un panorama de la homosocialidad entre muchachos pero también emergen otros comportamientos propios de una masculinidad agresiva. La obra arranca con vídeos de jóvenes que usan pistolas o simulan lanzar misiles para a continuación centrarse en escenas de carreras de coches y de piruetas casi suicidas en la carretera. Sin transición, asoman otros vídeos de chicos musculosos y de aspirantes a cantantes junto a otros de tono más cálido, divertido e incluso emotivo. La música y su carga de turbaciones son el verdadero hilo conductor para expresar los sentimientos, el amor perdido, la separación.

Akram Zaatari es probablemente uno de los pocos artistas de su contexto cultural que sí ha abordado el tabú de la homosexualidad. *How I Love You* es la prueba más contundente. En este trabajo que se inicia con una pantalla de ordenador en donde desfilan los mensajes de un *chat*, que se emplea como canal de contacto entre varios hombres, Zaatari se centra en la cuestión de los afectos, de las relaciones amorosas (dificiles en un país como Líbano, en donde no pueden vivirse abiertamente pues las expectativas sociales exigen que todo varón ha de casarse con una mujer)¹². Una de las imágenes del vídeo, la espalda de un joven tatuada con unas alas, ha dado pie a la producción de una fotografía reciente: *Ali's Back* (2011). En ella podría resumirse de algún modo lo dicho antes: las alas parecen aludir a una libertad a la que se aspira pero que no puede plasmarse pues el rostro de la persona tatuada está oculto.

En *How I Love You* también los gustos y preferencias (sexuales) desempeñan un papel, como es el caso de la importancia concedida a ciertos objetos (ropa, etc.) como signos de la intimidad y de la personalidad de los individuos cuyas identidades desconocemos. De nuevo, como ya ocurriera con *Red Chewing Gum* (2000), los sentimientos, los afectos, el apego, el amor, en definitiva, tienen gran relieve en este trabajo.

El amor, como ya se apuntaba en el arranque de *Crazy Of You*, es recordado mediante el lenguaje y los sitios en que transcurrió. Así, un lugar, el barrio de Hamra (oeste de Beirut), desempeña una función emocional en *Red Chewing Gum*.

El chicle es el leitmotiv y la metáfora en un vídeo que explora una relación que ya ha terminado, y que es evocada mediante el recuerdo. La narrativa tiene un valor relativo: se traza una historia entre dos hombres y un chico que vende chicles en la calle, pero lo que cuenta realmente es la intensidad de las miradas, que rezuman cierta melancolía y pesadumbre. Este vídeo funciona también a modo de un autoanálisis sentido del propio artista en tanto que es una reflexión sobre el amor y su pérdida.

Muchos años después, ese concepto que trasciende países y culturas, el

12. La obligación del matrimonio y cómo sortearla generando conflictos familiares es tratada en "On Being Homosexual and Muslim: Conflicts and Challenges", de Asira Siraj en Lahoucine Ouzgane (ed.), *Islamic Masculinities*, Londres: Zed Books, 2006, pp. 202-216. La cuestión de la religión, sea musulmana (en sus ramas chiíta o sunita) o cristiana, no es abordada en esta obra de Akram Zaatari, pero sí ha sido objeto de estudio en los todavía escasos análisis sobre la homosexualidad en el mundo árabe y/o islámico. Por otro lado, parece oportuno mencionar que en Líbano existe una organización que defiende los derechos de los y las homosexuales y de las personas transgénero. Se trata de Helem.

panorama of homosociality among boys, but other behaviors, more indicative of aggressive masculinity, also emerge. The work begins with videos of youths using pistols or playing at firing missiles, going on to focus on scenes of drag races and cars pulling nearly suicidal stunts on the highway. With no transition, other videos come to the fore, of muscled boys and aspiring singers, together with others of a warmer, more fun, even emotive tone. Music, charged with emotions, forms the true guiding thread for expressing feelings, love lost, separation.

Akram Zaatari is probably one of the few artists from his cultural context that has dealt with the taboo of homosexuality. *How I Love You* offers the most convincing proof. This work begins with a computer screen, across which scrolls chat messages—used as a means of contact among various men. Here Zaatari focuses on questions of sentiment and amorous relationships (difficult in a country such as Lebanon, where one cannot be openly gay since social expectations demand that each man marry a woman).¹² One of the images in the video, a young man's back, tattooed with wings, has given way to the production of a recent photograph: *Ali's Back* (2010). In it, what was written above could be summarized: the wings seem to allude to an aspiration toward a liberty that cannot be realized, since the face of the tattooed person is hidden.

In *How I Love You* (sexual) tastes and preferences play a role almost like those given to certain objects (clothes, etc.), which function as signs of intimacy and of the personalities of individuals whose identities we do not learn. Again, as happened before with *Red Chewing Gum* (2000), feelings, attachment and love, in short, are foregrounded in this work.

Love, as was indicated at the start of *Crazy Of You*, is remembered through the language and the places in which it happened. Thus, a place—the neighborhood of Hamra (west of Beirut)—has an emotional function in *Red Chewing Gum*.

Gum is a leitmotif and a metaphor in a video that explores a relationship that has already ended, and which is evoked through memory. The narrative has a relative value: it traces a story between two men and a boy who sells gum in the street, but what really matters is the intensity of the gazes, which exude a certain melancholy and sorrow. This video also functions as a kind of self-analysis felt by the artist himself insofar as it is a reflection on love and loss.

Many years later, love—this concept that transcends cultures and nationalities—continues to gnaw at the artist. Thus, sifting through his personal collection of films, he discovered fragments of dialogues that tell of a story of failed love acted out in the Egyptian film *Ozkourini* [*Remember Me*], directed by Henry Barakat in 1978. These pieces form part of *Tomorrow Everything Will Be Alright* (2010). In this work, Zaatari resorts to the motif of sunset, a frequent

12. The obligation to marry and how getting around it generates family conflict is an issue addressed in "On Being Homosexual and Muslim: Conflicts and Challenges," by Asira Siraj in Lahoucine Ouzgane, ed., *Islamic Masculinities*, London: Zed Books, 2006, pp. 202-216. The question of religion, whether Muslim (Shiite or Sunnite) or Christian, is not addressed in this particular piece, but it has been the object of study in the still limited number of analyses of homosexuality in the Arab and/or Islamic world. On the other hand, it is worth mentioning that there is an organization in Lebanon that defends gay, lesbian and transgender rights, called Helem.

amor, sigue aguijoneando al artista. Por ello, recabando en su archivo personal de películas, halló unos fragmentos de diálogos que hablan de una historia de amor fracasada que se interpreta en la película egipcia *Ozkourini (Remember Me)*, dirigida por Henry Barakat en 1978. Estos trozos forman parte de *Tomorrow Everything Will Be Alright* (2010). En esta obra se recurre asimismo a un motivo, el del atardecer, que es una herramienta visual frecuente en el cine popular egipcio de tintes románticos y que también en el cine europeo desempeña su función pues en esta obra se alude a *Le Rayon vert* (1986), un film de Éric Rohmer homenajeado aquí, que habla de una mujer desencantada que escruta en el crepúsculo la aparición del destello verde para volver a creer en el amor. Con estos y otros mimbres, Zaatari concibió *Tomorrow Everything Will Be Alright*, cuyo epicentro gira en torno a una conversación entre dos hombres que habían estado unidos sentimentalmente y que diez años después deciden volverse a encontrar. Y ello se visualiza mediante el intercambio de frases que circulan sobre el papel de una máquina de escribir a modo de un *chat*. El uso de la máquina de escribir, artilugio del pasado, tiene connotaciones emocionales, pues le fue ofrecida al artista por su padre al cumplir 16 años.

En esta película, una fecha del final del milenio nos lleva al pasado, 31 de diciembre de 1999, inscrita sobre una puesta de sol y que puede verse al final de modo que no es posible saber si el reencuentro entre los enamorados de antaño se produce de verdad o si el espectador tiene ante sí la plasmación más de un deseo que remite a tiempos pretéritos que una realidad nueva.

La cultura popular egipcia es clave para entender el imaginario de Zaatari. Su adolescencia su nutrió de sonidos captados en la noche de Sidón procedentes de emisoras egipcias que programaban música y noticias. También la televisión desempeñó un papel significativo y en ella la pujanza del cine del país de Youssef Chahine ocupó un puesto de primacía. No es por ello extraño que Zaatari concibiera *Her + Him: Van Leo*. La visita al estudio del fotógrafo cairota Van Leo es el pretexto para que despusen algunas consideraciones, en tono desenvuelto, sobre la repercusión que las nuevas técnicas fotográficas y videográficas han tenido respecto de un sector profesional acostumbrado a viejas técnicas y a la fotografía en blanco y negro. Pero no es éste el asunto principal que mueve a Zaatari sino, mediante la añagaza de una supuesta visita de la presunta abuela del artista al estudio de Van Leo, una meditación sobre el cuerpo¹³ y sus usos eróticos, la libertad sexual en tiempos pasados, el pudor o impudor, y los cambios y restricciones que han anegado Egipto con el ascenso del extremismo religioso, de los que se lamenta el propio Van Leo en este vídeo, que no deja de resultar pícaro y entretenido y que rinde homenaje a la iconografía de la era dorada del cine egipcio.

Antes de llevar a cabo *Her + Him: Van Leo*, Zaatari ya había tenido que lidiar con el tema de la censura. Me refiero ahora a lo acaecido en torno a la instalación en la vía pública (en la *Corniche* de Beirut) de *The Scandal*, producida en 1999.

Trataré de hacer un recorrido por las imágenes que componen el vídeo

13. Véase Fuad Khuri, *The Body In Islamic Culture*, Londres: Saqi Books, 2001.

tool in popular Egyptian cinema of a romantic bent. The motif has a place in European cinema, too, since this piece pays homage to *Le Rayon vert* (1986), a film by Éric Rohmer about a disillusioned woman who discerns in the twilight the appearance of a green flash, which leads her to believe in love anew. With these and other elements he conceived of *Tomorrow Everything Will Be Alright*, whose epicenter revolves around a conversation between two men who had once been sentimentally united and who, ten years later, decide to find each other again. This is visualized through an exchange of utterances that circulate across a sheet of typewriter paper like an online chat. The use of the typewriter, a device from the past, has emotional connotations, given that the artist received it from his father on his sixteenth birthday.

In this film, a date at the end of the millennium carries us to the past: December 31, 1999, written on top of a sunset and visible at the end in such a way that it is impossible to know whether the lovers do in fact reunite, or whether the spectator is witnessing the realization of a desire that refers more to the past tense than to a new reality.

Popular Egyptian culture is the key to understanding Zaatari's imaginary. His adolescence was nourished by sounds transmitted across the Saïda night from Egyptian news and music programming. Television also played a significant role, and in it the vigor of the cinema of Youssef Chahine's country occupied pride of place. Thus it is not strange that Zaatari should have conceived of *Her + Him: Van Leo*. A visit to the Cairene photographer Van Leo's studio is the pretext for the appearance of certain considerations, in a self-assured tone, about the impact that new photographic and videographic techniques have had on a professional sector accustomed to old techniques and black-and-white photography. But this is not the principal theme that moves Zaatari. Through the decoy of a visit by a woman supposed to be the artist's grandmother to the studio of Van Leo, it is actually a meditation on the body¹³ and its erotic uses, on sexual liberty in earlier times, on decency and indecency, and on the changes and restrictions that have overwhelmed Egypt with the rise of religious extremism, all of which Van Leo himself laments in this video, which nevertheless does not fail to be picaresque and entertaining, paying homage to the iconography of the golden era of Egyptian cinema.

Before completing *Her + Him: Van Leo*, Zaatari had already tackled the subject of censorship. I am referring to what happened around the installation of *The Scandal* (1999) on a public thoroughway (in the Corniche in Beirut).

I will attempt to run through the images that comprise the video *The Scandal* before going into the authorities' reaction, shared by certain Lebanese religious sectors.

This video is structured around two components: on the one hand, people in their homes, and on the other, the images that these people see on their television screens.

The work begins with some shots of a middle-aged woman eating. It's a hot

13. See Fuad Khuri, *The Body in Islamic Culture*, London: Saqi Books, 2001.

de *The Scandal* antes de entrar en la reacción de las autoridades y algunos sectores religiosos libaneses.

Este vídeo está estructurado en torno a dos componentes: por un lado, las personas en sus domicilios y, por otro, las imágenes que éstas ven en los monitores de televisión.

La obra arranca con unos planos de una mujer de mediana edad comiendo. Es un día de calor y ella, con cara de tedio, está viendo televisión, concretamente unos dibujos animados de Disney. Estamos en una casa modesta. A continuación, en la pantalla del televisor emerge una sonriente presentadora con pinganillo que parece dirigir un concurso. La imagen cambia y se centra en la panza de un hombre cuyo rostro no se percibe y que está viendo ese programa de televisión. Se distinguen algunos elementos del físico del televidente: el bigote y algunos tatuajes. Se produce un salto en la pantalla y ahora es un juego de estrategia el que aparece, consistente en eliminar tanques. Vuelta hacia el televidente que aparece acompañado de una mujer. Caras serias. La mujer mira a la cámara. De nuevo la pantalla: otro juego, en este caso de fútbol animado con caracteres nipones. A renglón seguido, un primer plano de un niño con gafas y auriculares, acompañado de un adolescente, detrás, un poco borroso.

Cambio a la tele: se deja ver ahora un hombre fornido que se quita la camisa y se tiende sobre una mujer rubia. Cambio de plano: en un salón un hombre en camiseta de tirantes fuma un narguile. Regreso al televisor donde el hombre y la mujer de antes parecen practicar sexo aunque no se percibe con total nitidez pues los planos están desvaídos. Se suceden más tomas del hombre que ve el vídeo porno y más escenas del mismo.

The Scandal fue instalado en una zona de paso, muy frecuentada, protegido por una suerte de poste metálico para evitar actos de vandalismo. Akram Zaatar llevó su reflexión sobre la privacidad a la esfera pública beirutí. Este proyecto intrépido supuso una penetración en el ámbito de la intimidad, en distintos niveles, para el que contaba con el consentimiento de los individuos que en él salen. Pero fue sobre todo la inclusión de fragmentos de un vídeo pornográfico lo que suscitó la indignación de los fieles de una mezquita cercana y la subsiguiente decisión de las autoridades locales de retirar esta obra. Hoy día, la pornografía, por ejemplo en revistas, puede ser adquirida en el Líbano en algunas librerías, cubierta, eso sí, con una funda oscura, pero la exposición en público de material porno no es aceptada. En parte, ése fue el riesgo de un proyecto insólito que se topó con un veto, lo que parece indicar la dificultad de gestionar imágenes de la sexualidad (tan codificadas en este caso como el porno) que son consumidas en el ámbito doméstico pero no pueden traspasarlo pues se interpone un sentido rígido de la moral social. Una moral asfixiante que oprime el cuerpo y los placeres que de él se derivan y que el trabajo de Akram Zaatar desvela y pone, sutilmente, en evidencia.

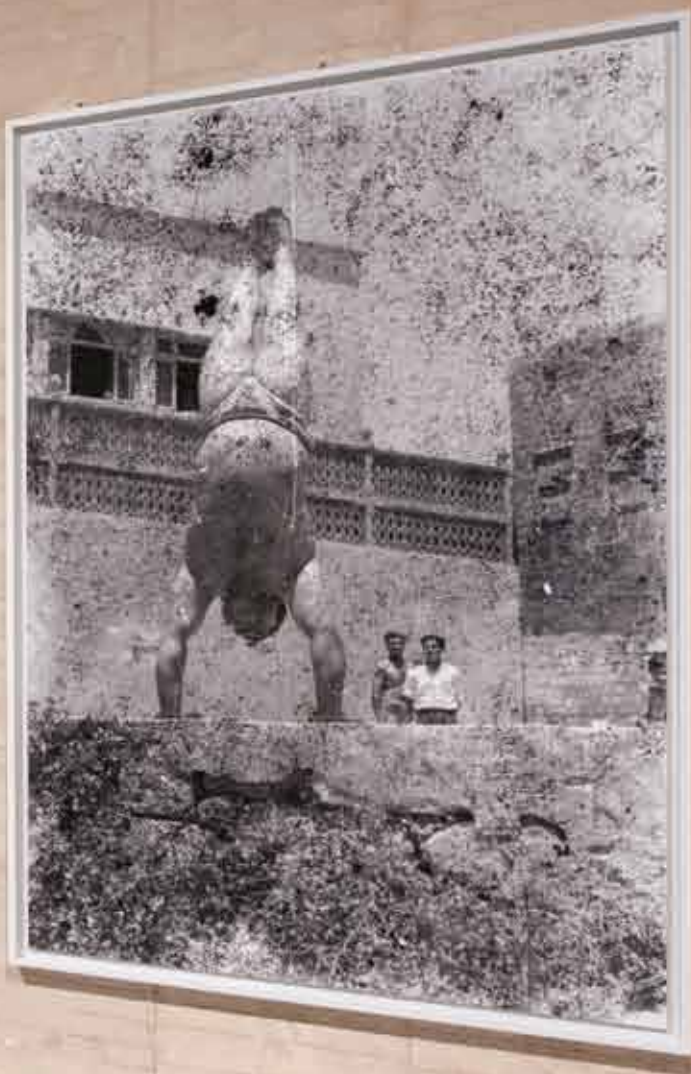
day and, looking bored, she watches television, specifically a Disney cartoon. We are in a house of modest means. Later, on the television set there appears a smiling hostess with an earpiece who seems to be running a contest. The image changes and focuses on the belly of a man whose face we cannot see and who is watching the same television show. Certain elements of the viewer are notable: his mustache and his tattoos. There is a jump on the screen and now what appears is a strategy game that consists of destroying tanks. The camera pans to the viewer, who is accompanied by a woman. Their faces are serious. She looks at the camera. Again the screen: another game, this time of an animated soccer match played by Japanese characters. Immediately afterwards, in the foreground we see a boy with sunglasses and headphones, accompanied by an adolescent, behind him, slightly out of focus.

Cut to the television: now we see a well-built man taking off his shirt and lying down on top of a blond woman. Cut: in a lounge, a man in a sleeveless t-shirt smokes from a hookah. Cut back to the television set, where the man and the woman from before seem to be having sex, although they cannot be seen clearly since the shot is washed out. There are further shots of the viewer intercut with scenes from the porn video.

The Scandal was installed in a high-traffic pedestrian area and protected by a sort of metallic post to prevent it from being vandalized. Akram Zaatari brought his reflection on privacy to the public sphere in Beirut. This intrepid project required him to penetrate the field of intimacy on different levels, for which he had acquired consent from the individuals who appear in it. But it was primarily the inclusion of fragments of a pornographic video that provoked the indignation of devout worshippers from a nearby mosque, and subsequently, local authorities' decision to remove the piece. Today, pornographic magazines are covered with black bags in order to be sold at certain bookstores in Lebanon, but public exhibition of pornographic material is not acceptable. In part this was the risk taken by an unusual project. That it was met with a veto seems to indicate the difficulty of negotiating images of sexuality (as codified as porn is, in this case) that are consumed in the domestic sphere but which cannot pass out of it, since a rigid sense of social morality intervenes. It is an asphyxiating morality that oppresses the body and the pleasures derived from it, and which Akram Zaatari's work unveils and brings under the spotlight.



BODYBUILDERS, 2011
Vista de la instalación / Installation view.
El molesto asunto / The Uneasy Subject, MUSAC, 2011



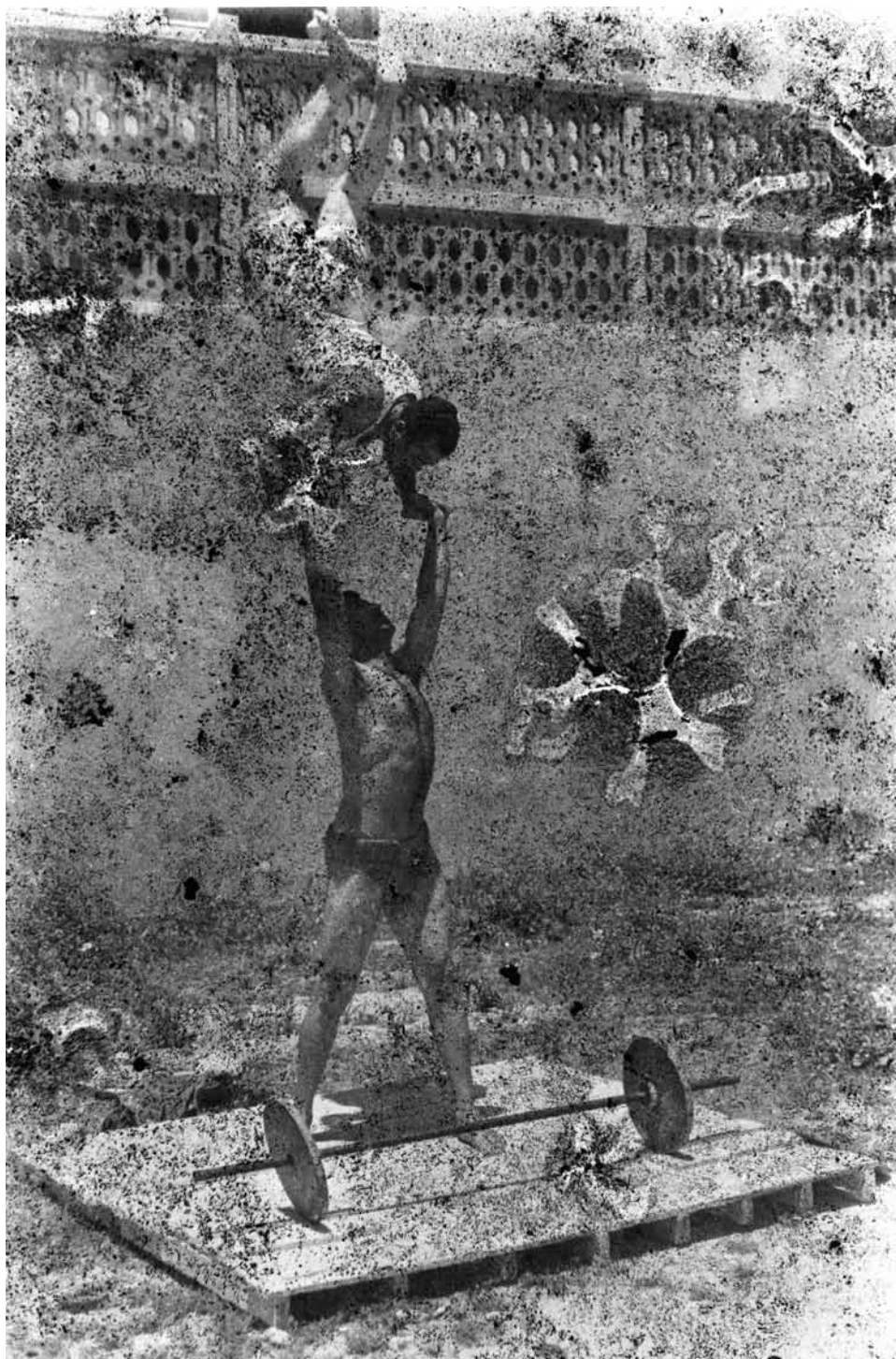


BODYBUILDERS, 2011, fotografía / photograph

Basada en una fotografía de / Based on a photograph of Mahmoud El Dimassi, Mounir El Dada / and Hassan El Aqqad

Fotógrafo / Photographer: Hashem El Madani, Saïda, 1948





BODYBUILDERS, 2011, fotografía / photograph

Basada en una fotografía de / Based on a photograph of Mahmoud El Dimassi y / and Fadl El Qaissi

Fotógrafo / Photographer: Hashem El Madani, Saïda, 1948



BODYBUILDERS, 2011, fotografía / photograph
Basada en una fotografía de / Based on a photograph of Mounir El Dada
Fotógrafo / Photographer: Hashem El Madani, Saïda, 1948



BODYBUILDERS, 2011, fotografía / photograph
Basada en una fotografía de / Based on a photograph of Fadl El Aqqad
Fotógrafo / Photographer Hashem El Madani, Saïda, 1948





Vitrina que muestra la investigación de Zaatari sobre las representaciones del cuerpo humano. En un segundo plano se encuentran los elementos de / Vitrine displaying Zaatari's research on representations of the human body. In the background are elements from the Objects of Study / Hashem El Madani Project. Vista de la instalación / Installation view from *El molesto asunto / The Uneasy Subject*, MUSAC, 2011





NOTES ON THE HUMAN BODY, 2011
Vista de la vitrina desde arriba / View of vitrine from above





NADIA ABDEL WAHED IN 12 POSES, fotografiada con una / photographed with a Rolleiflex, Cairo, 1957
Fotógrafo / Photographer: Van Leo, © ALF, Beirut / Van Leo

Estas doce fotos representan una secuencia de poses en las que una mujer egipcia se desviste poco a poco hasta quedar desnuda. Esta secuencia representa un momento único del trabajo de Van Leo: un momento en el que una mujer acudió a su estudio y le pidió ser fotografiada sin ropa. Normalmente los fotógrafos pagaban a algunas modelos para que posaran así.



These 12 photographs represent a sequence of poses in which an Egyptian woman gradually undresses until she is naked. This sequence represents a unique moment in photographer Van Leo's work: a moment in which a woman came to his studio and asked to be photographed naked. Normally photographers paid women models to be photographed naked.



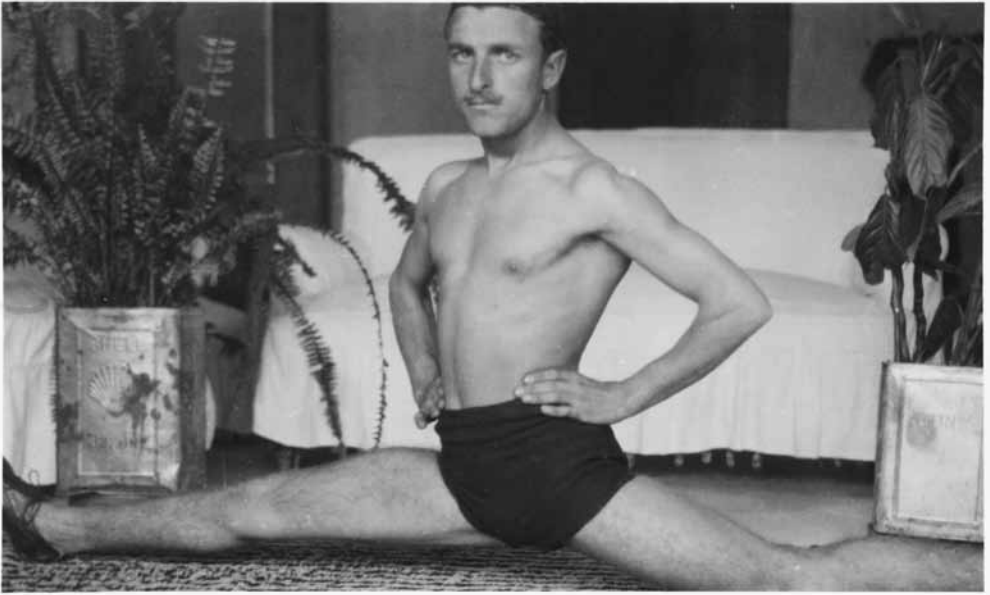
UNTITLED, Saïda, 1950s

Fotógrafo / Photographer: Hashem El Madani, © AIF, Beirut

En los años cincuenta, Hashem El Madani solía ir a la playa por la tarde y se ofrecía a fotografiar a los nadadores mientras nadaban o se reclinaban en la arena o las rocas. Uno de los lugares importantes para los nadadores fue el Hammam Badr, que consistía en una estructura de madera con cabina. Allí los nadadores se cambiaban y se duchaban después del baño. En algunas ocasiones los hombres se retaban a quitarse los bañadores delante de los fotógrafos. / In the 1950s, Hashem El Madani would go to the beach in the afternoon and offer swimmers the possibility to be photographed while swimming or while reclining on the sand or rocks. One of the important sites for swimmers was the Hammam Badr, which was a wooden structure with a cabin where swimmers changed clothes and showered. In some instances men challenged each other to drop their trunks before the camera.



UNTITLED, Saïda, 1950s
Fotógrafo / Photographer: Hashem El Madani, © AIF, Beirut



PORTRAIT OF MAHMOUD EL ZOHBI, A TAILOR AND CONTORTIONIST, Tripoli, 1950s
Fotógrafo / Photographer: Mohammed Arabi, © ALF, Beirut



PORTRAIT OF MAHMOUD EL ZOHBI, A TAILOR AND CONTORTIONIST, Tripoli, 1950s
Fotógrafo / Photographer: Mohammed Arabi, © AIF, Beirut



UNTITLED, Tripoli, 1940s

Fotógrafo / Photographer: Mohammed Arabi, © AIF, Beirut

En las sociedades árabes las parejas no eran frecuentemente fotografiadas en la cama. Estas son ocasiones raras que Arabi aceptó fotografiar. Se tomaron en barrios populares de Trípoli. / Very rarely in Arab society were couples photographed together in bed. This is one of the few instances when Arabi was invited to take such pictures. They are most likely taken in one of the popular neighborhoods of Tripoli.



UNTITLED, Tripoli, 1940s
Fotógrafo / Photographer: Mohammed Arabi, © AIF, Beirut

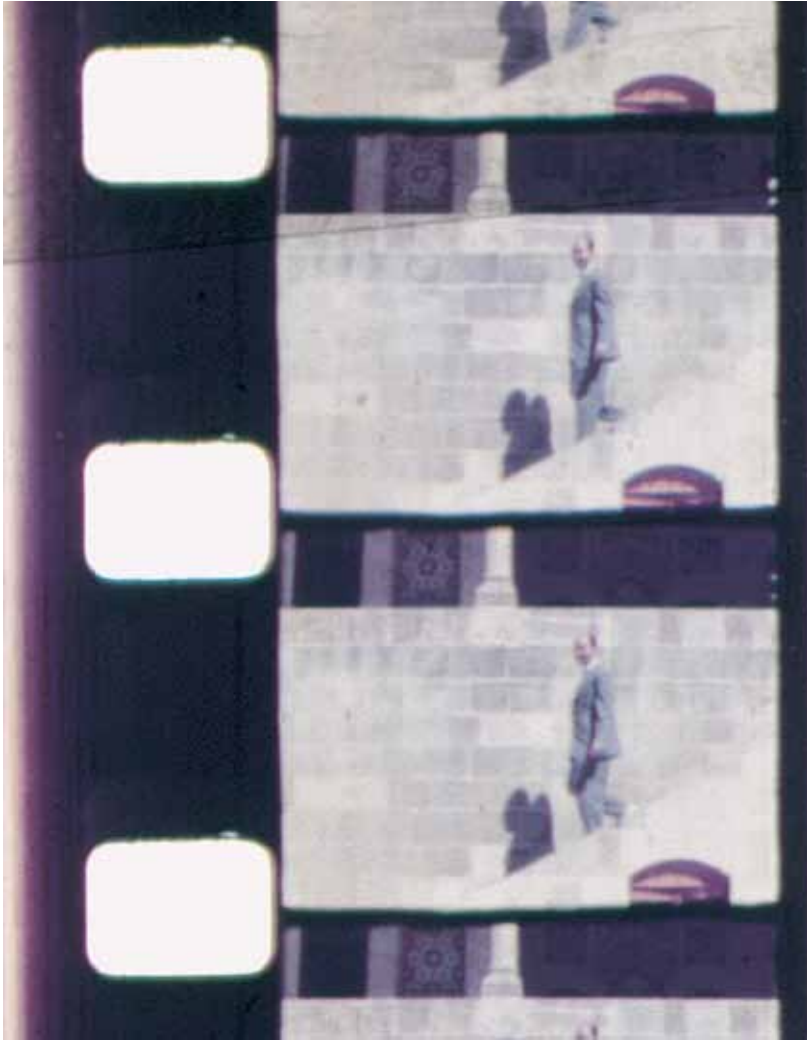


VIDEO IN FIVE MOVEMENTS, 2007, UNTITLED, 2010
y / and HANDS AT REST, 2006
Vista de la instalación / Installation view from
El molesto asunto / The Uneasy Subject, MUSAC, 2011





VIDEO IN FIVE MOVEMENTS, 2007, fotograma del video / video still



VIDEO IN FIVE MOVEMENTS, 2007

Fotograma de película en súper 8 de uno de los videos de Hashem El Madani de los años sesenta / Super 8 film still from one of Hashem El Madani's home movies from the 1960s.



60 MEN CROSSING AIN EL HELWEH BRIDGE, 2007 (pp. 106-107: detalles / details)

De / From the Objects of Study / Studio Shehrazade / Hashem El Madani serie de 36 impresiones en plata, de 22 x 15 cm cada una, basadas en negativos de 35mm / series of 36 silver prints, 22 x 15 cm each, based on 35mm negatives

"Desde los años cincuenta, el puente de hormigón en Ain el Helweh se convirtió en un lugar habitual para mis fotografías, ya que era una extensión de la zona de paseo a lo largo de las vías del tren. El puente era el



único camino para evitar pasar por los campos de barro. A veces la gente me pedía prestada la bicicleta para ser fotografiada con ella, o para posar junto a sus coches o motocicletas". / "Since the 1950s, the concrete bridge in Ain el Helweh became a common place for me to take pictures as it was an extension of the promenade area along the train track. The bridge was the only way to avoid walking through muddy fields. Sometimes people used to borrow my bicycle and ask to be photographed with it, or pose next to their cars or motorcycles." —Hashem El Madani







TWO BOYS POSING WITH GEVAERT FILM ADVERTISEMENT, 2007

De / From the Objects of Study / Studio Shehrazade / Hashem El Madani serie de 6 impresiones en plata, de 22 x 15 cm cada una, basadas en negativos de 35mm / series of 6 silver prints, 22 x 15 cm each, based on 35mm negatives



TWO BOYS POSING WITH GEVAERT FILM ADVERTISEMENT, 2007

De / From the Objects of Study / Studio Shehrazade / Hashem El Madani serie de 6 impresiones en plata, de 22 x 15 cm cada una, basadas en negativos de 35mm / series of 6 silver prints, 22 x 15 cm each, based on 35mm negatives

ENTREVISTA CON AKRAM ZAATARI

STUART COMER

30 de enero de 2011

Stuart Comer: *The Scandal*, la primera obra que aparece en “El molesto asunto”, resume varios aspectos de tu obra. Se presentó originalmente en la *Corniche* (paseo marítimo) de Beirut, pero en un monitor muy pequeño. Ofrece un tipo de compromiso íntimo, privado, a pesar de su presentación en ese espacio tan público. En toda esta exposición (“El molesto asunto”) hay un sentido muy interesante de cómo juegas con la escala y la resolución y con diferentes calidades de imagen, y de cómo tales imágenes circulan social, pública y espacialmente. En *The Scandal* abordan todo este espectro de temas. ¿Cómo se relacionan los tipos de comportamiento que filmaste en esta pieza con los que provocó cuando se mostró en la *Corniche*?

Akram Zaatari: No creo en el hecho de observar el comportamiento de las personas en torno a las obras de arte, una vez que éstas han sido colocadas en público. En el caso de este proyecto en particular, instalar esa pieza en público concernía de manera implícita al comportamiento del público, algo de lo que yo no era consciente. Tal era la naturaleza del proyecto que Christine Tohme llevó a cabo en la costa de Beirut, al invitar a muchos artistas a presentar sus obras/intervenciones en el espacio público. Más tarde me di cuenta que este tipo de proyectos no me sientan bien. No soy una persona que guste de entrar en polémicas, ni tampoco un exhibicionista. Me desagrada la provocación y me desagrada llegar a aquellas personas que no necesariamente están interesadas en mi obra. Como resultado, la pieza fue cerrada cuatro días más tarde, lo que me dejó con un montón de dudas y fue entonces que decidí no colocar nada en público nunca más. Regresemos a tu pregunta: dentro del contexto de esta exposición me di cuenta de que *The Scandal* ya mostraba —incluso desde 1999— mi interés por el delgado velo que separa lo público de lo privado. Soy alguien a quien le gusta exponer mi subjetividad y aspectos muy personales de mi vida en mi obra. Incluso si en ocasiones está sólo latente, pero está allí.

S: Pero en esta pieza en particular hay un juego constante entre el reflejo en la pantalla y las imágenes “dentro” de ella. La obra presenta una especie de narcisismo tecnológico.

A: Imagina si pudiéramos ver lo que cada televisor ve en la sala de estar. Es a esta situación a la que me interesaba aludir. Las situaciones que monté y filmé fueron buscadas. Mi asistente y yo elegimos un reparto de salas de estar y

INTERVIEW WITH AKRAM ZAATARI

STUART COMER

30 January 2011

Stuart Comer: *The Scandal*, the first work that appears in “The Uneasy Subject,” encapsulates several aspects of your work. It was shown originally on the Corniche in Beirut, but on a very small monitor. It provides an intimate, private kind of engagement despite its presentation in this very public space. Throughout this show there’s an interesting sense of how you play with scale and resolution and different qualities of images, and how those images circulate socially, publicly and spatially. You address this whole spectrum of issues in *The Scandal*. How do the kinds of behavior that you filmed in the piece relate to the kinds of behavior that it elicited once it was shown on the Corniche?

Akram Zaatari: I don’t believe in observing people’s behavior around artworks once they are placed in public. In the case of that particular project, installing that piece in public meant an implicit concern with the public’s behavior, which I was not conscious of. That was the nature of the project that Christine Tohme did on the Beirut seaside, inviting many artists to present works/interventions in public space. I realized later that these kinds of projects don’t suit me. I’m not a confrontational person, nor an exhibitionist. I dislike provocation, and I dislike reaching out to people who are not necessarily interested in my work. As a result, the piece was shut down four days later, which left me with a lot of questions, and this is when I decided not to put anything in public anymore. Going back to your question, within the context of this show I realize that *The Scandal* showed already—even back in 1999—my interest in the thin veil that separates the public from the private. I am someone who likes to put forward my subjectivity and very personal aspects of my life in my work. Even if it’s sometimes latent, it is there.

S: But there’s a sense in this piece in particular of a constant play between the reflection on the screen and the images “inside” of it. There’s a kind of technological narcissism presented in the work.

A: Imagine if we could see what every television monitor sees in the living room. It’s this situation that I was interested in alluding to. The situations that I set up and shot were cast. My assistant and I did a casting of living rooms and we also decided what kinds of characters there would be. So it’s not really a systematic way of depicting living rooms. There are many things

también decidimos qué tipos de personajes habría. Así que no es realmente una forma sistemática de representar estancias. Hay muchas cosas de las que somos conscientes en el ámbito privado, y las aceptamos mientras sean discretas y estén ocultas. Pero una vez que se hacen públicas, se convierten en un escándalo. Te pondré un ejemplo: sabemos que muchos personajes públicos en la política son gays, y lo aceptamos, pero una vez que el asunto recibe la atención pública, ya nadie puede defenderlos, y ello se aplica a muchas formas de comportamiento que no son parte de la norma pero que uno tiende a aceptar en la medida en que sean discretas.

S: Algo que se vuelve muy evidente a medida que transcurre la exposición es la forma en que el espacio privado, desde luego en el mundo árabe tanto como en cualquier otro sitio del mundo, se ha vuelto público. *Dance to the End of Love*, una compilación de fragmentos de videos de YouTube, muestra rituales que se transmiten públicamente a millones de personas, incluso cuando pueden haber sido realizados originalmente en un espacio muy privado. Lo que me resulta interesante es esta idea del "estudio" que circula por toda tu obra. Desde los orígenes mismos del video, los artistas trabajaron en sus estudios y giraron la cámara hacia sus propios cuerpos y hacia situaciones muy privadas. Ahora hay este vínculo directo entre ese momento de filmación y su transmisión a un público potencialmente enorme que no existía antes. La forma en que desenvuelves y revelas cosas que no sólo pueden haber sido privadas, sino en realidad sumamente secretas, es un proceso importante dentro de tu obra que resuena en otras estrategias culturales y políticas.

A: Existe una progresión desde la descripción de los espacios privados hacia la descripción personalizada del yo y del espacio público. *The Scandal, Tomorrow...* y *Nature Morte* trazan espacios y momentos muy privados, y luego la exposición se abre de manera gradual hacia un retrato de uno mismo, por medio del estudio de la fotografía vernácula, hasta que alcanza las actitudes más exhibicionistas que por último se expresan del todo en *Dance to the End of Love*. No considero los videos breves que las personas suben a YouTube como momentos íntimos; sí representan la oportunidad de la gente de estar en público, de "¡salir en televisión!". Lo que resulta asombroso es cómo la red nos permite escuchar todas esas voces, todos esos deseos que gritan desde lugares rurales remotos, desde los pueblos y las ciudades, deseando ser admirados, amados, deseando ser escuchados y vistos. Así que al ponerse en YouTube, se inscriben en público, como en los viejos días cuando tallabas tu nombre en un tronco o hacías un graffiti en un muro. Uno hace fascinantes hallazgos entre un montón de material aburrido.

En gran medida, YouTube está gobernado por las mismas limitaciones que gobiernan otros tipos de espacios públicos. Si haces una búsqueda en árabe de las personas que están subiendo videos de todas partes del mundo, la mayoría serán hombres. En el momento en que ves a una mujer, ésta es percibida como una prostituta o, al menos, como una mujer pública, una mujer que pertenece a todos. Te pondré un ejemplo: hay unos cuantos hombres bailando con dos hermanas en una sala de estar. Cuando lees los comentarios te quedas horro-

that we are aware of in the private sphere, and we accept them as long as they are discrete and hidden. But once they become public, it becomes a scandal. I'll give you an example: we know that many public figures in politics are gay, and we accept it, but once the issue comes to the public's attention, nobody can defend them, and that applies to many types of behavior that are not part of the norm but that one tends to accept only as long as they are discrete.

S: Something that becomes very apparent as the show progresses is the way in which private space, certainly in the Arab world as much as anywhere else internationally, has become public. *Dance to the End of Love*, a compilation of YouTube clips, presents rituals that are publicly broadcast to millions of people, even though they might have been performed originally in a very private space. What's very interesting to me is this idea of "the studio" that circulates throughout your work. From the very origins of video, artists worked in their studios and turned the camera onto their own bodies and onto very private situations. Now there is a direct link between that moment of shooting and broadcasting to a potentially enormous public that didn't exist before. The way in which you're unwrapping and revealing things that might not only have been private, but actually deeply secret, is an important process within your work that has echoes in other cultural and political strategies.

A: There is a progression from the description of private spaces towards the personalized description of the self and of public space. *The Scandal*, *Tomorrow Everything Will Be Alright* and *Nature Morte* plot very private spaces and moments, then the exhibition gradually opens up to the portrayal of oneself, through the study of vernacular photography, until it reaches out to the more exhibitionist attitudes that finally express themselves fully in *Dance to the End of Love*. I do not see the short clips that people upload onto YouTube as intimate moments; they do represent people's chance to be in public, to "be on TV!" What is amazing is how the web enables us to hear all those voices, all those desires screaming out from remote rural places, from villages and cities, wanting to be admired, loved, wanting to be heard and seen. So by putting themselves on YouTube, they inscribe themselves in public like engraving your name on a tree trunk in the old days or like making graffiti on a wall. One makes fascinating encounters amidst a lot of boring material though.

YouTube is governed to a large extent by the same constraints that govern other kinds of public space. If you do your research in Arabic and look for people who are uploading videos from around the world, the majority would be men. The moment you see a woman, she is seen to be a prostitute, or at least as a public woman, a woman that belongs to everybody. I will give you an example: there are a few men dancing in a living room with two sisters. When you read the comments you are shocked by the reactions of those who could not understand how someone could put his sister's image on YouTube.

rizado por las reacciones de aquellos que no pueden entender cómo alguien puede poner la imagen de su hermana en YouTube. En YouTube, encuentras voces del interior de Arabia saudí o de Yemen, que provienen de un entorno social muy conservador; que condenan cualquier comportamiento menos conservador y aplican los valores de sus tribus a alguien más en el espacio público. La gente me pregunta: "¿Por qué son hombres la mayor parte de los personajes que retratas en *Dance*...?" Y es porque lo que ves en YouTube del mundo árabe de manera preponderante son hombres, lo que también significa que hay un gran estrato que permanece en la sombra.

S: Justo antes de *Dance to the End of Love*, hay una fantástica vitrina que contiene un juego de fotografías que tomaste del archivo de la Arab Image Foundation que muestran esta revelación pública de uno mismo. Lees este acto como uno en contra de la tradicional mirada occidental de la cultura árabe, que la considera velada y escondida y en negación del cuerpo físico. En particular; hay varias imágenes de mujeres, y sugieres que fueron sobre todo ellas quienes acudieron a los estudios de los fotógrafos y pidieron específicamente que se las fotografiara sin ropa.

A: El contenido de las vitrinas son imágenes relacionadas con el tema del cuerpo desnudo que he coleccionado a lo largo de los últimos trece años. Todas ellas se guardan ahora en la colección de la AIF. En estos trece años de investigación, me he encontrado dos casos de fotografías de mujeres que se desvistieron para los fotógrafos. El resto eran ya sea modelos a quienes se pagó para posar desnudas o unos pocos hombres que lo hicieron al aceptar un desafío. Una de las mujeres fue fotografiada por Madani en Sidón, Líbano, y la otra por Van Leo en El Cairo. Ambas deseaban, por razones que desconocemos, tener imágenes de sí mismas desnudas. Pero son los dos únicos casos de mujeres que hicieron esto que encontré en trece años de investigación. Para mí son refrescantes. En verdad, desearía que otras mujeres lo hubieran hecho. Pero aun así, son imágenes destinadas a su consumo en un espacio íntimo y no en una exposición. Y eso es un asunto muy distinto...

S: Pero ¿para quién eran las fotografías? ¿Eran para ellas mismas, o para sus amantes o maridos, o...?

A: No tengo ni idea, pero sí fueron encargadas. Las mujeres solicitaron que se tomaran las imágenes y que se recogieran del estudio. Pudo haber sido simplemente un acto de narcisismo. Sé que Nadia Abdel Wahed, quien fue fotografiada por Van Leo, sólo se llevó una copia. Después de eso, desapareció y nunca regresó para solicitar más copias de las fotos, así que no es que ella tuviera un portafolio y la ambición de volverse actriz. Porque otras mujeres sí pidieron ser fotografiadas en poses seductoras, no desnudas, y encargaron diez o veinte reproducciones de cada una porque pretendían enviarlas a cineastas. Nadia Abdel Wahed no hizo eso. Sólo tenía una copia y, por supuesto, en ese entonces no había ninguna posibilidad de escanearla, de manera que la única forma en que podía obtener más copias habría sido solicitándolas al fotógrafo.

On YouTube, you find voices from the inland of Saudi Arabia, or Yemen, who come from a very conservative social background, condemning any less conservative behavior and applying the values of their tribes to someone else in public space. People ask me, "Why are most of the characters you portray in the *Dance... men?*" It is because predominantly what you see from the Arab world on YouTube is men, which also means that there is a major layer that remains in the shadow.

S: Just before *Dance to the End of Love*, there's a fantastic vitrine containing a set of photographs you've taken from the Arab Image Foundation archive that present this public revealing of oneself. You read this act against the traditional Western view of Arab culture as being veiled and hidden and in denial of the physical body. There are several images of women in particular, and you suggest that it was predominantly women who went to photographers in their studios and specifically asked to be photographed without their clothes on.

A: The contents of the vitrines are images that I have collected over the past thirteen years related to the subject of the naked body. They are all now conserved at the AIF collection. In those thirteen years of research, I encountered two cases of photographs of women who undressed for photographers. The rest were either women models who were paid to pose naked, or there were a few men who did it while accepting a challenge. One of the women was photographed by Madani in Saïda, Lebanon, and the other one by Van Leo in Cairo. Both of the women wanted, for unexplained reasons, to keep images of themselves naked. But these are the only two examples of women doing this that I encountered in thirteen years of research. They are refreshing for me. Really, I wish more women did it. But these are still images intended to be consumed in an intimate space and not in an exhibition. And that is another issue...

S: But who were the photographs for? Were they for the women themselves, or for their lovers or husbands, or...?

A: I have no idea, but they were commissioned. The women asked for the pictures to be shot and picked them up from the studio. It could be simply an act of narcissism. I know that Nadia Abdel Wahed, who was photographed by Van Leo, took only one copy. After that she disappeared and never came back to order more prints of the pictures, so it's not like she had a portfolio and an ambition to become an actress. Because other women did ask to be photographed in seductive poses, not naked, and they ordered ten or twenty reproductions of each one because they intended to send them to filmmakers. Nadia Abdel Wahed did not do that. She had only one copy, and of course there was no possibility of scanning it back then, so the only way that she could have had other copies made would have been by request to the photographer. The images in the vitrine have different functions, and they come from different modes of production. I never showed them before, be-

Las imágenes en la vitrina tienen distintas funciones, y se deben a distintas formas de producción. Nunca las he expuesto antes, pues no quiero falsearlas. Son difíciles de exponer porque se prestan a muchas malas interpretaciones. Resultan molestas. Las mostré en una vitrina como una extensión de mi interés por las fotografías como objetos de estudio, y como un modo de reconocer su poder de formar mi imaginación actual. Como dije, cada una se debe a una forma de producción distinta; una de ellas es obra de un pintor que usaba las imágenes de mujeres desnudas como un paso intermedio al realizar sus pinturas, así que no había la intención de exhibirlas. Me interesa la diversidad de ángulos por los que uno termina dejando esa clase de rastro.

S: ¿Podrías comentar también las imágenes que no son en realidad de árabes, sino de australianos que por casualidad se encontraban en el mundo árabe?

A: Sí, en 1941.

S: ¿En Líbano?

A: Sí, en Líbano.

S: No sólo no están vestidos, sino que llevan a cabo rituales obscenos, y en algunos casos rituales homoeróticos. Es imposible ver estas imágenes y no pensar en Abu Ghraib, en el tipo de imágenes que produjo la situación allí, y en la idea de personal militar occidental exteriorizando una sexualidad perturbadora.

A: Lamentablemente no tenemos indicios de cómo se comportaban los ejércitos otomanos en las provincias del imperio otomano, y estas imágenes de soldados, posiblemente australianos en 1941, son las únicas imágenes que he visto de soldados comportándose de esta manera. Así que no es como en Abu Ghraib, donde hubo un acto de poder y agresión contra sujetos de los territorios ocupados y posteriormente imágenes que llegaron a los medios internacionales. Quisiera que pudiéramos deshacer la influencia que Abu Ghraib ha tenido en nosotros. Las imágenes que presento son imágenes en las que los soldados están divirtiéndose entre ellos, desnudándose o actuando como si tuvieran relaciones sexuales. En algunas de las imágenes, existe un tipo de poder ejercido sobre mujeres "locales", que parecen prostitutas. En cualquier lugar donde hay ejércitos internacionales en países extranjeros hay también prostitución. Creo que es algo inevitable. Si ese comportamiento quedó registrado o no, o si fue registrado y hubo alguna infracción en algún punto o si quedó registrado y luego enterrado en alguna parte es otro asunto. Aquellos soldados extranjeros vinieron y trajeron consigo sus propios valores y sus propias prácticas. Hay que tener en cuenta que cuando estás solo en otro país, aceptas la posibilidad de llegar al extremo, de transgredir los valores de ese país. Si te encuentras allí por un mes o dos y sabes que te irás y quizás no regreses nunca, te permites cruzar todo tipo de límites sociales. Así que las imágenes que ves son imágenes de soldados, de soldados varones jugando entre sí. No sabes qué están haciendo, pero

cause I do not want to misrepresent them. They are hard to show, because they allow for so many misreadings. They are uneasy. I showed them in a vitrine as an extension of my interest in photographs as objects of study, and as a way to acknowledge their power in shaping my imagination today. As I said, each one belongs to a different mode of production; one of them is the work of a painter who used pictures of naked women as an intermediate step while making paintings, so they were never intended to be exhibited. I'm interested in the diversity of angles through which one comes to leave that kind of trace.

S: Could you comment also on the images that actually are not of Arabs; they're of Australians who happen to be in the Arab world.

A: Yes, in 1941.

S: In Lebanon?

A: Yes, in Lebanon.

S: Not only are they not clothed, they are conducting obscene rituals, and in some cases homoerotic rituals. It's impossible to look at these images and not to think of Abu Ghraib, the kinds of images the situation there produced, and the notion of military personnel from the West acting out a disturbing sexuality.

A: Unfortunately we don't have any traces of how the Ottoman armies behaved in the provinces of the Ottoman Empire, and these images of soldiers, probably Australians in 1941, are the only images of soldiers behaving in this manner that I've seen. So it's not like Abu Ghraib, where there was a performance of power and aggression enacted onto subjects from occupied territories, and subsequently images that made it into the international media. I wish we could unmake the Abu Ghraib influence in ourselves. The images which I have presented are images where soldiers were having fun amongst themselves, getting naked or acting like they were having sex. In some of the pictures, there is a kind of power enacted onto "local" women, who look like prostitutes. Wherever there are international armies in foreign countries there is also prostitution. I think it's inevitable. Whether that behavior was recorded or not, or whether it was recorded and breached somewhere, or whether it was recorded and buried somewhere is another issue. Those international soldiers came and brought with them their own values and their own practices. Keep in mind that when you are alone in another country you really accept the possibility of going to an extreme, of transgressing the values of that country. If you are there for a month or two and you know you are leaving and might never be back, you allow yourself to cross all sorts of social borders. So the images you see are images of soldiers, male soldiers, playing with each other. You don't know what they are doing but they are obviously engaging in sexual positions, sometimes with prostitutes and sometimes alone amongst themselves.

obviamente participan en posturas sexuales, en ocasiones con prostitutas y a veces solos entre ellos.

S: Resulta interesante cómo yuxtapones esas imágenes con las imágenes que Madani tomó de los nadadores en Sidón. Las imágenes de los soldados australianos parecen mucho más decididas, mientras que las de Sidón parecen muy furtivas, pasivas y algo amedrentadas.

A: Sí, es verdad, en las fotos de Madani, los hombres retratados están dentro de su propio círculo social y llevan a cabo un ritual "aceptable", a diferencia de los soldados australianos, quienes están fuera de su contexto social normal. Los soldados están casi exiliados, geográfica y mentalmente. En las fotografías de Madani, los hombres conocían bien al fotógrafo, y sabían que regresarían a la misma playa al día siguiente, al año siguiente y el que le sigue. Así que para ellos cruzar la frontera es un reto natural y no uno provocador. Están ligeramente ansiosos, pero creo que es sólo parte de la diversión que están disfrutando. La diversión viene también de esa ansiedad.

S: En verdad identificas lo que Madani retrata, este momento increíble de libertad y terror simultáneos.

A: Puse esta imagen porque Madani tomó varias series del mismo sujeto, así que es ese tipo con su bañador abajo, por ejemplo. Ves en sus ojos una suerte de coqueteo, pero creo que es más bien algo de ansiedad... Es la belleza de una persona ansiosa.

S: Ésa es una buena manera de decirlo. ¿Cuál era el valor de uso de esas imágenes?, ¿qué quería Madani hacer con ellas?

A: Le pidieron las fotos, le pagaron por ellas, así que las tomó.

S: Y al final, ¿quién conservó las fotografías?

A: Madani, los negativos, y ellos, pequeñas copias de 6 por 9 centímetros. Desconozco sus nombres. Pudo confirmar que eran personas que conocía de Sidón, pero no pudo recordar sus nombres.

S: Me interesa mucho cómo haces visibles distintos aspectos del archivo de Madani y cuál es la política al respecto. Hiciste este increíble proyecto en Sidón, para el que regresaste a los lugares originales donde se tomaron un montón de fotos e instalaste las fotos en sus sitios originales. En su mayoría se trata de fachadas de tiendas y de lugares públicos aceptables. ¿Podrías de alguna manera retornar a instancias más privadas también?

A: No, no lo creo.

S: Supongo que lo más cercano podría ser *Another Resolution*, en la que escenificas fotografías de niños actuando.

A: Sí, pero en *Another Resolution*, las imágenes de bebés o niños desnudos son parte del paisaje aceptable o del paisaje iconográfico. Las otras fotografías,

S: It's interesting how you juxtapose those images with the images Madani shot of swimmers in Saïda. The images of the Australian soldiers seem much more assertive, while the ones from Saïda seem very furtive, passive and slightly scared.

A: Yes, it's true, in Madani's pictures men took the photos while confined to their own social circle, so they perform an "acceptable" ritual, as opposed to the Australian soldiers, who are displaced from their normal social context. The soldiers are almost in exile, geographically and mentally. In Madani's pictures, the men knew the photographer well, they knew that they would return to the same beach the next day, the next year and the year after. So for them crossing that border is a natural challenge and not a provocative one. They are slightly anxious, but this is part of the fun they are enjoying, I guess. It's the fun that comes from that anxiety as well.

S: You really pinpoint what Madani depicts, this amazing moment of simultaneous freedom and terror:

A: I put this picture in because he took several series of the same guy, so it's that guy with his trunks down for instance. You see in their eyes a kind of flirtation, but I think it's more about anxiety also... It's the beauty of an anxious person.

S: That's a nice way of putting it. What was the use value of those images? What did Madani want to do with them?

A: They asked for the photos, they paid for them, so he took them.

S: And who kept the photographs in the end?

A: Madani has the negatives, and they have the small prints (6 x 9 cm). I don't know their names. He could confirm that they are people he knew from Saïda, but he could not remember their names.

S: I'm very interested in how you make visible different aspects of Madani's archive and what the politics of that are. You did this incredible project in Saïda for which you went back to the original locations where a lot of the photos were shot and installed the photos in their original sites. They are mostly shop fronts and acceptable, public places. Could you somehow revisit more private instances as well?

A: No, I don't think so.

S: I suppose the closest thing might be *Another Resolution*, in which you re-stage photographs of children acting out.

A: Yes, but with *Another Resolution* the pictures of naked babies or naked kids are part of the acceptable landscape, or the iconographic landscape. The other photographs showing naked men at public beaches are not part of that landscape. Therefore, dealing with them in any public way is really difficult. So this is why they are included in the exhibition in a vitrine as study material, or as reference material.

las que muestran hombres desnudos en playas públicas, no son parte de ese paisaje. Por lo tanto, abordarlas de cualquier manera pública es en verdad difícil. Por eso es que están incluidas en la exposición en una vitrina como material de estudio, como material de referencia.

S: Me interesa qué política sigues para apropiarte obra del archivo de Madani y presentarla de nuevo como tuya. A medida que tu lugar como artista crece en el ámbito internacional, estás revelando estas imágenes intensamente privadas a una audiencia potencialmente muy amplia. ¿Cuál es la ética que sigues al hacerlo y cuáles son las posibles consecuencias, positivas o negativas, de revelar estas imágenes, en especial de parte de personas que nunca pensaron que podrían ser vistas por miles de personas que no conocen?

A: Los trabajadores que salen de la fábrica nunca pensaron que sus imágenes serían vistas en los contextos en los que se exponen en la actualidad. Es un gran debate para el que realmente no tengo respuesta. Sólo sigo mis instintos, y en verdad pienso que la fotografía está allí para ser vista; la fotografía no está allí para ser escondida o enterrada. Es verdad que quienes consintieron ser fotografiados querían mostrar esas fotos a sus familias o enviarlas a ciertos destinatarios en particular, pero no existen evidencias claras de que no desearan que nadie más las viera cincuenta años más tarde. Realmente no quiero entrar en esta polémica, porque mi acercamiento está basado en la investigación, y utilizo estas imágenes dentro del alcance de este proyecto. El núcleo de mi obra es desplazar documentos entre distintos contextos, construyendo sin embargo sobre sus contextos originales y poniéndolos de relieve. Creo que resulta más interesante ver si se trata realmente o no de una apropiación, y ver cómo utilizo las fotografías de Madani y cómo las incorporo en otro conjunto de obra. Tengo un contacto muy transparente con Madani y de verdad utilizo su obra de la misma manera en que un director de cine utiliza la obra de un director de fotografía.

S: Se trata de una colaboración.

A: En mi obra con Madani no hay colaboración. Como fotógrafo, él ha producido conjuntos de obra y yo tomo la totalidad de su obra, la estudio y construyo sobre ella y construyo interfaces por medio de las cuales elementos de esa colección, de esa historia, se comunican al público. En ocasiones la obra yace en observaciones, como las actitudes teatrales de quienes posan, o en cómo trabajó el fotógrafo, cómo tomó ciertas decisiones o incluso cómo cometió ciertos errores. Eso puede indicarnos mejor cómo trabajaban los fotógrafos y cómo ciertos fotógrafos pertenecían o hacían frente a la industria de la creación de imágenes. Es de esta manera como un grupo de intereses sólo aparecerá cuando este conjunto completo de obra sea abordado y absorbido por otro que constituya la totalidad de obra de un artista. En otras palabras, las imágenes se ven desplazadas de donde están en realidad...

S: Desalojadas...

S: I'm interested in the politics of how you appropriate work from Madani's archive and re-present it as your work. As your profile as an artist increases internationally, and this work gets exposed to more and more people, you are revealing these intensely private images to a potentially very large audience. What are the ethics for you in doing that, and what are the possible consequences, positive or negative, of revealing these images, especially from people who never thought they would be seen by thousands of people they do not know?

A: The workers coming out of the factory never thought that their images would be seen in the contexts in which they are shown today. This is a big debate and I really don't have an answer to it. I just follow my instincts, and I really think that photography is there to be looked at; photography is not there to be hidden or buried. It's true that those who agreed to be photographed wanted to show those photos to their families or send them to particular destinations, but there is no clear evidence that they did not want anyone else to see them fifty years later. But I really don't want to go in this debate, because my approach is based in research, and I use the images within the scope of this project. The core of my work is about displacing documents across contexts, yet building on their original contexts and highlighting them. I think it's more interesting to look at whether or not this is actually an appropriation, and see how I use Madani's photographs, and how I incorporate them in another body of work. I have a very clear contact with Madani, and I really use his work in the same way that a filmmaker would use the work of a cinematographer.

S: It's a collaboration.

A: In my work with Madani, there is no collaboration. He has produced bodies of work as a photographer, and I'm taking the totality of the work, studying it, and building on it and building interfaces through which elements from that collection, from that history, are being communicated to the public. Sometimes the work lies in observations such as the performative attitudes of sitters, or how a photographer worked, how he took certain choices, and even how he made mistakes. That can better tell us how photographers worked and how certain photographers belonged to or coped with the industry of image making. So it's like a set of interests that would come across only when this entire body of work is addressed and absorbed in another body that is an artist's body of work. In other words, the images are displaced from where they actually are...

S: Dislodged...

A: Dislodged, yes. So it's the displacement that makes the project more significant. It gives the project a significance that it wouldn't otherwise have.

S: It reframes it.

A: Sí, desalojadas. De manera que es este desplazamiento el que hace que el proyecto sea más significativo. Le da al proyecto una significación que no tendría de otra manera.

S: Lo replantea.

A: Lo replantea, lo sintoniza, lo hace evocar o proponer preguntas que pertenecen a los debates actuales sobre la creación de imágenes o el arte.

S: Trabajas también dentro del mundo del cine, en el que la idea de apropiación está ligada más al hallazgo de metraje cinematográfico. Pero en muchos casos el metraje encontrado significa que unas cuantas tomas, unos pocos extractos, son editados o remezclados o, de alguna manera, reconfigurados por completo hasta que son casi totalmente irreconocibles de su fuente original. En 2008, para el festival "Home Works" en Beirut, nos invitaste a William E. Jones y a mí a hablar respecto a la obra de William. Para su película, *Tearoom*, utilizó metraje de vigilancia policiaco de los años sesenta de hombres gays teniendo relaciones sexuales en un baño público y no lo reeditó en lo más mínimo. Simplemente lo mostró. En cierto sentido se trata de una estrategia similar a lo que estás haciendo, porque en realidad no estás cambiando o interfiriendo las fotografías existentes, sólo las estás mostrando y recontextualizando. Se trata de un acto muy político con el que mucha gente tiene serios problemas, en especial si son hombres gays en potencia cuyas vidas pudieran ponerse en riesgo de alguna manera. Lo menciono porque la semana pasada, en Uganda, el diario local *Rolling Stone* publicó la fotografía de un hombre gay y, como resultado, éste fue asesinado porque la prensa, en esencia, lo había "sacado del armario". En Líbano, buena parte de tu obra ha sido realmente innovadora al crear representaciones de la homosexualidad o de otros comportamientos privados que podrían no haber sido considerados o mostrados públicamente. ¿Cómo diferenciarías entre un proyecto como *How I Love You* y un proyecto en el que tomas imágenes de Madani y las llevas a tu obra?

A: ¿Estás hablando acerca de hacer públicos algunos aspectos de las vidas de los sujetos en *How I Love You*?

S: Sí.

A: Es muy distinto aquí, porque los sujetos pertenecen a la sociedad actual y han aceptado participar en lo que han participado, hayan o no aceptado mostrar sus rostros. Decidí no mostrar sus caras porque pensé que la idea no era relacionar su comportamiento con ellos personalmente como individuos. Pensé que lo importante era hacer públicas aquellas prácticas que de otra manera permanecen en la sombra. Sabemos que existen varones gays en el mundo árabe, pero no sabemos nada más acerca del tema. Sigue siendo un asunto abstracto. Las personas gays carecen de voz, no sabemos nada acerca de cómo llevan sus vidas y sus prácticas sexuales. Y eso es lo que yo quería comunicar por medio de la película. Los sujetos, en este caso, son mis colaboradores, son mis aliados. En la obra de Madani hay de por sí una diferencia

A: It reframes it, it tunes it, it makes it evoke or raise questions that belong to today's discussions about image making or art.

S: You work within the cinema world as well, where the notion of appropriation is tied more to found-footage filmmaking. But in many cases found footage means that you take a few clips, a few excerpts that are cut up or remixed or somehow completely reconfigured so that they are almost completely unrecognizable from their original source. For *Home Works* in Beirut in 2008, you invited William E. Jones and me to speak about William's work. For his film *Tearoom* he takes police surveillance footage from the 1960s of gay men having sex in a public toilet and he doesn't re-edit it at all. He just shows it. And in a sense it's a similar strategy to what you're doing, because you're not really changing or interfering with the existing photographs; you're just showing them and re-contextualizing them. That's a very political act and one that some people have a huge problem with, especially when they are potentially gay men whose lives could be put at risk somehow. I mention this given that this past week a photograph of a gay man in Uganda was published in the Ugandan newspaper *Rolling Stone*, and he was subsequently murdered because he'd essentially been "outed" in the press. In Lebanon, so much of your work has been really groundbreaking in terms of creating representations of homosexuality or other private behaviors that may not have been considered or shown publicly. How would you differentiate between a project like *How I Love You* and a project where you take Madani's images and draw them into your work?

A: Are you talking about making public some aspects of the subjects' lives in *How I Love You*?

S: Yes.

A: It's really different here, because the subjects belong to today's society and they have accepted to engage in what they have engaged in, whether or not they accepted to show their faces. I decided not to show their faces, because I thought the idea was not to associate their behavior with them personally as individuals. I thought the importance was to make public those practices that otherwise remain in the shadows. We know gay men exist in the Arab world, but we know nothing further about the subject. It remains an abstract issue. Gay people don't have a voice; we know nothing about how they lead their lives and their sexual practices. And that was what I wanted to communicate through the film. The subjects in this case are my collaborators; they're my allies. In the Madani work there's already the time difference between us that makes things completely different, and much more complex...

S: It's a connection between two different generations.

A: Yes, two generations, but also I started working only after Madani stopped working, so his body of work or his production is locked already. He has left me with this big collection, almost a million images, and it's for me to build

temporal entre nosotros que hace que las cosas sean por completo distintas y mucho más complejas...

S: Es una conexión entre dos generaciones distintas.

A: Sí, dos generaciones, pero además sólo comencé a trabajar una vez que Madani dejó de hacerlo, de manera que el conjunto de su obra o su producción ya está cerrada. Me dejó esta enorme colección, casi un millón de imágenes, y de mí depende hacer algo a partir de ella, desplazarla, y ser capaz de construir sobre ella. Así que si lo estoy traicionando o no, o si estoy haciendo que traicione a sus clientes, es en verdad una pregunta muy difícil... Entiendo la preocupación, y es parte de lo que me cuestiono día a día. Pero el cuestionamiento cotidiano no me impide hacer la obra que estoy haciendo. Quizá tendré una respuesta en el futuro.

De acuerdo, hoy las dos imágenes de la mujer desnuda que un día fue a verle y que deseaba ser fotografiada —y de quien tomó dos fotos— están en una vitrina como objetos de valor analítico en relación con el cuerpo y con su representación en el mundo árabe. No sé dónde se encuentra ella, pero es verdad que posiblemente nunca esperaría que esta imagen estuviera en este contexto, y allí está. Obviamente, hay un desalojo muy claro, y es este desalojo el que la vuelve muy interesante para mí.

S: Aunque a veces actúas dentro de la economía de los festivales cinematográficos, cada vez más lo haces dentro del circuito de las galerías, y te iniciaste en la transmisión televisiva, que en potencia tiene una audiencia aún más grande. Dices que no te interesa observar cómo la gente mira tu obra, pero en el cine la situación está por entero bajo control, así que de entrada hay un conjunto de comportamientos esperados. Pero ahora, en la era de YouTube, me interesan tus puntos de vista respecto a trabajar en una plataforma con grandes audiencias a las que quizá nunca verás o conocerás.

A: Trabajar con material original de YouTube es muy liberador desde ese punto de vista, porque sabes que no necesitas preocuparte por el origen de ese material o si se pretendía que fuera público o no. Ya está en dominio público, así que no necesitas permiso para usarlo. Así que al trabajar en YouTube, ese asunto ya está resuelto. YouTube es una presencia intangible, no es una colección física, como cuando trabajo con las imágenes fotográficas que conforman la colección de la Arab Image Foundation. Es también liberador desde esa perspectiva porque no estás preocupado por la cuestión de la conservación y por las cuestiones de administrar día a día los asuntos de la colección.

S: Ni ha sido seleccionada por un pequeño grupo de personas como la colección de la Arab Image Foundation...

A: Sí, pero sólo trabajo desde ese punto de vista con imágenes que he investigado y seleccionado y que llevo a la fundación. No trabajo con las colecciones, diarios, archivos y demás material existente. No me interesan.

on to make something out of it, and displace it, to be able to build on it. So whether or not I'm betraying him, or I'm making him betray his clients, this is really a very difficult question... I understand that concern, and this is part of my daily questioning. But daily questioning does not prevent me from doing the work I'm doing. Maybe I will have an answer in the future.

O.K., the naked woman who came to him once and wanted to be photographed, and he made two pictures of her—today her two pictures are in the vitrine as an object of analytical value with respect to the body and its representation in the Arab world. I don't know where she is, but it's true that she probably never expected this image to be in this context, and it's there. There is obviously a very clear dislodging, and it's this dislodging that makes it interesting for me.

S: Although sometimes you operate within the economy of film festivals, increasingly you operate within the gallery circuit, and you started out in broadcast television, which potentially has an even larger audience. You say you are not interested in watching how people watch your work, but in a cinema situation it is completely controlled, so already there's an expected set of behaviors. But, now in the era of YouTube, I am interested in your views on working with a platform with vast audiences that you may never see or know.

A: Working with source material from YouTube is very liberating from that perspective, because you know that you don't need to be concerned about the origin of the material and whether or not it was intended for public viewing. It's already in the public domain, so you don't need permission to use it. So when working on YouTube, that issue has been resolved. YouTube is an intangible presence; it's not a physical collection like working with the photographic images that form the collection of the Arab Image Foundation. It is also liberating from that perspective because you're not concerned with the issues of preservation and the issues of running the day-to-day affairs of the collection.

S: Nor is it selected by a small group of people the way that the collection is at the Arab Image Foundation...

A: Yes, but I only work from that perspective with images that I research and select and bring to the Foundation. I don't work on existing collections, newspapers, archives, etc. They don't interest me.

S: I'd like to discuss the different scales and formats that you use in the show. The selection ranges from found photographs...

A: They are not really "found," because I know the people who took them, I know where I got them from; they are material that is being exhibited in the vitrine as the outcome of a research process.

S: I guess ultimately I am interested in the different ways in which you can now reframe an image, whether it's through broadcast, through the Internet, through an exhibition in a gallery, through a film screening; you have a lot of

S: Me gustaría hablar de las diferentes escalas y formatos que usas en la exposición. La selección abarca desde fotografías encontradas...

A: ...en realidad no son "encontradas", pues conozco a las personas que las tomaron, sé dónde las obtuve; son el material que se exhibe en la vitrina como el resultado de un proceso de investigación.

S: Supongo que en última instancia me interesan las distintas formas en que puedes replantear una imagen, sea televisándola, o por medio de internet, o de una exposición en una galería o de su proyección fílmica; cuentas con muchos medios a tu disposición hoy día para reorganizar estas imágenes y repensarlas. Pero no toda tu obra tiene que ver con imágenes de archivo o con imágenes que...

A: ...que se originaron en algún lado.

S: Exactamente. Los primeros tres vídeos en la exposición tú los filmaste. En *The Scandal* hay imágenes de la televisión, pero en realidad construyes una obra como *Majnounak (Crazy Of You)*; tienes un guión y lo filmas. ¿Piensas que algún enfoque es más comprometedor que el otro?

A: Aún no sé qué tan diferentes son. Considero las imágenes que filmo de la pantalla del televisor en *The Scandal* como tomas de fósiles.

S: Eso está bien.

A: El papel que Mohammad Abu Hammame interpreta en *Nature Morte* puede pensarse de la misma manera. Él, un antiguo combatiente de la resistencia, es un fósil en la película, pero no sé si esto es descabellado, si la analogía es legítima...

S: En la serie de fotografías de Madani con muchachos y soldados que interactúan con siluetas de cartón hay una participación directa, física, con la imagen. Buena parte de tu trabajo es en cierta medida similar; existe una participación directa con un archivo y con la evidencia material de ese archivo, y puedes ir a un sitio específico, con una alta carga política, como sería una intersección crucial entre Líbano y Siria. La forma en la que podemos realmente relacionarnos de manera física con una imagen o con el sitio y la situación que produce parece poner de relieve buena parte de tu trabajo. Pero cuánto más utilizas YouTube, o más usas archivos virtuales, hay muchas más capas de distancia entre tú, el espectador y esas imágenes en particular. ¿Cómo crees que eso podría estar afectando la forma en que trabajas, o cómo crees que las imágenes mismas podrían estar cambiando? ¿Cómo cambiamos nosotros en cuanto a nuestra relación con tales imágenes?

A: Las imágenes son como cortinas, como paisajes urbanos, como edificios. Viven con nosotros. Sin embargo, para un cineasta o para un artista visual, representan algo distinto, porque el cineasta siente la necesidad de repetir el mismo gesto realizado en la imagen original. Mientras trabajo, no puedo evitar pensar en cómo trabajó Madani, y cómo lo hicieron las personas que

means at your disposal now to reorganize these images and to rethink them. But not all of your work deals with archival images or images that...

A: ...that originate from somewhere.

S: Exactly. The first three videos in the show were shot by you. In *The Scandal* there are images from television, but you actually construct a work like *Majnounak* [*Crazy Of You*]; you come up with a script and you shoot it. Do you find one approach more engaging than the other?

A: I still don't know how different they are. I consider the images I shot of the TV screen in *The Scandal* like shots of fossils.

S: That's nice.

A: The role that Mohammad Abu Hammane is playing in *Nature Morte* can be thought of in the same way. He, as a former resistance fighter, is a fossil in the film, but I don't know if this is really far fetched, if the analogy is legitimate really...

S: In the series from the Madani photographs with boys and soldiers interacting with cardboard cutouts, there is a direct, physical engagement with the image. A lot of your work is similar somehow; there is a direct engagement with an archive and the material evidence of that archive, or you might go to a specific, politically loaded site, such as a crucial intersection between Lebanon and Syria. The way in which we can actually relate physically to an image or the site and situation that produced it seems to underline a lot of your work. Yet the more you use YouTube, or the more you use virtual archives, there are many more layers of distance between you, the viewer and those particular images. How do you think that might be affecting the way you work, or how do you think the images themselves might be changing? How are we changing in terms of our relationship to those images?

A: Images are like curtains, they are like cityscapes, like buildings. They live with us. However—for a filmmaker or a visual artist—they represent something very different, because a filmmaker feels like repeating the same gesture that was made in the original image. While working, I cannot help but think about how Madani worked, and how those people who uploaded films on YouTube have done so. I think about those choices, but that doesn't make them more than fossils made by someone else, and as a filmmaker I am constructing upon and taking into consideration what they have done. They've become part of my reality.

S: Your use the word "fossil" makes of think of an archaeological process.

A: Yes, I like the concept of a fossil, because it has two natures: it's a stone and a fish at the same time, and I like this multiplicity. So at the same time it's an image by Madani and an image by Akram Zaatari, an image that is made in 1952 is at the same time an image that's made in 2006. So "fossil" is a term I

subieron filmaciones a YouTube. Pienso en esas opciones, pero eso no los hace más que fósiles hechos por alguien más, y como cineasta estoy construyendo y tomando en consideración lo que ellos hicieron. Se han vuelto parte de mi realidad.

S: Tu uso de la palabra fósil hace pensar en un proceso arqueológico.

A: Sí, me gusta el concepto de fósil porque tiene una doble naturaleza: es una piedra y un pez al mismo tiempo, y me gusta esa multiplicidad. De esta manera, es una imagen de Madani y una imagen de Akram Zaatari, una imagen realizada en 1952 es al mismo tiempo una imagen realizada en 2006. Así, "fósil" es un término que puedo tomar prestado y que es capaz de personificar este estado, no como una contradicción sino como esta doble presencia.

S: Hay una dialéctica muy específica entre dos momentos diferenciados que tú reúnes. Pero también hay un sentido del tacto, hay un sentido de un compromiso táctil, físico, así como una relación visual mediante las imágenes. Pero YouTube es más virtual, y pienso que la intangibilidad o virtualidad modifica las cosas ligeramente.

A: Sí y no. Es verdad que nuestra relación con internet sigue siendo nuestro vínculo con el ciberespacio, pero, de hecho, haciendo mucha investigación, en internet puedes rastrear todo hasta su origen. Si un usuario es de un determinado país o de una determinada ciudad, no es en realidad virtual; alguien puede rastrear estos vínculos, sé exactamente de donde proviene un correo electrónico, puedes saber dónde fue cargado un video, etc. Lo interesante acerca de YouTube es que las personas que suben cosas tienen perfiles. Puedes suscribirte a lo que estén subiendo y por lo tanto no son en realidad virtuales.

S: Pero para mí hay una diferencia entre un "avatar" y las personas que habitan las imágenes de Madani. Las personas en las fotos de Madani no son realmente "avatares", tienen un sentido diferente del yo.

A: Sí, porque no se colocaron a sí mismas en público.

S: Esto también conecta tanto con *How I Love You* como con *Tomorrow Everything Will Be Alright*. Incluso dentro de la comunicación virtual, siempre lo traes de vuelta a un sentido muy físico de uno mismo y del espacio, el sonido del teclado al escribir, por ejemplo. En *Tomorrow Everything Will Be Alright*, las palabras tecleadas en una página se evaporan casi de la misma manera que lo harían en un monitor; pero uno está siempre consciente de la máquina de escribir analógica, así que todos estos registros temporales son muy resbaladizos, y hay una dialéctica extraña entre el trabajo físico, el proceso físico y las imágenes y la memoria intangibles, y cómo estas cosas establecen un diálogo unas con otras.

A: Creo que *Tomorrow Everything Will Be Alright* es un ejemplo perfecto, que encarna esta idea.

can borrow that is capable of embodying this state, not as a contradiction but as this double presence.

S: There's a very specific dialectic between two distinct moments that you bring together. But there's also a sense of touch—there's a sense of a haptic, physical engagement as well as a visual relationship through images. But YouTube is more virtual, and I think that intangibility or virtuality slightly changes things.

A: Yes and no. It's true that our relationship to the Internet remains our link to cyberspace, but in fact with a lot of research you can retrace everything on the Internet. If a user is in a given country or a given city, it's really not virtual; someone can retrace these links, I know exactly where an email is coming from, you can tell where this video was uploaded from, etc. What's interesting about YouTube is that people who upload things have profiles. You can subscribe to what they are uploading, and therefore they're not really virtual.

S: But to me there's a difference between an avatar and the people that populate Madani's images. The people in Madani's photos are not really avatars, they have a different sense of the self.

A: Yes, because they did not position themselves in the public.

S: This also connects to something in both *How I Love You* and *Tomorrow Everything Will Be Alright*. Even within virtual communication, you always bring it back to a very physical sense of self and space, the sound of the keyboard typing, for instance. In *Tomorrow Everything Will Be Alright* words typed onto a page evaporate almost the way they would on a computer screen, but then you're constantly aware of the analogue typewriter, so all these time registers are very slippery, and there's a strange dialectic between physical labor, physical process, and intangible images and memory and how these things have a dialogue between each other.

A: I think *Tomorrow Everything Will Be Alright* is a perfect example, it embodies this idea.

S: There's been a lot written about the fragility of archives in a place like Lebanon. They're constantly put at risk; physical evidence is always compromised, it's always disappearing.

A: Yes, to be honest, that explanation is really easy, but I don't know why those gestures need to be explained. I'd rather keep them in the realm of the poetic. Like the tension between the typewriter and the computer chat in *Tomorrow Everything Will Be Alright* is there, and it's in a way heartbreaking, but that's it, we don't need to explain it further. But the issue with memory and the displacement of images, that's something else, and whether or not memory is superior to forgetting, I really don't know. I'm not keen on memory at all. I wish we could just forget things, and I wish we could simply not have archives. It's liberating in a way, living with YouTube, as ephemeral records, is liberating. We

S: Se ha escrito mucho acerca de la fragilidad de los archivos en un lugar como Líbano. Están constantemente en riesgo; la evidencia física está siempre comprometida, siempre desapareciendo.

A: Sí, para ser sincero, esa explicación es realmente sencilla, pero no sé por qué tales gestos necesitan ser explicados. Prefiero guardarlos en el ámbito de lo poético. Como la tensión que existe entre la máquina de escribir y el *chat* en *Tomorrow Everything Will Be Alright*, y en cierta forma es desgarradora, pero eso es todo, no necesitamos explicarla más. Pero el asunto de la memoria y el desplazamiento de las imágenes es otra cosa, y si la memoria es o no superior al olvido, realmente no lo sé. No soy para nada aficionado a la memoria. Quisiera que sencillamente pudiéramos olvidar las cosas, y quisiera que simplemente no tuviéramos archivos. En cierta forma vivir con YouTube es liberador; como archivos efímeros, son liberadores. No tenemos que preocuparnos más por los archivos. Quizá me contradigo, pero las cosas no son nítidas, y uno necesita vivir con cierta incertidumbre...

S: Esta mañana discutíamos los sucesos actuales en El Cairo, y el hecho de que hubiera saqueadores en el museo arrancándoles la cabeza a las momias. ¿Te parecen cuestionables los valores que refuerzan instituciones como los museos o los archivos?

A: Sólo ahora me parecen muy cuestionables.

S: Después de quince años de una práctica que tiene que ver con los archivos, ¿sientes que has llegado a un punto en el que los archivos ya no son necesarios?

A: No es que ya no sean necesarios, es que me parecen problemáticos. Te llevan a un callejón sin salida. Puedes trabajar para que tus archivos estén bien conservados, bien indexados para un acceso sencillo, pero en realidad, y con el paso del tiempo, te das cuenta de que se trata de un capital, que has contribuido a crear un valor especulativo al hacer que el archivo sea valioso, incluso demasiado valioso. Y con el tiempo, ponen en peligro tus intenciones originales. En cierta forma, te traicionan, en forma metafórica. Cuando das a los artefactos tal cantidad de valor —cuando los haces súper valiosos— te arriesgas a ir demasiado lejos. Y la intención inicial de crear esta colección, incluso si sólo es para su conservación o estudio, queda marginada por la preservación de ese valor; o incluso por incrementar dicho valor; es una idea capitalista que está asociada al poder; y me asusta.

S: ¿Cuáles son las posibilidades de este tipo de pensamiento en la Arab Image Foundation? Específicamente, ¿qué clase de valor deseas que tenga el archivo de la AIF de aquí a cincuenta años?, o, ¿cómo te gustaría que fuera usado?

A: Realmente no lo sé, pero cuando lo creamos nos interesaba, tal vez inocentemente, crear una institución que sobreviviera a sus fundadores y que transmitiera una colección importante a una generación futura. Me interesaba

don't have to worry about archives anymore. That's also contradicting myself maybe, but things aren't that clear, and one needs to live with incertitude...

S: This morning we were discussing what's happening in Cairo at the moment, and the fact that there were looters in the museum ripping the heads off of mummies. Do you find questionable the values reinforced by institutions like museums or archives?

A: Only now, I find it very questionable.

S: After fifteen years of a practice that deals with archives, now you feel that you've moved to a point where archives are no longer necessary?

A: It's not that they're no longer necessary, it's that I find them problematic. They lead you to a dead end. You can work towards making your archives well preserved, well indexed for easy access, but in reality and with time, you realize that it is a capital, and that you've contributed to the making of speculative value, to making your archive valuable—even too valuable. And with time, they get to jeopardize your original intentions. In a way they betray you, metaphorically. When you give artifacts that much value—when you make them super valuable—then you risk going too far. And the initial intention of your creating this collection, even if only for conservation or study, becomes marginalized for the service of preserving that value, or even boosting that value. It's a capitalist idea that is associated with power, and it scares me.

S: What are the stakes of this kind of thinking for the Arab Image Foundation? Specifically, what sort of value do you want the AIF archive to have fifty years from now, or how would you like to see it being used?

A: I really don't know, but when we created it we were interested, perhaps innocently, in creating an institution that would outlive the founders and that would transmit a significant collection to a future generation. I was interested in the idea of a time capsule, in collecting traces from our times, including how we thought about photography and making images, and hand this to a future generation.

S: That's a really interesting question, because just within the last month or two in the US there's been a big censorship debate about the artist David Wojnarowicz, whose video *A Fire in My Belly* includes one small section that depicts ants crawling over a crucifix, so the Catholic league and the US government have been up in arms, and the video was removed from the exhibition "Hide/Seek" at the Smithsonian. When I was doing research into David's archive at the Fales Library at NYU, I viewed something he made that he called the "Magic Box." Essentially it is a time capsule, it's not an "artwork." It's a collection of objects, images, photographs. It functions like a kind of codex for his whole practice, his whole way of looking at the world. Because it's neither a conventional archive, nor is it a conventional artwork, it doesn't really have

la idea de una cápsula del tiempo, de coleccionar rastros de nuestra época, incluyendo cómo concebimos la fotografía y la creación de imágenes, y pasarla a una generación futura.

S: Es una cuestión realmente interesante, porque justo durante el último mes o dos en Estados Unidos ha habido una gran polémica censora respecto al artista David Wojnarowicz, cuyo video *Fire in My Belly* incluye un pequeño fragmento en el que muestra a hormigas caminando sobre un crucifijo, de manera que la liga católica y el gobierno estadounidense se han levantado en armas, y el video fue retirado de la exposición "Hide/Seek" en el Smithsonian. Mientras investigaba en el archivo de David en la Fales Library de la Universidad de Nueva York, vi algo que hizo a lo que llamé *Magic Box*. En esencia, es una cápsula del tiempo, no una "obra de arte". Es una colección de objetos, imágenes, fotografías, que funciona como una especie de código de toda su práctica, de toda su forma de mirar el mundo. Dado que no es un archivo convencional ni tampoco una obra de arte convencional, carece del valor que tendría si se tratara de un objeto editado, de la edición de un objeto. Me parece genial que se encuentre en una biblioteca y no en un museo. Provoca una especie de cortocircuito en cualquier intento por darle un valor financiero específico, y se mantiene más abierta en lo que respecta a cómo uno podría usarla para examinar la obra de David. ¿Algo así podría ser en potencia otro tipo de modelo para ti?

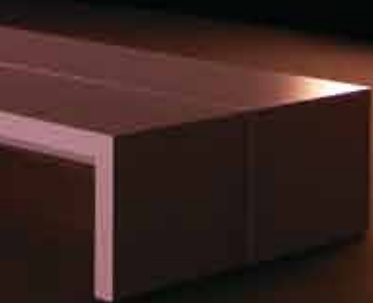
A: Podría ser, pero no puedo decir que hayamos trabajado hacia ello, más bien hemos trabajado hacia algo entremedio. Mi obra circula en el mundo artístico, y la fundación conserva las imágenes originales. ¿Qué significa esto? ¿La fundación posee la obra artística o posee las imágenes individuales? ¿O posee el "negativo" de la obra? Y cuando defino mi obra ante todo como un trabajo de coleccionar, ¿qué sucede entonces con la colección de la AIF? Hay una gran diferencia entre un archivo institucional y una colección de imágenes que constituye la obra de un artista. Es esa relación la que aún no se ha resuelto, y sólo complica las cosas y crea un valor virtual para la colección. Es un valor virtual que en gran medida capitaliza las actividades de los artistas contemporáneos en torno suyo, sobre todo la mía. He comprado algunas imágenes en un mercado de pulgas por uno o dos dólares, y de repente, cuando las uso en una obra artística, la AIF reclama —tal vez con razón— que se han vuelto más valiosas. Realmente tenemos que reflexionar sobre esto como es debido.

value the way it would if it were an editioned object. It's great that this is actually in a library, not in a museum. It kind of short circuits any attempt to give it a specific financial value, and it keeps it more open-ended in terms of how one might use it to consider David's work. Could something like that potentially be another kind of model for you?

A: It could be, but I can't say that we worked towards this; we kind of worked towards an in-between. My work circulates in the art world, and the Foundation keeps the original images. What does this mean? Does the Foundation own the artwork, or does it own the individual images? Or does it own the "negative" of the work? And when I define my work as primarily a work of collecting, then what does this do to the collection of the AIF? There is a big difference between an institutional archive and a collection of images that constitutes an artist's work. It's that relationship that is still not resolved, and it only complicates things and creates a virtual value for a collection. It is a virtual value that capitalizes to a large extent on the activities of the contemporary artists around it, primarily mine. I bought some images from a flea market, for a dollar or two dollars, and all of a sudden when I make an artwork using them, the AIF claims—maybe rightly so—that today they have become more valuable. We really have to reflect on this properly.



DANCETO THE END OF LOVE, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





DANCETO THE END OF LOVE, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011



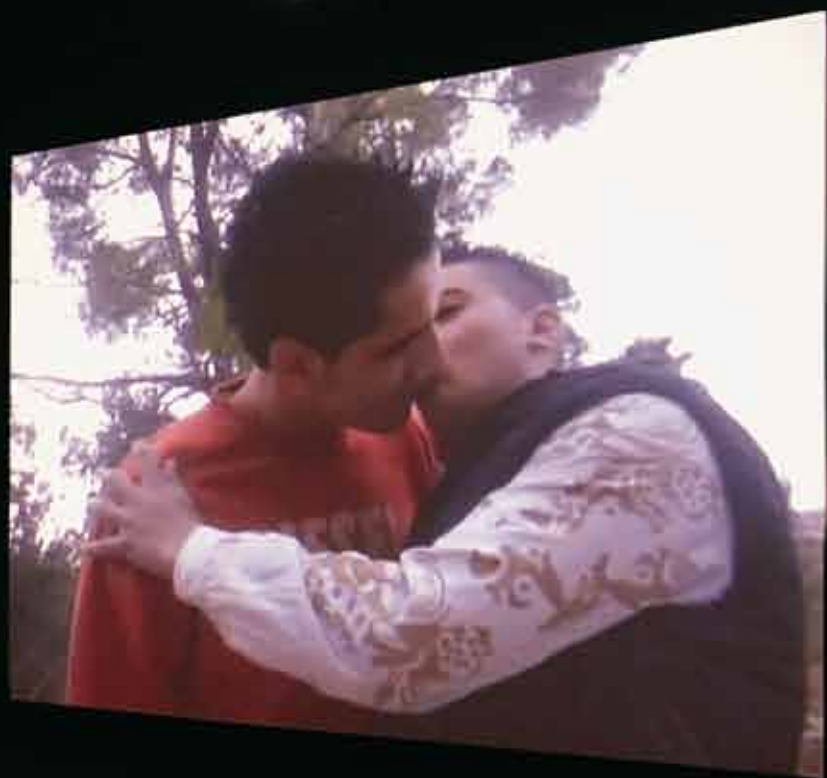


DANCETO THE END OF LOVE, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





DANCETO THE END OF LOVE, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





DANCETO THE END OF LOVE, 2011
Vista de la instalación en el MUSAC / Installation view at MUSAC,
El molesto asunto / The Uneasy Subject, 2011





PICTURE 1



PICTURE 2

PICTURE 1
<http://www.youtube.com/watch?v=FpCgeY2Hhll>
Nader, Egypt
user: <http://www.youtube.com/user/nadorgg>
Posted 2010

PICTURE 2
<http://www.youtube.com/watch?v=YYQpy-fVrU>
Algeria
User: <http://www.youtube.com/user/AE4Arab>
Posted 2008



PICTURE 3



PICTURE 4

PICTURE 3
<http://www.youtube.com/watch?v=DjxcpXl3YA4>
Oman
User: <http://www.youtube.com/user/omanmoon14>
Posted 2008

PICTURE 4
<http://www.youtube.com/watch?v=dP6uUtoXnTU>
Oman
User: <http://www.youtube.com/user/omanmoon14>
Posted 2008



PICTURE 5



PICTURE 6

PICTURE 5
<http://www.youtube.com/watch?v=KucT4aFopZ4>
Oman
User: <http://www.youtube.com/user/omanmoon14>
Posted 2008

PICTURE 6
<http://www.youtube.com/watch?v=M8ahPcdyBQM>
Sudan
User: <http://www.youtube.com/user/omda301261>
Posted 2009



PICTURE 7



PICTURE 8

PICTURE 7
<http://www.youtube.com/watch?v=lksbduTiAXs>
Essaouira, Morocco
User: <http://www.youtube.com/user/marocmas>
Posted 2010

PICTURE 8
<http://www.youtube.com/watch?v=wohEjTeEXl>
Taif, Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/mohammed7mk>
Posted 2009



PICTURE 9



PICTURE 10

PICTURE 9
http://www.youtube.com/watch?v=vOJ7_dUUwrY
Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/hemazone>
Posted 2010

PICTURE 10
<http://www.youtube.com/watch?v=FO1h8OIu50>
Saeed, Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/ehabeb>
Posted 2009

DANCE TO THE END OF LOVE, 2011
Índice de / Index of YouTube links.



PICTURE 11



PICTURE 12

PICTURE 11
<http://www.youtube.com/watch?v=vr6oNGfjD4>
Magdi El Ghazali, Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/asranbasha>
Posted 2009

PICTURE 12
<http://www.youtube.com/watch?v=BSXIVn-FCMk>
Mohamed El Lithi, Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/mamksky>
Posted 2008



PICTURE 13



PICTURE 14

PICTURE 13
<http://www.youtube.com/watch?v=WylUd62jSkM>
Pakistan
User: <http://www.youtube.com/user/vidadi009>
Posted 2009

PICTURE 14
<http://www.youtube.com/watch?v=RzCawzfrqI>
USA
User: <http://www.youtube.com/user/iduknoweithr>
Posted 2009



PICTURE 15



PICTURE 16

PICTURE 15
<http://www.youtube.com/watch?v=rxvFht5u4A>
Rashed al Shameshi
User: <http://www.youtube.com/user/alwleef>
Awafi, Ras al Khaimah, UAE.
Posted 2007

PICTURE 16
<http://www.youtube.com/watch?v=p6xR3TcnI> TY
Muftah, Guefat Road, UAE
User: <http://www.youtube.com/user/mufta7>
Posted 2009



PICTURE 17



PICTURE 18

PICTURE 17
<http://www.youtube.com/watch?v=itSUXbWTGzw>
Ibrahim Al Zaylaai, Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/bickerscrizy>
Posted 2010

PICTURE 18
<http://www.youtube.com/watch?v=t7NlyzykoI> Y
Tripoli, Libya
User: <http://www.youtube.com/user/MO3EN96>
Posted 2009



PICTURE 19



PICTURE 20

PICTURE 19
<http://www.youtube.com/watch?v=9oI4s9AAVQg>
Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/sharmaal>
Posted 2006

PICTURE 20
<http://www.youtube.com/watch?v=4hcPqd7joNY>
Yemen / Qatar
User: <http://www.youtube.com/user/yemenivp>
Posted 2008



PICTURE 21



PICTURE 22

PICTURE 21
<http://www.youtube.com/watch?v=qgTpajqnFyc>
Egypt or Libya
User: <http://www.youtube.com/user/ebbda33>
Posted 2009

PICTURE 22
<http://www.youtube.com/watch?v=f2Tmnqegjxo>
Qatar
User: <http://www.youtube.com/user/qatar454hotmail>
Posted 2008



PICTURE 23



PICTURE 24

PICTURE 23
http://www.youtube.com/watch?v=-_Y7VrqRZUI
Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/aymandesigner>
Posted 2008

PICTURE 24
<http://www.youtube.com/watch?v=uc22XlnVKFM>
Khaled Abd Rabo, Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/khaledabdrabo>
Posted 2009



PICTURE 25



PICTURE 26

PICTURE 25
<http://www.youtube.com/watch?v=hwuoZySkDMA>
Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/hitman7988>
Posted 2009

PICTURE 26
<http://www.youtube.com/watch?v=MWjNNxRIWbo>
Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/sherifelges>
Posted 2010



PICTURE 27



PICTURE 28

PICTURE 27
<http://www.youtube.com/watch?v=x2Ty-sgaZ14>
Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/SEMOKiller>
Posted 2009

PICTURE 28
<http://www.youtube.com/watch?v=dnWlNbrYCYZw>
Mohammad Magdi, Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/megokaty>
Posted 2009



PICTURE 29



PICTURE 30

PICTURE 29
<http://www.youtube.com/watch?v=1a5PyXTy-sl>
Omar Alshayeb, with Hamza and Yazan, Palestine / Jordan
User: <http://www.youtube.com/user/penokio11>
Posted 2009

PICTURE 30
<http://www.youtube.com/watch?v=Ulg95zyCU70>
Simon Roukos, Lebanon
User: <http://www.youtube.com/user/mrsim82>
Posted 2007



PICTURE 31



PICTURE 32

PICTURE 31
<http://www.youtube.com/watch?v=woCtd7ERapl>
Berlin, Germany
User: <http://www.youtube.com/user/TheBerlino>
Posted 2009

PICTURE 32
http://www.youtube.com/watch?v=7Q_J3Tf_jq4&
Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/sws952>
Posted 2010



PICTURE 33



PICTURE 34

PICTURE 33
<http://www.youtube.com/watch?v=ZYQ5UoE8M-I>
Saudi Arabia
User: <http://www.youtube.com/user/doc1nice>
Posted 2008

PICTURE 34
<http://www.youtube.com/watch?v=ckW9ER8Yurk>
Origin is probably from Lebanon or Egypt. Shared by users:
<http://www.youtube.com/watch?v=tbXER4mkmr5>
<http://www.youtube.com/user/zelem11>
<http://www.youtube.com/user/kharas12>
<http://www.youtube.com/user/rmlovefa>
<http://www.youtube.com/user/Bawan>
Earliest post was from Sweden in 2007



PICTURE 35



PICTURE 36

PICTURE 35
<http://www.youtube.com/watch?v=C2bK11hzTT4>
User: <http://www.youtube.com/user/nazem09#p/a/u/1/C2bK11hzTT4>
Posted 2008

PICTURE 36
<http://www.youtube.com/watch?v=UuPViMWj-II>
Alaa Mohamed El Sayed, Egypt / Qatar
User: <http://www.youtube.com/user/alaamohamedsayed>
Posted 2008



PICTURE 37



PICTURE 38

PICTURE 37
<http://www.youtube.com/watch?v=IRuOJAHjKJA>
Maged Mahmoud and Mahmoud Salama, Egypt.
User: <http://www.youtube.com/user/majed4111>
Posted 2008

PICTURE 38
<http://www.youtube.com/watch?v=kctAhAWTj04>
Egypt / USA
User: <http://www.youtube.com/user/fantasticboy100>
Posted 2009



PICTURE 39



PICTURE 40

PICTURE 39
<http://www.youtube.com/watch?v=0oqHeojoKNE>
Egypt
User: <http://www.youtube.com/user/fr3oooonmasr>
Posted 2009

PICTURE 40
<http://www.youtube.com/watch?v=EOLzM5RS7TQ>
Hamdi Hatab, Algeria
User: <http://www.youtube.com/user/WINDJHAMD1>
Posted 2009

APÉNDICE / APPENDIX

BIOGRAFÍA

Nacido en Líbano en 1966, vive y trabaja en Beirut.

La práctica de Zaatari está ligada al coleccionismo. Su obra reflexiona sobre la naturaleza cambiante de las fronteras y la producción y circulación de imágenes en el contexto de las actuales divisiones políticas en Oriente Medio. Sus videos e instalaciones fotográficas analizan las tecnologías de producción de imágenes y de comunicación y las nociones de vigilancia, y exploran la forma en que los diferentes aparatos mediáticos son utilizados al servicio del poder, la resistencia y la memoria.

Como cofundador de la Arab Image Foundation, Zaatari está profundamente interesado en examinar cómo la fotografía ha servido para dar forma a las ideas estéticas, las posturas y los códigos sociales, y por lo tanto, mira el presente a través de una gran cantidad de registros fotográficos pasados de Oriente Medio. Desde 1999, Zaatari se ha centrado en el archivo del Studio Shehrazade en Sidón (Líbano), estudiando, indexando y presentando la obra del fotógrafo Hashem El Madani (1928) como un registro de las relaciones sociales y de las prácticas fotográficas.

Es autor de más de 40 videos como *Nature Morte* (2008), *In This House* (2005), *This Day* (2003) and *All is Well on the Border* (1997). Parte de su obra aborda las prácticas sexuales masculinas en la sociedad libanesa actual, especialmente en *Crazy Of You* (1997) y *How I Love You* (2001).

BIOGRAPHY

Born in 1966 in Lebanon. Lives and works in Beirut.

Zaatari's practice is tied to the practice of collecting. His work reflects on the shifting nature of borders and the production and circulation of images in the context of the current political divisions in the Middle East. His videos and photographic installations look into technologies of image production, communication and surveillance, exploring the way different media apparatuses get employed in the service of power, resistance and memory.

As co-founder of the Arab Image Foundation, Zaatari is deeply invested in examining how photography served to shape notions of aesthetics, postures and social codes, therefore looking at the present through a wealth of past photographic records from the Middle East. Zaatari has been focusing since 1999 on the archive of Studio Shehrazade in Saïda (Lebanon), studying, indexing and presenting the work of photographer Hashem El Madani (1928) as a register of social relationships and of photographic practices.

He is author of more than forty videos such as *Nature Morte* (2008), *In This House* (2005), *This Day* (2003) and *All is Well on the Border* (1997). A section of his work addressed sex practices among men in Lebanon's current society, particularly in *Crazy Of You* (1997) and *How I Love You* (2001).

EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS

2011

"This Day," Mala Galerija, Ljubljana, Eslovenia / Slovenia.

"The Uneasy Subject," MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España / Spain.

2010

"Documents / rumeurs / histories," Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers, Francia / France.

2009

Baltic Centre for Contemporary Arts, Gateshead, Reino Unido / United Kingdom.
"Earth of Endless Secrets," Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Líbano / Lebanon.
Beirut Art Center, Líbano / Lebanon.
Kunstverein München, Alemania / Germany.
Museum of Modern Art Warsaw, Project Space, Polonia / Poland.

2007

Art Basel/Statements, Suiza / Switzerland.
Sfeir-Semler Gallery, Hamburgo, Alemania / Germany.

2006

"Hashem El Madani: Promenades and Studio Practices," CaixaForum, Barcelona, Tenerife / and Salamanca, España / Spain.
"Hashem El Madani: Studio Practices," Paris Photo, Francia / France.

2005

"Mapping Sitting" (coll. with Walid Raad), Grey Art Gallery, New York, EUA / USA.

2004

"Unfolding," Portikus, Frankfurt, Alemania / Germany.
"Hashem El Madani: Studio Practices," Photographers' Gallery, London, Reino Unido / United Kingdom.
"Mapping Sitting," Centre pour l'Image Contemporaine, Geneva, Suiza / Switzerland.
"Mapping Sitting," Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, Francia / France.

2002

"Mapping Sitting," SK Die Photographische Sammlung, Cologne, Alemania / Germany.
"Mapping Sitting," Palais des Beaux-Arts, Brussels, Bélgica / Belgium.

2000

"The Vehicle," The Townhouse Gallery, Cairo, Egipto / Egypt.

1999

"The Vehicle," Darat al Founoun, Amman, Jordania / Jordan.

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS

2011

Istanbul Biennale, Turquía / Turkey.
Sharjah Biennial, Emiratos Árabes Unidos / United Arab Emirates.

2010

"Told/Untold/Retold," Mathaf, Qatar.
"Future of Tradition/Tradition of the Future," Haus der Kunst, Munich, Alemania / Germany.
"Play 03," Van Abbe Museum, Eindhoven, Países Bajos / Netherlands.
"Nachleben," Wyoming Building/Goethe-Institut, New York, EUA / USA.
"This Is Our Time," Michael Stevenson Gallery, Cape Town, Sudáfrica / South Africa.
"La revanche de l'archive photographique," Centre de la photographie, Geneva, Suiza / Switzerland.

2009

"Indicated by Signs," Bonner Kunstverein, Bonn, Alemania / Germany.
"En materia de roles. Algunas propuestas sobre el género y el arte en Oriente Medio y el Magreb," Espai Visor Gallery, Valencia, España / Spain.
Itinerary Gallery, Rome, Italia / Italy.
"Everywhere. Politics of Sexual Diversity in Art," Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, España / Spain.
"Tarjama/Translation," Queens Museum of Art, New York, EUA / USA.
"Lisson Presents I," Lisson Gallery, London, Reino Unido / United Kingdom.
"Closer," Beirut Art Center; Líbano / Lebanon.

2008

"The Middle of the Middle," Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Líbano / Lebanon.
"50 Moons of Saturn," Torino Triennale, Turin, Italia / Italy.
"Scenes du Sud II," Carré d'Art, Nîmes, Francia / France.
"Art in Lebanon," Darat el Founoun, Amman, Jordania / Jordan.
"Les Inquiets," Espace 315, Centre Pompidou, Paris, Francia / France.

2007

"Oh Girl, It's a Boy," Kunstverein München, Munich, Alemania / Germany.
"Mediterráneo(s)," Centre d'Art La Panera, Lleida, España / Spain.
"Geopoéticas," Centro José Guerrero,

Granada, España / Spain.
Pavilion of Lebanon, Venice Biennale, Italia / Italy.
"Thermocline of Art - New Asian Waves," ZKM, Karlsruhe, Alemania / Germany.
Thessaloniki Biennale, Thessaloniki, Grecia / Greece.

2006
São Paulo Bienal, Brasil / Brazil.
Gwangju Biennale, Corea del Sur / South Korea.
Biennale of Sydney, Australia.
"Out of Beirut," Modern Art Oxford, Reino Unido / United Kingdom.
"A Picture of War is Not War," Wilkinson Gallery, London, Reino Unido / United Kingdom.

2005
"Leaps of Faith," Nicosia, Chipre / Cyprus.
"Masculinities," NBK Berlin, Alemania / Germany.
"Flight 405," Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Líbano / Lebanon.

2004
CACT, Ticino, Suiza / Switzerland.
SENI, Singapore Art Museum.
Nam June Paik Award Exhibition, Dortmund, Alemania / Germany.
Tanit Gallery (como parte de / as part of "Present / Absence"), Munich, Alemania / Germany.
LIFT (como parte de / as part of "Laughter"), London, Reino Unido / United Kingdom.

2003
Kunstnernes Hus (como parte de / as part of "Substream"), Oslo, Noruega / Norway.
Worldwide Video Festival, Amsterdam, Países Bajos / Netherlands.
Videobrasil (como parte de / as part of "The Possible Narratives"), São Paulo, Brasil / Brazil.
Haus der Kulturen der Welt (como parte de / as part of "Disorientation," curada por / curated by Jack Persekian), Berlin, Alemania / Germany.

2002
Die Appel ("Haunted by detail"), Amsterdam, Países Bajos / Netherlands.

2000
Hamra Street project, Askal Alwan, Beirut, Líbano / Lebanon.

1999
Corniche project, Askal Alwan, Beirut, Líbano / Lebanon.

1998
Ayloul Festival, Beirut, Líbano / Lebanon.

PERFORMANCE

2010
"A Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi," Laboratoires d'Aubervilliers, Aubervilliers, Francia / France.

PROYECTOS CURATORIALES / CURATORIAL PROJECTS

2008
"Let it be," tres programas de videos sobre sexo / three video programs on sex. Home Works 4, Beirut, Líbano / Lebanon.

2006
"Radical Closure: Send Me to the Seas of Love, I'm Drowning in My Blood", 11 programas de películas y videos del Medio Oriente / 11 film and video programs from the Middle East, Oberhausen Kurzfilmtage, Alemania / Germany.

2004
"The Possible Narratives," artistas de Beirut reflexionan a partir de material existente, archivos e imaginería colectiva / artists from Beirut reflect on extant material, archives and collective imagery, Videobrasil, São Paulo, Brasil / Brazil.

2001
"Transit Visa: On Video and Cities" (en colaboración con / in collaboration with Mahmoud Hojeij, Beirut, Líbano / Lebanon.

CINE Y VIDEO RECIENTES / RECENT FILM AND VIDEO

RETROSPECTIVAS / RETROSPECTIVES

2009
Beirut Art Center, Líbano / Lebanon.

2008
Oberhausen Kurzfilmtage, Alemania / Germany.
Sanfic, Santiago, Chile.

2007
Festival des 3 Continents, Nantes, Francia / France.

2006
Tate Modern, London, Reino Unido / United Kingdom.

2003
Videobrasil, São Paulo, Brasil / Brazil.

2002
"Disorientation," Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Alemania / Germany.

**OBRAS EN VIDEO (SELECCIÓN) /
VIDEO WORKS (SELECTED)**

**LOOPS / INSTALACIONES /
INSTALLATIONS**

Tomorrow Everything Will Be Alright, 2010 – 12 min.
Letter to Samir, 2008 – 32 min. (parte de la instalación / part of the installation *Untold*).
L'Enlèvement, 2008 – 15 min.
Nature Morte, 2008 – 11 min.
Video in Five Movements, 2006/7 – 8 min 50 sec, mudo / silent DVD loop.
In This House, 2004 – 30 min, un documental en / a documentary on 5 pantallas sincronizados / synchronized screens / DVDs.
June 6th 1982, 2003 – 45 sec, DVD loop.
The Desert Panorama, 2002 – 9 min, DVD loop.
Another Resolution, 1998 – 2 sincronizados / synchronized DVD loops, 35 min c/u / each.
Monument # 5, "The Scandal," 1999 – 40 min DVD loop.

**OBRAS EN VIDEO DE UN SOLO CANAL /
SINGLE-CHANNEL VIDEO WORKS**

Les Arabes Aiment Les Chats (con / with Liliane Giraudon), 2009, 8 min, Super 8.
In This House, 2005, 30 min, video.
This Day, 2003, 86 min, video.
Her + Him: Van Leo, 2001, 32 min, video.
How I Love You, 2001, 29 min, video.
Transit Visa (con / with M. Hojeij), 2001, 4 x 30 min, video.
Baalbeck (coll. con / with M. Soueid, y / and G. Salhab), 2001, 60 min, video.
Red Chewing Gum, 2000, 10 min, video.
Love, 1997, 27 min, video.
Majnounak (Crazy Of You), 1997, 26 min, video.
All is Well on the Border, 1997, 43 min, video.
The Candidate, 1996, 10 min, video.
Reflection, 1995, 11 min, video.
A Family Portrait, 1995, 10 min, video.

IMAGE + SOUND (SERIE / SERIES)

Remote Control, 1995, 7 min, video.
Trip, 1995, 7 min, video.
Singing, Mourning, and Photographs, 1995, 5 min, video.
Countdown, 1995, 7 min, video.
Teach Me, 1996, 6 min, video.
Polaroid, 1996, 7 min, video.
Like a Dream, 1995, 11 min, video.
Gift, 1995, 4 min, video.

HOME (SERIE / SERIES, 1994)

Make-Up, 8 min., video.
The Fountain, 10 min., video.
Abdel-Halim, 7 min., video.
Motorcycle, 8 min., video.
The Lemon Blossom, 8 min., video.
Matilde Building, 8 min., video.
The Ring, 8 min., video.
The Museum, 8 min., video.

Before She Reaches Grandma's Place, 1993, 5 min., 16 mm.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

Zaatari, Akram, *The Uneasy Subject*, edición de / edited by Juan Vicente Aliaga, Milan: Charta, 2011.
Zaatari, Akram, y / and Karl Bassil, *Akram Zaatari: Earth of Endless Secrets*, Beirut: Portikus – Sfeir-Semler Gallery – Beirut Art Centre, 2009.
Zaatari, Akram, y / and Karl Bassil, *Hashem El Madani: Promenades. An Ongoing Project by Akram Zaatari*, Beirut: Mind the Gap – The Arab Image Foundation, 2007.
Zaatari, Akram, *Hashem El Madani: Promenades and Studio Practices*, Barcelona: CaixaForum, 2007.
Zaatari, Akram, y / and Lisa Lefevre, *Hashem El Madani: Studio Practices. An Ongoing Project by Akram Zaatari*, Beirut: The Arab Image Foundation – Mind the Gap – The Photographers' Gallery, 2004.
Leccia, Ange, Jean-Luc Moulène, Patrick Tosani y / and Akram Zaatari, *Le Grand Tour*, Chalon-sur-Saône: Musée Nicéphore Niépce – Isthme éditions, 2003.
Zaatari, Akram, Karl Bassil, y / and Zeina Maasri, *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography. A Project by Walid Raad and Akram Zaatari*, Beirut: The Arab Image Foundation – Mind the Gap, 2002.
Zaatari, Akram, y / and Mahmoud Hojeij, *Transit Visa: On Video and Cities*, Beirut: Transit Visa, 2001.
Zaatari, Akram, *The Vehicle; Picturing Moments of Transition in a Modernising Society*, Beirut: The Arab Image Foundation – Mind the Gap, 1999.
Zaatari, Akram, *Portraits du Caire*, Arles: Actes Sud, 1999.

**COLABORACIONES ESCRITAS /
TEXT CONTRIBUTIONS**

EN LIBROS / IN BOOKS

Zaatari, Akram, "The Hashem El Madani Project," en / in R. Kelsey, y / and B. Stimson

(eds.): *The Meaning of Photography*, Clark Art Institute 2008, pp. 92-101.

Zaatari, Akram, "Photographic Documents / Excavation as Art," en / in: Charles Merewether: *The Archive*, London: Whitechapel, 2006, pp. 181-184.

Zaatari, Akram, "Court Case," en / in S. Shahbazi, R. Tehrani, y / and T. Zolghadr, *Shahrazad History*, Zurich, 2005.

Zaatari, Akram, "Fouiller la Photographie," *Territoire Méditerranée*, Geneva: Laboret Fides, 2005, pp. 176-183.

EN REVISTAS / IN JOURNALS

"Autour de Akram Zaatari et Tariq Tegua," *Dérives*, nr. 2, 2010.

Feldman, Hannah y / and Akram Zaatari, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed," *Art Journal*, New York: College Art Association, Summer 2007, pp. 39-67.

Zaatari, Akram, "The Singular of Seeing," *Third Text*, London: Routledge, vol. 19, nr. 1, 2005, pp. 45-52.

Zaatari, Akram, "This Day," *Framework*, Detroit: Wayne State University Press, vol. 43, nr. 2, 2002, pp. 184-195.

Zaatari, Akram, Mohammed Soueid y / and Mahmoud Hojeij, "Disciplined Spontaneity: A Conversation on Video Production in Beirut," *Parachute*, nr. 108, 2002, pp. 80-91.

Zaatari, Akram, "Her + Him: Van Leo," *Camera Austria*, nr. 78, 2002, pp. 9-15.

Zaatari, Akram, "The Third Citizen," *Transition*, Beirut: Duke University Press, issue 91, vol. 11, nr. 3, 2002, pp. 106-117.

EN CATÁLOGOS / IN CATALOGUES

Zaatari, Akram, "Video in Five Movements," Pavilion of Lebanon in the Venice Biennale, Beirut: Alarm Editions, 2006, pp. 52-59.

Zaatari, Akram, "Radical Closure: Send Me to the Seas of Love, I'm Drowning in My Blood," en / in *Oberhausen Kurzfilmtagecatalog*, pp. 79-123.

Zaatari, Akram, "Photo Surprise," *Testimonies: Between Fiction and Reality*, Athens: National Museum of Contemporary Arts, 2004, pp. 142-143.

Ahmad Mashadi, "Interview with Akram Zaatari," *Seni, Art and the Contemporary*, Singapore: Singapore Art Museum, 2004, pp. 32-34.

Zaatari, Akram, "Time Videos," *DisORIENTATION*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2002, pp. 54-55.

RESEÑAS DE LA OBRA DEL ARTISTA / REVIEWS OF THE ARTIST'S WORK

EN LIBROS / IN BOOKS

Cotter, Suzanne, "Surpassing Tradition in the Work of Walid Raad and Akram Zaatari," en / in *Artworld: Contemporary Art in the Middle East*, edición de / edited by Paul Sloman, London: Black Dog Publishing, junio / June 2009.

EN REVISTAS / IN JOURNALS

Wilson-Goldie, Kaelen, "Akram Zaatari," *Artforum*, enero / January 2010, pp. 186-189.

Brenez, Nicole, "In This House," en / in *Pavilion*, Bucharest, nr. 13, verano / summer 2009, pp. 168-171.

Wright, Stephen, "Hashem El Madani: Refracting Identity," en / in *Livraisons*, Paris, nr. 8, verano / summer 2007.

EN CATÁLOGOS / IN CATALOGUES

Marks, Laura, "Akram Zaatari's In This House: Diagram with Olive Tree," en / in *Tarjama / Translation*, ArteEast, 2009, pp. 70-71.

Calderoni, Irene, en / in *50 Moons of Saturn*, Torino, noviembre / November 2008, pp. 462-467.

Brenez, Nicole, "In This House," en / in *Zones of Contact*, Sydney Biennale, 2006, pp. 284-287.

DOCUMENTALES SOBRE LA OBRA DEL ARTISTA O QUE LA INCLUYEN / DOCUMENTARIES ON OR INCLUDING THE ARTIST'S WORK

Helke Bayrle, *Portikus Under Construction*, Sternberg Press, 2009.

Alex Gabassi, *A Glimpse on One Man's Vision [Um olhar sobre os olhares de Akram Zaatari]* 42 min., 2003. São Paulo: Videobrasil, Coleção de Autores.

RESEÑAS PERIODÍSTICAS EN TELEVISIÓN / TELEVISED PRESS COVERAGE

Metropolis. Arte/ZDF, 19 diciembre / December 2011.

Des Mots de Minuits. France 2, diciembre / December 2009.

Metropolis. Arte/ZDF, 6 mayo / May 2006. 3ZAT, mayo / May 2006.

Euronews, noviembre / November 2003.

AKRAM ZAATARI

El molesto asunto

Alonso Sánchez (Doble L, Madrid, 1988) es el protagonista de esta exposición. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual.

En la exposición se abordan temas relacionados con la actualidad política y social, así como el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

La obra de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

La obra de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

Particular en la obra de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

Una de las obras más recientes de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

La obra de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

La obra de Zaatari se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Su obra aborda temas de actualidad y se centra en el papel del artista en la sociedad actual. Se muestra una selección de sus obras más recientes, que abordan temas de actualidad y se centran en el papel del artista en la sociedad actual.

The Uneasy Subject

Particular in the work of Zaatari is the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society.

One of his most recent works by Zaatari focuses on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

The work of Zaatari is centered on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

The work of Zaatari is centered on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

Particular in the work of Zaatari is the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society.

One of his most recent works by Zaatari focuses on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

The work of Zaatari is centered on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

The work of Zaatari is centered on the role of the artist in contemporary society. His work addresses current issues and focuses on the role of the artist in society. It shows a selection of his most recent works, which address current issues and focus on the role of the artist in society.

ÍNDICE / CONTENTS

- 6 PRESENTACIÓN
7 FOREWORD
María José Salgueiro Cortiñas
- 10 INTRODUCCIÓN
11 INTRODUCTION
Graciela de la Torre y / and Agustín Pérez Rubio
- 24 NO PUEDES DIVIDIR EL DESEO:
LAS MOTIVACIONES CREATIVAS DE AKRAM ZAATARI
25 YOU CANNOT PARTITION DESIRE:
AKRAM ZAATARI'S CREATIVE MOTIVATIONS
Mark Westmoreland
- 60 LO QUE UN CUERPO REZUMA, REFLEXIONES SOBRE
LA DIMENSIÓN SOCIAL Y PÚBLICA DE LAS IMÁGENES,
LA HOMOSOCIALIDAD Y LOS AFECTOS EN LA OBRA
DE AKRAM ZAATARI
61 WHAT A BODY EXUDES: REFLECTIONS ON THE SOCIAL
AND PUBLIC DIMENSIONS OF IMAGES, HOMOSOCIALITY
AND AFFECTION IN THE WORK OF AKRAM ZAATARI
Juan Vicente Aliaga
- 110 ENTREVISTA CON AKRAM ZAATARI
111 INTERVIEW WITH AKRAM ZAATARI
Stuart Comer
- 148 APÉNDICE / APPENDIX



**JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
CONSEJERÍA DE CULTURA Y
TURISMO**

Dña. María José Salgueiro Cortiñas
CONSEJERA / COUNCILOR

D. José Rodríguez Sanz-Pastor
SECRETARIO GENERAL / GENERAL SECRETARY

D. Alberto Gutiérrez Alberca
VICECONSEJERO DE CULTURA / VICE-
COUNCILOR OF CULTURE

D. Enrique Saiz Martín
DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO
CULTURAL / GENERAL DIRECTOR OF
CULTURAL HERITAGE

Dña. Luisa Herrero Cabrejas
DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN E
INSTITUCIONES CULTURALES / GENERAL
DIRECTOR OF CULTURAL PROMOTION AND
INSTITUTIONS

D. José Luis Fernández de Dios
DIRECTOR GENERAL FUNDACIÓN SIGLO PARA
LAS ARTES DE CASTILLA Y LEÓN / GENERAL
DIRECTOR OF FUNDACIÓN SIGLO PARA LAS
ARTES DE CASTILLA Y LEÓN

**MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
DE CASTILLA Y LEÓN. MUSAC**

Agustín Pérez Rubio
DIRECTOR / DIRECTOR

María Inés Rodríguez
CONSERVADORA JEFE / CHIEF CURATOR

Octavio Zaya
COMISARIO EXTERNO/ CURATOR AT LARGE

Kristine Guzmán
COORDINADORA GENERAL / GENERAL
COORDINATOR

Eneas Bernal,
Cynthia González García,
Helena López Camacho,
Carlos Ordás
COORDINACIÓN / COORDINATION

Bruno Fernández Blanco
TÉCNICO ADMINISTRATIVO / ADMINISTRATION
MANAGER

Adriana Aguado García
ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION

Koré Escobar
REGISTRO / REGISTRAR

Albayaide S.L.
RESTAURACIÓN / RESTORATION

La Comunicateca S.C.
COMUNICACIÓN Y PRENSA / PRESS AND
COMMUNICATION

Araceli Corbo
BIBLIOTECA-CENTRO DE DOCUMENTACIÓN /
LIBRARY AND DOCUMENTATION CENTER

Belén Sola
ANDO C.B.
EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL /
EDUCATION AND CULTURAL ACTION

Mariano Javier Román
Elecnor, S.A.
MANTENIMIENTO / MAINTENANCE

DALSER S.L.
SERVICIOS AUXILIARES / SUPPORTING
SERVICES

D. Agustín Pérez Rubio,
Dña. María Inés Rodríguez,
D. Octavio Zaya,
Dña. Estrella de Diego,
D. José Guirao Cabrera
D. Javier Hermandó,
D. Víctor del Río
COMITÉ DE ADQUISICIÓN / ACQUISITION
COMMITTEE

**EXPOSICIÓN EN MUSAC /
EXHIBITION AT MUSAC**

Juan Vicente Aliaga
COMISARIO / CURATOR

Helena López Camacho
COORDINACIÓN GENERAL / GENERAL
COORDINATION

La Comunicateca S.C.
COMUNICACIÓN Y PRENSA / COMMUNICATION
AND PRESS

Atefacto S.L., Seltron S.L.
MONTAJE / INSTALLATION

Koré Escobar
REGISTRO / REGISTRAR

Albayaide S.L.
RESTAURACIÓN / RESTORATION

HDArte
TRANSPORTE / SHIPPING

Aón Gil y Carvajal
SEGURO / INSURANCE

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Dr. José Narro Robles
RECTOR / RECTOR

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de
Castro
SECRETARIO GENERAL / SECRETARY GENERAL

Mtro. Juan José Pérez Castañeda
SECRETARIO ADMINISTRATIVO /
ADMINISTRATIVE SECRETARY

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL /
SECRETARY OF INSTITUTIONAL DEVELOPMENT

M.C. Ramiro Jesús Sandoval
SECRETARIO DE SERVICIOS A LA COMUNIDAD /
SECRETARY OF COMMUNITY SERVICE

Lic. Luis Raúl González Pérez
ABOGADO GENERAL / ATTORNEY GENERAL

**COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN
CULTURAL / CULTURAL
DIFFUSION COORDINATION**

Mtro. Sealtiel Alatríste
COORDINADOR / COORDINATOR

Mtra. Graciela de la Torre
DIRECTORA GENERAL DE ARTES VISUALES /
GENERAL DIRECTOR, VISUAL ARTS

**MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO. MUAC**

Graciela de la Torre
DIRECTORA / DIRECTOR

Jorge Reynoso
SECRETARIO TÉCNICO / TECHNICAL SECRETARY

**PROGRAMA CURATORIAL /
CURATORIAL PROGRAM**

José Luis Barrios, Patricia Sloane
CURADORES ADJUNTOS / HEAD CURATORS

Cecilia Delgado, Alejandra Labastida
CURADORAS ASOCIADAS / ASSOCIATE
CURATORS

**PROGRAMAS PÚBLICOS /
PUBLIC PROGRAMS**

Helena Chávez
CURADORA ACADÉMICA / ACADEMIC CURATOR

Rafael Sámano
DIVULGACIÓN Y EDUCACIÓN / OUTREACH
AND EDUCATION

Muna Cann
CURADORA EN EDUCACIÓN / EDUCATIONAL
CURATOR

**PROGRAMA DE COLECCIONES /
COLLECTIONS PROGRAM**

Sol Henaro
CURADORA DEL ACERVO ARTÍSTICO
CONTEMPORÁNEO / CURATOR OF
CONTEMPORARY ART RESOURCES

Pilar García
CURADORA DE ACERVOS DOCUMENTALES /
CURATOR OF DOCUMENTARY

EXHIBICIÓN / EXHIBITION

Claudia Barrón
SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Joel Aguilar, Benedeta Monteverde,
Leticia Pardo
DISEÑO MUSEOGRÁFICO / INSTALLATION DESIGN

Salvador Ávila
MEDIOS ELECTRÓNICOS / ELECTRONIC MEDIA

Paulina Comejo
ASISTENTE DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION
ASSISTANT

**CONSERVACIÓN Y REGISTRO /
CONSERVATION AND REGISTRAR**

Julia Molinar
SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Ivonne Bautista
COLECCIONES EN TRÁNSITO / COLLECTIONS
IN TRANSIT

Juan Cortés
REGISTRO Y CONTROL DE OBRA / REGISTRAR AND
INVENTORY

Claudio Hernández
LABORATORIO DE RESTAURACIÓN / RESTORATION
LABORATORY

**VINCULACIÓN /
INSTITUTIONAL RELATIONS**

Gabriela Fong
SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Teresa de la Concha
PROCURACIÓN / FUNDRAISING

Josefina Granados
ALIANZAS ESTRATÉGICAS / STRATEGIC
ALLIANCES

Lucy Villamar
COMERCIALIZACIÓN / MARKETING

**COMUNICACIÓN /
COMMUNICATIONS**

Carmen Ruiz
SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Ana Laura Cué, Katnira Bello
PUBLICACIONES / PUBLICATIONS

Francisco Domínguez, Eduardo Lomas
DIFUSIÓN Y MEDIOS / MEDIA AND PRESS

Ana Cristina Sol, Andrea Bernal
COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL /
INSTITUTIONAL COMMUNICATIONS

Araceli Mosqueda
ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION

Pedro Oscar Hernández
SERVICIOS GENERALES / GENERAL SERVICES

**EXPOSICIÓN EN MUAC /
EXHIBITION AT MUAC**

Juan Vicente Aliaga
CURADOR / CURATOR

Claudia Barrón
COORDINADORA DE PRODUCCIÓN /
PRODUCTION COORDINATION

Paulina Comejo
ASISTENTE DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION
ASSISTANT

Joel Aguilar, Benedeta Monteverde,
Leticia Pardo
DISEÑO MUSEOGRÁFICO / INSTALLATION
DESIGN

Salvador Ávila, Antonio Barruelas,
Enrique Castillo, Mario Hernández,
Alberto Mercado, Delfino Ávila,
Raúl Chávez, Agustín Gómez, Carlos
Alberto Moguel, Alberto Villarruel
MONTAJE / INSTALLATION

EDITADO POR / EDITED BY
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de
Castilla y León, León, España / Spain
MUAC, Museo Universitario Arte
Contemporáneo (México / Mexico)

EDITOR
Juan Vicente Aliaga

DISEÑO GRÁFICO / DESIGN
Daniela Meda

COORDINACIÓN EDITORIAL /
EDITORIAL COORDINATION
Ekaterina Álvarez (MUAC)
Filomena Moscatelli (Charta)

CORRECCIÓN / COPYEDITING
Charles Gute
Jaime Soler Frost
Elisabet Lovagnini

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL / SPANISH TRANSLATIONS
Jaime Soler Frost

TRADUCCIONES AL INGLÉS / ENGLISH TRANSLATIONS
Christopher Fraga

PUBLICIDAD Y OFICINA DE PRENSA /
COPYWRITING AND PRESS OFFICE
Silvia Palombi

DIRECCIÓN EDITORIAL INTERNACIONAL /
INTERNATIONAL EDITORIAL DIRECTOR
Francesca Sorace

PROMOCIÓN Y WEB / PROMOTION AND WEB
Monica D'Emidio

DISTRIBUCIÓN / DISTRIBUTION
Anna Visaggi

ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION
Grazia De Giosa

DEPÓSITO Y PUNTO DE VENTA /
WAREHOUSE AND OUTLET
Roberto Curiale

© 2011
Edizioni Charta, Milano
© MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León, España
© MUAC, Museo Universitario Arte
Contemporáneo, UNAM, México, D.F., México
© Los autores por sus textos / The authors
for their texts
© Akram Zaatari por sus obras / for his works

All rights reserved
ISBN 978-88-8158-817-6
Printed in Italy

PORTADA / COVER
Bodybuilders, 2011, fotografía / photograph

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS / PHOTO CREDITS
Todas las imágenes que componen el presente
catálogo recogen obra de Akram Zaatari que
es de su propiedad y de la Sfeir-Semler Gallery
(Hamburg/Beirut).

All images in this catalogue depict works by
Akram Zaatari, which are property of the artist
and Sfeir-Semler Gallery (Hamburg/Beirut).
pp. 54-59, 92-99: © AIF, Beirut
pp. 4-5, 8-9, 14-23, 52-53, 80-81, 88-89, 100-
101, 134-143, 154-155: Cortesía de / courtesy
of MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León (León, España/ Spain), Foto /
Photo: Imagen MAS

Nos disculpamos si, debido a razones
totalmente ajenas a nuestra voluntad, hemos
omitido algunas de las referencias fotográficas.
We apologize if, due to reasons wholly
beyond our control, some of the photo
sources have not been listed.

Ninguna parte de esta publicación puede
ser reproducida, almacenada en un sistema
de recuperación o transmitida en cualquier
forma o por cualquier medio sin la previa
autorización por escrito de los titulares de
derechos de autor y de la editorial.
No part of this publication may be
reproduced, stored in a retrieval system or
transmitted in any form or by any means
without the prior permission in writing of
copyright holders and of the publisher.

Edizioni Charta srl
Milano
via della Moscova, 27 - 20121
Tel. +39-026598098/026598200
Fax +39-026598577
e-mail: charta@chartaartbooks.it

Charta Books Ltd.
New York City
Tel. +1-313-406-8468
e-mail: international@chartaartbooks.it

www.chartaartbooks.it

Este libro ha sido publicado con motivo de la exposición "El molesto asunto" de Akram Zaatari, presentada en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España (29 de enero – 5 de junio, 2011) y en el MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México D.F., México (28 de enero – 10 de junio de 2012).

This book has been published on the occasion of Akram Zaatari's exhibition *The Uneasy Subject* at MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Spain (January 29 – June 5, 2011) and MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México DF, México (January 28, 2012 – June 10, 2012).

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y / and MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo (Ciudad de México / Mexico City) agradecen a / thank Escuela de Arte y Oficios de León (España / Spain), Sfeir-Semler Gallery (Hamburgo / Hamburg y / and Beirut), The Arab Image Foundation (Beirut) y el / and the Embajada de España en México y a su consejería cultural, su importante colaboración y apoyo para este proyecto / Embassy of Spain in Mexico and its cultural counsel for their important collaboration and support for this project.

20 CHARTA

To find out more about Charta,
and to learn about our most recent
publications, visit

www.chartaartbooks.it

Printed in August 2011
by Bianca & Volta, Truccazzano (MI)
for Edizioni Charta