

ENQUADRANDO O SUBVERSIVO NA BEIRUTE DO PÓS-GUERRA – CONSIDERAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA

RASHA SALTÍ

104

O objetivo deste trabalho é delinear um arcabouço que fundamente uma crítica histórico-social das práticas artísticas ditas alternativas no Líbano do pós-guerra. Somente será abordada a produção artística e cultural denominada, ou autodenominada, “crítica”, “subversiva” e/ou “contrária à tradição”, termos marcados por uma carga semântica significativa. Estas definições referem-se às expressões artísticas e culturais que surgiram fora das – e, até certo ponto, a despeito das – instituições oficiais e culturais, das elites, da classe dirigente e dos meios sociais consumidores de bens culturais. Em suma, este trabalho questiona o lugar e a capacidade dessas práticas artísticas de subverter e criar um conjunto alternativo de significados e representações.

INTRODUÇÃO: O MAPEAMENTO DAS CLASSES SOCIAIS E AS ARTICULAÇÕES DO DISCURSO DOMINANTE

Os primeiros sinais do conflito civil no Líbano eclodiram em 1973. A guerra terminou em 1991, quando as facções beligerantes assinaram o Tratado de Taef e George Bush pai colocou em marcha a sua Nova Ordem Mundial, com o intuito de remapear o império norte-americano. Segundo as regras impostas pela Nova Ordem Mundial para a reconfiguração geopolítica da região, a segurança e a estabilidade do Líbano, no pós-guerra, seriam diretamente controladas pela Síria, em troca da adesão das tropas deste país à coalizão liderada pelos Estados Unidos na Segunda Guerra do Golfo (Operação Tempestade no Deserto). Ao regime sírio foram conferidos poderes para assegurar uma transição pacífica a uma condição de estabilidade, além de afastar o espectro de um novo conflito



1 Não sei quantos artistas – se houver algum – pertencem a sindicatos, os quais, por sua vez, têm feito muito pouco para assegurar benefícios sociais a seus associados; os demais artistas têm centrado sua luta na esfera política local, permanecendo alheios ao campo social.

civil. O Tratado de Taef e a adesão ao neoliberalismo globalizado redefiniram a estrutura social do novo Líbano. Os governos do pós-guerra, liderados por Hariri, apostaram na revitalização ou “reconstrução” por meio de um rígido malarismo financeiro voltado para a estabilização da moeda, aliado a uma campanha mundial para atrair investimentos e recuperar economicamente a iniciativa privada. O governo conseguiu estabilizar a moeda, embora a custo alto, sem, contudo, obter os mesmos resultados no combate à inflação e na criação de condições de vida digna para todos.

A guerra e as políticas do novo governo alteraram a estrutura de classes da sociedade. Nesse processo, a reconfiguração da classe dirigente deveu-se principalmente à reestruturação política no pós-guerra, com o acréscimo de novos protagonistas ao que se pode descrever como a liderança econômica e política “tradicional”. O novo grupo compreendia o alto escalão dos partidos políticos, os líderes de movimentos que se tornaram milícias na última fase da guerra civil, bem como os mediadores e chefes militares envolvidos nas negociações que puseram fim à guerra que obtiveram suficiente influência política para exigir participação em empreendimentos econômicos, financeiros e empresariais no pós-guerra. A estrutura tradicional da elite, por sua vez, era formada por grandes empresas familiares, cujo poder ou capital era de natureza política ou financeira, e para as quais o discurso da “tradição” representava incontestável legitimidade, ancorada na história do país. Havia um terceiro componente da classe hegemônica, situado entre o grupo “tradicional” e o emergente: o grupo social dos emigrantes retornados, do qual o primeiro-ministro Rafiq Hariri era o maior representante. Já a classe média era considerada a classe “nacional”, ou o pilar do bem-estar, prosperidade e progresso da nação, não somente no que tange à retórica do governo, mas também com relação às políticas públicas. Além disso, a incapacidade do Estado de conter a inflação e o alto custo de vida repercutiu negativamente na estabilidade e situação econômica desse estrato social, de modo que, no período do pós-guerra, assemelhava-se mais à classe trabalhadora do que à classe média propriamente dita, vivendo uma situação econômica instável, contando com uma previdência social cada vez menos vantajosa e demonstrando uma incapacidade de negociar coletivamente com o setor privado e com o Estado. Por último, a classe trabalhadora, ou a “classe pobre”, permaneceu completamente ausente de representação (política, social e cultural) no período do pós-guerra. O discurso sectário reconfigurou a classe dos trabalhadores de baixa-renda do Líbano, povoando os bolsões vazios das construções sociais que constituem suas respectivas comunidades sectárias. Trata-se dos soldados sem nome, sem rosto, enviados para a guerra na certeza de serem mortos, dos quais os líderes sectários não-democráticos demandam lealdade.

Mas onde se inserem os artistas nesse cenário? A maioria deles provém dos flancos das classes dirigentes e da classe média, distribuídos em várias subcamadas. Não estão formalmente empregados como artistas¹; trabalham como professores, jornalistas etc.; em alguns casos, filiam-se a sindicatos e associações profissionais. Se por um lado são capazes de assegurar um padrão mínimo de qualidade de vida cotidiana, por outro mal conseguem garantir condições de segurança e estabilidade em longo prazo, ficando à mercê de qualquer contratempo capaz de prejudicar seriamente o seu sustento. Sua “rede de proteção social” limi-

2 A segregação de classes predomina sobre a segregação sectária no cotidiano do Líbano no pós-guerra, fato normalmente ignorado, quando não inteiramente mascarado, pelo discurso político hegemônico que os partidos e os movimentos dominantes disseminam.

3 A frente de oposição surgiu oficialmente em um encontro no Hotel Bristol em Beirute no início do outono de 2004. Os presentes incluíam desde uma facção do Partido Falangista (partido de cristãos maronitas predominantemente de direita) até o movimento Qornet Shehwan (uma associação de líderes cristãos insatisfeitos com o regime), o Partido Socialista Progressista (partido essencialmente druso liderado por Walid Joumblatt), a Esquerda Democrática (movimento de esquerda progressivo tradicional com pouca expressão, reunindo membros insatisfeitos dos partidos de esquerda existentes). Finalmente, Rafiq Hariri e seu Movimento al-Mustaqbal se juntaram a eles. Os vários atores chegaram a um acordo que incluía vários pontos, entre os quais, principalmente, a oposição ao prolongamento do mandato de Lahoud e a exigência da expulsão imediata do governo sírio (para mais informações sobre o encontro no Hotel Bristol, acesse www.beirutletter.com).

ta-se aos seus contatos pessoais, à segurança precária que suas famílias podem lhes propiciar. Suas contribuições artísticas ocorrem fora do horário do expediente e são financiadas em larga escala por organizações independentes que exibem os seus trabalhos, além dos casos em que os próprios artistas se financiam.

As particularidades do Líbano derivam principalmente da forma como a classe política e economicamente dominante evitou entrar em confronto com os movimentos e ideologias de classe. É um estranho hibridismo em que aquilo que o resto do mundo conhece como “política de identidade” molda-se em uma representação discursiva sectária, patriarcal e clientelista da sociedade. O pacto libanês configura a sociedade em comunidades sectárias, cujos interesses, acredita-se, ficam acima dos interesses de classe. Ao contrário da tendência mundial predominante, no Líbano as políticas de identidade firmam-se em solo constitucional, logo institucional, e procuram expressar-se nas esferas cultural, política e social². Sob o domínio vigilante do regime sírio, o impacto do neoliberalismo no período do pós-guerra resultou na quase total hegemonia do discurso sectário/comunitário.

Em 1992, no início do segundo governo do pós-guerra, formou-se uma fraca frente política de oposição – mais de contestação –, que incluía um grupo secular de centro-direita aliado aos vestígios remanescentes da esquerda – seu eixo mais sólido. Esta frente tem vivido momentos de expansão ou retração de forma intermitente, dependendo da campanha ou da luta na qual se engaja e das circunstâncias que a acompanham. Na fase inicial do pós-guerra, atuou com menor intensidade na criação de uma frente política coesa, bem como na renovação da vida política, tendo exercido muito mais o papel de pano de fundo em momentos importantes de confronto com o governo, sobre as mais variadas questões, desde a preservação de edifícios históricos até fraudes eleitorais, restrição da liberdade política, abuso arbitrário de poder etc. O verão de 2004 testemunhou o surgimento de uma oposição mais sólida, aglutinada em torno da rejeição ao prolongamento – inconstitucional – do mandato do presidente do Líbano, o antigo general do exército Émile Lahoud, imposto pelo regime sírio³. A frente de oposição liderou a onda de protestos generalizada que se seguiu ao assassinato de Rafiq Hariri, em 14 de fevereiro, exigindo a retirada dos militares e do serviço de espionagem sírio do território do Líbano. O meio cultural e artístico, na sua vertente subversiva e alternativa, habita as margens dessa frente contestatória, crítica e oposicionista.

A DEMARCAÇÃO DO TERRITÓRIO DO SUBVERSIVO

Em parte devido à sua propensão liberal, o Estado Libanês nunca se investiu de autoridade para criar e fortalecer uma cultura “oficial”⁴. Nunca houve uma casa de espetáculos ou companhia de teatro “nacionais”, nem pintores ou escultores oficiais – o surgimento de uma “orquestra sinfônica nacional” é bastante recente. Desde o princípio, a existência de um mito nacional e de um discurso oficial e o fato de a produção cultural, financiada pelo setor privado, endossar a linha oficial alinharam “o nacional” à mitologia⁵. Às vezes, havia o merecido reconhecimento e distribuição de prêmios pelas realizações culturais. Contudo, uma vez que os detentores do capital político realizam permutas e se misturam de forma perfeita aos detentores do capital financeiro, os atributos “oficial” e “nacional” talvez não encontrem uma aplicação literal no Líbano; nas particularidades do

4 O Ministério da Cultura patrocina eventos iniciados e gerenciados pelo setor privado. No período pré-guerra, patrocinou alguns de seus próprios eventos, que nunca perduraram por tempo suficiente para se institucionalizarem.

5 Tudo era criticado e contestado por partidos adversários, tanto à direita quanto à esquerda.

6 Por exemplo, o Museu Nacional abriga tesouros arqueológicos encontrados em território libanês que remontam à Antiguidade e ilustram a rica história do país. Contudo, o Museu Sursock, que abriga uma interessante coleção de arte moderna, ou trabalhos dos grandes “mestres modernos”, pertence e é administrado pela iniciativa privada. O Museu Sursock é uma referência cultural na cidade; realizando o “Salon d'automne”, cujos jurados são compostos por um grupo de críticos, colecionadores de arte e filantropos que premia os novos talentos que surgem nas artes visuais.

contexto libanês, uma parte significativa da produção cultural, cujo patrocínio provém de doações de corporações e entidades filantrópicas privadas, desempenha o papel de “cultura oficial” de fato, ou é percebida como tal⁶. Se o Estado não se investiu da autoridade para confeccionar uma cultura oficial, certamente esteve disposto a policiar a produção cultural por meio da censura, da rejeição de licenças ou permissões para a exibição de filmes, encenação de peças de teatro, até mesmo da restrição de reuniões públicas. Além disso, indiretamente pressionava jornalistas e a mídia a ignorar ou rejeitar um determinado trabalho. Essas medidas, contudo, foram quase que invariavelmente recebidas com desagrado; a maioria dos artistas desafia as imposições do governo e encontra meios alternativos de exibir seus trabalhos.

O consumo de bens culturais tem sido um ritual quase que exclusivo da alta e média burguesia (urbana), profunda e conscientemente preocupada em afirmar seu *status* social. Enquanto os movimentos de classe e os artistas militantes não agiram, criando espaços para a expressão e o consumo de cultura, essa prática permaneceu restrita às classes dominantes. Houve um esforço significativo e coeso tanto para reformar a distribuição irregular do “capital cultural” (para usar o termo de Pierre Bourdieu), quanto para ampliar o horizonte de representatividade do “nacional”. Contudo, a guerra civil não conseguiu alterar esse quadro, o que levou alguns espaços independentes a continuarem a luta pela democratização do teatro, das performances, da música e das artes visuais.

Os historiadores da arte moderna européia definem o surgimento da modernidade como a luta de uma classe emergente e poderosa que reivindica o poder cultural – e, portanto, social e político – concentrado nas mãos de uma classe tradicional que sofre de uma perda gradativa de poder econômico, social e político no contexto histórico do surgimento do capitalismo. Em *The Origins of Postmodernism*, Perry Anderson afirma que o modernismo é “o produto de uma sociedade cuja burguesia ainda luta pela própria definição cultural diante do seu adversário feudal, aristocrático; uma sociedade na qual o clímax dessa luta por autodefinição forçou a burguesia a se autodeclarar o lócus específico daquele poder cultural”. No mundo árabe, o projeto de modernidade estava intimamente ligado ao estabelecimento de um Estado Nacional moderno e soberano. Os meios capitalistas de produção já haviam começado a repercutir na estrutura de classes, mas não a ponto de forjar uma burguesia bem estabelecida, como no Ocidente Europeu. A libertação nacional ou os agentes que configuravam o Estado Nacional eram, em diferentes graus, do *Mashreq* (o Levante) ao *Maghreb*, uma aliança entre o equivalente local à aristocracia rural e a burguesia nascente. A modernidade era parte dos seus projetos de “autodefinição cultural”, anunciando a formulação de uma cultura nacional em oposição ao domínio colonial.

Em outras palavras, a defesa da modernidade não foi o resultado de uma inversão da ordem social; pelo contrário, pode ser associada ao surgimento do Estado-Nação. A linguagem da modernidade nas práticas culturais constituiu a base para a criação de uma cultura nacional. A princípio, a classe “nacional” era uma mistura da alta e média burguesia com acesso aos privilégios da expressão cultural e do consumo de bens culturais. Nos países onde o nacionalismo logo adquire um tom fortemente marcado pela tônica socialista (como no Egito, Tunísia e Síria), o discurso oficial e dominante passa gradualmente a englobar,

7 O uso da palavra “nacional” aqui não se restringe ao Líbano; também se refere ao nacionalismo árabe, uma ideologia forte das décadas de 1960 e 1970, apoiada por um número significativo de libaneses.

com a expressão “povo” – o centro da nação –, a massa numerosa e indiferencia- da composta pela classe trabalhadora: os camponeses e os proletários. A moder- nidade, no entanto, continuava a ser o vocabulário privilegiado para a confecção de uma cultura nacional. Hoje seus autores provêm da alta e média burguesia, sem falar da pequena burguesia, recentemente enriquecida e urbanizada.

No caso do Líbano, o estabelecimento de um Estado soberano ocorreu após negociações com o regime colonial francês, próximo ao fim da Segunda Guerra Mundial (1943). Não houve uma “guerra da libertação” que pudesse propiciar ao pequeno Estado uma data de nascimento gloriosa, mas certamente havia uma elite nacional, reunindo a aristocracia urbana e um conjunto de proprietários rurais feudais, ambos os grupos bastante ansiosos para patrocinar a moderni- dade. Um dos mais influentes ideólogos do país, Michael Chiha, definiu a classe média como o elemento central da nação, independentemente da realidade da sua estrutura de classe. Esse engajamento aos paradigmas da modernidade não trouxe às práticas artísticas uma postura de contestação no campo social, até que movimentos políticos da classe trabalhadora e movimentos estudantis comes- sem a contestar de forma efetiva a ordem dirigente, exigindo justiça social, repre- sentação política e mais liberdade civil (movimentos que começaram no fim da década de 1950 e se estenderam até as décadas de 1960 e 1970). A modernidade tornou-se, assim, desafiadoramente contemporânea, com uma linguagem que fazia a ponte entre a esfera local e o mundo como um todo, um vocabulário para a criação de solidariedades nas lutas que atravessam as fronteiras nacionais e as diferenças culturais. A prática artística de contestação moldou-se no seio dos movimentos coletivos de contestação política e junto aos partidos políticos. Nos crescentes confrontos entre as facções políticas, em meio ao debate político, a prática cultural vivia, em grande parte, um clima de redefinição das represen- tações do “nacional”⁷. A subjetividade vivia o paradigma da definição e repre- sentação do “nacional”. Mesmo nos primeiros estágios da guerra civil, apesar de ser significativa a desestabilização do cotidiano e de iniciar-se o desmembra- mento do tecido social, a prática cultural permaneceu inserida no campo político. Com a crescente polarização, penetra fundo no campo ideológico. Com a proli- feração da violência, começa a adquirir um tom desafiador e defensor da vida.

Somente após a ocupação de Beirute pelos israelenses em 1982, com o completo desmantelamento das duas principais frentes políticas envolvidas no conflito civil, o desmembramento de partidos e o surgimento de milícias e da cultura militante, a prática cultural começou a se desvincular do campo político. Foi então que novas maneiras de representar e narrar a subjetividade começa- ram a se formar, emergindo logo após a declaração da trégua que resultou no pós-guerra. Os artistas e profissionais da cultura que inovaram e experimenta- ram novas formas de expressão na década de 1970 e ao longo da guerra civil continuaram a trabalhar e a produzir no mesmo espírito. Seu engajamento com a forma, a confecção da imagem e a produção de sentido os levou a abandonar de forma inevitável o seu entusiasmo pelo mundo como um todo, bem como ao desprezo pela contemporaneidade.

Os sucessivos governos do pós-guerra não se mostraram mais interessados do que seus predecessores em instituir e endossar uma “cultura oficial”. Com o fim da violência, um sentimento de “euforia” coletivo dominou o país, incentivan-

8 Vergonhosamente, em Beirute, o Centro Cultural Francês mudou seu nome para Missão Cultural Francesa.

9 A Zico House é uma casa particular cujo pro- prietário adotou o apelido Zico (quando era criança e jogava futebol, seu grande herói era o joga- dor de futebol brasileiro Zico). A casa é, na reali- dade, uma mansão tradi- cional de três andares, e Zico usava os cômodos não ocupados para exibir filmes, performances e abrigar artistas. A Zico House inaugurou diver- sos eventos, incluindo o “Festival de Rua de Beirute”. Esses eventos funcionam com bolsas concedidas pelo Minis- tério da Cultura, por doadores corporativos e fundações interna- cionais. O Espace SD é um espaço para expo- sições localizado em um edifício empresarial.

10 O “Festival Ayloul” também possuía uma curadoria consistente.

do-o a esquecer as lembranças da guerra. Exortava-se a nação a esquecer e perdoar (o que se fazia em boa parte com prazer), a reconstruir o país, a celebrar a vida e olhar adiante. A Solidere, empresa privada responsável pela reconstrução e reurba- nização do centro de Beirute, arrasado pela guerra, usou o *slogan* “Beirute, uma antiga cidade rumo ao futuro”. Paralelamente ao frenesi que contagiou o país, alardeando a necessidade de “renascer das cinzas” e ver o futuro de forma positiva, havia uma fome de cultura, o desejo de assistir a peças de teatro e concertos, e de comprar obras de arte. Além disso, o consumo de bens culturais, mais do que nunca um ritual exclusivo da elite, tornou-se domínio dos novos-ricos, que que- riam firmar seu novo *status* social e polir seus “modos grosseiros” adquirindo obras de arte e assistindo a concertos e festivais nas primeiras filas. O mercado da arte, liderado por galerias particulares, viu suas vendas explodirem. Uma vez que não havia fundamentos racionais para a definição dos preços das obras de arte, os valores subiam sem nenhum controle. Com a chegada da recessão econômica e a perda de poder aquisitivo da elite, diminui também o seu apetite. Após alguns anos, um número significativo de galerias havia fechado. Já o circuito alternativo, que nascera completamente alheio aos paradigmas do mercado, não foi afetado pelo impacto da crise. No entanto, as corporações e entidades filantrópicas que, no início do pós-guerra, haviam dado contribuições generosas, deixaram de apoiar a arte alternativa assim que a realidade da recessão começou a se fazer sentir.

O primeiro exemplo de prática artística alternativa e subversiva surgiu no verão de 1992, na forma de uma instalação do artista Ziad Abillama, intitulada *Système Fulfill* e exibida na praia – até então pública – de Dbayieh. Este marco ini- cial pode muito bem ser questionado. Mas Walid Sadek também o considerou um marco inicial em uma matéria interessantíssima publicada em *Mulhaq an-Nahar*, suplemento cultural do jornal diário *an-Nahar*. Abillama havia feito tudo de forma inteiramente independente, concebendo, produzindo, expondo e fazendo a pro- moção da sua obra. Nos anos seguintes, poucos foram os espaços de exposições ligados a centros culturais e braços culturais de embaixadas estrangeiras que se dispuseram a abrigar instalações, trabalhos conceituais e videoarte, como o Teatro de Beirute, a Missão Cultural Francesa (braço cultural da Embaixada francesa)⁸ e o Instituto Goethe (braço cultural da embaixada da Alemanha). Em 1994 funda- se a associação Ashkal Alwan com o objetivo de incentivar a prática artística alter- nativa, crítica e subversiva. O primeiro evento na Ashkal Alwan, com a curadoria de Christine Tohme, teve como palco o jardim público de Sanayeh, em 1994. Pouco depois, o “Festival de Ayloul” tornou-se um importante espaço artístico, marcando os primeiros dias de setembro em Beirute. Enquanto a Ashkal Alwan permanece firme, o “Festival de Ayloul”, infelizmente, não existe mais.

Pouco tempo depois, galerias bem estabelecidas começaram a experimen- tar, de vez em quando, a exibição de instalações ou projetos de arte conceitual. Espaços não convencionais (como, por exemplo, Zico House ou Espace sd)⁹ começaram a surgir, propiciando um território para a experimentação. Contudo, a Ashkal Alwan distingue-se das outras instituições por apresentar uma curado- ria bastante consolidada, que delinea a estrutura na qual se apóia a prática insti- tucional, apesar da limitada capacidade administrativa e da escassez de recursos, insuficientes para um crescimento institucional efetivo¹⁰. Os projetos da Ashkal Alwan são financiados por fundações internacionais – assim como, no passado,

11 Antes da recessão, muitas instituições bancárias financiavam projetos de arte “alternativa”. Porém, o corte de verbas para as instituições filantrópicas, aliado à intervenção dos executivos da publicidade oferecendo a chamada consultoria da “imagem corporativa”, diminuiu drasticamente os financiamentos. O Ministério da Cultura recebeu cortes orçamentários sucessivos de cada governo do pós-guerra. Para piorar, o financiamento era distribuído segundo os critérios do ministro empossado, auxiliado por suas afiliações setoriais e/ou regionais, notáveis pela estreiteza de visão. Os meandros da administração pública são um pesadelo, e o processo de saque do dinheiro da bolsa é excessivamente longo e extenuante. Além do mais, com repentinas mudanças no governo, os novos ministros não hesitavam em cancelar, de uma só cartada, todas as verbas concedidas por seus predecessores, a despeito do impacto sobre o sustento dos bolsistas.

12 Uma das principais considerações é geográfica. O Líbano tornou-se “interessante” para fundações internacionais logo após o fim da guerra civil. Anos depois, outros locais da região pareciam cativar mais a atenção dos fundadores.

13 As famílias feudais e rurais receberam títulos honoríficos ao longo da história do Líbano. Essa prática acabou após o advento da República. A família Abillama era realmente nobre. Ziad Abillama é, de fato, o “Príncipe Ziad Abillama”.

o “Festival de Ayloul” – e, em uma escala cada vez menor, patrocinados por empresas locais e, ocasionalmente, pelo Ministério da Cultura¹¹. A manutenção das instituições independentes depende exclusivamente de bolsas, distribuídas não com o intuito de oferecer apoio geral de natureza operacional ou administrativa, mas beneficiando um projeto de cada vez, o que constitui uma das maiores ameaças a sua sobrevivência. A alocação de bolsas internacionais está associada a um contexto de limitações, ou diretivas, fator essencial para entender a realidade política na qual a produção artística está inserida¹².

A prática artística e cultural alternativa do pós-guerra é profundamente política. Sua conexão com movimentos e partidos políticos é radicalmente diferente daquela da era pré-guerra e mesmo de durante a guerra, apesar de muitas questões e discussões amplamente abordadas na esfera pública terem constituído temas centrais de muitos projetos. Para começar, consideremos o exemplo de *Système Fulfill*. A instalação de Abillama constituía uma apresentação satírica – até sardônica – da cultura da violência predominante na época, da fascinação pelas milícias armadas e pelos armamentos. O artista representou uma ligação direta entre o culto às armas e as definições de masculinidade. O convite que imprimiu e distribuiu aos intelectuais de Beirute já era em si algo pouco convencional: anunciava que o “Príncipe Ziad Abillama”¹³ tinha a honra de convidar o destinatário para a abertura de uma exposição de arte a realizar-se em uma praia pública. Sob o pretexto da autocrítica, seu objetivo era zombar da elite e do elitismo que permeia as exposições de arte. Em *Wonder Beirut; The Story of a Pyromaniac Photographer* (1998), instalação de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, apresentou-se uma série de fotografias de Abdallah Farah, realizada entre 1968 e 1969, época em que Beirute conheceu o esplendor, e que o fotógrafo queimou gradualmente, no decorrer da guerra civil (de 1975 a 1990), com o alastramento da devastação que assolou a cidade. A instalação era um dos primeiros projetos a questionar o lugar da guerra, a experiência da dor e as feridas que permaneceram no pós-guerra. *The Three Posters* (2000), uma performance de palco de Rabih Mroueh, questionava a retórica hipócrita da resistência armada e o culto ao martírio propagado pelo Hezbollah, bem como o monopólio, detido por esse movimento, do direito à resistência. *Saving Face* (2003), um curta em vídeo de Jalal Toufic, exibiu as camadas dos pôsteres acumulados pelas campanhas eleitorais sobre os muros de Beirute, questionando, por meio da sátira, não apenas a maneira como os representantes políticos se apresentavam, mas também a legitimidade de suas aspirações de representatividade. *The Candidate* (1996), um curta em vídeo de Akram Zaatari, registrou uma entrevista com um homem, clinicamente diagnosticado como esquizofrênico, que se candidatava regularmente às eleições presidenciais, sem obter sucesso e sem que lhe fosse dada muita importância. O seu discurso, em lugar das divagações de um homem com a sanidade comprometida, é um mero apanhado com as frases-chave que pontuam a retórica hegemônica da classe política no poder. Essas frases reconfiguradas revelam a consagração da demagogia e os absurdos dos discursos governamentais do pós-guerra. *Here and Perhaps Elsewhere* (2003), um documentário em vídeo de Lamia Joreige, foi filmado na “velha rua Damasco”, uma importante via pública que no passado dividia leste e oeste da cidade. A artista parava os transeuntes que por ali passavam e perguntava-lhes se tinham



informações sobre pessoas desaparecidas. O vídeo revela a profusão de formas pelas quais as pessoas lidam com a questão do desaparecimento, documentada no local exato onde haviam sido instalados os postos de controle e onde os desaparecidos poderiam ter sido seqüestrados. Estes são apenas alguns exemplos de projetos artísticos alternativos aos quais este trabalho faz referência.

A característica mais claramente subversiva dessas intervenções artísticas é o fato de não poderem ser “embrulhadas para presente”, com o intuito de enfeitar uma parede ou para combinar com o sofá. Na realidade, esses trabalhos artísticos, exceto os vídeos, comportam-se como aparições: surgem em locais públicos bastante comuns, lá permanecem por um breve período de tempo e em seguida desaparecem para sempre. Além disso, deixam pequenas marcas: uma imagem ou um diagrama e um texto em um folheto e, às vezes, alguns rastos na imprensa. Por exemplo, a maioria dos projetos da Ashkal Alwan – se não todos – aconteceu em locais públicos abertos e com entrada franca, o que, conseqüentemente, eliminava alguns obstáculos de acesso. Foram eventos que permaneceram completamente alheios à mercantilização do consumo de bens culturais como prática de celebração de *status* social, ou de reificação do *habitus*. Contudo, por exigirem uma sensibilidade, um sistema interpretativo e uma “educação” cultural diferentes, implicavam e alimentavam um “capital cultural” diverso. Com a eclosão, nessas práticas, do vocabulário da arte conceitual, das instalações, da videoarte e das performances, o uso da linguagem contemporânea, em grande parte alheio às práticas artísticas que predominavam em Beirute, trouxe mais polêmica e controvérsias nas primeiras décadas do que os próprios artistas haviam intencionado, esperado ou desejado. Por um lado, para sua decifração e interpretação, os trabalhos exigiam uma experiência inteiramente diferente da convencional. Infelizmente, o público permaneceu, a maior parte do

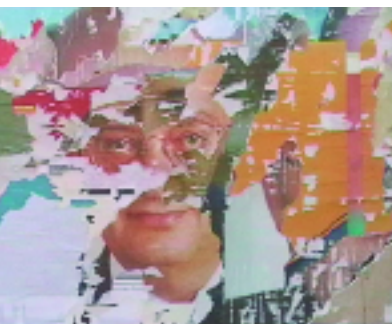
tempo, paralisado e temeroso com relação ao que havia de diferente e obscuro. Por outro lado, os procedimentos técnicos e artesanais necessários para a criação desses trabalhos, além de seus desafiadores e aparentemente imparciais engajamentos com a forma e o vocabulário artístico “mundano”, foram recebidos com perplexidade, indiferença e, por vezes, hostilidade. As práticas culturais alternativas foram freqüentemente taxadas por críticos e intelectuais de “formas pós-modernas importadas”, impróprias para a expressão artística dentro do contexto libanês. Não eram consideradas resultantes de um processo orgânico, teleológico, na relação com a forma e a linguagem da arte moderna. Nos primeiros dez anos de seu desenvolvimento, a própria configuração formal de uma obra conceitual ou instalação foi bombardeada de questionamentos despropositados sobre a autenticidade de expressão e representação e, por fim, sobre as motivações do autor. Muitos artistas, tanto os veteranos do “modernismo” como os novos talentos que surgiam e cuja sobrevivência dependia da venda de suas pinturas, esculturas, desenhos, entre outras formas “tradicionais” de expressão artística, sentiam-se, em grande parte, intimidados e, às vezes, até ofendidos pela arte conceitual e pela videoarte, contribuindo para o clima de hostilidade e marginalização da arte alternativa. Além disso, embora o país se orgulhasse de poder recuperar sua condição de ponte entre o Ocidente e o Oriente, poucas iniciativas pareciam interessadas em abrigar artistas e obras de arte que ilustrassem as tendências mundiais, propiciando encontros entre artistas cuja prática espelhasse as questões ou o momento histórico com os quais o país se debatia. Em outras palavras, o vocabulário da arte conceitual permanece, ainda hoje, desconhecido, ignorado, restrito a um pequeno grupo de privilegiados (principalmente aqueles que estudaram no exterior, ou que têm um interesse específico pela arte conceitual mundial).

O público da arte alternativa era, e continua sendo, mínimo e marginal. Compreende uma pequena comunidade de acadêmicos, intelectuais e jornalistas, mas sua essência é constituída principalmente pelos próprios artistas, cuja produção se tornou um componente da sua identidade social e política. Uma identidade que também se autodefine em oposição ao cenário artístico predominante ou dominante. Os últimos cinco anos testemunharam um crescente interesse e o surgimento de um público formado por uma nova geração de estudantes de arte, cinema, *design* gráfico e arquitetura, para os quais a arte conceitual se tornou tão importante, e suficientemente familiar, a ponto de alguns estudantes de faculdades de arquitetura e *design* gráfico apresentarem instalações ou produzirem vídeos experimentais nos seus projetos de conclusão de curso.

Uma segunda característica subversiva das práticas artísticas alternativas diz respeito ao fato de que, no mais das vezes, se os trabalhos passassem pelos processos regulares de autorização para exibição pública, o que inclui a censura, seriam rejeitados. Freqüentemente os artistas e produtores (ou os organizadores de eventos) precisam formatar a exposição, filme ou performance “públicos” como eventos “privados”, cuja audiência é composta somente por pessoas convidadas, e cuja entrada é franca. Por exemplo, a performance *Looking for a Missing Employee* (2003), de Rabih Mroueh, exibida como parte de “Home Works II: A Forum on Cultural Practices”, organizado pela Ashkal Alwan, nunca teria passado pela censura. O *script*, composto integralmente de recortes de jornal, não era em si controverso, mas o assunto, centrado no desaparecimento e assassina-

to de Ra’fat Suleiman, um funcionário do Ministério das Finanças pego em um enorme esquema de fraude, certamente o era. Suleiman foi um bode expiatório, um intermediário na cadeia de comando que chegava à cúpula do governo sírio que ocupava o Líbano. Seu assassinato foi tenebroso. Primeiro ele foi seqüestrado e, mais tarde, descobriram partes de seu corpo na banheira de um apartamento abandonado. O resto do corpo havia sido dissolvido em ácido. O filme de Mohamad Soueid *Civil War* (2002) faz somente uma rápida referência a Ra’fat Suleiman e, no entanto, a censura permitiu que fosse exibido apenas duas vezes, ameaçando impedir qualquer outra exibição, fosse ela “pública” ou “privada”. Isso implica, entre outras coisas, que a arte alternativa não tem capacidade, na maioria das vezes, de gerar renda, nem para o organizador do evento e, por vezes, nem mesmo para o artista – o que enfatiza a precariedade da condição financeira do artista, bem como a do produtor ou agente. Os diversos governos do pós-guerra não censuraram a arte alternativa de forma sistemática, mas freqüentemente intervieram para impedir uma exposição, a exibição de um filme ou a publicação de um livro. Além de censurar a narrativa e a representação de atos sexuais, da nudez, de associações com o Estado de Israel e referências ofensivas à religião (ou religiões), os governos do pós-guerra, bem como as entidades religiosas e conservadoras da sociedade civil, monitoravam cuidadosamente referências críticas ao regime sírio, à pessoa de Hafez al-Assad e família e à tutela do regime sírio sobre o Líbano. Uma análise retrospectiva dos casos de censura dos últimos 15 anos no período do pós-guerra revela que não há uma lógica coerente para justificar o porquê de alguns trabalhos serem censurados e outros não. O fenômeno somente pode ser explicado considerando o momento em que cada trabalho passou pela censura, momento em que o governo – ou um agente da sociedade civil responsável pela censura – se sentiu ameaçado.

Dito isto, o problema da legibilidade das obras permanece, evocando as seguintes perguntas: “Com quem esses artistas se comunicam? Até que ponto querem realmente transmitir sua arte para o público? Essa situação de incomunicabilidade tem algum significado, é intencional?”. Além de ser uma das categorias em que se inscreve a arte moderna, a incomunicabilidade é igualmente característica do pós-modernismo. A incomunicabilidade é, por um lado, a proposta de novas formas de expressão e produção de símbolos (ou signos), expondo questionamentos abrangentes, ao mesmo tempo em que permanece vinculada à produção dominante de sentido. Quando, de forma desdenhosa, os críticos classificam as práticas artísticas alternativas de “pós-modernas”, sugerem toda uma gama de julgamentos pejorativos que passa pela macaqueação cega do “Ocidente”, pela adoção de uma postura afetada e por trejeitos egocêntricos, autocontemplativos e desprovidos de sentido. Até certo ponto, o “eu” do artista parece prevalecer sobre a representação e narrativa de uma subjetividade complexa, migrando do estritamente pessoal para a teoria social com uma facilidade preocupante. Também é verdade que, até certo ponto, graças ao acesso facilitado à tecnologia e aos privilégios materiais disponibilizados a um grande número de artistas, os meios da arte conceitual e da videoarte são utilizados sem que haja uma preocupação crítica com a forma. O rótulo “pós-moderno” torna-se adequado se o pós-modernismo for entendido, de acordo com a definição de Perry Anderson e T.J. Clark, como um fenômeno moldado por um momento



histórico de “anulamento de alternativas políticas”, em oposição ao modernismo, que esses autores associam a “um horizonte político aberto, no qual levantes contra a ordem predominante, e de diversas naturezas, eram amplamente esperados ou temidos”. Nas suas palavras, o pós-modernismo expressa o “final de uma longa época de mitos e desafios revolucionários à sociedade burguesa que haviam alimentado o modernismo”. Independente da extensão (e profundidade) do hiato que marca a experiência do modernismo no “Ocidente” e no “Oriente” (ou Terceiro Mundo, ou mundo descolonizado...), é inquestionável que os libaneses do período pós-guerra viveram o fim das ideologias políticas que prevaleceram durante a guerra e no período pré-guerra. Com a tutela síria, o organismo político ficou desprovido de sentido, e a cidadania foi reduzida a uma prática vazia. Mesmo no momento presente, marcado pela convulsão política, pelo surgimento de uma frente de oposição razoavelmente coesa e pela retirada dos militares sírios do país, ainda não se clareou o horizonte das alternativas políticas. A atual frente de oposição, envolvida pela primeira vez na história do país em uma disputa civil – não armada – pelo poder, está hoje mergulhada no pragmatismo. Faltam-lhe um programa e visão. As alternativas políticas que emergiram no pós-guerra não trazem uma proposta inspiradora para definir a subjetividade política. A arte alternativa, apesar de, em um certo sentido, apresentar um profundo comprometimento “político”, produziu imagens, narrativas e signos dentro do contexto de uma nação desmembrada por uma retórica sectária, com os traumas do conflito civil ainda não resolvidos e com a capacidade de imaginar alternativas políticas limitada pela hegemonia síria. A representação do eu e da subjetividade em práticas artísticas alternativas, subversivas, também significava uma representação do “nacional”, revelando um horizonte político fechado, uma soberania profundamente comprometida, traumas reprimidos e uma cidadania ameaçada.

À GUIA DE CONCLUSÃO

É interessante notar que, apesar de bastante interessados em representar e narrar o seu “eu”, os artistas conceituais e videoartistas parecem ter olhado para todos os lugares, exceto a sua própria experiência cotidiana enquanto membros de uma classe social. Ao contrário, envolveram-se, em grande parte, com a sua própria subjetividade tal como definida pelo discurso hegemônico, como membros de um grupo sectário ou comunidade religiosa, apesar de secular. Na conduta de suas vidas cotidianas, a todo momento, em cada ato, vem à tona a precariedade de seu *status* de classe. Pode ser que sua condição social esteja revestida do verniz dos confortos burgueses, mas sua experiência prática prova o contrário. No entanto, seu olhar volta-se com maior frequência para camadas sociais superiores. Seu extremo desprezo pela sensibilidade de classe, por uma compreensão global dos pontos nodais em torno dos quais o discurso hegemônico está construído, abala o terreno anti-hegemônico por onde pisam. Não quero dizer com isso que a representação de classes subalternas, dos trabalhadores de baixa-renda, camelôs, prostitutas, serviços etc. não exista. Contudo, quando ocorre, limita-se à evocação simbólica e representacional. Não carrega consigo o questionamento da estrutura do conflito de classes que molda a sua realidade. Minha tese é de que a subversão, na arte libanesa, reside principalmente em interrogar fraturas, nódulos, significados e signos do discurso hegemônico, sob uma perspectiva de classe.



RASHA SALTÍ É ESCRITORA E CURADORA INDEPENDENTE, VIVE E TRABALHA ENTRE NOVA IORQUE E BEIRUTE. ATUALMENTE TRABALHA COMO DIRETORA DO “CINEMA EAST FILM FESTIVAL 2005”, EM NOVA IORQUE, E COMO COLABORADORA DA ASSOCIAÇÃO LIBANESA PARA ARTES PLÁSTICAS ASHKAL ALWAN, NA TERCEIRA EDIÇÃO DO “HOME WORKS: A FORUM ON CULTURAL PRACTICES III”, EM BEIRUTE.



A utilização de um personagem vendedor de chicletes em *The Red Chewing Gum* (2000), um vídeo de Akram Zaatari, ilustra como a representação de um indivíduo pertencente a uma classe subalterna, quando ocorre, limita-se à evocação simbólica, em vez de abrir espaço para o questionamento. O vídeo, uma ficção, narra uma história de amor ou, mais precisamente, o fim dela. A narrativa gira em torno de três protagonistas: dois homens e um vendedor de chicletes. O diálogo, ou o enredo, alterna-se constantemente entre os dois protagonistas, que relembram cenas de seu relacionamento amoroso, enquanto caminham pela Rua Hamra e encontram um jovem vendedor de chicletes. O mascote é o mediador desse relacionamento amoroso. Ele representa a população subalterna que frequenta a Rua Hamra, a população invisível, sem rosto e sem nome, dos camelôs, pedintes e trabalhadores braçais que agregam valor à experiência de consumo da cidade. O vendedor de chicletes é usado pelo artista como o principal mediador de uma história romântica que ocorre na Rua Hamra, como símbolo da representação da polaridade nas relações de poder entre duas pessoas envolvidas em um relacionamento amoroso. Em outras palavras, o que importava para Zaatari era o *status* de classe do vendedor de chicletes, e não a referência à brutalidade sobre a qual repousam as representações da *joie de vivre* urbana, ou a importância do seu *status* no mapa mais amplo das relações de classe como um todo.

Se por um lado a representação da subjetividade está profundamente inserida na realidade do “nacional”, o seu deslocamento em direção ao “eu” do artista e seu desprezo pela crítica de classe do construto social, por outro lado, corroem o seu poder de subversão. O que encontramos, afinal, é uma representação do “nacional” envolvida com a construção hegemônica, mas definitivamente incapaz de abalá-la, transcendê-la, reconstruí-la ou apresentar alternativas.

FRAMING THE SUBVERSIVE IN POST-WAR BEIRUT – CONSIDERATIONS FOR A SOCIAL HISTORY OF THE PRESENT [RASHA SALTÍ](#)

This paper proposes to sketch a framework for grounding a social historical critique of alternative artistic practices in post-war Lebanon. It will address strictly artistic and cultural production that either has been identified (or identified itself), as ‘critical’, ‘subversive’ and/or ‘counter-current’. These attributes are loaded terms, in this context they refer to artistic and cultural expression that has come to life outside – and to some extent in spite of – official venues and institutions of culture, outside the realm of the elite, the ‘establishment’ and conventional social milieus of cultural consumption. In conclusion, the paper will interrogate the location and ability of these artistic practices to subvert and create an alternative set of meanings and representations.

**INTRODUCTION: A MAP OF
SOCIAL CASSES AND ARTICULATIONS
OF DOMINANT DISCOURSE**
The first stirrings of the civil conflict

erupted in Lebanon in 1973. The war was brought to an end in 1991, as warring factions signed the Taef Agreement, and George Bush *père* set his New World Order well afoot to remap the imperium of the United States¹. The diktat by the New World Order’s geopolitical restaging of the region stipulated that Lebanon’s post-war security and stability would be directly policed by Syria – in exchange for Syrian troops joining the us-led coalition in the second Gulf War (Desert Storm). The Syrian régime was vested with the mandate and powers to oversee the transition of Lebanon into a stable post-war, and ward off the specter of rekindling the civil conflict. Both the Taef Agreement and the endorsement to the global sweep of the neo-liberal trend reshaped Lebanon’s post-war class structure. The wager of revival or “reconstruction” by the Hariri led post-war governments was an alchemy of tight financial acrobatics to

stabilize the currency, combined with a worldwide campaign to attract investment and bid away economic revitalization to private entrepreneurship. The government has been successful at stabilizing the currency –albeit at backbreaking cost– less so at curbing inflation and ensuring equitable standards of living.

The class structure of society was altered as a result of the war and post-war government policy. The reconfiguration of the ruling class was more the result of the post-war political reshuffling. New protagonists were grafted onto the body of what is described as the “traditional” economic and political leadership. They were the collection of top cadres from political parties and movements turned into militias in the last phase of the civil war as well as the power brokers and warlords that had been included in the round of negotiations that ended the war, and were endowed with

enough political clout to claim a stake in economic, financial and business ventures in the post-war. The traditional structure of the élite, comprised of families/corporations, whose dominion or capital is either political or financial, and to whom the discourse of “tradition” provides an uncontested legitimacy and anchoring in the time line of the nation. There is a third component to the hegemonic class that straddles between its “traditional” and *par-venus* groups, namely the social group of emigrant returnees, of whom prime minister Rafiq Hariri was the more stellar scion. The middle class has been deemed the “national” class, or the central pillar to the well-being, prosperity and advancement of the nation, both in the government’s rhetoric and in public policy. The state’s failure at curbing inflation and rampant cost of living has taken its toll on its stability and economic status. In the post-war, it shares more characteristics with a working class than it does with a middle class: its fledgling economic standing, the dwindling package of social securities it has access to and its inability to bargain collectively with the private sector and with the state. The working class, or the “poor classes”, has been completely absent and silenced in the spectrum of representation (political, social, cultural) in the post-war. The sectarian discourse has reconfigured the Lebanese working poor to people the hollow bulges of the social constructions that make up their respective sectarian communities. They are the nameless, faceless soldiers and cannon fodder, to whom undemocratic sectarian leaders purportedly pledge allegiance to.

Where do the artists stand in this diagram? They hail almost entirely from the flanks of the ruling class and the middle class, at different levels within it. None are formally employed as artists¹, they work as teachers, professors, journalists;

in some cases, they adhere to their respective syndicates and professional organizations. If they are able to sustain a standard of living, they barely make ends meet to ensure a secure living, and a single misfortunate accident threatens to seriously disrupt their livelihood. Their ‘social safety nets’ are more due to their personal ties, restricted to the precarious security that their immediate families provide them with. Their artistic contributions take place outside the hours of work, and are to a far extent financed by grants from independent organizations that showcase their work, as well as being self-financed.

The particularism of Lebanon has more to do with the forms in which the dominant political and economic class has attempted to steer clear from confronting class based ideologies and movements. It is a strange hybrid of what the rest of the world has come to experience as identity politics cast in a clientelist, patriarchal sectarian discursive representation of society. The Lebanese covenant shapes society into sectarian communities, where the interests of sectarian communities are believed to supersede those of social classes. To the reverse of the prevailing world trend, identity politics in Lebanon take root in firm constitutional, thus institutional, ground and trickle down to find expression in social, political, and cultural practices². Under the watchful dominion of the Syrian regime, the impact of the neo-liberal cast on the post-war has resulted in the almost complete hegemony of the sectarian/communitarian discourse.

As early as the second post-war government in 1992, a loosely gelled political front of opposition – more of contestation– had begun to form, it comprised a center-right secular camp in alliance with enduring vestiges of the left –its most steadfast core. It has grown and shrunk intermittently, depending on the particular

campaign or struggle it sought to wage and the circumstances surrounding it. In the initial phase of the post-war, it was less the fertile soil for a cogent political front, or the backdrop to significant moments of confrontation with the government on issues ranging from the preservation of historical buildings, election fraud, curtailing political freedoms, arbitrary abuse of force, etc...

The summer of 2004 witnessed the emergence of a more cogent political opposition front, cemented around rejecting the unconstitutional extension of the mandate of the former army general, president of Lebanon, Emile Lahoud, by diktat from the Syrian regime³. The opposition front led the groundswell of massive protest after the assassination of Rafiq Hariri on February 14th, and demanded the withdrawal of the Syrian military and intelligence from the territory of Lebanon. The subversive, alternative cultural and artistic realm has lived in the neighborhood of this critical, oppositional, contestatory front.

[LOCATING THE SUBVERSIVE](#)

Partly due to its liberal proclivities, the Lebanese state was never deeply vested in creating and enforcing an “official” culture⁴. There was never a “national” theater or troupe, only very recently has a “national symphony” come to life, no official painters or sculptors. From the beginning, there was a national myth, an official discourse, and a privately funded production of culture that endorsed the official line, cast the “national” in line with the mythology⁵. On occasion, it duly received recognition and prizes for its achievements. However, as holders of political capital seamlessly merge and interchange with holders of financial capital, the attributes “official” and “national” may not find their literal application in Lebanon, but in the peculiarities of the Lebanese context, a significant

portion of cultural production funded by donations from corporations and private philanthropists effectively perform the role of official culture, or are experienced as such⁶. If the state has not been actively vested in manufacturing an official culture, it has been nonetheless keen on policing cultural production, through censorship, through the withholding of licenses or permits for screening films, staging plays, even holding public gatherings. Indirectly, it resorts to co-opted journalists and media organs to diss or dismiss a particular work. These measures were almost invariably met with resistance, most artists challenge the diktat of the government and find circuitous ways to present their work.

Consumption of culture has been stubbornly a rite almost exclusive to the (urban) *haute* and *moyenne* bourgeoisie, deeply and consciously embedded in the affirmation of social status. Until class-based political movements and class-conscious practitioners ventured in establishing venues, the practice of expression and consumption of culture remained deeply class-segregated. They exerted a significant and concerted effort to redress the biased distribution of “cultural capital” (to borrow the expression from Pierre Bourdieu) as well as to expand the representational horizon of the “national”. The civil war did not bring any change to the prevailing trend, and some independent spaces continued in their efforts to bring theater, performance, music and visual arts to the disenfranchised.

Historians of modern European art have understood the emergence of modernity as the struggle for an emergent, powerful class to claim cultural –and hence social and political– authority over an established class with dwindling economic, social and political power in the historical context of the rise of capitalism. In *The Origins of Postmodernism*, Perry Anderson contends that mod-

ernism is “the product of a bourgeois society in which the bourgeoisie still struggled for cultural self-definition in the face of its feudal, aristocratic other; one in which the sheer extremity of that struggle for self-definition forced the bourgeoisie to declare itself as a specific locus of that cultural authority”. In the Arab world, the project of modernity was intimately bound to the project of the establishment of a sovereign, modern national state. Capitalist forms of production had begun to impact class structure by then, but not to the extent of having forged a full-fledged bourgeoisie as in Western Europe. National liberation or the agents shaping the national state were, to varying degrees across the *Mashreq* (Levant) and *Maghreb*, an alliance between the local equivalent of a landed aristocracy and a nascent bourgeoisie. Modernity was part and parcel to their project of “cultural self-definition” as the harbingers of a new national culture that was born in defiance to colonial dominion.

In other words, the endorsement of modernity was not the result of a reversal of the social order within itself, rather it was coupled with the birth of the nation-state. The language of modernity in cultural practice was foundational in the forging of a national culture. In the beginning, the “national” class was a mixture of an *haute* and *moyenne* bourgeoisie that had access to the privileges of expression and consumption of culture. In those countries where nationalism became shortly thereafter heavily imbued with a socialist purview (as in Egypt, Tunisia, Syria, for example), gradually, in the official and dominant discourse, the so-called “people” making up the core of the nation became the large undifferentiated class of working poor: peasants and workers. Modernity, however, remained the privileged vocabulary for the crafting of a national culture. Now its authors

hailed from the *haute*, *moyenne* bourgeoisie, and the recently upgraded and urbanized *petite* bourgeoisie.

In the case of Lebanon, the establishment of a sovereign state came as a result of negotiations with the French colonial Mandate regime towards the end of World War II (1943). There was no “war of liberation” to endow the small state with a glorious date of birth, but there certainly was a national elite, a composite of an urban gentry and a collection of rural propertied feudal *haute* bourgeoisie, all too eager in its espousal of modernity. One of the most influential ideologues of the country, Michel Chiha, had postulated the middle class as the essential core of the nation, regardless of the reality of its class structure. In its engagement with the paradigm of modernity, cultural practice did not begin to foster a contestatory posture within the social realm, until working class-based political movements and student movements began to challenge the ruling order, demanding social justice, political representation and greater civil freedoms (beginning in the late 1950s onto the 1960s and 1970s). Modernity became thus defiantly contemporaneous, expressed itself in a vocabulary for bridging from the local to the world at large, a language for forging solidarities in struggle across national boundaries and cultural difference. Contestatory cultural practice was shaped from within collective movements of political contestation and political parties. In the mounting confrontation between political camps, hand in hand with political debates, cultural practice was, to a far extent, caught in the midst of redefining representations of the “national”⁷. Subjectivity was caught in the paradigm of the definition and representation of the “national”. Even into the early phases of the civil war, despite significant disruption in the upholding of a normal quotidian and the beginning of the dismem-

berment of the social fabric, cultural practice maintained its immediate embeddedness in the political. With growing polarization, it seeped deeper into ideology. With persisting violence permeating everyday life, it started to acquire also a tone of life-affirming defiance.

It would be only until after the Israeli siege of Beirut in 1982, the complete dismantlement of the two main political fronts caught in the civil conflict, the fracturing of parties and the emergence of militias and militia-culture in the country that cultural practice began to detach itself from an immediate embeddedness in the political. It was then that new modes of representing and narrating subjectivity began to gestate. It came to life shortly after a truce for the cessation of violence inaugurated the post-war. Artists and cultural practitioners who had innovated and experimented with new forms of expression in the 1970s and through the civil war continued working and producing in the same vein. Their engagement with form, manufacture of image and meaning had willy-nilly discarded its enthusiasm for an engagement with the world at large, and scoffed at contemporaneity.

The successive post-war governments were no more interested in instituting and enforcing an “official culture” than their pre-war predecessors. With the cessation of violence, the country was seized by a collective sentiment of ‘euphoria’, remembrance of the war days was eagerly silenced, the nation was urged to forget and forgive (and to a large extent complied happily), rebuild the country, celebrate life and gaze forward. The private company entrusted with the rehabilitation and development of Beirut’s war-torn center, Solidere, promoted its project with the slogan, “Beirut, an ancient city for the future”. In parallel with the nation’s frenzy to “rise from the ashes” and look at a bright future, there was a craving for consuming

culture, attending plays and concerts and buying art. Moreover, the consumption of culture, more than ever a rite exclusive to the élite, became the domain for the community of *parvenus* to anchor their newly acquired social status and lacquer their ‘unseemly ways’ with the purchase of art, and front row seats in concerts and festivals. The art market led by privately owned galleries experienced a boom in sales. Since there were no reasonable foundations for attaching price tags to art works, prices kept rising without rhyme or reason. Then the economic recession hit, the purchase power of the elite decreased, as did their appetite. It took a couple of years for a significant number of galleries to close down. The alternative scene which was born entirely outside the paradigm of the market, was not affected by the “crunch”, however, corporations and business philanthropists that eagerly disbursed grants in the initial phase of the post-war stopped funding alternative art practices almost entirely as soon as the recession became felt.

The first instance amongst alternative and subversive artistic practices came to life as early as the summer of 1992 in the form of an installation by Ziad Abillama entitled *Système Fulfill* displayed on the Dbayieh –then public– beach. This first marker may very well become subject to debate. Walid Sadek deemed it as a starting point as well, in a delightful piece published in *Mulhaq an-Nahar*, the cultural supplement to the daily, *an-Nahar*. Abillama had acted then entirely on his own, he had conceived his piece, produced it, showcased it and promoted it. Over the next few years, there were scattered instances where exhibition spaces attached to cultural centers and cultural arms of foreign missions became less apprehensive to the idea of hosting installations, conceptual work and video art, most notably the Théâtre de Beyrouth, the

Mission Culturelle Française (the cultural arm of the French Embassy)⁸ and the Goethe Institute (the cultural arm of the German Embassy). In 1994 Ashkal Alwan was formed with the objective of fostering alternative, critical and subversive art practice. Curated by Christine Tohme, Ashkal Alwan’s first event was staged in the Sanayeh public garden in 1994. Shortly thereafter, the “Ayloul Festival” became a staple venue marking the first few days of September in Beirut. While Ashkal Alwan has continued steadfastly, sadly the “Ayloul Festival” no longer takes place.

Shortly thereafter, established galleries began to venture, on occasion, into showcasing installations or conceptual art projects. Unconventional exhibition spaces (the Zico House, Espace SD, for example)⁹ began to appear and provide the realm for experimentation. Ashkal Alwan is nonetheless distinctive in that its programs are guided by a strong curatorial direction that outlines a structure to ground its institutional practice, despite being severely circumscribed by limited administrative capacity and scant resources for effective institutional growth¹⁰. Ashkal Alwan’s projects are financed by grants from international foundations – as were the “Ayloul Festival” seasons –, and to a dwindling degree local corporate sponsorship and occasionally grants from the Ministry of Culture¹¹. The livelihood of all independent ventures rests solely on grants, dispensed on a project by project basis, not for general operating support or administrative management, and as such, one of the greatest threats to their survival. The purview from which international grants are allocated is inscribed in limitations, or directives, crucial to understanding the undergirding in which artistic production is framed¹².

Alternative artistic and cultural practice in the post-war is deeply political. Its connection with political movements and parties is radically

different from the pre-war and war era, even though the number of issues and debates that have raged in the public sphere have been central themes to many projects. To illustrate with a few examples, beginning with *Système Fulfill*. Abillama's installation was a satirical – even sardonic – staging of the prevailing culture of violence then, the fascination with armed militia and weaponry. He represented the direct linkages between the cult of weapons and definitions of masculinity. The invitation card he printed and distributed to the literati of Beirut was in itself unconventional, it announced that “Prince Ziad Abillama”¹³ had the honor to invite the recipient of the card to the opening of an art show on a public beach. Under the veil of self-deprecation, it aimed at mocking the elite and elitism in which art exhibitions are embedded. *Wonder Beirut; The Story of a Pyromaniac Photographer*, an installation by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige staged a series of photographs shot by Abdallah Farah during the glorious heyday of Beirut (in 1968 and 1969), which the photographer burnt and maimed throughout the civil war (from 1975 and 1990), gradually, as the ravages of the conflict unraveled. The installation was one of the earliest projects to interrogate the location of the war, its lived experience of pain and its scarring wounds, in the post-war. *The Three Posters*, a stage performance by Rabi'h Mroueh, interrogated critically the self-righteous rhetoric of armed resistance and cult of martyrdom propagated by Hezbollah, and the movement's exclusive monopoly over the right to engage in resistance. *Saving Face*, a short video by Jalal Toufic, filmed the thick layering of election campaign posters on the walls of Beirut, interrogating satirically the manner in which political representatives sought to present themselves, and the foundations for the legitimacy of their claim to represent their elec-

torate. *The Candidate*, a short video by Akram Zaatari, recorded an interview with a man, clinically diagnosed with schizophrenia, who has consistently presented himself to the presidential elections, without any success and without receiving much attention. His speech act, rather than the rambling of a man with tenuous sanity, is merely a script of re-arranged key phrases that punctuate the hegemonic rhetoric of the political class in power. The reconfigured speech reveals the hollowness of the demagoguery, and the absurdity of the post-war regime's discourse. *Here and Perhaps Elsewhere*, a documentary video by Lamia Joreige, was shot along the ‘old Damascus Road’, a main thoroughfare that was once the dividing line between the eastern and western flanks of the city. The artist stopped whenever she encountered people on the road and asked if they knew of someone who remains amongst the missing. The video unravels the myriad ways in which the question of the missing is endured by people, documented precisely on that liminal space where checkpoints were set-up, and where the missing might have been kidnapped. These are but a mere handful examples of the alternative artistic projects this paper makes reference to.

The most immediately subversive feature to these artistic practices lies in that they cannot be “wrapped to go” for the purpose of matching a sofa and brightening a wall. In fact, these artworks, except for video art, have behaved more like apparitions. They come to life in the most familiar of public sites for short brackets of time and disappear forever. Moreover, they leave scant traces, a picture or diagram and a text in a brochure, and on occasion, traces in the press. Most, if not all, Ashkal Alwan projects, for example, have taken place in open public spaces and have been free of charge to the attendance, consequently tangible obstacles barring access have been

nominally eliminated. They lie entirely outside the domains of the commodification of consumption of art as a social practice to celebrate class status. Or the reification of “habitus”. However, because they beg a different sensibility, a different interpretative framework and cultural “education”, they imply and feed into a different “cultural capital”. As these practices have come to life in the vocabulary of conceptual, installation, video and performance art, the use of this contemporary language, largely alien to Beirut practices, engendered more debate and controversy in the first decade of its emergence than the artists had intended, expected or wished to grapple with. On the one hand, the works demanded an entirely other experience of deciphering and understanding from established convention. Unfortunately, the audience remained most of time, frozen in misapprehension of the unfamiliar or the obscure. On the other hand, the technicity and the craftsmanship invested in the creation of the works, the cold estrangement from the familiar, its defiant and seemingly unprejudiced engagement with form and vocabulary of ‘worldly’ contemporary artistic and cultural practices, was met with puzzlement, indifference, and sometimes open hostility. Alternative cultural practices were often dubbed by established critics and intellectuals as imported “post-modern” forms unfit for expression in the Lebanese context. They were not deemed the result of an organic, teleological development in the engagement with the form and language of modern art. In the first ten years of their unraveling, the very shape a conceptual or installation piece took was laden with pointless interrogations on authenticity of expression and representation, and ultimately on the motivations of its author. A large number of artists, established veterans of “modernism” as well as young upcoming talents whose livelihood depended on the

sale of paintings, sculptures, drawings, and the more conventional forms of artistic expression were, to a large extent, intimidated, at times even offended, by conceptual and video art. They contributed to the atmosphere of hostility and marginalization of the alternative art scene. Furthermore, while the country prided itself on reclaiming its virtue as the open crossroad between East and West, few initiatives seemed interested in hosting artists and art works that illustrated trends and tendencies from the world, engineering encounters with cultural practitioners that seemed to echo the questions or historical moments that the country was at grips with. In other words, the vocabulary of conceptual art remains until today, unknown, ignored, legible strictly to a privileged few (specifically those who studied abroad, or who have a keen interest in conceptual art in the world).

The audience of the alternative art scene was, and remains, minimal, marginal. It includes a small community of academics, intellectuals, and journalists, but its core is really the practitioners themselves, to whom the artistic and cultural production has become a component of their social and political identity. An identity that defines itself also in contrast to the prevailing, or dominant art scene. The past five years witnessed a growing interest and the development of an audience comprised of a young generation of students, of art, film, graphic design and architecture. To them conceptual art has become central and familiar enough, that some students stage installations or produce short experimental videos in lieu of final graduation projects in graphic design and architecture schools.

The second subversive feature to the alternative art practices lies in the fact that more often than not, should they go through the regular process for public display or showcase, meaning through censorship,

they would be prohibited from public viewing. Very often, both the artists and producers (or event organizers) have to frame their ‘public’ exhibition, screening or performance, as a ‘private’ event, with an attendance ‘by invitation’ only, and free of charge. For instance, the stage performance *Looking for a Missing Employee* by Rabi'h Mroueh, presented as part of “Home Works II: A Forum on Cultural Practices”, organized by Ashkal Alwan, would have never passed the test of censorship. The script, made entirely of newspaper clippings was not in itself controversial, but the subject matter, centered on the disappearance and later killing of Ra'fat Suleiman, an employee of the Ministry of Finance caught in a massive scheme of fraud, was. Suleiman was a scapegoat, he was a middle agent in a chain of command that reached high into the Syrian *junta* in Lebanon. His murder was chilling. First he was kidnapped, and later parts of his body were discovered in the bathtub of an abandoned apartment. The rest of his body had been dissolved in acid. Mohamad Soueid's film, *Civil War* (2002) made only a passing reference to Ra'fat Suleiman, and yet the censors only allowed him to screen the film twice. They threatened to stop any additional screening of the film, whether ‘public’ or ‘private’. As a consequence, this implies, amongst other things, that the showcase of alternative art works cannot, most of time, generate any revenue, at least to the event organizer if not to the artist. This emphasizes the financial precarity of the status of the artist, as well as the status of the producer or agent. Successive post-war governments have not systematically censored the alternative art scene, but often enough, they have intervened to stop an exhibition, the screening of a film, or the publication of a book. In addition to censoring narrative and representation of a sexual act, nudity, associations with

the Israeli state, and injurious reference to religion(s), post-war governments, as well as religious and conservative entities in civil society, monitored cautiously critical reference to the Syrian regime, the personage of Hafez al-Assad and his family, and the Syrian regime's tutelage over Lebanon. A retrospective examination of the instances of censorship in the past fifteen years of the post-war does not reveal a coherent logic as to why one particular work was censored and another not, the instances can only be explained in light of the moment when they emerged and the government – or an agent in civil society advocating the censorship – felt threatened.

This said, the problem of legibility remains nonetheless real, and elicits the question, with whom do these artists communicate? To what extent do they wish to mediate to an audience, and is there significance or intention to their incommunicability? Inasmuch as incommunicability is the predicament of artistic expression inscribed in modernism, it is just as well the predicament of artistic expression inscribed in post-modernism. Incommunicability is at once the proposal for new forms of expression and production of symbol (or sign), with open-ended interrogations of itself laid bare, bound all the while within the dominant production of meaning. When critics have disdainfully dubbed alternative artistic practice as “post-modern”, they implied a range of derogatory judgments ranging from accusations of blind monkeying of “the west”, posturing an affect of sophistication, or producing self-exalted, navel-gazing, meaningless gesticulation. To some extent, the “self” of the artist seems to prevail over representation and narrative of a complex subjectivity, and finds itself, traveling from the strictly personal to staking a claim for social theory with a dangerously *insouciant* facility. True also, to some extent, that because of the fantastic

availability of the technology and the material privileges afforded to a large number of artists, the media of conceptual and video art are used without a critical engagement with form itself. The postmodern label is not inaccurate, if postmodernism is understood, as Perry Anderson and T.J. Clark observed it to be, shaped by a historical moment of “the cancellation of political alternatives”, in contrast with modernism, which they understood to be shaped by “an open political horizon, in which revolutionary upheavals of one kind or another against the prevailing order were widely expected or feared”. In their words, post-modernism is the expression of “the end of a long epoch of revolutionary myths and challenges to bourgeois society on which modernism had fed”. Regardless of the width (and depth) of the divide between the experience of modernism in the “west” versus the “east” (or Third World, or decolonized world...), it is true that the Lebanese post-war witnessed the end of the political ideologies that animated the war, as well as the pre-war. With Syrian tutelage, the body politic was completely depleted of meaning, and the political practice of citizenship was flattened to hollow performance. Even into the present moment of great political upheaval, the emergence of a more or less cogent opposition front and the withdrawal of the Syrian military from the country, the horizon of political alternatives has not yet cleared. The current opposition front, caught, for the first time in the history of the country in a civil – not armed – contest for power, is in actuality cemented by pragmatism. It lacks program as well as vision. Neither did any of the political alternatives that emerged throughout the post-war present an inspiring proposition for defining political subjectivity. The alternative art scene, although in some sense profoundly and committedly “political”, manufactured

image, narrative and sign in the context of that body politic dismembered by a sectarian rhetoric, with the trauma and conflicts of the civil conflict unresolved and the ability of imagining political alternatives hostage to Syrian hegemony. Representation of self and subjectivity in alternative, subversive artistic practice was also a representation of the “national”, it revealed its closed political horizon, deeply compromised sovereignty, repressed trauma and abortive citizenship.

IN LIEU OF CONCLUSION

Interestingly, although decidedly animated by representing and narrating their “selves”, conceptual and video artists seem to have looked everywhere except at their lived experience of the everyday, as class subjects. Instead, they have, to a large extent, engaged more with their subjectivity as defined by the hegemonic discourse, as members of a sectarian group or a religious community, in spite of being secular. In the conduct of their every day, at every instance, and with every transaction, they are reminded of the precarity of their class status. Their social standing may carry the varnish of the comforts of the bourgeoisie, but their practical experience informs them otherwise. And yet their gaze has been stubbornly turned upwards, far more often than downwards. Their stark spurning of a class-based sensibility, of a class-based overall understanding of the nodal points in which the hegemonic discourse is built muddles the counter-hegemonic terrain on which they stand. I do not mean to say that representation of subaltern classes, the working poor, peddlers, prostitutes, servants and such, is absent; however, when it occurs, it stops at its symbolic representational evocation. It does not bring with it an interrogation of the fabric of class conflict that shapes that reality. My contention is that subversion, in the Lebanese context, lies principally in interrogating the

fractures, nodes, meanings and signs of the hegemonic discourse from a class-based perspective.

The use of a chewing peddler in *The Red Chewing Gum*, a video by Akram Zaatari illustrates how the representation of a subaltern class subject, when it occurs, stops at a symbolic evocation rather than open a field for interrogation. The video, a short fiction, narrates the remembrance of a love story, more precisely the end of a love story. The narrative is built on three protagonists, two men and a chewing gum peddler. The dialogue, or story, shifts intermittently between the two men, as they recall an instance of their love affair while walking in Hamra Street and encountering a young chewing gum peddler. The love affair is in fact mediated between them through the chewing gum peddler. He is representative of that subaltern population of Hamra street, of invisible, faceless, nameless, peddlers, beggars, and toilers that endow the experience of urban consumption with an incremental value. The artist uses a chewing peddler to be the principal mediator of a story of romance on Hamra Street as a symbol to represent the polarity in power relations between two people caught in a love affair. In other words, the class status of the chewing peddler was what mattered to Zaatari, not the reference to the brutality on which representations of urban *joie de vivre* rests, or the significance of his status in the larger map of class relations.

If representation of subjectivity has been deeply embedded in the reality of the “national”, its compulsive turn into the “self” of the artist, its disregard for a class-informed critique of the social construct, has undermined its power to subvert. In the end, we find a representation of the “national” that engages with the hegemonic construction, but is effectively not able to undermine it, transcend it, construct it anew, present alternative imaginings.

1 I don't know how many, if any, belong to artists' unions. Artists' unions have done very little to secure social benefits for their membership, their struggles have been centered on marking symbolic stances in local political debates, nothing in the domain of social issues.

2 Class segregation prevails over sectarian segregation in everyday life in post-war Lebanon. That is a consideration that is often ignored, if not entirely masked, in the prevailing political discourse that parties as well as movements in power disseminate.

3 The opposition front was declared after its various protagonists met at the Bristol Hotel in Beirut early in the fall of 2004. The protagonists ranged from a faction of the Phalangist Party (right wing predominantly Christian Maronite party), to the Qornet Shehwan movement (an association of Christian leaders disaffected with the present regime), the Progressive Socialist Party (a mainly Druze party headed by Walid Joumblatt), the Democratic Left (a secular, progressive left wing movement that had barely emerged and reunited disaffected members of the existing left wing parties). Eventually, Rafiq Hariri and his al-Mustaqbal Movement (Movement for the Future) joined forces with them. The various actors agreed on a common platform that included several points, chief amongst them was the opposition to the extension of Lahoud's mandate and the demand of immediate pull-out of the Syrian regime. (for more on the Bristol Meeting: www.beirutletter.com)

4 The Ministry of Culture participates in funding privately initiated and managed ventures. In the pre-war era, it occasionally sponsored its own events, but they were never rooted deeply enough over time to become “institutions”.

5 All was subject to critique and contestation by competing political parties on the right and on the left.

6 For example, the National Museum is a museum that houses archeological treasures uncovered from across the territory that illustrate the country's rich history dating as far back as the time of Antiquity. Meanwhile the museum that houses an interesting collection of modern art, or works by established “modern masters”, the Sursock Museum, is a privately owned and managed institution. The Sursock Museum is a reference in the cultural establishment of the city, it organizes a “Salon d'automne”, juried by a group of established critics, art collectors and philanthropists that gives a prize to emerging talents in the visual arts.

7 The use of “national” here is not restricted to the affiliation to Lebanon, it also includes the “national” as understood in the purview of Arab nationalism, a powerful ideology in the 1960s and 1970s that was endorsed by a significant number of Lebanese.

8 Shamelessly, the Centre Culturel Français changed its name in Beirut to “Mission culturelle française”.

9 The Zico House is the privately owned home of a man who adopted the nickname Zico (because when he was a young boy and played football his hero was the Brazilian superstar Zico!). The house is actually a three-storey traditional mansion and Zico used the extra rooms to host video screenings, performances, even artists in residence. The Zico House has initiated a number of programs including the “Beirut Street Festival”. They operate on grants from the Ministry of Culture, corporate donors and international foundations. Espace SD is an exhibition space lodged in a corporate building.

10 The “Ayloul Festival” was also guided by a strong curatorial practice.

11 Until the recession hit, several banking institutions donated grants for “alternative” art projects. A combination of decreased allocations for philanthropy and the aggressive intervention from advertising executives on so-called “corporate image” consulting has drastically cut all funding. The Ministry of Culture has witnessed systematic budget cuts with every successive post-war cabinet. Worse yet, funds are disbursed at the discretion of the minister in appointment, and the shortsighted political calculus of his sectarian and/or regional affiliations. The meanders of public administration are nightmarish, and the process of actually cashing a grant is excessively long and tedious. Moreover, often, with sudden cabinet changes, newly appointed ministers have proceeded to cancel all the allocations of their predecessors in one fell swoop, regardless of the impact on the livelihood of the grantees.

12 One of the chief considerations is geographical. Lebanon was “interesting” to international foundations right at the end of the civil war. A few years later, other places in the region proved to be more captivating of founders' attention.

13 Feudal and land-owning families were granted honorific titles throughout the history of Lebanon. These practices stopped after the establishment of the republic. The Abillama family were indeed “princely”. Ziad Abillama is in effect “Prince Ziad Abillama”.

RASHA SALTÍ IS AN INDEPENDENT CURATOR AND FREELANCE WRITER, WORKING AND LIVING BETWEEN NEW YORK CITY AND BEIRUT. SHE IS CURRENTLY COLLABORATING WITH ASHKAL ALWAN ON THE THIRD EDITION OF “HOME WORKS: A FORUM ON CULTURAL PRACTICES III” (BEIRUT). SHE IS ALSO THE DIRECTOR OF THE “CINEMA EAST FILM FESTIVAL 2005” (IN NEW YORK).