



**amanhã
vai ficar
tudo bem
akram zaatari
tomorrow
everything
will be
alright**



- 6 O CHAMADO DO DESEJOSO**
8 CALL OF THE DESIROUS
Solange O. Farkas
Gabriel Bogossian
- 10 OBRAS EM VÍDEO**
VIDEO WORKS
- 16 VISTAS DA EXPOSIÇÃO**
EXHIBITION VIEWS
- 32 DESENHOS**
DRAWINGS
- 44 UMA CONVERSA**
COM AKRAM ZAATARI
54 A CONVERSATION WITH
AKRAM ZAATARI
Moacir dos Anjos
- 64 NÃO DÁ PARA FRAGMENTAR**
O DESEJO: AS MOTIVAÇÕES
CRIATIVAS DE AKRAM ZAATARI
76 YOU CANNOT PARTITION
DESIRE: AKRAM ZAATARI'S
CREATIVE MOTIVATIONS
Mark R. Westmoreland
- 90 COLABORADORES**
CONTRIBUTORS

O CHAMADO DO DESEJOSO*

Solange O. Farkas, Gabriel Bogossian

Consideradas em conjunto, as obras de *Amanhã vai ficar tudo bem* constituem um todo coeso, mas que permite abordar a exposição de pontos diversos. São parte da produção mais íntima de Akram Zaatari, aquela que investiga as representações do afeto, da sexualidade e do erotismo; portadoras do “assunto incômodo”, trazem para o centro da sala as afeições, a paixão e o desejo, quase sempre homoerótico, em um amplo conjunto de vídeos, fotografias, videoinstalações e desenhos. Trata-se, contudo, de um incômodo ambivalente, pois o assunto em questão provoca uma tensão que é, a um só tempo, repelida e desejada.

Tomando partido dessa ambivalência, *Another Resolution* e *Dance to the End of Love* refletem sobre a produção e a circulação de imagens nas quais, às vezes de maneira sutil, são negociadas performances de gênero, e a sexualidade de crianças e jovens árabes. O apreço de Zaatari pela sensibilidade popular e pela imagem comum, cotidiana, fica visível em sua obra na presença indireta não só de acervos de fotógrafos árabes nas décadas de 1960 e 1970, mas também de vídeos produzidos por jovens árabes nos anos 2000 e postados no YouTube. O artista estabelece, assim, uma continuidade entre estes dois tipos de material, e o conjunto plurinacional de registros pessoais e cotidianos reunidos aí funciona como espelho de uma sensibilidade e de um espaço público no qual a presença masculina, hipervalorizada, se sobressai.

As performances lúdicas e sexualizadas presentes em ambos os registros evidenciam também um lugar solitário diante da câmera, mas é a dinâmica estabelecida em *Dance...* que sublinha o paroxismo contemporâneo dessa solidão. Reunidas, as sequências de vídeo presentes na obra revelam-se um lugar importante de negociação e realização da subjetividade, tensionada, de um lado, pela emulação de padrões de masculinidade e, de outro, por sua subversão. Mas, deslocadas de seus contextos originais, essas demonstrações de potência só evidenciam a solidão do “homem-perante-a-câmera”, que performa para o olhar suposto do outro.

A internet como lugar solitário de negociação da subjetividade e da sexualidade está presente também nos *XTube Drawings* e em *Tomorrow Everything Will Be Alright*. Série de desenhos produzida a partir de vídeos postados no XTube, nos *XTube Drawings* a dinâmica do desejo ocorre deslocada entre tempos distintos e ganha um tom lúdico, como um jogo de criança que repete insistentemente o encontro com a coisa desejada: o desejoso aguarda diante da tela, enquanto o desejado, em outro lugar e outro tempo, performa seu gozo sem plateia. Em *Tomorrow Everything Will Be Alright*, ex-amantes se reencontram em uma sala de bate-papo; o contato sexual é só evocado e, tal como os amantes de *The End of Time*, eles não se tocam, mas encenam, nas linhas breves de um chat, uma coreografia de atração e distanciamento que evoca a dinâmica do amor passado, com suas mágoas e arrependimentos.

Um não lugar semelhante é explorado em *Red Chewing Gum* e *The End of Time*, que narram pequenas histórias do fim do amor e do desejo. Na primeira, Beirute surge só por alusões, e o encontro com a voz do passado ocorre em um espaço imaterial, a partir de videoteipes. A experiência do desejo sem lugar real, deslocada entre tempos distintos, abre espaço para uma série de interlocutores imaginados ou lembrados (recurso

presente em outras obras de Zaatari, como *Letter to a Refusing Pilot e A Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*. A troca de mensagens escritas com alguns destes personagens reforça seu caráter literário e o lugar reflexivo que ocupam: é na fantasia desses diálogos que o desejo se materializa novamente. Realizada em um não lugar radical – o fundo infinito branco –, *The End of Time* reencena os ciclos da paixão, repetindo diálogos e gestos de corpos que se tocam e logo não se encontram mais, desviando, quando deveriam beijar-se. O plano geral que predomina no filme é ocasionalmente interrompido por planos fechados; mas estes, mais que aproximar o espectador, evidenciam o automatismo dos gestos e a frieza do desejo que termina.

Os interlocutores imaginados são também um atestado da solidão daquele que fala. As cisões no fluxo do presente criadas pela lembrança, em *Red Chewing Gum*, ou pelo ressurgimento de uma voz do passado, em *Tomorrow...*, realçam o lugar solitário assumido por essa espécie de eu lírico videográfico construído por Zaatari. É da distância que o passado emerge, e a busca por preservar a lembrança é, ela mesma, consequência da ausência do objeto desejado. É só da distância, também, que essa voz pode descrever retrospectivamente a coreografia da aproximação e do afastamento dos amantes.

Filme mais recente da exposição, *Beirut Exploded Views* retoma os temas do não lugar e do afeto entre homens em uma outra chave. O espaço real de Beirute, onde andares de prédios em projeto são construídos em escala 1:1, para a aprovação do poder público, é explorado em uma *mise-en-scène* sofisticada, que se serve de seu aspecto fragmentário e lacunar para narrar o dia a dia de dois irmãos, refugiados sírios imaginados, que esperam alguma coisa. Ao contrário das obras anteriores, no entanto, aqui o estado de suspensão em um espaço abstrato e precário não impede o afeto entre os dois garotos nem o desenvolvimento de uma coreografia suave dos corpos e da câmera no espaço, índices de um tempo que se desenrola lentamente.

Voz incômoda, sem lugar, que surge inadvertidamente num estúdio de fotografia ou da mescla entre memória e desejo nos espaços da solidão, *Amanhã vai ficar tudo bem* toma partido da subjetividade individual ao apontar para a dimensão social da intimidade e suas formas de negociação na esfera pública. Ao lançar mão da representação de certas práticas de sociabilidade homoerótica marcadas pela virtualidade e pela fugacidade, Zaatari explora uma ideia de ocaso que ecoa em várias obras da exposição. Essa voz apocalíptica, que narra o fim de uma relação, da infância ou de um tempo, ganha, no entanto, um sinal positivo, se considerado o título escolhido pelo artista. *Tomorrow Everything Will Be Alright* é a única obra que guarda uma promessa de futuro, sintetizada em seu último plano: a data de 31 de dezembro de 1999 sobre a imagem do pôr do sol no mar, visto de Beirute. A aproximação do fim nos enche de esperanças. Amanhã vai ficar tudo bem.

- * *Chamado do desejoso* é um poema do cubano Lezama Lima (1910-1976), publicado em *Aventuras sigilosas* (Havana: Ediciones Orígenes, 1945). O primeiro verso (“Desejoso é aquele que foge de sua mãe”) estabelece o tom do poema, que trata do surgimento do desejo na solidão noturna.

CALL OF THE DESIROUS*

Solange O. Farkas, Gabriel Bogossian

Taken together, the works featured in *Tomorrow Everything Will Be Alright* form a coherent set, but one that allows the exhibition to be approached from different perspectives. They belong to Akram Zaatari's more intimate art, in which he explores representations of affection, sexuality, and eroticism. Invested with this "uncomfortable question," they fill the spotlight with feelings, passions, and desires—almost always homoerotic—conveyed in numerous videos, photographs, video installations, and drawings. However, this discomfort is ambivalent, as the content in question provokes a tension that is, at once, repelled and desired.

Working from the same ambivalence, *Another Resolution* and *Dance to the End of Love* reflect on the production and circulation of images in which Arab kids and youths negotiate their outward shows of gender and sexuality in often subtle ways. Zaatari's appreciation for grassroots sensibility and the everyday, quotidian image is brought to bear in the indirect presence of not only Arab photographic collections from the 1960s and '70s, but also of YouTube videos uploaded by the Arab youth of the 2000s. This enables the artist to establish a continuity between these two sets of materials, and the resulting plurinational mosaic of personal, everyday records is like a mirror held up to a sensibility and public space in which the male presence is hyper-valorized beyond all comparison.

The playful, sexualized performances in both sets of images also evince a very solitary presence before the camera, but it is the dynamic established in *Dance...* that underscores the contemporary paroxysm of this solitude. Gathered together, the video sequences that make up this work serve as an important forum for the negotiation and realization of subjectivity, tautened on one side by a certain emulation of masculine standards, and, on the other, by their subversion. However, shown out of their original contexts, these displays of strength reveal nothing but the solitude of men posturing for the other's gaze through the lens of a camera.

The Internet as a solitary table on which we bargain away our subjectivity and sexuality is also present in Zaatari's *XTube Drawings* and *Tomorrow Everything Will Be Alright*. In *XTube Drawings*, a series of drawings based on videos posted to XTube, the dynamic of desire is freed to unfold between distinct times and acquires a playful tone, like a piece of child's play that insistently rehashes an encounter with some object of desire: the desirous waits before the screen while the desired, someplace and sometime else, plays out its pleasure before no apparent audience. In *Tomorrow Everything Will Be Alright*, two former lovers meet up in a chat room; sexual contact between them is alluded to only, and like the lovers in *The End of Time*, they don't touch, but their typed-out lines choreograph an ebb and flow of attraction and withdrawal that evokes the dynamic of their past relationship, with all its resentments and regrets.

A similar non-space is explored in *Red Chewing Gum* and *The End of Time*, which tell short tales of love's end and the death of desire. In the former, Beirut is conjured out of allusions, and the encounter with the voice of the past takes place in some immaterial space, cobbled together out of video footage. The abstracted experience of desire, scattered across distinct times, opens the space for a series of imagined or remembered interlocutors (a device also present in Zaatari's *Letter to a Refusing Pilot* and *A Conversation*

with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi). The exchange of written messages with some of these figures reinforces the literary character of the works and the reflexive domain they occupy: it is in the fantasy of these dialogues that desire can come to fruition yet again. Staged in a radical non-place—against an infinite white backdrop—*The End of Time* reenacts the cycles of passion, repeating the dialogues and gestures of bodies that touch and then can no longer make proper contact. Where they ought to kiss, they dodge and avoid. The silent-movie shot that predominates is occasionally breached with close-ups, but these, rather than approximating the viewer, serve to underscore the automatism of the gestures and the coldness of burnt-out desire.

Zaatari's imagined interlocutors are also a testament to the solitude of the speaker. The schisms memory cleaves into the flux of present moments, as in *Red Chewing Gum*, or through the resurgence of a voice from the past in *Tomorrow...*, highlight the lonely place assumed by the lyrical videographic "I" the artist constructs. The past emerges out of distance, and the attempt to preserve memory is, itself, a consequence of the absence of the object of desire. And it is also only from a distance that the voice can describe, retrospectively, the lovers' choreography of approximation and retraction.

The most recent film in the exhibition, *Beirut Exploded Views* returns to the theme of non-places and affection between men, albeit in another key. The real space of Beirut, where 1:1-scale showrooms of buildings pending planning permission have to be built for state approval, is taken here as a sophisticated *mise-en-scène*. Exploring the fragmentary, lacunar aspect of these spaces, the film recounts the daily life and interminable wait of a pair of brothers, imagined here as Syrian refugees. Unlike in the previous works, in this film, the state of suspension in an abstract, precarious space does not impede the emotional bond between the men or the development of a smooth choreography of their bodies and the camera as they move about the space, counting out a slow-unfolding time.

An uncomfortable, placeless voice that inadvertently surges in a photography studio or out of the blur of memory and desire in lonely spaces, *Tomorrow Everything Will Be Alright* takes individual subjectivity as a platform from which to approach the social dimension of intimacy and its forms of negotiation in and with the public sphere. By harnessing certain virtual and fleeting practices of homoerotic sociability, Zaatari explores an idea of chance that echoes throughout various works on show here. This apocalyptic voice, which narrates the end of a relationship, of infancy, or of an age, takes on a positive tone, expressed in the title the artist chose for the exhibition. *Tomorrow Everything Will Be Alright* is the only work that harbors the promise of a future, captured in the work's final scene: sun-sparkling sea seen from Beirut, along with the camcorder date December 31, 1999. The impending end fills us with hope. Tomorrow everything will be alright.

- * *Chamado do desejoso* [Call of the desirous] is a poem by the Cuban poet Lezama Lima (1910–1976), published in *Aventuras sigilosas* (Havana: Ediciones Orígenes, 1945). The first verse ("Desirous is he who flees his mother") sets the tone of the poem, which deals with the dawn of desire during nocturnal solitude.

OBRAS EM VÍDEO VIDEO WORKS

DANCE TO THE END OF LOVE, 2011

Videoinstalação em quatro canais

A obra compila e edita autorretratos em vídeo postados no YouTube por rapazes de diferentes países árabes. Organizados por temas, trechos de vídeos vindos do Egito, Arábia Saudita, Palestina, Emirados Árabes, Iêmen e Líbia mostram adolescentes e jovens se exibindo em cenas de fisiculturismo, acrobacias automobilísticas, dança e música, ou emulando personagens de videogames. Os fragmentos revelam seus autores em sua fragilidade, em momentos de descontração. Assim, a obra também retrata parte da juventude árabe tal como ela mesma se percebia na primeira década do século 21: suas demonstrações de afeto e de força, suas formas de simbolizar conflitos e reagir às disputas de nosso tempo. As imagens permitem vislumbrar o contexto dos países de onde vêm, ora de forma clara, ora indiretamente, por meio de objetos e cenários. A emulação de jogos de videogame evoca as disputas militares em curso; e roupas, carros e outros produtos industriais falam de práticas culturais e modos de vida. A obra foi produzida para a exposição *The Uneasy Subject*, realizada no MUSAC, Espanha, e é dedicada à poeta e escritora francesa Liliane Giraudon.

Four-channel video installation

The work compiles and edits video self-portraits posted on YouTube by young men from different countries throughout the Arab world. Organized by theme, extracts from videos from Egypt, Saudi Arabia, Palestine, the United Arab Emirates, Yemen, and Libya show teenagers and youths strutting their stuff in bodybuilder poses, pulling car stunts, dancing and playing music, or cosplaying characters from video games. Catching them with their guard down, the fragments reveal their authors in all of their fragility. As such, the work is also a portrait of Arab youth as it saw itself in the first decade of the 21st century: its displays of affection and power, and forms of symbolizing conflicts and reacting to our time. Through things and settings, the images offer us a glimpse—some direct, others oblique—of the contexts of these countries. The cosplay, for example, evokes the military conflicts underway, while the clothes, cars, and other industrial products speak of cultural practices and lifestyles. The work was produced for the exhibition *The Uneasy Subject*, held at MUSAC, Spain, and is dedicated to the French poet and author Liliane Giraudon.

ANOTHER RESOLUTION, 1998–2013**Videoinstalação em doze canais**

O trabalho parte de uma coleção de fotos de crianças feitas entre as décadas de 1940 e 1970. Zaatari propõe a amigos que reencenam poses em que os personagens são retratados. O resultado é exibido em uma sequência de doze projeções nas quais adultos aparecem imóveis diante da câmera, como se ela registrasse sua espera nos segundos que antecedem o disparo do obturador. Vistas em sequência, as imagens evidenciam transformações urbanas e comportamentais ocorridas em alguns países do mundo árabe ao longo das últimas décadas, tanto no que concerne aos papéis de gênero quanto aos limites entre infância e vida adulta. Revelam também um olhar sobre a infância e sobre a relação entre fotógrafo e seus modelos, algo que é explorado de forma recorrente na obra de Zaatari. A instalação integra a ampla pesquisa do artista sobre a memória visual nos países árabes e se baseia em um acervo resgatado pela Fundação Árabe da Imagem.

Twelve-channel video installation

A project based on a collection of portraits of children taken between the 1940s and '70s. Zaatari has his friends reenact the kids' poses and exhibits the results in a sequence of twelve projections in which the adults are seen perfectly still before the camera as if waiting for the shutter to snap. Seen in sequence, the pictures capture the urban and behavioral transformations certain Arab nations have undergone over these last decades, both in terms of gender roles and the limits between childhood and adulthood. They also reveal a good deal about childhood and the relationship between the photographer and his subjects, something Zaatari often returns to in his work. The installation is part of the artist's ongoing and wide-reaching exploration of visual memory in Arab nations and is based on a collection of photographs recovered by the Arab Image Foundation.

THE END OF TIME, 2013

Vídeo, 14'14"

Nesta coreografia para dois amantes encenada por três figuras, o artista cria um retrato silenciosamente poético de romances entre homens que tentam se amar e dividir seus pertences. O surgimento e o desaparecimento do desejo masculino são vistos como uma cadeia infinita de começos e fins que aponta, de forma algo melancólica, para a impossibilidade de manter a paixão viva a despeito do tempo e da realidade. Os encontros se desenrolam sempre em um espaço branco, abstrato, enquanto o som indica que existe outro mundo para além desse não lugar, infinito como um cenário de sonho. Como em um sonho, também, o beijo nunca se concretiza, e os movimentos de aproximação e distanciamento se repetem cegamente. Ainda assim, a entrega de pertences que encerra os diálogos encerra uma esperança e um aceno para o futuro, representados pelo conjunto de fotografias que, como herança do desejo, um amante invariavelmente dá para o outro.

Video, 14'14"

In this choreography for two lovers performed by three figures, the artist creates a silently poetic portrait of romances between two men who try to love each other and share their possessions. The welling and ebbing of male desire are seen as an endless chain of beginnings and endings that rather melancholically acknowledges the impossibility of keeping the passion alive in the face of time and reality. The encounters are set within an abstract white space while the sound betrays the existence of another world going on outside this self-contained, infinite non-place, like the backdrop to a dream. And as in a dream, the kiss never really concretizes, and the movements towards and away from one another unfold in blind repetition. Even so, the surrendering of personal belongings that brings the dialogues to a close retains a glimmer of hope for the future, represented by the set of photographs that, like the legacy of desire, one lover invariably leaves to the other.

BEIRUT EXPLODED VIEWS, 2014

Vídeo, 28'

Dividido em quatro partes, *Beirut Exploded Views* acompanha dois jovens que vivem entre os muros de uma construção incompleta. Essa espécie de canteiro de obras abandonado é transformada por eles em um lar improvisado, que recebe visitas eventuais de trabalhadores e policiais.

Alheios à cidade, os dois jovens passam os dias sem se falar, comunicando-se apenas por seus smartphones e perambulando pelos fragmentos da construção. Agem como se habitassem um tempo suspenso, próprio, à espera de um evento externo que os tire dali. A situação dos personagens alude à realidade dos refugiados no Líbano, um dos países que mais recebe fugitivos de guerra em todo o mundo.

Comissionada pela 10ª Bienal de Gwangju, a obra explora o espaço por meio de sofisticados movimentos de câmera, que transitam entre os blocos de concreto e paredes inacabadas. O zoom out aéreo da sequência final nos mostra, em sua lenta ascensão, a geometria desse lar precário, primeiro, e, depois, o quarteirão onde se localiza. Realizado no centro de Beirute, *Beirut Exploded Views* tem como cenário uma região real da capital libanesa, que mais se assemelha a uma cidade destruída, partida em fragmentos.

Video, 28'

Divided into four parts, *Beirut Exploded Views* follows a pair of youths who live among the walls of an unfinished building. This abandoned construction site of sorts is transformed into an improvised home that periodically receives some unannounced visitors, among workmen and cops.

Oblivious to the city around them, the two men spend their days in total silence, communicating exclusively through their smartphones as they roam among the half-built spaces. They live as though in stalled time, a time of their own, waiting for some external event to burst their bubble. Their situation alludes to the reality faced by refugees in Lebanon, a country that receives one of the highest numbers of war fugitives in the world.

Commissioned for the 10th Gwangju Biennial, the work explores the space with sophisticated camerawork, slaloming among rubble and bare-brick walls. The slow aerial zoom-out of the final sequence gives us the geometry of this precarious home, followed by the sprawl of the block it's located on. Filmed in downtown Beirut, *Beirut Exploded Views* is set in a real part of the Lebanese capital that closely resembles a war-torn bomb site.

TOMORROW EVERYTHING WILL BE ALRIGHT, 2010

Vídeo, 12'

A obra apresenta um fragmento discursivo de uma história de amor que envolve saudade e esperança. A narrativa se desenrola em torno de uma noite de intensa troca de mensagens e provocações entre dois ex-amantes que retomam contato depois de mais de dez anos separados. As mensagens revelam uma tentativa de sedução; um busca atrair o outro para o reencontro. Apesar do medo, existe, nas falas de ambos, a urgência que trai o desejo do reencontro – ou, simplesmente, o desejo. A imagem do pôr do sol no fim do trabalho e a data de 31 de dezembro de 1999, escrita em caracteres de uma *camcorder*, aludem à proximidade de um novo tempo, uma sensação de véspera que ecoa a promessa do título: *Esqueça suas lágrimas, amanhã vai ficar tudo bem*. Com referências ao cinema egípcio, a obra é dedicada ao cineasta francês Éric Rohmer, cuja filmografia explora os detalhes do cotidiano humano e as sutilezas da convivência e do confronto com o outro.

Video, 12'

The work presents a discursive fragment of a love story laced with longing and hope. The narrative unfolds in the form of an intense exchange of messages and provocations between two former lovers reestablishing contact after a decade apart. The messages reveal an attempted rapprochement, as one tries to entice the other to meet up. Despite their hesitancy, the messages betray an apparent urgency on both sides to realize their desire for a reunion—or perhaps just their desire per se. The work ends with the image of a sunset with the date December 31, 1999, written in camcorder type, alluding to the imminence of a new age, the eve of a lot more than just another year, echoing the title's promise: *Forget your tears, tomorrow everything will be alright*. With references to Egyptian cinema, the work is dedicated to the French filmmaker Éric Rohmer, whose oeuvre explores the details of human life and the subtleties of society and confrontation with the other.

RED CHEWING GUM, 2000**Vídeo, 10'45"**

Em forma de carta, a obra fala do fim de um relacionamento entre dois homens e reflete sobre a produção de imagens e sua relação com a memória. Evoca um evento de 1985, em meio à Guerra Civil libanesa, um passeio que anuncia a separação do casal. A doçura efêmera do chiclete serve de metáfora para o relacionamento e a paixão, que perdem forma e gosto depois de pouco tempo. A história de separação é situada no contexto da paisagem urbana em mutação de Hamra, rua de Beirute que, até o começo da guerra, foi o centro intelectual da cidade, reduto de teatros, universidades e cafés. O vídeo é dedicado aos fãs do cantor pop egípcio Amr Diab, um recordista de vendas no Oriente Médio. Foi realizado no contexto do Hamra Street Project, projeto curado pela Ashkal Alwan e que buscava refletir sobre a ascensão e a queda da região da rua famosa, eclipsada na virada do século pelo desenvolvimento de outras áreas da cidade.

Video, 10'45"

In the form of a video letter, the work reflects on image production and its relationship with memory as it addresses the end of a relationship between two men. The piece evokes events from 1985, in the middle of the Lebanese civil war, and the stroll that would lead to the couple's breakup. The fleeting sweetness of chewing gum stands as a metaphor for passion and relationships, which quickly lose their shape and flavor. The breakup is set against the changing cityscape of Hamra, a street in Beirut that was a haunt for intellectuals before the war, thanks to its theaters, universities, and cafés. The video is dedicated to the fans of the Egyptian pop singer Amr Diab, the highest-selling recording artist in the Middle East, and was part of the Hamra Street Project, curated by Ashkal Alwan, a reflection on the rise and fall of this famous street and its surroundings, eclipsed since the turn of the century by the development of other areas of the city.







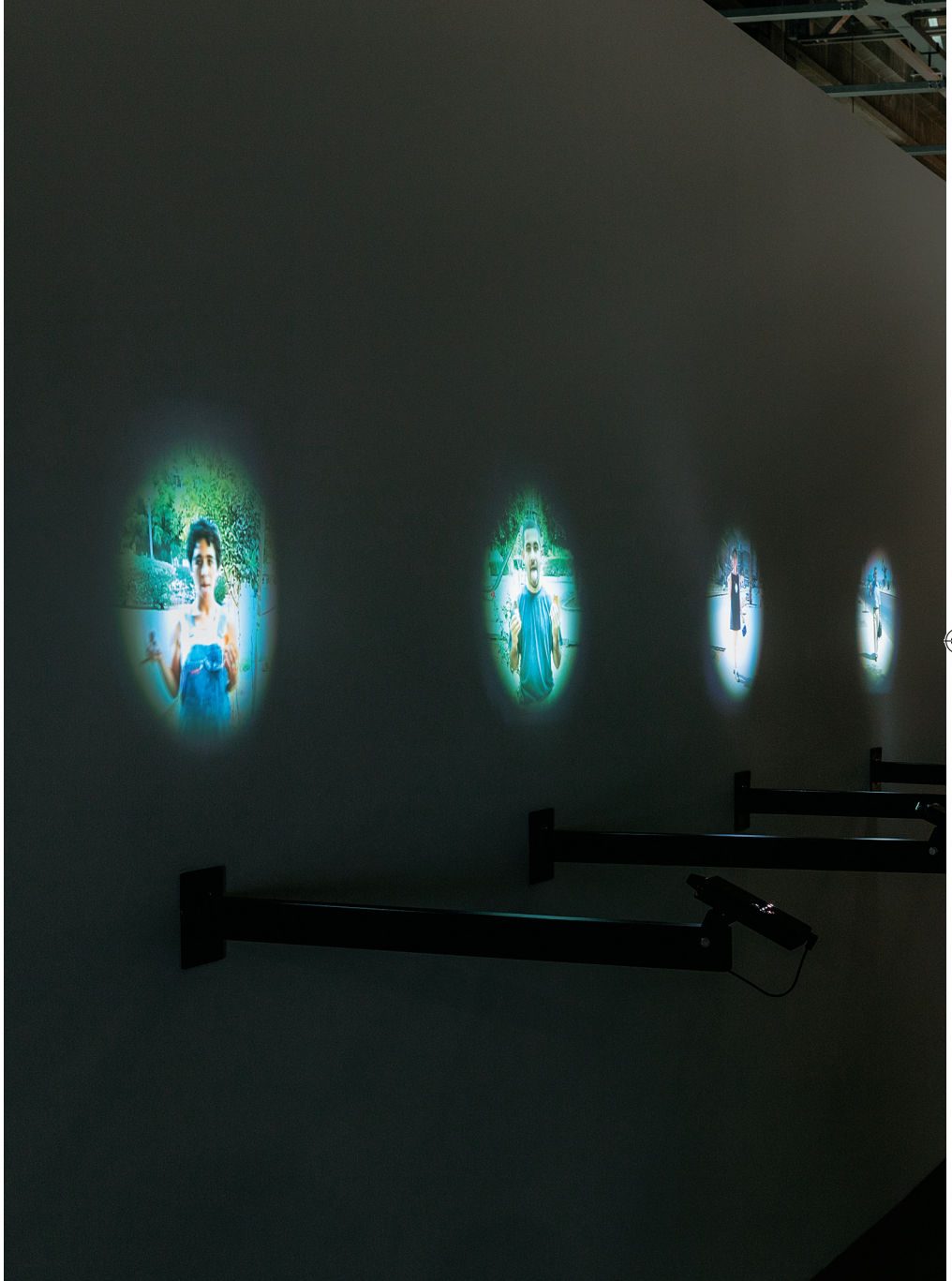
DANCE TO THE END OF LOVE, 2011





TOMORROW EVERYTHING WILL BE ALRIGHT, 2010





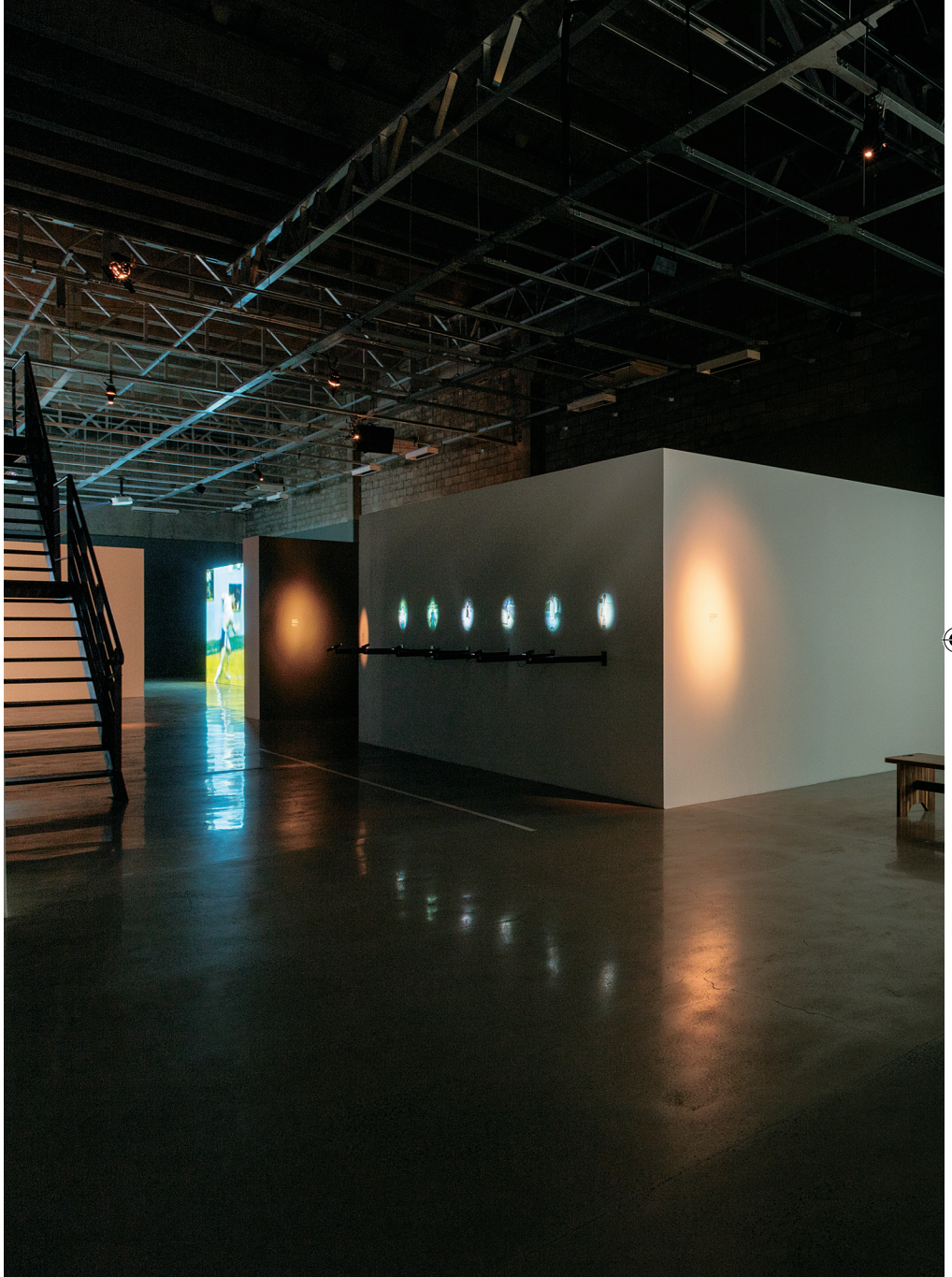
ANOTHER RESOLUTION, 1998-2013





ANOTHER RESOLUTION, 1998-2013





BEIRUT EXPLODED VIEWS, 2014



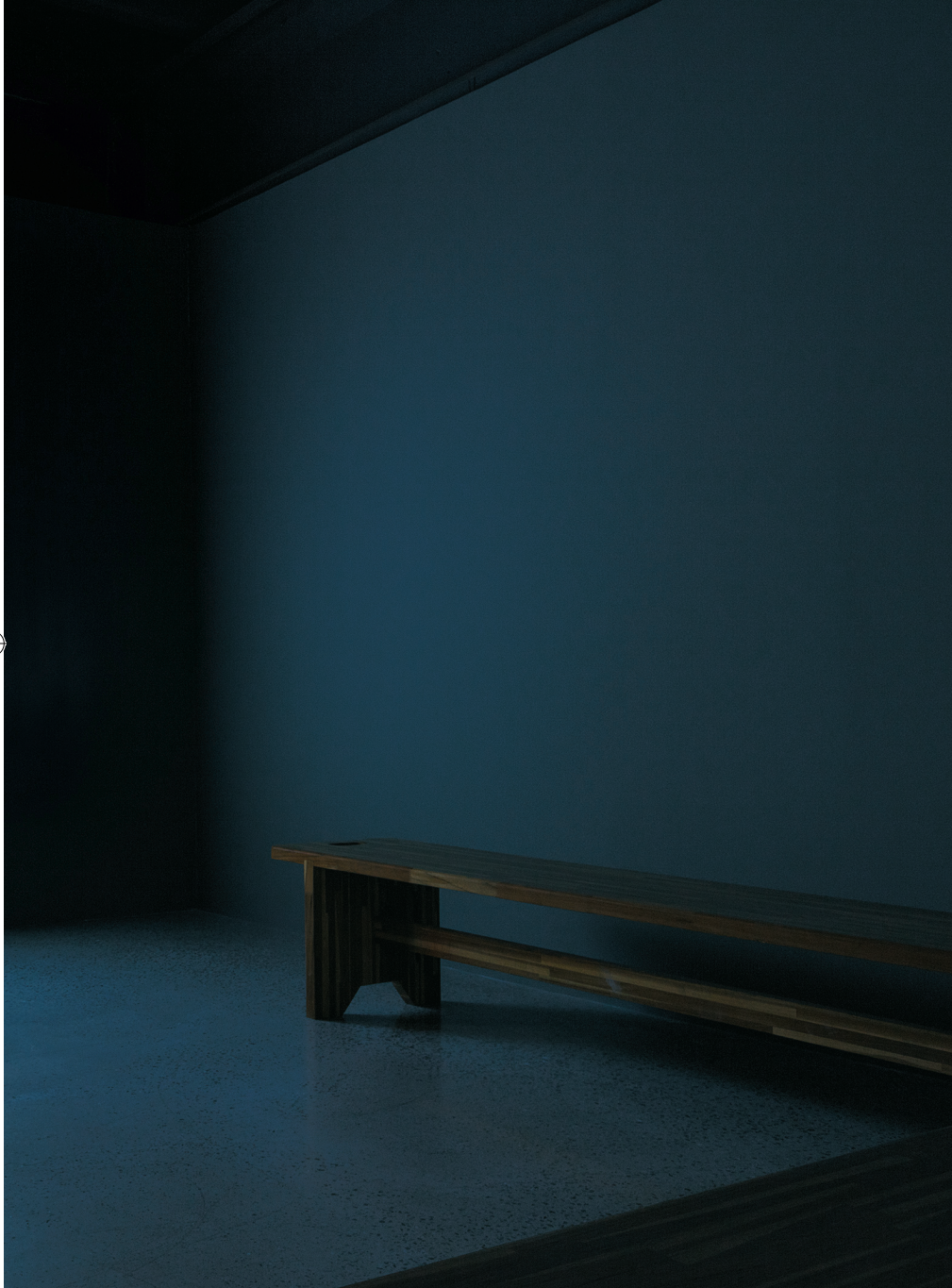


THE END OF TIME, 2013





RED CHEWING GUM, 2000



DESENHOS DRAWINGS

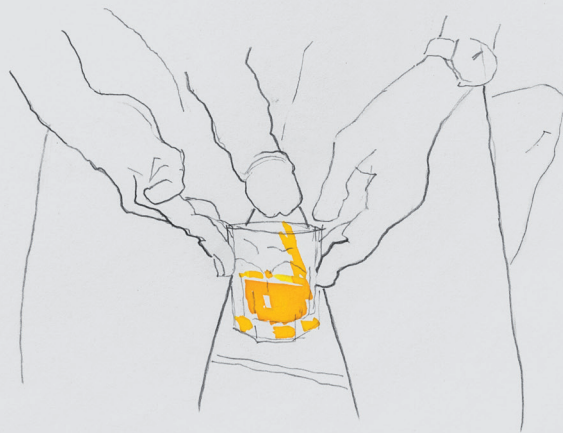
XTUBE DRAWINGS, 2016

Seis desenhos. Lápis e acrílica sobre papel, 21 × 29,7 cm cada

Na série *XTube Drawings*, iniciada em 2015, o artista se serve do desenho como instrumento para trabalhar com vídeos publicados no XTube ou em outros portais pornográficos. Ao reproduzir um único frame de cada vídeo que escolhe, Zaatari isola um momento da sequência audiovisual, como se o retivesse nas malhas delicadas da memória. Ao mesmo tempo em que o homoerotismo sutil de algumas de suas obras em vídeo dá lugar, aqui, a uma abordagem direta do sexo, a série retoma o gesto artesanal de desenhar e utiliza materiais – lápis, acrílica – que trazem ao conjunto um tom lúdico e digressivo, como se essa fosse a atividade repetitiva e prazerosa que preenche um tempo morto. Assim como em outras obras da exposição, o arquivo infinito representado pela internet serve de fonte para colher a imagem caseira, cotidiana, que guarda a memória de nossa época. Nos *XTube Drawings*, também, o descompasso temporal entre aquele que performa o desejo no vídeo e seu público é decisivo para delinear a solidão de ambos. Nesse lugar, o performer torna-se modelo, para sempre vivo e jovem em sua existência audiovisual, enquanto o artista, desenhista coletor, acaba por conferir novos sentidos a fragmentos passageiros de vida/vídeo.

Six drawings. Pencil and acrylic on paper, 21 × 29.7 cm each

In the series *XTube Drawings*, begun in 2015, the artist uses pencil and paper to work with videos posted to XTube or similar pornographic sites. By reproducing a single still from the chosen videos, Zaatari isolates a moment from an audiovisual sequence, as if retaining it in the delicate mesh of memory. While the subtle homoeroticism of some of the artist's videos here gives way to a direct approach to sex, the series is an artisanal return to drawing, with materials—pencil and acrylic—that lend the set a playful and digressive tone, as if they were doodles scribbled out to pass the time. As in other works in the exhibition, the infinite archive of the Internet serves as the well from which he draws the everyday snapshots that store the memory of our times. In the *XTube Drawings*, the time lag between the on-screen performer of desire and the audience watching the performance is decisive in delineating the solitude of both. Here, the performer becomes a model, forever alive and young in his audiovisual existence, while the artist, the draughtsman, the collector confers new meanings upon these fleeting fragments of life/video.



www.gaytube.com/media/917342/mrinos_2015_01/





www.xtube.com/video-watch/Watermelon-sex-in-various-positions-1066812





www.xtube.com/video-watch/Man-versus-papaya-2016-27862461





www.tube8.com/gay/fetish/spanking-david-kadera/2115811/





[www.xtube/video-watch/SELF-SUCK-K-21486642](http://www.xtube.com/video-watch/SELF-SUCK-K-21486642)





www.xtube.com/video_watch/extreme-shoejob-nike-dunk-hi-take-2-24377001

UMA CONVERSA COM AKRAM ZAATARI*

Moacir dos Anjos

MOACIR DOS ANJOS — Vou tentar fazer comentários sobre os trabalhos da exposição, levantar questões e, com isso, estabelecer uma conversa. Queria começar com algo que não é somente protocolo ou palavra de ordem, mas que está, a meu ver, relacionado com o trabalho de Akram Zaatari. Queria dizer Fora, Temer!¹ E digo Fora, Temer! para além do seu contexto imediato, local, embora obviamente incluindo esse contexto; digo Fora, Temer! também como desejo de expulsar de nossas vidas ideias e práticas regressivas que nos deprimem, que querem nos conformar a determinados padrões, nos disciplinar, nos regular; que querem nos tornar ignorantes de nós mesmos e do mundo que nos cerca. Ideias e práticas que discriminam; que agridem minorias e querem reafirmar antigos privilégios.

Se invoco essa palavra de ordem para começar a conversa sobre o trabalho de Akram é porque acho que os vídeos e videoinstalações aqui reunidos são trabalhos de combate, de luta, de insurgência contra ideias e práticas regressivas. Evidentemente que não quero, com isso, dizer que esses trabalhos são meros instrumentos para divulgar ideias e práticas progressistas. Eles são delicados e inteligentes demais para isso. Mas, a despeito de toda a delicadeza – ou talvez por causa dela –, são potentes enunciados políticos. Especialmente no Líbano, país de origem do artista; especialmente no Brasil, o país da maior parte de nós que estamos aqui; e especialmente em quaisquer lugares do mundo que estejam experimentando situações de ataques, menos ou mais explícitos, à potência que existe nas vidas das pessoas que vivem ali.

Os trabalhos de Akram são trabalhos de resistência. Resistência à naturalização do fato de que somente um limitado conjunto de questões, grupos sociais e entendimentos sobre o mundo possui visibilidade e legitimidade num dado lugar, num dado momento, seja no Líbano, no Brasil ou em qualquer outro canto; seja no passado ou agora. Resistência, portanto, à ideia de que as representações hegemônicas do mundo não podem ser questionadas ou alteradas. Resistência à ideia de que as representações sejam naturais. Não falo de resistência como um gesto passivo diante de uma força que nos acua, mas, paradoxalmente, como uma postura ativa de transformação. E fazer arte pode ser um ato de resistência. Há quem diga que fazer arte é, por si, um ato de resistência. Eu não chegaria a tanto, pois há muita arte que é feita justamente para satisfazer os valores hegemônicos, inclusive patrimoniais. Mas existe, sim, uma produção artística que se dedica a pôr em xeque, desafiar esses valores. Akram, a meu ver, se inclui no conjunto de artistas que se dedicam a desrespeitar e fraturar os consensos que excluem, oprimem e, muitas vezes, matam quem é diferente; quem não se adapta a normas, resiste a ser disciplinado, resiste a ser regulado. É nessa chave de entendimento do trabalho de Akram como resistência que eu gostaria de colocar questões para ele.

1 “Fora, Temer!” foi a palavra de ordem usada pelos milhares de manifestantes que saíram às ruas de grandes cidades brasileiras para protestar contra a condução do vice-presidente Michel Temer à presidência, após a manobra que validou, sem crime comprovado, o impeachment da presidente eleita Dilma Rousseff, em agosto de 2016.

Quero começar falando de dois trabalhos que são, ao menos na aparência, os mais intimistas, ou supostamente mais distanciados da vida pública, do espaço da política como ela é usualmente entendida: *Tomorrow Everything Will Be Alright* e *The End of Time*.

Em *Tomorrow Everything Will Be Alright*, acompanhamos uma troca de mensagens entre duas pessoas, na qual formas antigas e novas de escrever e se comunicar se confundem; trocas em que teclas de máquinas de escrever e teclados de smartphones misturam seus tempos. Parece-me que há, nesse trabalho, uma certa nostalgia por algo que não existe mais ou uma vontade de desacelerar o tempo apressado da contemporaneidade. Vontade de resistir à pressa; de resistir à colonização do nosso tempo livre; de resistir, porque se trata claramente de trocas de mensagens entre duas pessoas apaixonadas, apesar do tempo em que estiveram separadas. E é interessante que em nenhum momento se vejam os personagens, somente suas falas escritas. É um trabalho, portanto, que afirma o poder de sedução da escrita e o poder mobilizador do amor.

Em *The End of Time*, não é a fala que ocupa o lugar central, ainda que, de novo, tenhamos a presença de duas pessoas engajadas numa relação afetiva. Aqui, é seu corpo que fala. Divididas em capítulos, ou vinhetas, o que vemos são situações de encontro, embate, desafio, aceite, recusa, oferecimento, busca, abandono. São cenas que parecem condensar, de modo quase esquemático, situações exemplares de relações entre casais. Situações que, tomadas em conjunto, constituem um inventário de gestos íntimos e falas implícitas de amantes. Esse inventário transcende o caráter singular de qualquer relação amorosa. Na medida em que evocam situações experimentadas por nós ou pessoas que conhecemos, essas cenas ganham um sentido público, geral; deixam de ser particulares. Acho, portanto, que é possível entendê-las como equivalentes visuais daquilo que Roland Barthes chamou de “fragmentos de um discurso amoroso”². Para Barthes, a iniciação de um discurso amoroso por meio da linguagem é sempre partida – ou, como ele dizia, é sempre feita de “cacos”, pedaços, tentativas e falhas. Além disso, o discurso amoroso é necessariamente incompleto, já que depende de circunstâncias aleatórias e, às vezes, até insignificantes. Depende menos de uma retórica e mais de uma coreografia, que é recriada o tempo inteiro pelos amantes. O discurso amoroso, para Barthes, não é apaziguante; não é estruturado de forma coerente e estável. Há algo disso que me parece estar presente também neste trabalho de Akram, embora nele quase não haja palavras, mas movimentos corporais. Sejam feitos de palavras ou imagens, o importante é que esses glossários amorosos documentam experiências comuns a muitos, e ativam, portanto, a memória sensível de quem lê os verbetes de Barthes ou vê as imagens oferecidas por Akram.

Não podemos nos abstrair do fato de que são dois homens que trocam mensagens em *Tomorrow Everything Will Be Alright*, e são dois homens que performam fragmentos de um discurso amoroso em *The End of Time*. Seria ótimo se pudéssemos, mas não podemos; não no Brasil e, certamente, não no Líbano. Tanto lá como aqui, e em tantos outros lugares, existem forças repressivas muito grandes, formais e informais, legais e ilegais, que ainda colocam o relacionamento amoroso e sexual entre dois homens ou duas

2 Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

mulheres no campo da disfunção, da anormalidade, do desvio ou seja lá como se justifica o ódio que aquele que tem o poder da fala e o monopólio da violência do Estado nutre por quem é diferente.

Por outro lado, acho interessante que não pareça haver lugar para ressentimento nas obras, nem que os personagens estejam buscando aprovação externa ou preocupados com qualquer tipo de discriminação. O que eles possuem de singular é a extrema delicadeza com que o tema do amor é tratado. Gostaria que você falasse da dimensão política desses trabalhos, considerando o ambiente às vezes abertamente hostil à manifestação de amor homossexual no mundo árabe e em outros lugares.

AKRAM ZAATARI — Obrigado, Moacir, por sua leitura do meu trabalho. É sempre desafiador e estimulante ouvir outras pessoas falando sobre nosso trabalho. A homossexualidade é oficialmente punida pela lei no Líbano, mas isso não significa que não seja praticada. Gostei do modo como você retratou a resistência no meu trabalho, como um gesto ativo, e não passivo, porque também concordo; nunca abordei a homossexualidade da perspectiva de uma minoria. Essa é minha postura em geral. Em outras palavras, gostaria de ignorar as restrições sociais que envolvem a construção desse retrato, e agir como se as leis não punissem, e a sociedade não odiasse os homossexuais. Até hoje, nunca sofri nenhuma censura oficial, porque a arte é um território insignificante. Se meu trabalho estivesse na TV, teria sido totalmente diferente. Meus trabalhos são mostrados no Líbano, mas não na TV. Eles passam em espaços de arte, em eventos de arte. Um dia, provavelmente, alguém se sentirá ofendido por uma obra, embora não seja minha intenção ofender nem provocar, e embora não ache que meu trabalho seja provocativo de nenhuma maneira. Simplesmente não quero me considerar uma vítima de censura e também não quero me autocensurar inconscientemente. Gostaria de viver exatamente da maneira que desejo. Você é bastante claro e preciso em sua pergunta. É triste que dois homens ou duas mulheres que se amem possam ser punidos por isso, ou como isso possa vir a ofender alguém ou deflagrar ódio ou violência. Mas meu trabalho não trata de ódio. A questão do amor já é, por si, tão complicada que prefiro falar dela em meu trabalho. Vamos ignorar o ódio. No Líbano, ninguém me trata como um homem gay. Está sempre implícito, mas acho que as pessoas consideram mais educado não abordar esse fato. Eles temem me incomodar, e isso é muito triste. Gostei de você ter dito que abordo o amor entre pessoas do mesmo sexo sem chegar perto do ódio, porque estou simplesmente ignorando as leis e imaginando que elas não existem.

MA — E como estes trabalhos foram recebidos? Eles foram mostrados apenas em contextos culturais muito específicos?

AZ — *Red Chewing Gum* foi exibido várias vezes, de 2000 até recentemente. Em 2000, muita gente achou o trabalho direto demais, e ficou incomodada ao vê-lo. Foi a primeira vez em que vi uma história de amor entre dois homens em filme, apresentada sem julgamento moral, ignorando qualquer restrição à homossexualidade.

The End of Time foi exibido uma única vez no Videoworks, uma mostra anual de vídeos de artistas em Beirute; mas quando um festival local quis exibir o filme, pediram que eu passasse primeiro pela censura para aprovação, e eu disse: “Não, pode esquecer”. Retirei o filme do festival. *Tomorrow Everything Will Be Alright* foi exibido várias vezes, sem absolutamente nenhum problema. As pessoas adoram esse trabalho.

MA — Poderia ser sobre um homem e uma mulher...

AZ — Não, a certa altura, um pergunta para o outro se ele está com uma ereção, e a resposta é: “Para com isso, cara!” Então há como ver que são dois homens, embora isso possa passar despercebido. A censura segue um código estrito. Desde que ninguém se sinta ofendido, eles não se importam nem um pouco.

Boa parte do meu trabalho trata do amor e, em particular, do amor entre pessoas do mesmo sexo. Mas eu não me vejo como um ativista. E gosto da ideia de estar construindo, tijolo por tijolo, ainda que vivendo em um contexto árabe, um corpo de trabalho substancial, que trata do amor entre pessoas do mesmo sexo. Mas esse trabalho tem uma circulação limitada, porque os artistas estão fora do radar. O tipo de trabalho artístico que fazemos não passa na TV, não pertence à cultura dominante – embora hoje existam, no Líbano, cantores que falam abertamente sobre seu lado gay, e que estão se tornando parte da cultura *mainstream*. É um fenômeno novo, e eu me pergunto qual será o impacto disso nas normas sociais em geral.

MA — Isso me leva ao trabalho *The End of Love*, com quatro projeções, que é feito de apropriações de imagens do YouTube, todas ligadas ao mundo árabe. São imagens banais que registram o cotidiano de pessoas não identificadas, quase sempre em situações de diversão ou lazer. Cenas de afeto e, às vezes, de violência se misturam. Ao contrário dos outros trabalhos que comentei, essas cenas parecem afirmar, o tempo inteiro, a potência de corpos em movimento: fazendo exercícios, dançando, relacionando-se com outros. Corpos que afetam corpos e são afetados por outros corpos. O trabalho nos convida a ficar no centro de um feixe de imagens que parece querer despertar-nos da letargia física em que a própria internet nos coloca, na medida em que somos mais e mais tragados, que nosso tempo é absorvido por essa tecnologia e pela possibilidade de navegar por toda parte com o corpo parado. Somos contaminados por essa potência de corpos; vê-los dançando, movimentando-se, exercitando-se parece animar nossos corpos, nos dar vida nova. Ou nos alertar sobre o que nossos corpos são capazes de fazer.

Há também, aqui, diferentemente dos trabalhos que já mencionei, uma ênfase no som natural, captado junto com as imagens, e a presença marcante da música. Por outro lado, é um trabalho sobre o poder da imagem, sobre imagens que sobrevivem para além dos seus usos originais; que foram apropriadas e ganham outro significado. Vistas de modo articulado nessa instalação, elas são um painel sobre um tempo e uma determinada região do mundo.

De algum modo, trata-se de um arquivo de imagens – que, como todo arquivo, possibilita uma leitura de determinado conjunto de informações, mas também limita as possibilidades de significados. Para os que não sabem, Akram é cofundador da Fundação Árabe da Imagem, instituição que tem se dedicado a colecionar, preservar, editar e distribuir imagens do mundo árabe em toda parte.

Queria que você falasse um pouco sobre essa questão da música nos seus trabalhos, em particular nesse; e, também, da importância da ideia de arquivo para seu trabalho, de um modo geral.

AZ — *Dance to the End of Love* foi um dos poucos trabalhos em que a música entrou com força, e isso continuou depois, por exemplo, em *Beirut Exploded Views*. Esses trabalhos são irmãos.

Venho pesquisando a fotografia vernacular desde 1997, estudando como as pessoas fotografam a si mesmas, os filhos e os amigos, como elas compõem álbuns de família com essas fotografias, colocando-as em molduras, sobre a mesa ou ao lado da cama. Ao longo da história da fotografia, as fotos funcionaram como objetos em nossas vidas, não apenas como imagens de referência. Quando a fotografia se tornou digital, as fotos viraram dados abstratos, imagens luminosas visualizadas por meio de aparelhos. Elas não têm mais espessura nem peso. Com a fotografia digital, foi possível fazer imagens fixas ou em movimento, e sonoras, com o mesmo equipamento. Hoje é mais difícil separar a fotografia da imagem em movimento e da captação do som. Agora sua câmera fotográfica, seu toca-discos e sua filmadora estão todos em um único aparelho: seu celular.

As possibilidades de captar uma cena espontaneamente são, portanto, muito mais avançadas do que eram. Vou dar um exemplo: no mundo árabe, você vê muitas imagens de homens fazendo musculação. A possibilidade que a tecnologia dá a eles, hoje, é enorme: fazer musculação ao som de determinada música, coreografar, compartilhar no YouTube. Não é mais apenas o registro de uma situação que está em questão, mas também sua difusão. Portanto, não se trata mais de guardar uma imagem do amigo, namorado, filho ou pai ao lado da cama ou na carteira. Trata-se de poder exibi-la imediatamente, seja no Instagram, no Facebook, no YouTube.

No meu trabalho, o arquivo final é a terra. Mas, na sua observação, o arquivo maior da produção de imagens humanas é digital, e está na internet. É virtual, mas pode ser visualizado em qualquer lugar, e você pode baixar uma versão e não há mais como distinguir um “original”. Nem as pessoas que sobem seus filmes para a rede terão controle sobre eles. Eles podem se tornar virais; podem ser baixados e usados por outros usuários da mesma plataforma.

Então é esse o meu comentário sobre o arquivo, em relação à tecnologia, ao acesso e ao uso. Ora, acho realmente libertador trabalhar com imagens e vídeos que as pessoas fazem e postam elas mesmas na internet. Isso depois de trabalhar bastante com fotos que colhi pessoalmente nos arquivos dos donos e levei para a Fundação Árabe da Imagem, com a missão de conservá-las e torná-las acessíveis a um público maior. Sempre senti uma responsabilidade em relação às pessoas que me cediam imagens. Fui eu quem os convenci de que, a partir daquele momento, suas imagens teriam uma função fora do círculo familiar. No YouTube, isso não é uma questão, porque os usuários produzem imagens para o YouTube e tentam ampliar ao máximo as visualizações fora dos pequenos círculos familiares. A bem da verdade, usar essas imagens é prestar um serviço aos próprios youtubers, porque, na verdade, o que eles querem é mais curtidas, mais cliques, mais visualizações. Ao compartilhar e até exibir seu trabalho fora da plataforma que haviam imaginado, você dá a eles mais visibilidade. Esse foi um dos motivos pelos quais produzi uma versão monocal de *Dance to the End of Love* e a postei de volta no YouTube; para que essas pessoas pudessem talvez encontrar as imagens que postaram, usadas em uma narrativa diferente.

Há uma perspectiva libertadora em trabalhar com o YouTube. Não sei se você viu meu último trabalho, *Twenty-Eight Nights and a Poem*, feito a partir do arquivo do fotógrafo Hashem el Madani, mas também da música popular e de filmes do século 20. Para poder usar trechos de músicas e filmes que estão no YouTube, inseri aparelhos diversos, como um smartphone, um

iPad e um tocador de DVD, no velho estúdio de Madani; e criei encontros de músicas e filmes de épocas diferentes, tocando-os juntos, ao mesmo tempo. Às vezes, uma dada situação ativa o telefone celular e, de repente, o aparelho liga e começa a tocar uma música. Dá para comparar com o uso da máquina de escrever em *Tomorrow Everything Will Be Alright*, em que não há atores, apenas um aparelho que parece vivo e através do qual a história se desenvolve. Isso tudo para dizer que a música e os trechos dos filmes só se tornam tangíveis por meio dos aparelhos que usamos para reproduzi-los.

Hoje em dia não precisamos nem de iTunes, sinceramente; basta procurar a música no YouTube e ouvir. E se você estiver ligado a uma rede Wi-Fi ou, digamos, 4G, aí então você não precisa nem de sua própria coleção de música, de sua discoteca. Então me interessa explorar o modo como esses aparelhos afetam nossas vidas e se tornam nossos novos amigos, nossos novos olhos; extensões ou experiências através das quais nos ligamos ao mundo. E é uma atitude solitária. E é por isso que acho que *Dance to the End of Love* é uma celebração da solidão, de certa maneira, porque você fica ali sozinho, com seu próprio aparelho. É verdade, você está dançando com seu próprio corpo e também com outros corpos, mas pensando em alguém que irá ver aquilo, alguém que não está presente, que está ausente. Então é uma celebração da ausência daqueles que verão aquilo.

MA — Isso me leva a *Beirut Exploded Views*. A presença do smartphone é muito forte no trabalho; há uma certa alienação das pessoas umas das outras, mas, ao mesmo tempo, uma união, uma partilha. Há um tom metafórico e referências políticas mais claras que em outros trabalhos seus; a começar pelo título, que pode se referir aos bombardeios aos quais a cidade foi submetida por anos. Ao contrário de cenas de destruição, o vídeo mostra gente num lugar de moradia sendo construído, ainda que todo pareça mais cenário que casas de verdade. Há uma tensão entre ruína e construção: algo está sendo construído e algo está sendo destruído, como se o presente estivesse sempre “em obras”. E outro aspecto interessante é que, dos vários personagens que participam da construção, nenhum dirige a palavra ao outro; todos usam smartphones para mediar seu contato com o mundo. Não parece ser um tecido para criar laços ou compartilhar momentos de beleza ou esperança, como sugere o olhar dos personagens diante dos fogos de artifício.

Por outro lado, sabemos, inclusive pelo título, que estamos em Beirute. E aqui, como em outras cidades, luzes e barulho vindos do céu evocam a memória das bombas que mataram e feriram milhares de habitantes. Enfim, forças contrárias estão em embate: afetos que animam se chocam com afetos que deprimem, sem que resolução nenhuma surja. Então, é um filme que nos confronta com a irrevogável incerteza que ronda a vida, na disputa entre alegria e tristeza. Talvez, claro, a incerteza seja maior em alguns cantos do mundo que em outros; em todo caso, é impossível de ser eliminada.

Seu trabalho é muito delicado, às vezes até melancólico, mas também afirma a vida, o amor, as relações, o afeto. Como você acha que ele lida com essa irrevogável incerteza em relação ao futuro – a incerteza de viver num mundo, num país, numa cidade em que tantas coisas, materiais e simbólicas, já foram destruídas, reconstruídas e podem ser destruídas de novo a qualquer momento, num ciclo de nascimento e morte que parece não ter fim?

AZ — Vivemos uma época de muita angústia. Você descreveu *Beirut Exploded Views* com bastante precisão. A incerteza do futuro é definitivamente algo que me preocupa, e a muita gente da minha geração, em relação ao Líbano e a toda a região. Ouvimos dizer que Beirute foi várias vezes destruída e várias vezes reconstruída. Testemunhamos a destruição e um enorme projeto de reconstrução. Mas não queremos passar por outro ciclo desses. Esperamos que amanhã vá ficar tudo bem; e vamos trabalhar para tentar entender, talvez, o presente e aquilo por que estamos passando. Não acho que o artista possa mudar nada, mas o artista pode, sim, às vezes, descrever seu tempo de tal maneira que permita mudanças futuras.

Tento descrever o que está a minha volta. *Beirut Exploded Views* seguramente é Beirute; é o lugar dessa vista explodida. O título destaca, sim, a ideia de “explosão”, mas também um modo de ver; usamos a “vista explodida” ao representar um objeto. É um corte em perspectiva ampliada, uma representação que não pode ser experimentada na realidade. É um diagrama que mostra as peças que compõem um objeto ligeiramente separadas, soltas, como se o objeto tivesse explodido de forma simétrica, a partir do centro.

Mas este trabalho também tem a ver com um lugar muito específico de Beirute. Por mais de cinco anos, quis fazer um filme nesse lugar, até que a oportunidade surgiu na 10ª Bienal de Gwangju (Coreia do Sul), dois anos atrás; o tema da bienal era *Burning Down the House* [Queimando a casa], ou seja, basicamente, trataria de destruição e reconstrução, construções históricas e modernas. Resolvi fazer o trabalho que sempre quis fazer naquela locação. Não é um canteiro de obras; é um lugar no centro de Beirute que já passou por destruições e reconstruções, e onde são construídas réplicas em escala 1:1 de edifícios que estão subindo na região do centro. Então, se uma construtora é contratada para fazer um prédio no centro, ela tem que construir uma parede em tamanho real, uma amostra com o mesmo material que vai usar no prédio, para aprovação. Essa amostra fica lá até o prédio estar construído; daí eles a destroem. Portanto, é um lugar representativo da atividade atual das construtoras no centro de Beirute. Cada parede pertence a uma estética diferente, cada uma é feita de um material diferente, mas todas têm em comum o fato de pertencerem à mesma cidade e de estarem inacabadas ou em construção. Nesse cenário, imaginei um contexto pós-apocalíptico no qual pessoas se veem obrigadas a ocupar uma área hostil, uma cidade destruída ou inconclusa, e tentam transformar aquilo em um espaço amigável e habitável.

Eles não levam quase nada consigo, e seus únicos pertences são aparelhos eletrônicos. São pessoas solitárias, que não falam umas com as outras. Elas se comunicam apenas com pessoas obviamente ausentes: familiares que estão em outro país, amigos de outro lugar. São socialmente ativos, mas muito pouco entre si; socializam por meio desses aparelhos, com pessoas que não vemos no filme. A música faz parte do processo de transformar o lugar em um lugar amigável. Você leva suas músicas favoritas com você. É reconfortante e ajuda a matar o tempo. Tudo isso através de um único aparelho, aquele com o qual você se comunica.

Tentei trabalhar com posturas que são novas nas nossas vidas. Hoje em dia, você vê muita gente andando e falando sozinha. Dez anos atrás, não se via isso ou você achava que a pessoa estava louca. Agora a gente sabe que ela deve estar falando ao telefone, usando um fone. Nós nos acostumamos com isso. A comunicação está mudando graças a esses aparelhos, e tentei encontrar um jeito de captar isso numa narrativa.

MA — Falando de narrativa, queria fazer um breve comentário sobre um filme mais antigo, *Red Chewing Gum*. Como outros filmes, ele parece apresentar um fragmento de discurso amoroso, com tentativas, falhas, oferecimentos, recusas. Também nele, uma relação homoerótica ocupa um lugar central. Mas aqui se destaca outra característica de alguns de seus trabalhos: o uso de uma narrativa ficcional para documentar um fato. O filme é sobre uma relação efêmera entre dois jovens que se encontram por acaso na rua, mas também sobre aquele lugar e aquele momento do país. Questões ficcionais e documentais se mesclam. Queria perguntar a você sobre essa relação entre ficção e documento no seu trabalho, essa tensão entre essas duas formas de falar do mundo.

AZ — *Red Chewing Gum* é o único filme cujo título não pode servir a qualquer outro trabalho desta exposição. Até poderia se chamar *Beirut Exploded Views*; *The End of Time* poderia ter se chamado *Dance to the End of Love*; e *Tomorrow Everything Will Be Alright* poderia muito bem ser *The End of Time*. Mas o título *Red Chewing Gum* é absolutamente único, porque é sobre dois homens e um encontro específico com um chiclete vermelho. A história se passa em Hamra, que já foi um bairro comercial próspero. O narrador do vídeo evoca uma lembrança: seu namorado o forçou a mascar um chiclete que já havia sido mastigado por um vendedor de chicletes. É uma metáfora do poder entre dois amantes, com muitas conotações sexuais. O filme se baseia nessa lembrança, e tenta reconstruí-la muitas vezes; o narrador fica sempre se dirigindo ao ex-namorado, como se estivesse lendo uma carta para ele, e volta a repetir essa história com pequenas diferenças a cada vez. No final, percebemos que o vendedor de chiclete era um produto da imaginação do ex-namorado do narrador ou que talvez seja o próprio narrador, como o ex-namorado desejava. Não são três personagens, mas dois.

Trata-se de uma ficção, só que o chiclete não pode ser fictício; quando você filma o ato de mascar chiclete, é preciso mascar um chiclete e, portanto, não é uma ficção. Não há nenhum faz de conta. É como na pornografia: se você é um ator que faz um filme pornográfico, sua atuação é, ao mesmo tempo, fictícia e real, e o filme pornográfico é, ao mesmo tempo, ficção e documentário. Assim como o vendedor de chicletes em *Red Chewing Gum*: uma invenção do casal, uma ficção na vida deles; mas, uma vez que isso é apresentado pelo narrador, não é mais ficção.

Há uma história de amor icônica que sempre retorna, aqui e ali, no meu trabalho. E adoro incluir reviravoltas nessa história. A história de amor através da máquina de escrever em *Tomorrow Everything Will Be Alright* é a mesma que você vê acontecer em Hamra em *Red Chewing Gum*; e é a mesma que você vê reencenada pelas três figuras no vácuo branco de *The End of Time*, dessa vez na ausência da cidade. Esses três filmes representam a mesma história icônica, mas cada um é uma expressão diferente dela, às vezes com pequenos acréscimos, ora atentando para um contexto diferente, ora atentando para questões presentes em todas as relações, como a “preservação” e aquilo que resta de uma história de amor – e esta é a origem do museu – ou a máquina, ou aparelho, que se torna protagonista de uma história de amor, como em *Tomorrow Everything Will Be Alright*. A realidade é que, depois disso, senti falta de trabalhar com atores, e resolvi reencenar a mesma história em outro contexto. E *The End of Time* é mais uma performance. Filmamos sem som; no set, você só ouvia a contagem, “Um,

dois, três, quatro, cinco, vai. Um, dois, três, quatro, parou”. Só marcando o ritmo da performance, do primeiro movimento, depois do segundo movimento, do terceiro etc. “Um, dois, três, quatro, cinco, mais perto; um, dois, três, quatro, vira; um, dois, três, quatro, cinco, vê a cueca dele, agora, um, dois, três, quatro, cinco, tira a cueca dele”. Uma coisa assim. É por isso que digo que é uma dança, porque é um protocolo de algo como doze gestos organizados em torno de um ritmo.

MA — Em *Another Resolution*, você seleciona fotografias de crianças posando de diversas maneiras e refaz essas cenas com homens e mulheres adultos. Algumas poses parecem absurdas, ou ridículas, ou deslocadas. E quando você vê os originais das crianças, parecem muito naturais. Sempre gosto de pensar na infância como esse lugar ou tempo de utopia, em que tudo é possível, tudo é permitido, todos os futuros podem ser imaginados. Enquanto, na vida adulta, esses futuros se reduzem, e aquilo que era possível, imaginável e aceitável se torna, muitas vezes, ridículo ou inaceitável. De algum modo, os corpos ficam mais regulados, domesticados. Enfim, queria que você comentasse um pouco essa questão.

AZ — *The End of Time* retrata a paixão amorosa quase como a descoberta do sexo pelas crianças. Definitivamente me interessa explorar a ideia de voltar à infância em meu trabalho, redescobrir o sexo sem o peso da vida adulta e da bagagem adulta que vem com o sexo. É a primeira vez em que penso na ligação entre *The End of Time* e *Another Resolution*, que é sobre o modo como os adultos convencionalmente retratam as crianças. *Another Resolution* observa sete poses, claramente codificadas por gênero, de fotos de crianças, e as reencena com adultos. Fotografei e filmei essas reencenações em 1998, quando não era possível fotografar e filmar com o mesmo equipamento. Hoje, a Canon, a Sony ou coisa que o valha fazem ambos: fotografias em alta resolução e filmes de boa resolução. E é aqui que a fotografia e o cinema, e a indústria desses equipamentos, convergem totalmente. Quando fiz *Another Resolution*, pedia aos meus modelos que ficassem parados e não se mexessem por dez minutos, enquanto os filmava continuamente, enfatizando, portanto, sua imobilidade. Então, havia um comentário sobre movimento e imobilidade, antes do comentário sobre os códigos de gênero e o poder exercido pelo fotógrafo adulto (e, muitas vezes, pelos pais) sobre o modelo, pelas poses específicas.

A ideia de evocar a infância veio da procura de uma relação inocente e sem preconceito com o mundo. As crianças também são capazes de fazer maldades, mas nunca é “vou te machucar por causa das tuas crenças” ou “vou te machucar porque você é diferente”. As crianças não compartilham nosso sistema social; elas têm uma coisa própria que nós, adultos, perdemos, ao nos conformar com os modos de comportamento e as normas impostas. Todos os movimentos libertadores acabam se conformando às normas, assim como os gays tendem a se conformar também!

Não quero me conformar com moldes, mas acabo me conformando. Não se conformar é, portanto, um exercício contínuo. E a diversidade de minhas curiosidades e interesses vai além da cultura de um lugar, vai além da cultura de gênero, além da linguagem. Voltar à infância é tentar lembrar como nos sentíamos antes.

PARTICIPANTE — Quería saber um pouco mais sobre os desenhos que estão na mesa ao lado. Como esse trabalho se relaciona com os outros? Esse é um novo jeito de produzir, para você?

AZ — Gosto de me perder no YouTube. O YouTube tem esse poder: você procura uma coisa, ele sugere coisas semelhantes, postadas pelo mesmo usuário ou filmes vindos da mesma região. É uma espécie de adivinhação automática de quem você é e de quais são seus interesses. E, muitas vezes, faz sentido. É até um pouco assustador. É uma plataforma que ainda vai nos surpreender, acho.

A partir do YouTube, cheguei ao XTube, que é uma plataforma para filmes pornô profissionais e amadores. Bem, o fato é que no XTube você já não sabe mais onde a pornografia está invadindo o espaço privado e onde o espaço privado está tentando imitar a pornografia. Ali você tem a indústria tentando vender pornografia e gente que tenta produzir sua própria pornografia. E esse “ pornô ” desformatado e nada inocente está ficando popular, e por isso é frequentemente imitado pela indústria.

Pois bem, para alguém que trabalha com imagens que as pessoas fazem de si mesmas, isso é extremamente envolvente. Colocando a moralidade de lado, é simplesmente interessante. E só consigo pensar em crianças, quando vejo uma pessoa transando com um mamão. Esse experimentalismo todo pode ser bem perturbador, às vezes, mas também é muito revelador dos nossos tempos.

Os desenhos do XTube vêm daí. Eu não queria fazer outro *Dance to the End of Love* com imagens pornográficas, porque isso seria como tentar remediar a pornografia. Eu queria afastar o trabalho deste meio e tentar formular o que eu queria ver, ou reformular meus interesses, usando outro meio. Acho que o desenho é um meio apropriado, porque não é uma tradução óptica ou uma descrição. Também permite intervir nas situações, mudar a cor ou ser seletivo quanto àquilo que quero mostrar. E é uma coisa muito humana e manual, algo de que sinto falta depois de tanto tempo trabalhando com vídeo, arte eletrônica e cinema.

E também é voltar à infância: desenhar com lápis, identificar relações muito estranhas com o próprio corpo, com a sexualidade. É muito revigorante. Originalmente, eu queria fazer uma exposição só com vídeos. Mas quando estava trabalhando nas imagens para o catálogo, mostrei à Solange Farkas e ao Gabriel Bogossian alguns desenhos que eu tinha feito, muito parecidos com estes, e decidimos incluir alguns. Por questões práticas, acabei fazendo novos desenhos aqui em São Paulo. De modo que esses desenhos são bem brasileiros, por essa perspectiva.

* Editada a partir da transcrição da conversa entre o artista Akram Zaatari e o curador Moacir dos Anjos, realizada no Galpão VB, São Paulo, em 5 de setembro de 2016, como parte dos Programas Públicos da exposição *Amanhã vai ficar tudo bem*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza.

A CONVERSATION WITH AKRAM ZAATARI*
Moacir dos Anjos

MOACIR DOS ANJOS — In order to get the conversation rolling, I'm going to comment on the works in the exhibition and raise some topics. First, let me start by saying something that is not just a watchword or a slogan, but, as I see it, actually has a lot to do with Akram Zaatari's work, and that's "Temer, out!"¹ When I say "Temer, out!" I don't just mean out of his immediate context, the post he currently occupies, though I mean that too, obviously; when I say "Temer, out!" I'm expressing the wish to see banished from our lives not just Temer, but the retrograde ideas and practices he stands for, which just bring us down, try to make us fit certain standards, seek to discipline us, regulate us, make us ignorant of ourselves and the world around us. Ideas and practices that discriminate, that hurt minorities, and strive to reassert old privileges.

If I invoke this chant at the beginning of a conversation on Zaatari's art, it's because I believe that the videos and video installations gathered here are works of combat, of struggle, of insurgency against retrograde ideas and practices. Of course, by that, I don't mean to say that his works are mere vehicles for progressive ideas and practices. They are way too delicate and intelligent for that. But despite that delicateness—or perhaps because of it—they are powerful political statements. Especially in Lebanon, the artist's home nation; especially in Brazil, the home of most of us gathered here today; and especially in all those places where, explicitly or otherwise, the life force of the people finds itself under attack.

Zaatari's films are acts of resistance. Resistance to the naturalization of the fact that only a select set of issues, social groups, and worldviews warrant visibility and legitimacy in any one place, at any one time, be that in Lebanon or Brazil, or any other corner of the world, whether in the past or the present day. Resistance, that is, to the idea that hegemonic representations of the world cannot be questioned or changed. Resistance to the idea that certain representations are natural. I'm not speaking here of resistance as mere pushback against a force that corrals us, but, and paradoxically, as an active drive for transformation. Art can be an act of resistance. Some would say producing art is, itself, an act of resistance. I wouldn't go that far, because a lot of art is made to reinforce hegemonic values, including patrimonial values. But there is a strand of artistic production that is devoted to challenging those values and putting them in check. In my view, Zaatari is one of those artists committed to disrespecting and shattering the consensuses that exclude, oppress, and very often kill those who are different; those who don't adjust to the norms, who refuse to be tamed, refuse to fit the mold. It is with this understanding of Zaatari's art as resistance that I would like to pose the following questions to him.

- 1 "Fora, Temer!" [Temer, out!] was the slogan used by the thousands of demonstrators who took to the streets of Brazil's major cities to protest against the impeachment of President Dilma Rousseff in August 2016, which saw Vice President Michel Temer take office in her stead.

I'd like to start by talking about two works that are, in appearance, at any rate, the most private, or at least those farthest removed from public life, from the political arena as commonly understood: *Tomorrow Everything Will Be Alright* and *The End of Time*.

In *Tomorrow Everything Will Be Alright*, we follow an exchange of messages between two people in which old and new forms of writing mix and blur; where the typewriter meets the touchscreen and their respective times meld together. It seems to me that what we have in this work is a certain nostalgia; or at least a desire to slow down the frenetic pace of contemporary life. A will to resist the hurry; resist the colonization of our free time; resist, because what we're clearly dealing with here is an exchange of messages between two people who are still in love, no matter how long they've been apart. Oddly enough, we never actually see the characters, only their typed messages. This is a work that highlights the seductive power of the written word and the sheer impetus of love.

In *The End of Time*, though the focus of the work is, again, on two people in a relationship, it's not speech that takes center stage. Here, the body does the talking. Divided into chapters, or vignettes, what we see are meetings, clashes, challenges, submissions, refusals, offers, searches, and abandonments. The scenes seem to condense typical stages in romantic relationships, almost schematically; situations that, taken together, form an inventory of the private gestures and implicit speech of lovers. This inventory transcends the singular nature of any one love affair. Insofar as they evoke situations experienced by ourselves or by people we know, they acquire an almost public sense, as everyman experiences. As such, they shed their private character. I, therefore, think that we can understand them as visual equivalents to what Roland Barthes called "fragments of a lover's discourse."² For Barthes, a lover's discourse always begins with "shards," with snippets, trial and error. What's more, a lover's discourse is always and necessarily incomplete, as it depends on random and sometimes even insignificant circumstances. It relies less on rhetoric than on a choreography endlessly recreated by the lovers. For Barthes, the lover's discourse is not assuaging; it's not structured in a coherent, stable form. Something similar strikes me as present in this work by Zaatari, though there are very few words in it, only movements. Whether of words or images, the important thing is that these amorous glossaries document experiences that are common to many and, therefore, trigger the emotional memory of whoever reads Barthes' words or watches Zaatari's sequences.

We cannot ignore the fact that the lovers exchanging messages in *Tomorrow Everything Will Be Alright*, and those acting out the fragments of lovers' discourse in *The End of Time*, are men. It would be great if we could, but we can't, not in Brazil, and certainly not in Lebanon. There, like here and in many other places, the forces of repression are multifarious and powerful, whether formal or informal, legal or illegal, and they continue to consign same-sex relationships, whether between two men or two women, to the field of dysfunction, abnormality, perversity, or whatever else can be used to justify the hatred the powers-that-be—who control discourse and have a monopoly on State violence—nurture toward those who are different.

2 Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments* (Vintage Classics, 2002).

On the other hand, I think it's interesting that there doesn't seem to be room for resentment in your works, nor do the characters look for outer approval or worry about discrimination. What these videos share is a singular and extreme delicateness in the way they deal with the theme of love. I'd like you to talk about the political dimension of these works, considering the often hostile reception given to declarations of homosexual love in the Arab world, among other places.

AKRAM ZAATARI — Thank you, Moacir, for your reading of my work. It's always challenging and enriching to hear others talk about one's work. Homosexuality is officially punished by law in Lebanon, but it doesn't mean it is not practiced. I like how you portray resistance through my work as an active gesture, not a passive one, because I do agree; I never addressed homosexuality from a minority perspective. That's my general attitude. In other terms, I'd like to ignore social restrictions around its portrayal and make as if laws did not punish and as if society didn't hate. Until now, I did not receive any official reproach because art is an insignificant territory. Had my work been on TV, it would have been totally different. My works are shown in Lebanon, but not on TV. They are shown in art venues and art events. One day, probably, someone will be offended by a work although it is not my intention to offend, nor provoke, and I do not find my work provocative at all. I simply don't want to consider myself a victim of censorship, and do not want to unconsciously self-sensor myself. I would like to live exactly like I desire to live. You're very clear and precise in your question. It is sad to see how two men or two women loving each other could be punished, or how it could offend, or trigger hatred or violence. But I do not work about hatred. The question of love is already so complicated that I'd rather address that in my work. Let's ignore hatred. In Lebanon, no one addresses me as a gay man. It's always implicit in the question, but I guess people think that not to address this question is part of being polite. They'd fear to make me uncomfortable, and this is so sad. I like that you address how I portray same-sex love away from hatred because I'm just ignoring laws and imagining that they don't exist.

MA — And how were those works received? Were they shown only in extremely specific cultural contexts?

AZ — *Red Chewing Gum* was screened many times between 2000 and recently. In 2000, many thought it was too blunt, and felt uncomfortable watching it. It was the first time I saw a love story between two men on film, presented without any moral judgment, ignoring any restrictions of homosexuality.

The End of Time had a single screening at Videoworks, a yearly showcase for artists' videos in Beirut, but when a local festival wanted to show it, they asked me to pass it on to the censorship office for approval, and I said, "No, forget it." I withdrew it from the festival. *Tomorrow Everything Will Be Alright* was screened many times, with absolutely no problem. People love this work.

MA — It could be about a man and a woman...

AZ — No, at some point one asks the other if he has a hard-on, and the answer he gets is: "Stop it, man!" So there is room to see that these are two men, but it may go unnoticed. Censors follow a strict code. And as long as no one is offended, they don't really care.

Much of my work is about love, same-sex love in particular. But I do not see myself as an activist. And I like the idea that I'm building brick over brick, a substantial body of work addressing same-sex love and still living in an Arab context. But this work has very limited circulation because artists work under the radar. The kind of artist work we do is not on TV; it is not in mainstream culture—although now there are singers in Lebanon that talk openly about their gay side, and they are becoming part of the mainstream culture. This is a new phenomenon, and I wonder how this will impact social norms in general.

MA — That brings me to *The End of Love*, which consists of four projections based on images appropriated from YouTube, all in some way connected with the Arab world. These are banal images that depict the everyday lives of unidentified people, almost always shown pursuing some pastime or leisure activity. What we're given is a mix of scenes of affection and sometimes violence. Unlike in the other works I mentioned, these scenes seem to underscore the power of the moving body unrelentingly: shown here doing exercises, dancing, interacting. These are bodies affecting other bodies and being affected back. The work invites us to step inside a sequence of images that somehow wants to stir us out of the lethargy the Internet has mired us in, sucking us into itself, taking up more and more of our time, enticing us with the possibility of going anywhere without moving a muscle. We're animated by these pulsing bodies; watching them dance, watching them move and exercise revives us, breathes new life into our bodies, or at least reminds us of what our bodies can do.

Also unlike the other works I mentioned, there's an emphasis here on natural sound, the ambient noise that comes with the images, and there's a striking presence of music. On the other hand, it's a work about the power of the image, about pictures that survive beyond their original uses; which have been appropriated and lent new meaning. Seen together in this installation, they form a mural devoted to a particular part of the world at a given time.

In a sense, it's an archive—and like all archives, it allows for a reading of a certain pool of information, while also limiting its range of possible meanings. For those who don't know, Zaatari is a cofounder of the Arab Image Foundation, an institution that collects, preserves, publishes, and distributes Arab images worldwide.

I'd like you to talk a little about the role of music in your work, particularly this one, and also about the importance of the idea of the archive in your art in general.

AZ — *Dance to the End of Love* was one of the few works where music had a strong entry; and it continued, for example, in *Beirut Exploded Views* as well. These two are like brother works.

I've been researching vernacular photography since 1997, looking at how people take pictures of themselves, of their kids, and their friends, how they constitute family albums with their photographs, frame them, put them on a desk or near their bed. Throughout the history of photography, photographs functioned as objects in our lives, not only as image references. When photography moved into digital, photos became abstract data, illuminations that are viewable through devices. They have no thickness and have no weight. With digital photography, one could make still and moving images

with sound with the same machine. It's harder, nowadays, to separate photography from moving image and sound recording. Your camera, your turntable, your movie camera are all now on one device, your cell phone.

So, the possibilities of capturing a scene, spontaneously, are much more advanced than before. I'll give you an example: you see a lot of photographs of men doing bodybuilding in the Arab world. The possibility that technology gives them nowadays is enormous: bodybuilding to a certain piece of music, choreographing it, broadcasting it on YouTube. It is not only the recording of a situation that is in question, but it's broadcasting it as well. So, the issue isn't to keep an image of your friend, your lover, your son, or your father near your bed or in your wallet anymore. The issue is to be able to display it immediately, whether on Instagram or Facebook or YouTube.

In my work, the ultimate archive is earth. But in your observation, the larger archive of humanity's image production is a digital one, one that exists on the Internet. It's virtual, but it's viewable from every location, and it's downloadable, and there's no way that we'll distinguish an "original" anymore. Even the persons who uploaded their films will no longer control them. They can go viral; they can be downloaded and used by other users of the same platform.

So that's my comment on the archive in relation to technology and access and use. Now, I find it really liberating to work on images and rushes that people upload themselves on the Internet. After working a lot with photographs of people that I've taken personally from them and brought to the Arab Image Foundation, with the mission of saving them and making them accessible to a larger public. I have always felt a responsibility vis-à-vis the people I've taken images from. I am the one who convinced them to give their images away. I'm the one who convinced them that from then on, their image would have a function outside the family circle. On YouTube, those things don't cross at all, because YouTubers produce their images for YouTube and they seek to maximize viewing outside small family circles. And actually, by using their images, you do YouTubers a service, because they actually want to have more likes, more hits, more views. And by forwarding and even exhibiting their work outside the platform that they imagined, you even give them more exposure. So this is one of the reasons why I produced a single-channel version of *Dance to the End of Love* and put it back on YouTube, so these people could maybe encounter their own images used in a different narrative.

There is a liberating angle to working with YouTube. I don't know if you've seen my last work, *Twenty-Eight Nights and a Poem*, on the archive of photographer Hashem el Madani, but also on the popular music and the films of the 20th century. I inserted several devices, like a smartphone and an iPad and a DVD player in Madani's old studio to be able to display the music bits and the film clips I got from YouTube; and I created those encounters of music and films coming from different times and made them play altogether at the same time; sometimes there's a situation that triggers the cell phone and all of a sudden it turns on and plays music. It is comparable to how the typewriter is used in *Tomorrow Everything Will Be Alright*, where there are no actors, but only this device that is lively and through which the story unfolds. So, this is just to say that music and film clips are only made visible through the devices we use to view them.

We don't even need iTunes nowadays, frankly; we can just look for the song on YouTube and play it. And if you are anchored to a Wi-Fi or, say, 4G, then you don't really need your own collection of CDs, your own library. So I'm interested in exploring how those devices affect our lives and then become our new friends, our new eyes; extensions or experiences through which we anchor ourselves in the world. And it's a solitary attitude. And this is why I think *Dance to the End of Love* is a celebration of solitude, in a way, because you are with your own device. It's true, you are dancing with your body and with other bodies as well, but you are thinking of the one who is going to see it, the one who's not present, who's absent. So it's a celebration of the absence of those who are going to see this.

MA — Which brings me to *Beirut Exploded Views*. Smartphones are a strong presence in the work; there's a certain alienation among people today, but also a union, a sharing. There's a metaphorical tone in this work, and the political references are clearer than in other videos, starting with the title itself, which refers to the air raids the city endured over the years. But instead of scenes of destruction, the video shows a place under construction, even if it looks more like a film set than actual housing. There's a tension between the ruins and the half-built: something is being constructed, and something else is being destroyed as if the present were an ongoing work in progress. Another interesting aspect is that not a word is spoken between the various people involved in the construction work; they all use their smartphones to interface with the world. It doesn't seem to be a weft through which to create bonds or share moments of beauty or hope, as the expressions of the characters would suggest as they watch the firework display.

On the other hand, we know, right from the title, that we're in Beirut. And here, as in other cities, streaks of light and noises in the sky recall the air raids that killed and wounded thousands of its residents. Here, conflicting forces are locked in battle: life-enhancing emotions clash with feelings of despondency, without any resolution coming from that. So it's a film that confronts us with the irrevocable uncertainty that surrounds life, in the dispute between happiness and sorrow. Of course, the uncertainty speaks louder in some parts of the world than in others, but whatever the degree, it can't be eradicated.

Your work is very delicate and often melancholic, but it's also affirmative, it asserts life, love, relationships, affection. How do you think it deals with this irrevocable uncertainty toward the future—the uncertainty of living in a world, a country, a city in which so many material and symbolic elements have been destroyed and rebuilt, and could be destroyed all over again at any moment, as part of a seemingly endless cycle of birth and death?

AZ — These are times of great anxiety. You've described *Beirut Exploded Views* really precisely. An uncertain future is definitely something that makes me and many of my generation worry about Lebanon, worry about the region. We've heard that Beirut was destroyed several times and rebuilt several times. We have witnessed destruction and a major reconstruction project. But I don't think we'd like to see another cycle of those. Let's hope that tomorrow everything will be alright, and let's work on trying to understand, maybe, the present and what we are going through. I don't think artists can make a change, but artists can sometimes describe their times in a way that enables change in the future.

I try to describe what's around me. *Beirut Exploded Views* is certainly Beirut, so it's the location of an exploded view. It's true, it brings the term "explosion" into play, but it also brings up a way of seeing; an exploded view is used in representing an object. It is a blown-out perspective, a representation that cannot be experienced. It's a diagram that shows the components of an object slightly separated, un-assembled as if there had been a neat explosion in the middle of the object.

But the work also has to do with a very specific location in Beirut. For more than five years, I wanted to make a film on this site, until I was given the opportunity by the 10th Gwangju Biennale (South Korea) two years ago; the theme of the biennial that year was *Burning Down the House*, and it was mainly about destruction and reconstruction, history and modern fabrics. I decided to do the work that I've always wanted to do in that location. This is not a construction site; it's a site in downtown Beirut that has gone through destruction and reconstruction, and it's a piece of land where one-to-one sample mock-ups of buildings under construction in the downtown area are erected. So, if you are a contractor who's asked to build in the downtown area, you are bound to erect a one-to-one scale wall sample of your building with the exact same material for approval. That sample stays erected until the building is finished. Then they destroy it. So, this piece of land is representative of the current building activity in downtown Beirut. Each wall belongs to a different aesthetic; each is made of a different material, but they all share the fact that they belong to the same city and are under construction. For such a context, I imagined this postapocalyptic context where people find themselves in such a hostile location, either a destroyed or not fully built city, and try turning it into a habitable friendly space.

They carry nothing with them and have no belongings except smart devices. They are lonely, but they don't talk to each other. They communicate with other people who are obviously absent: a family member in another country or friends on another location. They are socially active, but little with each other; they are socially active through devices with other people that we don't see in the film. Music takes part of the process of turning a place into a friendly place. You carry the music you like with you. It's comforting, and it helps kill time. All this through one device, the one you communicate with.

I tried to work with postures that are new to our lives. Nowadays you see people walking by themselves, talking. Ten years ago, you wouldn't see that, or you would think they were crazy. Now you know they must be on the phone. We got used to it. Communication is changing, thanks to these devices, and I tried to find a way to capture that into a narrative.

MA — Speaking of narrative, I'd like you to talk briefly about an older film of yours, *Red Chewing Gum*. As in other films, it seems to present a fragment of lovers' discourse, with all its attempts, lapses, propositions, rejections. In this film, too, a homoerotic relationship takes center stage. But here it's another hallmark of your work that stands out: the use of a fictional narrative to document a fact. The film is about an ephemeral relationship between two youths who meet by chance on the street, but it's also about those very streets and the situation the country was going through at the time. Fictional and documentary aspects blend here. I'd like to ask you about this relationship between fiction and documentary in your work, the tension between these two forms of addressing the world.

AZ — *Red Chewing Gum* is the only film that cannot lend its title to any of the other works in the exhibition. *Red Chewing Gum* could have been called *Beirut Exploded Views*; *The End of Time* could have been called *Dance to the End of Love*; and *Tomorrow Everything Will Be Alright* could've been *The End of Time*. But the title *Red Chewing Gum* is absolutely unique because it's about two men and a specific encounter with a red gum. The story is set in Hamra, once a booming commercial district. The narrator of the video evokes a memory where his lover forced him to re-masticate gum that had been chewed by a gum seller. It is a metaphor for power between two lovers with a lot of sexual connotations. The film is based on this memory, and it tries to reconstruct it many times; the narrator goes on and on addressing his former lover as if reading a letter to him, and comes back to this story, told repeatedly with slight differences. In the end, we realize that the gum seller is a product of the imagination of the narrator's lover, or maybe he is the narrator as desired by the lover. They're not three characters, but two.

It's fiction, except that chewing gum cannot be fiction; when you film the act of chewing gum you need to chew the gum, so it's not fiction anymore. There's no make-believe. It's like pornography: if you're an actor doing pornography, your act is at the same time fictional and real, and the pornographic film is at once a fiction and a documentary film. And so is the gum seller in *Red Chewing Gum*: an invention of the couple, a fiction in their life, but once played by the narrator, it's not fiction anymore.

There is this iconic story of love and separation that keeps on coming back every now and then, in my work. And I love to introduce those twists to it. The love story that unfolds on a typewriter in *Tomorrow Everything Will Be Alright* is the same that you see taking place in Hamra in *Red Chewing Gum*; and it's the same that you see reenacted by three figures in a white vacuum in *The End of Time*, this time in the absence of the city. These three films represent the same iconic story, but each one is a different expression, with little additives sometimes, with attention to a different context, and other times, with attention to issues active in every relationship like "preservation" and what remains of a love story—and that's the origin of the museum—or the machine, or device that becomes the main actor in a love story like in *Tomorrow Everything Will Be Alright*. The reality is that after making that, I missed working with actors, and I decided to restage the same story in another context. And *The End of Time* is more about performance. We filmed it without recording sound; all you could hear on the set was "One, two, three, four, five, go. One, two, three, four, stop." It's like giving a rhythm to perform the first move, then the second move, then the third, etc.... "One, two, three, four, five, come closer; one, two, three, four, turn; one, two, three, four, five, point at his boxers, then, one, two, three, four, five, take them down." Something like that. This is why I call it a dance because it's a protocol of something like twelve gestures organized around a rhythm.

MA — In *Another Resolution*, you selected photos of children posing in all sorts of ways and restaged those same scenes with adult men and women. Some of the poses are absurd, ridiculous, or incongruous. But when you see the originals, featuring kids, they seem totally natural. I like to think of childhood as a utopia, a place and time in which everything is possible; everything is allowed; all futures are imaginable; futures that narrow drastically in adulthood, when what was possible, believable, acceptable

becomes ridiculous or inadmissible. In some way, as we grow into adulthood, bodies become regulated, tamed. I'd like you to elaborate on that a little.

AZ — *The End of Time* portrays falling in love almost like discovering sex for children. I am definitely interested in exploring the idea of going back to childhood in my work, rediscovering sex without the weight of adult life and adult baggage that comes with sex. It's the first time I think of the connection between *The End of Time* and *Another Resolution*, which is about how adults conventionally portray children. *Another Resolution* looks at seven postures, clearly gender-encoded, in children's photographs and restages them with grown-ups. I photographed and filmed those reenactments in 1998 when you could not do photos and film with the same device. Nowadays, Canon, Sony, whatever, do both: high-resolution photographs and good-resolution films. And this is where photography and film and the industry of manufacturing equipment/devices merge, totally. When I made *Another Resolution*, I asked my subjects to stand still and not move for ten minutes, while I filmed them continuously, therefore stressing their stillness. So there was this comment on movement and stillness, before the comment on gender encoding and on the power exercised by the adult photographer (very often, the parent) on his subjects through specific postures.

The idea of evoking childhood comes from looking for an innocent unbiased relationship with the world. Children are capable of doing harm, but it is not "I'll hurt you because of your beliefs" or "I'll hurt you because you are different." They do not share our social system; they have their own thing that we, adults, miss when we conform to modes of behavior, to norms imposed on us. All liberation movements end up conforming to norms, and so gay people tend to conform as well!

I don't want to conform to molds, but I do. So not conforming is a continuous exercise. And the diversity of my curiosities and interests go beyond the culture of a location, go beyond the culture of gender, beyond language. And in going back to childhood, one seeks to remember how it felt before.

PARTICIPANT I'd like to know more about the drawings on the adjacent table here. How do they relate to the other works on display, and do they signal a new way of working for you?

AZ — I enjoy getting lost on YouTube. It has this power: when you look for one thing, it suggests similar things or things posted by the same user, or films by others from the same region. It's an automated guessing of who you are and what your interests are. And very often it makes sense. It's slightly scary. This platform can outsmart us, I think.

From YouTube, I reached XTube, which is the engine for X-rated films by the pornographic industry and by amateurs. Well, the thing is that in XTube you don't know where pornography is invading the private space and where the private space is trying to imitate pornography. There is the industry trying to sell you pornography, and there are people who try to make their own porn. But that un-innocent and unformatted "porn" has become popular too and therefore is often imitated by the industry.

So for someone who's working with people's images of themselves, that is extremely engaging. Morality aside, it's simply interesting. And I cannot but think of children when I watch people having sex with a papaya. That experimentation can sometimes be very disturbing, but it's so telling of our times.

The XTube drawings come from there. I did not want to make another *Dance to the End of Love* made with pornographic images because it would be like a remediation of pornography. I wanted to push it away from the same medium and try to formulate what I want to see or reformulate my interests using another medium. I thought drawing was an appropriate medium because it's not an optical translation or depiction. It also lets me intervene in situations, change color or be selective about what I want to show. And it's very human and crafty, something you miss when you work for so long with video, and electronic arts and film.

It's also going back to childhood: drawing with a pencil, identifying very strange relationships to one's body, to sexuality. It's very refreshing. Originally, I wanted to make a video-only exhibition. But while working on images for the catalog, I showed Solange Farkas and Gabriel Bogossian some drawings that I had done that are very, very similar to those, and we decided to include some of them, and for practical purposes, I ended up doing new drawings here in São Paulo. So these are very Brazilian, from that perspective.

- * Edited from the transcript of the conversation between artist Akram Zaatari and curator Moacir dos Anjos held at Galpão VB, São Paulo, on September 5, 2016, as part of the *Tomorrow Everything Will Be Alright* exhibition Public Programs.

**NÃO DÁ PARA FRAGMENTAR O DESEJO:
AS MOTIVAÇÕES CRIATIVAS DE AKRAM ZAATARI***
Mark R. Westmoreland

Cinema Fouad (1993, direção de Mohammed Soueid) é um documentário que se passa no centro de Beirute, antes do início do projeto de reconstrução; gira em torno de um transexual sírio que trabalhava como empregado de uma família modesta, deslocada para lá. Ele havia lutado na guerra, mas, ao mesmo tempo, adorava dança do ventre e sonhava em mudar de sexo, já que se considerava mulher. Foi esse filme que me trouxe de volta ao Líbano.

— Akram Zaatari, em entrevista para a *Dérives*, 2010

Delinear a trajetória criativa de um artista requer mais que simplesmente retratar suas influências pessoais e experiências. O espaço entre as idiossincrasias de um indivíduo e suas condições sociais é um golfo geralmente tamponado pela falsa coerência de uma narrativa biográfica. Na verdade, contar a história de uma pessoa com esse tipo de lógica totalizante é trair a enormidade e a incongruência da própria experiência. Nas duas últimas décadas, esse tipo de traição narrativa tem sido severamente criticado por artistas libaneses. No entanto, essas críticas à coerência narrativa dizem menos respeito às narrativas totalizantes sobre artistas individuais, e mais a uma forma reducionista de ver a história do Líbano e, em especial, a Guerra Civil libanesa (1975-1990)¹. Artistas como Mohammed Soueid, Walid Raad, Jayce Salloum, Jalal Toufic, Ghassan Salhab, Rabin Mroué, Lina Saneh, Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, Lamia Joreige, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Walid Sadek e, é claro, Akram Zaatari, entre outros, tiveram, cada um à sua maneira, de lidar com o fato de o Líbano ter se tornado, de forma quase obrigatória, uma caricatura neo-orientalista de ideologias fanáticas e de violência política. E, dentro do Líbano, a diversidade das histórias de vida dos artistas precisa negociar com animosidades sectárias e amnésias oficiais que silenciam o passado. Uma vez que a volta da violência é uma ameaça constante, os artistas precisam lidar, também, com as graves repercussões de viver numa condição de incerteza perpétua. Por todos esses motivos, os artistas libaneses desenvolveram estratégias para olhar de forma cínica e poética para a esfera da cultura vernácula libanesa, como fica demonstrado pela descrição que Akram Zaatari faz do vídeo de Mohammed Soueid na epígrafe deste artigo. Assim, minha apresentação de Akram Zaatari tenta respeitar essa tensão narrativa e, ao mesmo tempo, elucidar aspectos de seu trabalho

1 Geralmente tratada como uma disputa nacional entre muçulmanos e cristãos, a unificação das dezoito identidades sectárias oficiais do Líbano, chamadas de confissões, em um dualismo civil escamoteia o papel das milícias seculares, das alterações nas alianças e da prolongada história das intervenções estrangeiras. O livro de Robert Fisk, *Pobre nação* (1992; ed. bras.: Companhia das Letras, 2007), um extenso registro dessa guerra, fornece uma vasta apresentação da dinâmica do poder interno, das alterações nas alianças e da manipulação externa.

que são cruciais, embora em geral menos analisados. A narrativa que se segue trata primeiramente da esfera cultural do Líbano do “pós-guerra”, para, em seguida, oferecer uma biografia de Akram Zaatari e uma análise do conceito de *desejo* em sua obra.

PRODUÇÃO CULTURAL CATASTRÓFICA

Uma das críticas que se faz a obras de arte criadas para um espaço expositivo específico [*site specific*] sugere que os artistas caem de paraquedas no lugar e criam algo dentro de um limite de tempo restrito e com pouco ou nenhum contexto. Mas quanto contexto seria considerado apropriado? Será suficiente saber que a região montanhosa no leste do Mediterrâneo há muito tempo abriga comunidades de minorias que buscam se refugiar da perseguição da maioria, como no caso dos maronitas, xiitas, alauitas e drusos? Bastaria saber que as minorias fizeram alianças estratégicas com o poder colonial europeu que ajudaram a enfraquecer o Império Otomano? Será o bastante saber que essas ligações culturais permitiram que as minorias cristãs e judias se capitalizassem com as transformações da indústria e do mercado, e se tornassem comerciantes ricos? Será suficiente saber que essas mesmas alianças ajudaram a orquestrar a anexação da lucrativa costa da Grande Síria? Bastaria saber que, durante a formação do Líbano, o censo de 1932 fixou a distribuição da representação política que vigora até hoje? Será suficiente saber que a migração em massa de outro grupo minoritário do início até meados do século 20 resultou no exílio em massa de centenas de milhares de palestinos? Basta saber que a base da resistência militante palestina contra os perpetradores desse exílio teve raízes no sul do Líbano? Será suficiente saber que o confronto que se seguiu levou a minoria historicamente menos prestigiada do Líbano, os xiitas, a uma batalha territorial com Israel? Será o bastante saber que a guerra civil opôs o nacionalismo de uma minoria ao pan-arabismo regional, interpolando o capitalismo ocidental contra o anticolonialismo apoiado pelos soviéticos? Basta saber que o Líbano serviu como primeiro centro financeiro do petróleo na região? Que bancou um extravagante cassino e uma Riviera repleta de condomínios, levando, assim, a disparidades econômicas internas ainda mais acentuadas? Não, não é suficiente, porque esta história é parcial e preconceituosa.

Por outro lado, considerar apenas a história da arte moderna e contemporânea no Líbano nos coloca diante de um conjunto diferente de problemas. Muitos artistas em atividade hoje permanecem bastante desinformados sobre as gerações anteriores de artistas, ou não concordam com elas. Existem motivos significativos para essa divergência. A Guerra Civil destruiu o ambiente que havia para exposições públicas de arte. Além disso, muitos dos artistas que surgiram depois da guerra haviam recebido sua educação e influência das escolas artísticas ocidentais. As mudanças disciplinares que deram origem à cultura visual, com seu uso de técnicas mistas e suas influências teóricas pós-modernas e pós-coloniais, representaram uma ruptura conceitual entre artistas formados nas tradições modernistas e artistas recém-formados que voltavam ao Líbano do pós-guerra cheios de interpretações críticas. A atenção crescente que as novas gerações receberam do mundo da arte global só fez exacerbar essas divergências. Vale notar que a disparidade entre as gerações do pré e do pós-guerra não

foi sentida da mesma forma no cinema e, talvez, no teatro, já que os artistas dessas tradições são, em geral, mais afinados com seus antecessores.

No período posterior à guerra, nos anos 1990, os exilados começaram a voltar, a infraestrutura do país estava sendo reconstruída, e o Líbano parecia prosperar novamente. Novos públicos encontraram seu lugar nas condições que haviam se transformado durante a guerra e depois dela. Políticos magnatas, como o falecido Rafiq Hariri, investiram pesadamente na reconstrução do centro de Beirute e em uma nova imagem do país. Como parte desse projeto, foram criadas várias emissoras de televisão por satélite, que geraram empregos para jornalistas, técnicos, cineastas e artistas. Muitos dos artistas e cineastas que voltavam ao Líbano nessa época encontraram um material farto para sua expressão artística e documental. Coletivos formais e informais formaram-se em meio aos destroços. Eram iniciativas de baixo custo que só tinham em comum um interesse. Alheio às forças do mercado, Akram Zaatari sugeriu: “os artistas fazem o que fazem por uma sensação de urgência [...] é o que dá contornos definidos à arte e permite a experimentação”².

Enquanto essas condições propiciavam experimentações radicais, a arte permaneceu civicamente desvalorizada. Sem o apoio de instituições locais, artistas e curadores se valeram fortemente da filantropia estrangeira. Quando a atenção geopolítica se voltou para o Oriente Médio, depois do 11 de setembro de 2001, os artistas libaneses (e palestinos) se viram bem posicionados para chamar a atenção dos públicos ocidentais. Na verdade, Walid Raad afirmou o papel dos libaneses nesses cenários. Em uma resenha de arte para o *New York Times*, Raad afirma: “vivemos tantos desses acontecimentos que somos capazes de prever alguns dos cenários possíveis”³. Muitos artistas libaneses ganharam notoriedade significativa no mundo da arte ocidental (ou pelo menos em uma parte significativa dele) por trabalhos que questionavam um legado de violência no Oriente Médio. Segundo a crítica de arte Kaelen Wilson-Goldie, radicada em Beirute,

a guerra civil no Líbano [...] introduziu na obra de todos esses artistas um conjunto explosivo de fenômenos que parecem condenados a se repetir, se transformar e se reinventar constantemente. Como captá-los, avaliá-los criticamente e, em última análise, difundi-los tornou-se indiscutivelmente o desafio mais urgente para os artistas contemporâneos que vivem e trabalham hoje em Beirute⁴.

- 2 Ver número especial de 2002 da *Parachute* sobre a cena artística de Beirute. Zaatari é citado (p. 15) no artigo de Stephen Wright, “Like a Spy in a Nascent Era: On the Situation of the Artist in Beirut Today”. *Parachute*, nº 108, 2002, pp. 13-31.
- 3 Ver Wallach, Amei. “The Fine Art of Car Bombings”. *The New York Times*, caderno de artes, 20 de junho de 2004.
- 4 Ver o ensaio de Wilson-Goldie “Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language”. Catálogo do 54º Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, 2007, p. 139.

O uso do legado da guerra como musa inspiradora evidentemente tem suas desvantagens. Bernard Khoury, o famoso arquiteto da era da reconstrução, por exemplo, recentemente apresentou no Beirut Art Center (BAC) uma instalação intitulada *Prisoner of War* [Prisioneiro de guerra], que sugere que os artistas libaneses são prisioneiros da guerra civil. Na instalação, Khoury fez uma colagem de imagens de obras de diferentes artistas e cineastas libaneses intitulada *Catherine Wanted to Know* [Catherine queria saber]. Essa referência à famosa curadora francesa Catherine David, que ajudou a “expor” a arte libanesa ao ocidente, também implica que a arte libanesa está atrelada aos caprichos do mercado de arte ocidental e a seu gosto pela guerra.

Os artistas e curadores do Líbano reconhecem a ironia do apelo que têm no ocidente; ainda assim, trabalham incansavelmente para construir pontes com seus colegas internacionais. Diferentemente de um período anterior, em que a apropriação das práticas e estéticas ocidentais marcava a reivindicação de modernidade (ou de sua suposta ausência) em um país não ocidental e, portanto, foi usada politicamente pelos impérios europeus como parte de suas missões civilizatórias, a pós-modernidade criticamente infiltrada da cultura visual permitiu aos artistas libaneses contemporâneos desafiar as afirmações repetitivas atribuídas às gerações anteriores. Além disso, eventos como o fórum cultural Home Works reúnem figuras locais e globais da arte para uma troca intensiva de ideias e ideologias, feita, ao menos em parte, nos termos do Líbano. Durante a abertura do terceiro Home Works, Christine Tohmé lamentou a turbulência política recorrente que prejudicava o planejamento do fórum. O primeiro ocorreu logo após o 11 de setembro e a Guerra ao Terror; o segundo, logo depois do início da segunda Intifada e da guerra no Iraque; e o terceiro, após o assassinato de Rafiq Hariri e a crise política que se seguiu no Líbano. Mais precisamente, essa série de eventos desafia a premissa de um período “pós-guerra” e reverbera uma série de violências em curso desde 1948 ou muito antes. Em outras palavras, a violência recorrente no Líbano (e em toda a região) nos últimos anos torna equivocada, ou até mesmo sem sentido, a ideia de uma arte do “pós-guerra”. Em vez disso, os artistas atuantes no período que começa com o fim oficial da guerra civil oferecem perspectivas íntimas sobre a vida sob a condição de incerteza política ou, como disse o artista Tony Chakar, de um “espaço e tempo catastróficos”⁵.

Embora o interesse internacional pelo Líbano possa facilmente ser visto com cinismo, é impossível ignorar os acontecimentos horríveis que impregnaram a imagem dos libaneses e de seus vizinhos no mundo. O que exatamente o mundo da arte global pode “aprender” com artistas como Zaatari na era pós-11 de setembro é discutível. Esses artistas não oferecem respostas sobre as raízes do terrorismo (facilmente encontráveis em outros lugares). Tampouco sugerem que a violência política possa ser remediada com uma consciência cultural maior, o que não os impede de descrever atos injustos de violência

5 Em 2006, depois que Israel bombardeou as áreas do sul de Beirute controladas pelo Hezbollah, por exemplo, Tony Chakar levou artistas aos bairros cristãos do leste da cidade para discutir as decisões arquitetônicas tomadas durante a longa guerra civil, e que previam futuros bombardeios. Em vez de se concentrar no espetáculo da guerra de 2006, Chakar sublinhava o modo como a violência política permeia os tempos de “paz”.

ocorridos tanto dentro quanto fora das fronteiras nacionais. Enquanto alguns defenderam que a geração (ou as gerações) de artistas do “pós-guerra” se tornou “prisioneira da guerra”, em função de sua incapacidade de romper com esse tema, uma aplicação estrita dessa análise perderia de vista outras dimensões do questionamento artístico no período. Muitas vezes inseridos em histórias ou situações relacionadas à atual instabilidade política do Líbano e aos conflitos vizinhos, artistas como Zaatari avançaram em áreas que não são inteiramente limitadas pela guerra e a geopolítica.

DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI SOBRE ELE

Assim como as histórias, as biografias são sempre parciais. Incompletas, já que resumem uma vida inteira, também são limitadas pela perspectiva. Uso o formato de tópicos para enfatizar as rupturas ocultas, e os detalhes da experiência cotidiana e das memórias pessoais que influenciam as práticas de Akram Zaatari. Mas também para chamar atenção, de forma temática, para a importância das diferentes formas de mediação em seu desenvolvimento. Seja desenhando em seu diário, em áudios gravados, fotografias, cinema ou vídeo, as “máquinas de reprodução” de Zaatari e sua capacidade de reproduzir objetos se fundem no hábito, que teve a vida inteira, de “registrar”, sejam observações mundanas ou acontecimentos extraordinários, como ocupações e conflitos civis. Para Zaatari, o objeto mimético garante intimidade com coisas que, de outra maneira, ficariam a distância, ao mesmo tempo em que cria distância em relação a coisas que impõem uma proximidade enervante.

- Akram Zaatari cresceu na cidade portuária de Sidon, no sul do Líbano. Durante a longa guerra civil, passava a maior parte do tempo em ambientes fechados, protegendo-se do perigo. Para ajudar o tempo a passar, adotaria o hábito de registrar suas atividades cotidianas em foto, áudio e diários. Secretamente, sonhava acordado com aventuras revolucionárias, algo que sua família sunita de classe média não aprovaria. Em vez de combater na resistência quando Israel invadiu o Líbano em 1982 e na consequente ocupação, ele documentaria a chegada dos tanques e o bombardeio de paisagens vizinhas a partir da janela de seu apartamento.
- Akram Zaatari queria ser cineasta desde menino, e muitas passagens de seu diário comentam filmes a que assistiu em um dos seis cinemas de Sidon ou que alugou e viu em casa. Apesar disso, quando começou a estudar na American University of Beirut (AUB), no final dos anos 1980, escolheu arquitetura. No entanto, seu grande amor pelo cinema o motivou a montar um cineclubes na AUB, para o qual percorria a cidade em busca de cópias 35 mm de Eisenstein, Bergman, Antonioni, Scorsese e outros. Ao longo dos anos, suas principais influências viriam de cineastas europeus como Jean-Luc Godard, Robert Bresson e Rainer Fassbinder, assim como de cineastas do Oriente Médio como Abbas Kiarostami, no contexto iraniano, e Mohammad Khan, no contexto egípcio.
- Akram Zaatari começou a trabalhar como arquiteto em Beirute, no início da era de reconstrução do pós-guerra. Mas o desejo de visitar sua paixão pelo cinema ressurgiu e ele se candidatou a várias faculdades de cinema dos EUA. Recusado em todas, iniciou mestrado em estudos de mídia na New School de Nova York. Lá, entrou em contato com as práticas artísticas e com o vídeo, e escreveu uma tese sobre filmes de sequestro como mídia

alternativa. Inseguro quanto às opções que teria no Líbano, encontra inspiração no trabalho de Mohammed Soueid, importante crítico de cinema de Beirute que se tornou um videomaker de vanguarda. A poética da improvisação de Soueid e sua crítica bem-humorada retratavam um libanês comum que inspirou vários artistas como Zaatari.

- Akram Zaatari, como muitos de seus contemporâneos, estudou fora do país e retornou no início dos anos 1990, quando a indústria da televisão por satélite florescia no Líbano do pós-guerra. Esse período trouxe novas oportunidades de trabalho, engendradas pela reconstrução social e pela liberalização econômica de Beirute. Na mudança das estruturas políticas e econômicas, novas constelações de relações sociais reuniam pessoas de partes diferentes daquela cidade dividida. Nesse fluxo, a indefinição dos espaços permitiu a muitos artistas fazer experimentações criativas. Conforme a cidade e o país foram se apropriando de novas identidades, intelectuais e artistas como Zaatari também adotaram e moldaram novas identidades para si mesmos. Como produtor do programa matutino *Aalam al Sabah*, na Future TV, Zaatari produziu diversos curtas experimentais em vídeo, que eram exibidos entre programas de culinária e de saúde. Propriedade do político magnata Rafiq Hariri, a Future TV propagava um discurso de massa que apagava o passado de guerra civil em prol de um futuro próspero e pacífico. Essa visão tênue do pós-guerra no Líbano acabou de forma abrupta quando o assassinato de Hariri, em 2005, deu início à chamada Revolução do Cedro. Os assassinatos, invasões e disputas domésticas que se seguiram colocariam em sério risco o estatuto da expressão e o significado de uma possível “era do pós-guerra”.
- Akram Zaatari saiu da Future TV e cofundou a Fundação Árabe da Imagem (AIF), em 1997. Sediada em Beirute, a AIF coleciona, desde então, centenas de milhares de fotografias e negativos de países de toda a região. Como um dos principais curadores do arquivo, Zaatari resgatou imagens e pesquisou práticas fotográficas no Líbano, na Síria, na Jordânia e no Egito. Esse projeto foi o início de seu interesse continuado pela história fotográfica do mundo árabe e de seu envolvimento com ela. Mais que mero colecionismo ou apropriação, Zaatari vê seu trabalho como uma intervenção na existência social de práticas fotográficas em desuso. Valendo-se da riqueza da crescente coleção da AIF, Zaatari articula parcerias artísticas e pesquisas acadêmicas a partir dessas fontes. Em 2001, lançou o documentário *Her + Him: Van Leo*, sobre Van Leo, fotógrafo de estúdio do Cairo, seguido por *This Day* (2003), fruto de um amplo envolvimento com as práticas de representação, presentes e passadas, de todo o Mediterrâneo Oriental (o Levante ou Maxerreque). Também editou uma série de livros sobre a história social da fotografia na região, com especial atenção ao fotógrafo de Sidon Hashem El Madani.
- Akram Zaatari, ao lado de sua geração de artistas do “pós-guerra”, ajudou a ampliar os limites das práticas artísticas em Beirute numa época em que os galeristas e curadores de festivais de teatro não sabiam conceituar o papel do vídeo e das técnicas mistas. Ao longo dos anos 1990, Zaatari produziu uma série de videoinstalações que efetivamente definiram essa nova prática, incluindo os trabalhos da série *Image + Sound*, exibida na galeria L'Entretemps em 1995, a instalação *Another Resolution* [Outra resolução], envolvendo fotografia e vídeo, no festival

Ayloul, em 1998, e a videoinstalação pública *The Scandal*, com a qual participou da exposição da Ashkal Alwan na Corniche de Beirute, em 1999. Esse período marca também o início das participações de Zaatari no mundo internacional da arte, com uma participação inspiradora no Festival Videobrasil em 1996.

- O trabalho de Akram Zaatari, como o de muitos artistas e cineastas do Líbano, mostra grande preocupação com o legado da violência no país e a representação dos conflitos no Oriente Médio em geral. Como ele diz, seu trabalho frequentemente tenta iluminar perspectivas a respeito do “estado da criação de imagens em situações de guerra”. As reservas de violência e trauma atraíram muitos curadores internacionais e outros interessados no trabalho de Zaatari e de seus contemporâneos, mas uma atenção consideravelmente menor foi dedicada às formas como eles representaram práticas sexuais, a intimidade, o desejo e o corpo. De fato, a crítica Kaelen Wilson-Goldie sugere que o trabalho de Zaatari segue duas vertentes principais: primeiro, os efeitos (e afetos) da “clausura radical”, resultado traumático da guerra civil, e da violência e incerteza contínuas; e, segundo, a representação de práticas sexuais, especialmente entre homens, no Líbano. A exposição *The Uneasy Subject*, no MUSAC, em León, Espanha, e no MUAC, na Cidade do México, desafiaram, de forma marcante, essa desatenção.

DESEJO: ENTRE OBJETOS E CORPOS

Em vez de fracionar a obra de Akram Zaatari em duas vertentes, relacionadas aos vestígios do trauma e às explorações eróticas, talvez valesse a pena considerar o modo como diferentes aspectos de sua obra expressam o tema do desejo. Na verdade, o desejo é uma estrutura polivalente para entender aspectos diversos das empreitadas criativas de Zaatari; mas falar de desejo no contexto da obra de Zaatari exige um uso mais livre do termo. Quando perguntei a Zaatari, para este artigo, sobre as qualidades homoeróticas expressas em algumas de suas obras, ele contestou minha descrição implícita e argumentou: “Não dá para fragmentar o desejo. Se ‘homoerótico’ fosse uma parte da definição de desejo, quais seriam as outras? Então vamos primeiro desconstruir o termo. Concordo que os homens têm uma presença corporal em meus filmes. Eles se movem, olham para a câmera e a seduzem. Eles são desejados, apenas, ou então gosto de retratar homens como objetos de desejo”. Aproveitando a deixa de Zaatari, para “desconstruir” o termo desejo talvez seja melhor recuar para antes dele e ver como o desejo se aplica aos interesses do artista pela história social da fotografia, à sua relação com seus objetos de pesquisa e à sua investigação sobre as narrativas de dominação e submissão.

Desde que entrou para a Fundação Árabe da Imagem, Zaatari passou muito tempo rastreando o patrimônio fotográfico da região e entrevistando fotógrafos sobre suas práticas. A pesquisa revelou a conformação de novas sensibilidades associadas a estilos de vida modernos. Uma de suas primeiras publicações sobre essas pesquisas, *The Vehicle* [O veículo, 1999] mostra a relação entre a fotografia e o automóvel no desejo moderno de posar ao lado de novas aquisições. Em outro momento, Zaatari revelaria o estúdio de fotografia como lugar para imaginar autoimagens alternativas – vestindo-se ou despindo-se de acordo com os caprichos de cada um.

Por exemplo, em *Her + Him: Van Leo*, Zaatari combina entrevistas com um famoso fotógrafo de estúdio do Cairo de meados do século 20 com imagens reunidas pela AIF para abordar a relação erotizada entre fotógrafo profissional e modelos amadores, que usavam encontros secretos no estúdio para explorar novas formas de autoexpressão, incluindo a (auto)pornografia. A pesquisa de Zaatari sobre o fotógrafo de estúdio Hashem El Madani, de sua cidade natal, também revela o estúdio como um lugar onde os clientes exploram novas subjetividades em performances para os retratos, de travestis a milicianos corajosos e nus infantis. As diferenças entre os tipos de identidades imaginárias criadas no estúdio de Van Leo, no Cairo, e no estúdio de Madani, em Sidon, revelam tanto a diversidade da expressão criativa na região quanto a soma dos desejos modernos engendrados pela fotografia.

Para o pesquisador da AIF, encarregado de resgatar o patrimônio fotográfico da região, os estúdios de fotografia se mostraram lugares de preservação urgente, em razão da destruição nas guerras ou por desastres naturais. Em Beirute, a maioria dos estúdios fotográficos, localizados na região central, foi destruída nas primeiras batalhas da guerra civil e, assim, “os únicos resquícios de sua produção eram as cópias impressas guardadas pelas famílias de Beirute”⁶. Além disso, a dissolução financeira também ameaçava os acervos fotográficos dos estúdios comerciais, já que muitos venderam seus negativos pela prata que podia ser extraída deles. O estúdio fotográfico surge, assim, como lugar de perda. Não só negativos e fotos correm o risco de desaparecer, mas também o espaço público do estúdio de fotografia. Na verdade, o perigo que ameaça essas coleções de fotos estimulou a criação da AIF, para adquirir e preservar imagens e instituições ameaçadas de extinção.

Isto posto, o envolvimento de Zaatari com o estúdio de fotografia não deve ser confundido com um desejo nostálgico de recriar uma forma perdida de arte pública, mas sim como um esforço para reocupar esses lugares e despertar o encanto de seu legado no presente. De fato, Negar Azimi, editora da revista de arte *Bidoun* e também membro da AIF, recentemente se referiu à relação de Zaatari (e de outros participantes) com a AIF como uma “colonização”⁷. Embora possa ser interpretado como a reivindicação hostil dos recursos de um território estrangeiro (no sentido de que o passado é um país estrangeiro)⁸, o comentário parece indicar um desejo de habitar e povoar lugares que estariam vetados ao artista. Se aplicarmos noções escritas de preservação do patrimônio fotográfico da região às aquisições da AIF, então a experimentação artística com essas coleções certamente seria uma traição dos deveres do arquivista. No entanto, artistas como Akram Zaatari e Walid Raad abordam o arquivo como uma fonte de autoridade suspeita,

6 Apud Zaatari, Akram e Feldman, Hannah. “Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed”. *Art Journal*, nº 66, 2007, pp. 48-67. A menção encontra-se na página 55.

7 Os comentários foram feitos durante uma apresentação sobre a AIF em uma conferência na Townhouse Gallery, no Cairo, intitulada *Speak, memory: on archives and other strategies of (re)activation of cultural memory*, de 28 a 30 de outubro de 2010.

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

e apontam as formas como esses ditames ocultam a dimensão fictícia da objetividade. Ainda assim, em vez de limitarem-se a criticar o arquivo como uma engrenagem de um regime hegemônico de produção da verdade, esses artistas o reengendram como um lugar de criatividade individual.

Por exemplo: em *This Day* [Este dia], Zaatari faz um amplo estudo das imagens e do desejo de colecioná-las, começando com luvas brancas de arquivista que repassam uma coleção de contatos em preto e branco. Ao mesmo tempo em que acentua os objetos midiáticos manipulados por arquivistas, artistas, curadores e leigos, cada cena do vídeo expressa uma relação de desejo entre um indivíduo e uma imagem. As práticas arqueológicas de Zaatari – o fato de escavar a paisagem do pós-guerra em busca de segredos jamais revelados – têm merecido muita atenção. Mas essa perspectiva tende a privilegiar os objetos inanimados que coleciona, em detrimento das relações interpessoais que examina. Mesmo o filme que parece o melhor exemplo desse aspecto arqueológico, *In This House* [Nesta casa] é visto como a busca de Zaatari por outras pessoas que também documentaram suas experiências durante a guerra. A procura o leva a Ali Hashisho, que compartilha com Zaatari não um objeto, mas uma história – uma história que leva a outra busca e a outra história. Neste vídeo, os desejos e temores associados ao desenterrar de uma carta desenham uma rede politizada de relações sociais que, para Zaatari, são de um interesse crucial, ainda que só possam ser mediadas por uma carta.

O desejo compartilhado de documentar a própria experiência percorre todas as explorações que Zaatari faz da história fotográfica da região, e influencia as relações que estabelece em suas buscas e pesquisas. Ainda sobre *This Day*, Zaatari literalmente persegue a história de um conjunto de imagens até chegar às pessoas retratadas, e pede a elas tanto que reflitam sobre o contexto do acontecimento fotográfico que produziu aquelas imagens quanto que posem da mesma forma como aparecem naquelas fotos feitas cinquenta anos antes. Sua expectativa não era recriar aquele momento, mas usar o acontecimento documentado anteriormente para criar de novo um momento mediado, no qual a imagem fotográfica, à maneira de um telescópio, fundiria as diferenças de tempo. Zaatari costuma criar trabalhos que fazem com que o meio fotográfico comente a estética social usada para produzir imagens em diferentes momentos históricos. Consideremos a instalação *Another Resolution* [Outra resolução], na qual Zaatari pede a uma série de artistas libaneses que posem da mesma maneira que fotógrafos e pais de uma geração anterior pediam para as crianças posarem. Assim, homens e mulheres adultos sobem em colunas cenográficas, tiram as calças, mostram a língua e se reclinam, nus, para, nas palavras do artista, “medir os limites do comportamento aceitável em cada idade e gênero”⁹.

O interesse de Zaatari pela relação entre objetos e indivíduos, ou, mais especificamente, pelos desejos que perpetuam essa relação, influencia algumas das relações mais longas que o artista estabeleceu com seus pesquisados. Ao realizar seu vídeo *All Is Well on the Border* [Está tudo bem na fronteira], de 1997, sobre a ocupação do sul do Líbano, Zaatari se valeu de pessoas deslocadas, que viviam nos subúrbios da zona sul de Beirute, como fonte primária de

9 Ver *Indicated by Signs*, organizado por Aleya Hamza e Edit Molnár, reimpressão dessa coleção de 1998 (pp. 128–133) e entrevista com o autor (pp. 118–127).

informação. Lá, conseguiu testemunhos de homens que passaram pelas prisões administradas por israelenses, e coligiu fotografias e documentos, como uma série de cartas da família de Nabih Awada (apelidado de “Neruda”), capturado ainda na adolescência. As cartas de Neruda para a família servem como uma das muitas narrativas de cativo do vídeo, e seu tom animador, ainda que irônico, inspira o título da obra (assim como a influência criativa dos filmes *Tout va bien* e *Until Victory*, de Jean-Luc Godard). Ao mesmo tempo em que tenta, além de analisar as narrativas ideológicas da resistência, lidar com a desterritorialização da ocupação, *All Is Well on the Border* expõe a tensão que há entre o que não é dito e o que não é permitido dizer.

Divagando sobre as cartas de Neruda, Zaatari diz: “Todas as vezes em que encontrei a família de Nabih, lembro de ficar muito emocionado. Acho que o amava sem tê-lo conhecido”¹⁰. Muitas cartas de Awada enfatizavam os vínculos fraternais da resistência, mesmo dentro das prisões. Essas histórias lembraram Zaatari de seu próprio desejo, na juventude, de se juntar à resistência e desfrutar do fascínio do heroísmo (aventura que lhe foi negada pelo isolamento em que vivia). De todo modo, o afeto de Zaatari fala do desejo maior de criar uma conexão com outras pessoas que tiveram, de alguma maneira, uma experiência similar à sua. Como observou Kaelen Wilson-Goldie, “o parentesco é algo que Zaatari continua a buscar em seu próprio país e dentro de um contexto local específico. Seus vídeos criam uma espécie de comunidade imaginada de homens que, como ele, fizeram imagens, contaram histórias e juntaram vastas coleções de materiais aparentemente efêmeros”¹¹.

Essa “comunidade imaginada”¹² não se baseia no nacionalismo – o Líbano tem divisões internas demais – e nem diz respeito a uma simples política de identidades. Em vez disso, as afinidades de Zaatari fornecem pistas sobre o lugar do desejo em sua obra, o que complica leituras fáceis sobre os temas da sexualidade e do corpo, assim como sobre o predomínio dos homens, em suas obras. Para Zaatari, o desejo existe em uma suspensão turva entre experiências vividas e mediadas. E, no entanto, a mediação, com suas qualidades de proximidade e distância, exemplifica as tensões da narrativa em primeira pessoa, que Zaatari frequentemente adota. Por exemplo, a heroica celebração da ideologia revelada pelos testemunhos dos prisioneiros em *All Is Well on the Border* é semelhante ao modo como o desejo de dominação heteronormativa se revela nas narrativas dos encontros sexuais de *Crazy of You* [Louco de você, 1997]. Em ambos os casos, as similaridades estruturais das narrativas mostram um deslizamento do testemunho em direção à ficção como componente integral das declarações.

A obra de Zaatari certamente expõe uma predileção por temas da sexualidade, ao demonstrar interesse por práticas sexuais (*Crazy of You*, *Bathroom Naughtiness* [Safadezas de banheiro, 2000]), a erotização do corpo (*Another Resolution*, *The Scandal* [O escândalo, 1999], *Her + Him: Van Leo* e *The Drift* [O desvio, 2001]), relações homossexuais (*Red Chewing*

10 Entrevista com o autor, julho de 2010.

11 Ver resenha de Wilson-Goldie na *Artforum*, janeiro de 2010.

12 Ver Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres e Nova York: Verso, 1991.

Gum [Chiclete vermelho, 2000] e *How I Love You* [Como eu te amo, 2001] e configurações da masculinidade (*Nature Morte* [2008]), o que expande o tema da afeição fraterna discutido acima. Esses temas sexualizados, contudo, relacionam-se ao interesse mais amplo de Zaatari pelos desejos de mediar-se e revisitar mediações anteriores, formando constelações intertextuais de autorrepresentações documentais e ficcionais.

A nova obra de Zaatari, *Tomorrow Everything Will Be Alright* [Amanhã vai ficar tudo bem, 2010], mais uma vez coloca meio e mensagem em tensão. O corpo da obra consiste em uma tomada estática de uma máquina de escrever, na qual se revela um diálogo entre dois ex-amantes que se provocam e seduzem. Parte do diálogo é datilografada lentamente na página em tinta preta, enquanto as respostas aparecem instantaneamente em vermelho, numa alusão às conversas on-line e à mediação do desejo no espaço virtual, como apresentada em *How I Love You*. A tecnologia de comunicação antiquada da máquina de escrever, no entanto, acentua a forma mediada, ao mesmo tempo em que evoca a ideia de um fantasma na máquina. A evocação dessas duas formas de tecnologia acentua a diferença de temporalidades, não só entre passado e presente, mas também entre as velocidades do desejo. Enfim, os dois amantes separados havia muito concordam em se ver no lugar de seu primeiro encontro. “Ao pôr do sol. Le Rayon Vert.”

Aqui Zaatari faz uma homenagem ao cineasta francês Éric Rohmer (1920-2010), referindo-se especificamente a seu filme *O raio verde*, de 1986, inspirado no romance homônimo de Júlio Verne, de 1882. Delphine (Marie Rivière) acredita que os últimos raios de sol, que ficam verdes sob certas condições, oferecem um momento de percepção aumentada ou de clareza psíquica. Ela procura esses últimos raios verdes do pôr do sol para superar seu medo da intimidade; e, quando o sol desaparece no horizonte, de fato se apaixona. Como no romance de Verne e no filme de Rohmer, os personagens do vídeo de Zaatari são românticos em busca de algo que está além do alcance e talvez não seja inteiramente compreendido.

Se o pôr do sol traz clareza a Delphine, não é o que acontece com os amantes (Nagla Fathi e Mahmoud Yassin) de *Ozkourini*, ou *Remember Me* [Lembre-se de mim, 1978], que tinham pavor do pôr do sol. O filme de Henri Barakat é um remake de *Bayn El Atlal*, ou *Among the Ruins* [Entre as ruínas], de Ezzeldin Zulficar, de 1959. Baseado em romance de El Sebaili e estrelado por Faten Hamama, lenda do cinema egípcio, conta a triste história de dois amantes separados por outros casamentos. Quando o marido de Mona pergunta por que ela sempre fica triste ao pôr do sol, ela (Nagla Fathi) diz: “Quando eu era pequena, me disseram que o sol se põe porque está morrendo e que tudo no mundo chega ao fim”.

O uso que Zaatari faz da trilha sonora de *Remember Me* e a dedicatória a Rohmer justapõem duas influências: uma que afirma o pôr do sol e outra que o nega. Nos dois casos, o pôr do sol serve de metáfora para o desejo. E o título *Amanhã vai ficar tudo bem* oferece uma promessa ambivalente para proposições incertas – seja o fim do mundo, a agonia perpétua da separação romântica ou a realização da satisfação eterna. Quando o protagonista de Zaatari se dirige ao encontro, de carro, chegamos a um longo plano-sequência do sol se pondo sobre o mar. No canto da tela, letras de forma brancas indicam a data: “31 DEC 1999”. Quando o sol desaparece no horizonte, a tela pisca, inteiramente em branco, por um momento.

Ao detectar esses momentos de clareza psíquica no final do milênio, Zaatari muda o significado dessa história de amor. Lido em retrospecto, o registro desse pôr do sol histórico indica um desejo de transcender o fardo da incerteza histórica. Além disso, uma pessoa familiarizada com a iconografia da videoarte libanesa do pós-guerra pode encontrar em certos recursos da trama outras significações locais. Amantes, amigos e famílias separados pela guerra são um tema comum, tenham eles acabado em lados opostos, fugido para o exílio ou simplesmente desaparecido de vez¹³. O próprio *Red Chewing Gum*, de Zaatari, conta a história de um homem que relembra a guerra com seu amante – talvez pudessem ser os mesmos personagens de *Tomorrow Everything Will Be Alright*.

Em uma referência intertextual mais direta, podemos lembrar de *Missing Lebanese Wars* [Saudades das guerras libanesas, 1999-2001], de Walid Raad. Na seção intitulada *I Only Wish That I Could Weep* [Eu só queria conseguir chorar, 2000], o Operador 17, designado para espionar reuniões clandestinas ao longo da Corniche de Beirute, aponta sua câmera para o poente todas as noites. Distraído por este desejo celestial, dificilmente conseguiria capturar encontros de espíões ou amantes, e talvez nem mesmo os raios verdes do sol. Assim como o Operador 17, Zaatari também desvia o olhar do encontro em si. Em vez disso, desloca a atenção para as metáforas do desejo, não apenas o pôr do sol e sua promessa de clareza perceptiva, mas também a correspondência mediada entre amantes. Os personagens de Zaatari anseiam por uma conexão com alguém – apesar das mágoas passadas, apesar dos erros do passado, apesar do estranhamento do exílio e apesar da incerteza do futuro.

13 Consideremos *Beirut the Encounter / Beirut al Likao* [Beirute o encontro, 1981], de Borhane Alaouié, *Beyrouth Fantome* [Beirute fantasma, 1998], de Ghassan Salhab, *Shadows of the City / Taif al Madina* [Sombras da cidade, 2001], de Jean Chammoun, *Here and Perhaps Elsewhere* [Aqui e talvez alhures, 2003], de Lamia Joreige, e *The Perfect Day / Yawman akhar* [O dia perfeito, 2005], de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, entre outros.

* Ensaio publicado originalmente em *The Uneasy Subject*, Juan Vicente Aliaga. Milão: Charta, 2011, catálogo da exposição *Akram Zaatari – The Uneasy Subject – El Molesto Asunto*, realizada no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), Espanha, em 2011, e no Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Cidade do México, em 2012. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza.

**YOU CANNOT PARTITION DESIRE:
AKRAM ZAATARI'S CREATIVE MOTIVATIONS***

Mark R. 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 ideologies 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.

- 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.

CATASTROPHIC CULTURAL PRODUCTION

One of the criticisms of site-specific artwork suggests that artists parachute into a place and create something under limited time 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-20th 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 anticolonialism? 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 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 Zaatari 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 phenomena that seem doomed to repeat, transform and reinvent themselves constantly. How to capture, critically assess and ultimately diffuse those various phenomena 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

- 2 See the 2002 special issue of *Parachute* that covers the Beirut art scene. Here Zaatari 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), 13–31.
- 3 See Amei Wallach, “The Fine Art of Car Bombings,” in *The New York Times*, Arts section, June 20, 2004.
- 4 See Wilson-Goldie’s 2007 essay, “Between Resistance and Pursuit: Akram Zaatari and the Codes of Visual and Verbal Language,” *The 54th International Short Film Festival Oberhausen*, 139. Exhibition catalog.

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 Tohmé 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 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

- 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.

drawing upon his diaries, audio recordings, photography, cinema, or video, Zaatari's "reproduction machines" and their ability to reproduce objects coalesce 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 35 mm prints of Eisenstein, Bergman, Antonioni, 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

Aalam 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 cofounded 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 enquiries with these sources. In 2001, he released a documentary about Cairene studio photographer Van Leo in *Her + Him: Van Leo*, 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.
- 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 *The Uneasy Subject*, 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 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-20th 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 withdrawn. 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, comember 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 (insofar 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-engender 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 the 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

- 6 Quoted on page 55 in Akram Zaatari and Hannah Feldman, “Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed,” *Art Journal*, no. 66 (2007), 48–67.
- 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 David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

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*, 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

9 See *Indicated by Signs*, ed. Aleya Hamza and Edit Molnár, for a reprint of this 1998 collection (128–133) and accompanying interview with this author (118–127).

10 Interview with author, July 2010.

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 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."

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).

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

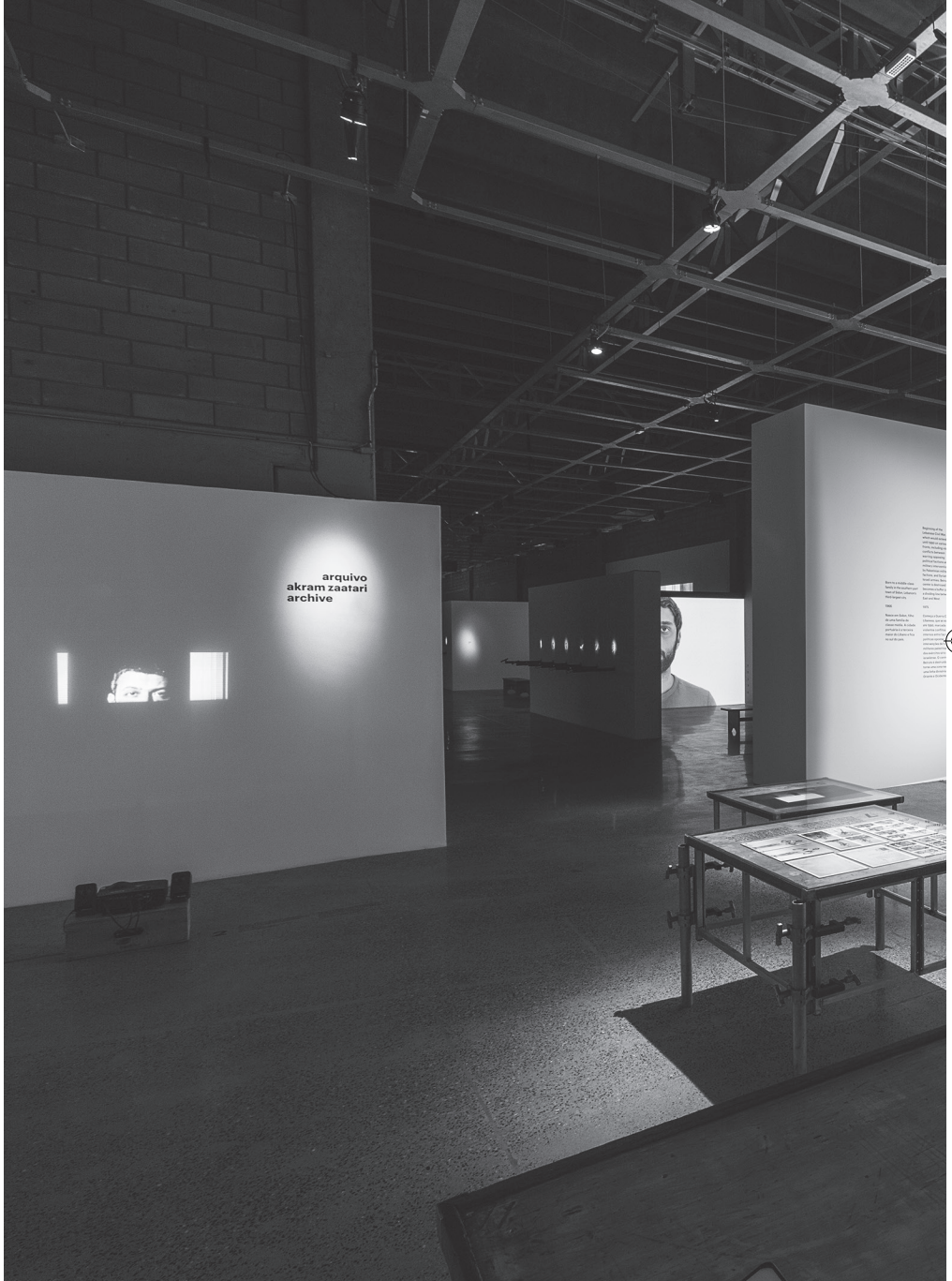
Detecting these flashes of psychic clarity at the end of the millennium shifts the significance of this lover's tale. Read in retrospect, the recording of this historic sunset indicates a desire to transcend the burden of historical uncertainty. Furthermore, someone familiar with the iconography of Lebanese postwar 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 the Corniche, would turn his camera to the sunset each night. Distracted

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 Chamoun, *Here and Perhaps Elsewhere* (2003) by Lamia Joreige, and *The Perfect Day / Yawmon akhar* (2005) by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, among others.

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.

- * This essay appeared originally in *The Uneasy Subject*, Juan Vicente Aliaga (Milan: Charta, 2011), catalogue of *Akram Zaatari – The Uneasy Subject* exhibition, held at Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), Spain, in 2011, and at Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico DF, in 2012.





The End of Time: a silent and graphic portrait of postmodernism, a satirical cartoon by the 1980s Festival.

He recommends LeBaron at the 1971 Venice Biennale with the video installation *Letter to a Publishing Giant*. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

The exhibition Projecto 2001, Akram Zaatari and the installation *Letter to a Publishing Giant* and *Photography: Possible Futures* at the Museum of Modern Art, New York.

É mencionado para o 1991 Festival com *The End of Time* com o texto subterrâneo e o gráfico de comparação entre horizontes.

Representa o Líbano no 51º Bienal de Veneza com a instalação *Letter to a Publishing Giant*. O pavilhão Librarian foi instalado por Sam Barlow e membros da equipe do 1991 Festival.

A exposição *Projecto 2001*, Akram Zaatari e a instalação *Letter to a Publishing Giant* e *Photography: Possible Futures* no Museu de Arte Moderna de Nova York.

1990 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1991 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1992 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1993 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1994 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1995 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1996 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1997 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1998 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

1999 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2000 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2001 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2002 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2003 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2004 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2005 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2006 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2007 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2008 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2009 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2010 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2011 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2012 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2013 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2014 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2015 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2016 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2017 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2018 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.

2019 The Librarian Pavilion at the Venice Biennale, Venice, Italy. The Librarian Pavilion was installed by Sam Barlow and FBI Fellows.



COLABORADORES CONTRIBUTORS

Gabriel Bogossian é editor, gestor e curador. É curador assistente do Galpão Videobrasil e codiretor da programação 2016-2017 da Casa Tomada, São Paulo. Foi curador das exposições *Território, Povoação* (Blau Projects, São Paulo, 2016), com Juliana Gontijo; *Cruzeiro do Sul* (Paço das Artes, São Paulo, 2015); e *Transperformance 3 – Corpo Estranho* (Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, 2014), com Luisa Duarte, entre outras. Colaborou como editor e tradutor com as editoras Rocco, Hedra e Editora Universitária da UFPE.

Mark R. Westmoreland é diretor do programa de mestrado em etnografia visual da Universidade de Leiden, Holanda. Foi editor da *Visual Anthropology Review* e, atualmente, coordena o coletivo curatorial *Writing with Light* de ensaios de fotografia etnográfica. Sua pesquisa examina a produção de visualidades alternativas no Oriente Médio contemporâneo como locais fundamentais de geração de modos de abordar a violência política recorrente e de estabelecer novas estruturas conceituais para entender a região.

Gabriel Bogossian is an editor, manager, and curator. He is assistant curator of Galpão Videobrasil and codirector of the 2016–2017 programme at Casa Tomada, São Paulo. Among the exhibitions he has curated are *Território, Povoação* (Blau Projects, São Paulo, 2016), with Juliana Gontijo; *Cruzeiro do Sul* (Paço das Artes, São Paulo, 2015); and *Transperformance 3 – Corpo Estranho* (Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, 2014), with Luisa Duarte. He has worked as editor and translator for the publishing houses Rocco, Hedra, and the UFPE University Press.

Mark R. Westmoreland directs the MA program in visual ethnography at Leiden University, the Netherlands. He previously served as editor of *Visual Anthropology Review* and now spearheads the *Writing with Light* curatorial collective for ethnographic photo essays. His research examines the production of alternative visualities in the contemporary Middle East as crucial and generative sites for addressing recurrent political violence and enacting new conceptual frameworks for understanding the region.

Moacir dos Anjos é pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM (2001/2006) e pesquisador visitante no centro de pesquisa TrAIN – Transnational Art, Identity and Nation, Londres (2008/2009). Foi curador da Bienal de São Paulo (2010) e das mostras *Cães sem Plumas* (MAMAM, 2014) e *A Queda do Céu* (Paço das Artes, 2015). É autor dos livros *Local/global – arte em trânsito* (Zahar, 2005) e *Arte Bra Crítica* (WMF Martins Fontes, 2010), e editor de *Pertença, Caderno Videobrasil 8* (Videobrasil/Edições Sesc São Paulo, 2013).

Moacir dos Anjos is a contemporary art researcher and curator with the Fundação Joaquim Nabuco in Recife. He was director of the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM (2001–2006) and guest researcher at TrAIN – Transnational Art, Identity and Nation, London (2008–2009). He curated the 2010 edition of the Bienal de São Paulo and the exhibitions *Cães sem Plumas* (MAMAM, 2014) and *A Queda do Céu* (Paço das Artes, 2015). His published works include *Local/global – arte em trânsito* (Zahar, 2005), *Arte Bra Crítica* (WMF Martins Fontes, 2010), and, as editor, *Pertença, Caderno Videobrasil 8* (Videobrasil/Edições Sesc São Paulo, 2013).

Solange O. Farkas é curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil, que realiza, com o Sesc São Paulo, o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil e exposições como *Sophie Calle | Cuide de você* (São Paulo e Salvador, 2009), *Joseph Beuys | A revolução somos nós* (São Paulo e Salvador, 2010) e *Isaac Julien | Geopoéticas* (São Paulo, 2012). Foi cocuradora da Mostra Africana de Arte Contemporânea (São Paulo, 2000) e curadora da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea (Salvador, 2005) e das exposições *La Mirada Discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen* (Buenos Aires, 2006) e *Eder Santos | Suspensão e Fluidez* (Madri, 2007). Participou como curadora convidada da 10ª Bienal de Charjah (Emirados Árabes Unidos, 2011) e da 16ª Bienal de Cerveira (Portugal, 2011).

Solange O. Farkas is curator and director of the Associação Cultural Videobrasil, which, in conjunction with Sesc São Paulo, is responsible for the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil, among other exhibitions, including *Sophie Calle | Take Care of Yourself* (São Paulo & Salvador, 2009), *Joseph Beuys | We are the revolution* (São Paulo & Salvador, 2010), and *Isaac Julien | Geopoetics* (São Paulo, 2012). She was cocurator of the Contemporary African Art Show (São Paulo, 2000) and curator of the Pan-African Exhibition of Contemporary Art (Salvador, 2005), and the exhibitions *La Mirada Discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen* (Buenos Aires, 2006) and *Eder Santos | Suspensão e Fluidez* (Madrid, 2007). She worked as guest curator on the 10th Sharjah Biennial (The United Arab Emirates, 2011) and the 16th Bienal de Cerveira (Portugal, 2011).

**Ministério da Cultura
apresenta / The Ministry
of Culture presents**

Akram Zaatari
Amanhã vai ficar tudo bem
Tomorrow Everything
Will Be Alright

curadoria / curators

Solange O. Farkas,
Gabriel Bogossian
assistente / assistant

Camila Schmidt Veiga
produção / producers

Rafael Moretti,
Carolina Câmara
assistente / assistant

Elton de Almeida
projeto gráfico / graphic design

Celso Longo + Daniel Trench
assistentes / assistants

Alexandre Drobac,
Manu Vasconcelos
coordenação editorial /
editorial coordinator

Teté Martinho
produção editorial /
editorial producer

Deborah Moreira

—
montagem / general setup

arquitetura / architecture

Ricardo Amado
cenografia /
scenographic design

Mauro Coelho,
Metro Cenografia
audiovisual / audiovisual support

Alessandro Reis, Caio Gomes,
Images Soluções Audiovisuais
iluminação / lighting

Pedro Vargas, Electrica
Cinema e Vídeo

sinalização / wall panels
Olho Digital, Estúdio Elástico,
Versarte

—
programas públicos /
public programs

coordenação / coordinator

Thereza Farkas
assistente / assistant
Juliana Caffé

ações educativas /
educational actions
Luis Filipe Porto
monitoria / monitors

Luam Marques,
Mariana Hope
convidados / guests
Carla Caffé, Carlos Nader,
Eduardo de Jesus,
Gui Mohallem, Michel
Sleiman, Moacir dos Anjos

—
documentação /
documentation

vídeo / video

Maria Farkas,
Marcelo Moraes
foto / photo

Everton Ballardin
(obras / works), Clovis França,
Pedro Napolitano Prata



publicação / publication

colaboradores /
contributors

Mark R. Westmoreland,
Moacir dos Anjos
tradução / translation
Alexandre Barbosa de Souza,
Anthony Doyle
revisão / revision
Regina Stocklen
produção gráfica /
graphic producer
Aline Valli

—
pesquisa e plataforma:vb /
research and platform:vb

Juliana Costa, Leonardo Zerino,
Luan Ferraz, Régis Alves,
Ruy Luduvicé

—
comunicação /
communications

coordenação / coordinator
Ana Paula Vargas
design

Lila Botter
desenvolvimento web /
web development

Eduardo Haddad
mídias sociais / social media
Kátia König,

Thiago Felix Galvão
assessoria de imprensa /
press relations

Pool de Comunicação

—
agradecimentos /
acknowledgements

Amelia Hinojosa, Carlos
Roberto de Abreu Sodré,
Cibelle Galvão, Eduardo
Yoshio Yokoyama, Ivail José
de Andrade, Jorge Mendes,
José Kuri, Juliana Cappi,
Kiko Farkas, Luis Fernandez,
Marcelo Araújo, Marcelo
Santos, Maria Felisa Moreno
Gallego, Michele Alves,
Monica Manzutto, Renato
Gadelha, Richard Vainberg,
Roberto Bitelman, Sam
Bardaouil/Till Fellrath,
Samuel de Castro

—
créditos de imagem /
image credits

vistas da exposição /
exhibition views (p.17-31, 88-89)
desenhos/drawings (p. 33-43)

© **Everton Ballardin/**
Acervo Videobrasil/
Videobrasil Collection

arquivo akram zaatari /
akram zaatari archive

obras, akram zaatari na future tv,
11º videobrasil, visita a beirute,
exposição *narrativas possíveis/*
works, akram zaatari on future
tv, 11th videobrasil, visit to beirut,
possible narratives exhibition
cortesia/courtesy
Akram Zaatari,
Acervo Videobrasil/
Videobrasil Collection

mapping sitting
cortesia/courtesy
Fundação Árabe da Imagem/
Arab Image Foundation

letter to a refusing pilot
© **Marco Milan**
cortesia/courtesy Sam
Bardaouil, Till Fellrath

capa / cover
diálogos de / lines from
Tomorrow Everything Will
be Alright, 2010
cortesia / courtesy
Akram Zaatari



parceria /
partnership



Electrica

kurimanzutto

 **Images**

apoio institucional /
institutional support



patrocinador /
sponsor

imprensa oficial
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

realização /
undertaking



Ministério da
Cultura



**Associação Cultural
Videobrasil/Galpão VB**

conselho consultivo/
advisory board

**Alberto Setubal, Ana Leticia
Fialho, Cecilia Ribeiro, Fabio
Cypriano, Fernanda Feitosa,
Rosângela Rennó, Tata
Amaral, Vivian Ostrovsky**

—
conselho diretor/
board of directors

diretora presidente/ceo
Solange Oliveira Farkas
diretor financeiro/cfo

Pedro Farkas
coordenadora de programação/
programming coordinator

Thereza Farkas
conselho fiscal/
audit committee

Maria Farkas
assessoria jurídica/
legal advisor

Olivieri Associados

—
direção geral e curadoria/
general director and curator

Solange O. Farkas
direção de programação
e institucional / programming
and institutional director

Thereza Farkas
curador assistente/
assistant curator

Gabriel Bogossian
assistente da direção/
assistant to the director

Camila Schmidt Veiga
assistente de programação/
program assistant

Juliana Caffé
coordenação de produção/
production coordinator

Rafael Moretti
produção de exposições/
exhibition production

Carolina Câmara
produção editorial/
editorial producer

Deborah Moreira
pesquisador / researcher

Ruy Ludovice
assistente de pesquisa/
research assistant

Régis Alves

assistente de arquivo/
archive assistant

Juliana Costa
audiovisual

Leonardo Zerino, Luan Ferraz
coordenação de comunicação/
communications coordinator

Ana Paula Vargas
design

Lila Botter
desenvolvimento web/
web development

Eduardo Haddad
mídias sociais / social media

Thiago Felix Galvão
financeiro / finance

Van Fresnot
logística / logistics

Marcella Leão
assistente administrativa/
managing assistant

Divy Cristina
auxiliar administrativa/
managing intern

Mara Ferreira
manutenção / maintenance

Marcos Santana da Silva

—
galpão vb/
associação cultural videobrasil

Av. Imperatriz Leopoldina, 1150

Vila Leopoldina

05305-002 São Paulo SP Brasil

Tel. 55 (11) 3645 0516

videobrasil.org.br

f ACVideobrasil

📷 📺 videobrasil

**Dados Internacionais
de Catalogação na
Publicação (CIP) (eDOC
BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

F224a

**Akram Zaatari: Amanhã vai
ficar tudo bem = Tomorrow
Everything Will Be Alright /
Curadoria Solange O. Farkas,
Gabriel Bogossian. – São
Paulo (SP): Associação
Cultural Videobrasil, 2016.
96 p. : il. ; 15 x 21 cm**

ISBN 978-85-99277-05-8

**1. Artes visuais. 2. Videoarte.
3. Zaatari, Akram, 1966-
. I. Farkas, Solange O. II.
Bogossian, Gabriel. III. Título.**

CDD-778.59

fonte / type

Graphik

papéis / paper

**Offwhite Norbrite 66,6 g/m²;
Colorplus Roma 120 g/m²**

tiragem / print run

1500

impressão / print

typebrasil

