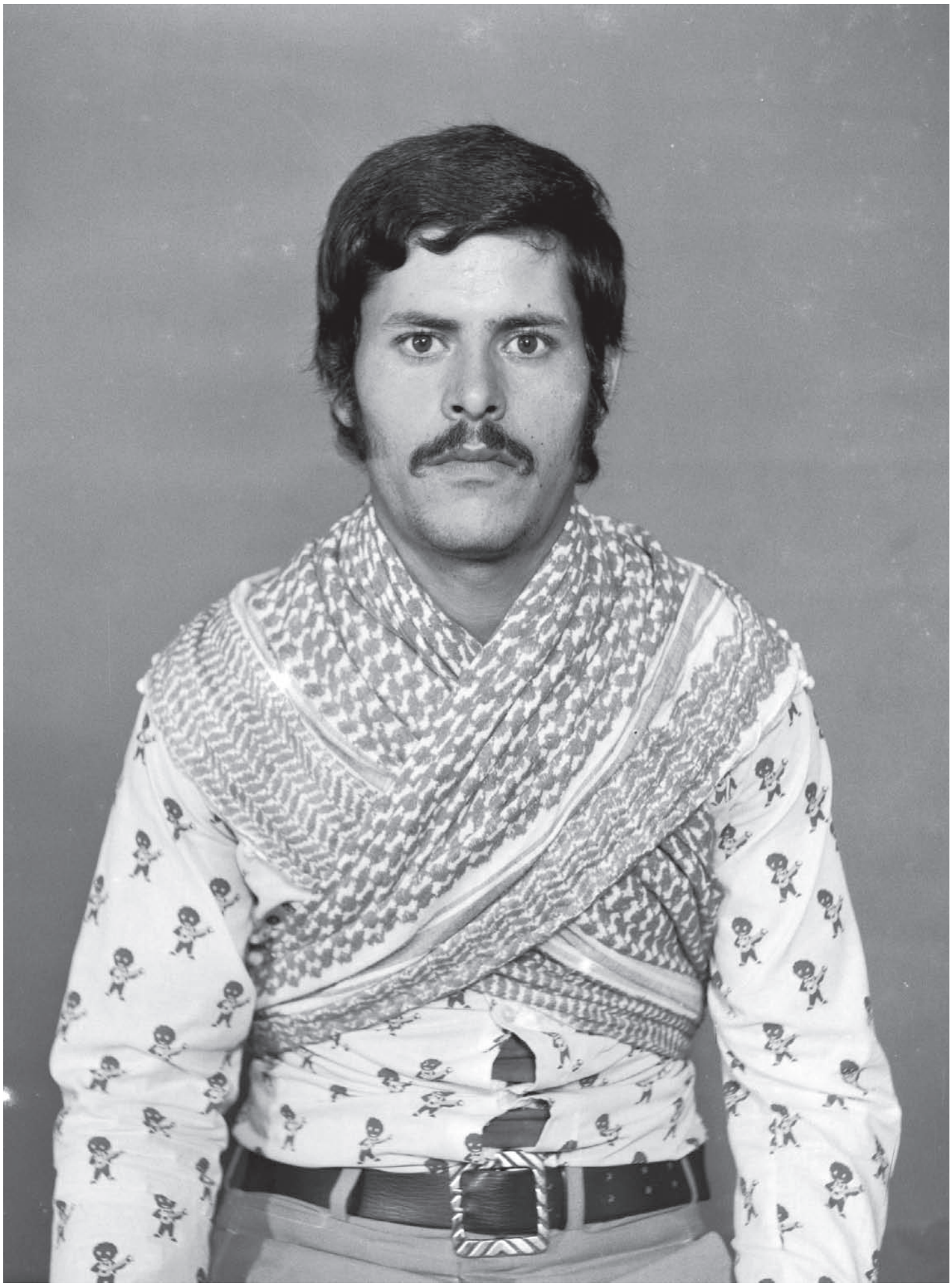
Contemporary Art Magazine ~ Issue 31 ~ DEC 2011 - JAN 2012

MOUSSE



IN THIS ISSUE

Alternative Spaces, Chantal Akerman, Trisha Baga, Eduardo Basualdo, Neïl Beloufa, Erick Beltrán, Sadie Benning, The Cinema As a Wayward Form, Jonathas de Andrade, Dani Gal, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Nicolás Guagnini, Liz Glynn, Ed Kienholz, Sean Landers, Ian Law, Progress Is Everyone's Business, The Publishing & Exhibiting Questionnaire, Lucy Raven, To Show or Not to Show, Ten Fundamental Questions of Curating VII*, Hank Willis Thomas, Ian Wilson, Akram Zaatari

THE POLITICAL IS PERSONAL

BY ALESSANDRO RABOTTINI

The Arab Image Foundation is a growing collection based in Beirut that now includes about 400,000 photographs from the Arab region. Alessandro Rabottini met with its co-founder, the artist Akram Zaatari, who explains why the Foundation cannot be seen as an archive, and why the images produced by everyday people are so important in his work, ranging from the forgotten history of the Lebanese resistance to the rewriting of history, all the way to the politics of sexuality.

This page – Learning Photography, 2009, from the series "This Day." Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Opposite – Najm and Asmar,1950s, 2007, from the series "Hashem El Madani: Studio Practices." Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Alessandro Rabottini: As one of the founders of the Arab Image Foundation – which you co-started in Beirut in 1997, with the aim of collecting photographs from the Middle East, North Africa and the Arab Diaspora – you are part of a wider, global debate around the concept of the archive, which has been dominant for more than a decade. This is still a worldwide phenomenon, one that interests not only the fields of cultural production. But different cultural contexts and positions produce different types of archives: what was the urge behind the Arab Image Foundation at the beginning and what is its current state and mission?

Akram Zaatari: In its first mission statement, written in 1997, the AIF announced itself as an organization that exists for the preservation of photographs coming from the Arab region, an institution whose primary activity would be collecting photography. At that time the AIF had no pictures in its collection.
We had to come up with a term that would accurately describe what we wanted to do, who we were, accurately and constantly describe the changing mission of the organization, our relationship to art, etc. We started referring to the collection as an expanding collection, communicating the idea of always feeding the collection with new elements. We also started to mention, in the mission statement, that the collection is generated through the work of artists and scholars, making it clear that what we are interested in is not only sitting on a collection, preserving it and making it accessible, but also in encouraging site-specific, scholarly or artist's work that would expand our collection in terms of the number and type of images (i.e. made to serve different functions). We want to collect and we want to know how photography is used by people; we want to know what it has led people to do, what dynamic it has produced, what it has inscribed in society. Talking about photography in this part of the world is talking about modernity and society, about a period in which the speed of change has been unprecedented. The term "archive" is an extremely loaded one, and it communicates (in my understanding of the term) a total reposing entity, while collection carries within it the slow process of selecting, picking different elements, and that is more suitable to describe the Arab Image Foundation. One day this project of collecting will stop, so it is then that we could announce it as an archive of all those experiences. I always refer to Earth as the ultimate archive and everything else before/within Earth remains narrative.

ar: Your own practice as a visual artist, filmmaker and curator implies both the deployment of existing images and the production of original narratives. It seems to me that your work is also strongly bound to the history of your country or, more precisely, to your personal existence within this history, your subjective experience of the different political phases that Lebanon has faced. In a way any form of production of images tells us something about the state – or lack – of democracy in a country. Could you please tell me something about the way that the personal and the political overlap in your work?

az: I do remember key historic moments through very intimate stories, to an extent that it has become hard to separate this from that. What you are saying is true. History does invade our personal space, penetrates it and marks the way we simply remember. For example, let's say it rained on your wedding day. How could you separate the weather from personal memory? History acts in that manner on the lives of everyone.
I often compare my work to that of an archaeologist, in the sense that I cannot be far from the site where I am doing my excavation. My interest in Lebanon comes from the fact that I live here, and that I am interested in using my personal history (here) to communicate something more universal about writing History, and about photography. A major part of my work is narrative, in the sense that it tells stories of people who lived the same historical events as me, but lived them from different positions due to their personal family histories. I am talking about people like Ali Hashisho, Mohammad Awada and Mohammad Abu Hammane, whose documents, notebooks and pictures have circulated through my work, and whose personal histories make up the corpus of my project *Earth of Endless Secrets*. I am not necessarily talking about politics here, but about a methodology of work, primarily in a territory of a political nature. I am talking about unmaking History by presenting these fine-grained histories. You might argue that this is itself political, since the 1990s; I cannot disagree, but I am afraid it is less and less so.

ar: Can you please tell me more about this concern? Are you talking about something that changed in the art world in the last 20 years? Or something that changed in the production of art and its reception? I am interested in it but I am not sure if I got it right, it seems that you are implying that the idea that "art is always political" is a sort of shortcut, to justify more ambiguous positions.

az: I meant that you might consider that unmaking history with a capital H is a political attitude, but this has been so since the Nineties, i.e. more than 20 years ago. How do you develop this discourse further and make more sense of it today? In a context where drawing flowers is considered a crime, drawing flowers can be political. The Hippie and Punk movements are political when seen as cultures of resistance that belonged to certain times. I don't see Punk today as a political movement anymore. Furthermore, and because geographies have specificities, what might be seen as political in a place like Lebanon might not be seen as such in New York, unless you present it with a historical context that enables people to see the "political" side of it.
But to tell you the truth, I get unhappy when I have to do that talk, hitting that note again and again, because I feel like I am partitioning politics –which you can't escape doing when faced with such a question– and I feel like I am defining Art too much. I would love to be able to communicate multiple approaches and concerns without worrying how they will be perceived, as if Time were watching. It is too reductive and pretentious to make a work and present it as a "political work," and it is too pretentious to say "I am a political artist." Only Time can bring that up. The 1990s were different for me, because I was convinced that I was working towards social change, and today I do not have the same conviction. I do not believe that it is art's mission to do that. I do not mind if it does it amongst other things. For example, I would be happy if my works could describe a certain complexity of a situation that I lived, or if I could make someone cry over a situation that moves me, and makes me cry.

But I do strongly believe there is a political attitude that I have, that comes from my reading of Power and my focus on my context, my relationship with the documentary tools, my resistance against cultural domination and the hijacking of history, etc.
And I do like to communicate several concerns in my work simultaneously, varying from the forgotten history of Lebanese resistance to engaging in sexual politics, all the way to the issues related to the writing of history. We live a political moment, and it shows in our work. I do not think and "decide" to be political. I live in a highly politicized moment, and if my role is to communicate what I live, then it's natural that the political comes across anyway in my work. For a while I have been completely submerged in the idea of study as an art form, and when people ask me about politics I feel they are coming to my work from another model that looks at the Political as a mission, or a duty, or even a point of departure while making new work. I don't look at it that way.

ar: I am particularly interested in the way your work explores the concept of "representation". More than telling us the story of your country, you show "how" that story has been visually told, repressed or shaped in very banal practices. There is a whole world behind the poses people assume in front of a camera, an ideology behind the minimal gestures of everyday life, an often secret politics of signals. On the other hand, we are now facing a production of self-representations never witnessed before in the human history, at least in the Western world, through the spreading of digital technologies and social networks. Is this sort of dialectic – between the traditional history of permitted poses and the modern over-exposure of the self – somehow entering your work?

az: Let's call it "the mechanism of representation", not "the concept of representation." In American cultural studies the politics of representation mean something else that I am less interested in. I am interested in the mechanism that makes an image what it is, even when that mechanism is total accident, or when images come to be what they are for purely economic reasons, that would be even better. I am after learning and I cannot learn from something that was

Ihab, 1998, from the series “Another Resolution”
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Syrian Resistants,1970s, 2007, from the series “Hashem El Madani: Studio Practices”
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

made to follow canons. This is why I was interested in the photographer Hashem el Madani, because he was self-taught and because I can learn from his simple, spontaneous reasoning. I agree with you that there is a lot behind someone's attitude facing a camera, not only ideology but a universe of factors, a matrix that makes the image end up looking the way it does. The fact that this happens today without a facilitator, without that medium that used to be the photographer, multiplies choices and accidents and makes self-representation go completely off-canon. On the one hand, the images get wilder, but on the other – and thanks to instantaneous spreading – dominant types get to reproduce much quicker than before. The marketing of digital cameras and phones, and the ease and immediacy with which images circulate, certainly represent a revolutionary phenomenon in the history of image production and diffusion, and that will definitely impact not only how images look, or how they are constructed, but also our logic, our human relationships, our recording habits, or simply our lives.

Two years ago I decided to extend my study of vernacular photography to include social networks on the Internet like Facebook and YouTube, looking at the images people select to represent them in public on those sites, and this is what led to *Dance to the End of Love*, a 4-channel video composition made entirely from YouTube material in which people filmed themselves and uploaded the films on YouTube. The study of YouTube space as a public space is a continuation of my study of vernacular photography and my interest in looking at how people imagine themselves through their pictures. *Dance to the End of Love* was made of low-resolution footage shot mainly with mobile phones in Egypt, Yemen, Libya, Saudi Arabia and Oman, showing male bodybuilders, men driving cars and riding motorcycles, singing and dancing, but when included in this 4-channel video the piece becomes a symphony in 5 movements about the loneliness of the oppressed, about hundreds of thousands of people crushed and forgotten in their home countries, though they attempt to be the heroes of our computer screens.

> *ar:* It seems to be that whether you deal with some type of analogue, staged photography that happened in the past in the secrecy of a photographer's studio (as in the case of *Hashem El Madani: Studio Practice*, 2006), or with more recent digital types of self-representation, you always approach the space of an image as a space of loneliness and desire. How do you see this?

az: It is not the analogue or digital that concerns me in images, I am simply interested in the study of images made by others. I want to learn how people construct images, and for what purposes. I want to learn about their choices, subjectivities and desires.

> *ar:* There is a movie I love that for some reason makes me think of your work: Ettore Scola's *Una giornata particolare* (*A Special Day*, 1977). It's May 3, 1938, and Hitler is visiting Rome during the Fascist regime. Everybody must attend the event, and only two people remain in an otherwise empty building: a lonely housewife – performed by Sophia Loren – totally immersed not only in her role as wife and mother but also in Fascist propaganda – and a man – performed by Marcello Mastroianni – who is about to be forced into exile because of his homosexuality. They both live, for different reasons, on the margin of society, and they slowly get to know each other during that day, before he is conducted into exile. I've always been fascinated by one detail in the movie: at the beginning, someone has put a radio outside a window, filling the courtyard of the building with live running commentary on the parade, and you constantly hear it has background noise, during the entire movie. There is no way that the protagonists – or the audience – can escape that commentary. You clearly perceive how pervasive history is, how strongly it can infiltrate the everyday life of people, like an inescapable soundtrack.

az: I am flattered by your comments. I saw that film in an art cinema (Cinema Clemenceau) in Beirut around 1984, and I remember being alone in the theater, because the 1980s were times when the political and economic situation was very bad. From 1984 on most people in West Beirut stopped going out to cinemas. However local film distributors, mostly based in West Beirut, still had the rights they had acquired for films in their golden days, in the 1970s. That particular movie theater was still run by two old guys, I used to bargain with them to play films for me, even if I was the only spectator. I used to offer to pay for three seats if they would screen the film I wanted to see.

For a long time this particular film of Scola's haunted me, partially because it presented a fully developed character of a gay man whom I identified with being on the margin of dominant politics, but mainly my interest came from the fact that it is a film where very personal and intimate moments meet with the important course of historical events, which is what my work was later known for communicating, as you said earlier.

Untitled (Audiotape Sony, News-Elections), 2007, from the series "This Day." Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Opposite – Dance to the End of Love, installation view, MUSAC, León, Spain, 2011. Courtesy: the artist

Arab Image Foundation è una collezione in espansione di circa 400.000 fotografie provenienti dalla regione araba, di base a Beirut. Alessandro Rabottini ne ha incontrato il co-fondatore e artista Akram Zaatari che ci spiega perché la Fondazione non può essere considerata un archivio e perché le immagini prodotte dalle persone comuni siano così importanti nella sua produzione, che spazia dalla storia dimenticata della resistenza libanese, alla riscrittura della storia, fino alle politiche sulla sessualità.

DI ALESSANDRO RABOTTINI

Alessandro Rabottini: In qualità di co-fondatore della Arab Image Foundation – nata a Beirut nel 1997, con l'intento di raccogliere foto dal Medio Oriente, dal Nord Africa e riguardanti la diaspora araba – sei coinvolto in un più ampio dibattito globale sul concetto di archivio, dibattito che è stato dominante per più di un decennio. Si tratta ancora di un fenomeno di portata mondiale, che non interessa solo i campi della produzione culturale. Ma situazioni e contesti culturali diversi producono differenti tipi di archivio: quale è stato l'impulso alla base di Arab Image Foundation degli inizi e quale la sua attuale situazione e i suoi interessi?

Akram Zaatari: Nalla sua prima dichiarazione d'intenti, redatta nel 1997, la AIF si annunciò come un'organizzazione che esisteva per la conservazione delle fotografie provenienti dalla regione araba, un'istituzione la cui attività primaria era quella di collezionare fotografie. All'epoca la AIF non aveva neppure una foto.
Abbiamo dovuto inventare un termine che descrivesse accuratamente ciò che avevamo intenzione di fare, che descrivesse accuratamente e costantemente i cambiamenti nella *mission* dell'organizzazione, che descrivesse accuratamente la nostra relazione con l'arte, ecc. Abbiamo incominciato a riferirci alla collezione come a un *corpus* in espansione, comunicando l'idea di nutrirlo sempre di nuovi elementi. Abbiamo anche iniziato a menzionare nella dichiarazione della *mission* che la collezione nasceva da un lavoro artistico e accademico, chiarendo quindi che eravamo interessati non solo a seguire una collezione, preservandola e rendendola accessibile ma, anche, a incoraggiare un lavoro artistico o accademico *site-specific*, che avrebbe espanso la nostra collezione dal punto di vista del numero e della tipologia delle immagini (che potevano, per esempio, essere state prodotte per svolgere differenti funzioni).
Vogliamo collezionare e conoscere come la fotografia sia stata usata dalla gente, che cosa abbia spinto le persone a fare le foto che hanno fatto, che tipo di dinamiche la fotografia abbia indotto e quale sia stata la sua incidenza sul sociale.
Parlare di fotografia in questa parte del mondo significa parlare di modernità e società, in un periodo in cui la velocità con cui avveniva il cambiamento era senza precedenti. Il termine "archivio" è estremamente connotato e comunica (per come lo intendo io) un'entità completamente statica, mentre la collezione porta al suo interno il lento processo della selezione e della scelta di diversi elementi. "Collezione" è un termine più adatto a descrivere ciò che è la Arab Image Foundation.
Un giorno questo progetto della collezione terminerà e sarà allora che potremo annunciarlo come un archivio di tutte quelle esperienze. Mi riferisco sempre alla Terra come all'archivio definitivo, mentre a tutto quello che rimane dinanzi o all'interno della Terra come narrazione.

> *ar:* La tua pratica di artista visivo, film-maker e curatore implica sia l'uso di immagini esistenti sia la produzione di narrazioni originali. Mi sembra che il tuo lavoro sia fortemente legato alla storia del tuo paese o, meglio, alla tua personale esistenza all'interno di questa storia, alla tua esperienza soggettiva delle diverse fasi politiche che il Libano ha fronteggiato. In un certo senso qualsiasi forma di produzione di immagini ci dice qualcosa dello stato della democrazia in un paese, o della mancanza di essa. Potresti dirmi qualcosa riguardo al modo in cui il personale e il politico si sovrappongono nel tuo lavoro?

az: Mi ricordo di momenti storici chiave attraverso storie molto intime, al punto che mi riesce difficile separare i primi dalle ultime. Ciò che dici è vero. La Storia invade il tuo spazio personale, lo penetra e segna il modo in cui semplicemente ricordiamo.
Per farti un esempio: se ha piovuto il giorno del tuo matrimonio, come puoi scindere le condizioni del tempo dalla tua memoria personale? La Storia si comporta in questo modo nella vita di chiunque.
Spesso paragono il mio lavoro a quello dell'archeologo, nel senso che non posso essere lontano dal sito in cui compio i miei scavi. Il mio interesse per il Libano proviene dal fatto che ci vivo, e che sono interessato a usare la mia storia personale (qui) per comunicare qualcosa di più universale sulla scrittura della Storia e sulla fotografia. Una gran parte del mio lavoro è narrativa, nel senso che racconta storie di persone che hanno vissuto gli stessi eventi storici che io stesso ho vissuto, ma che lo hanno fatto a partire da condizioni differenti a causa delle loro personali storie familiari. Sto parlando di gente come Ali Hashisho, Mohammad Awada e Mohammad Abu Hammane, i cui documenti, appunti e immagini circolano attraverso il mio lavoro, e le cui storie personali costituiscono il *corpus* del mio progetto *Earth of Endless Secrets*.
Non sto necessariamente parlando di politica qui, sto parlando di una metodologia di lavoro, sto parlando di disfare la Storia presentando la grana fine delle singole storie. Potresti dire che questo è in sé un gesto politico – ciò a partire dagli anni Novanta, non posso non essere d'accordo – ma temo che lo sia sempre di meno.

> *ar:* Puoi spiegarmi meglio per favore? Stai parlando di qualcosa che è cambiato nel mondo dell'arte negli ultimi vent'anni o di qualcosa che è cambiato nella produzione e ricezione dell'arte? M'interessa ma non sono sicuro di aver colto il senso di quello che hai detto, mi sembra che tu lasci intendere che l'idea che "l'arte è sempre politica" sia una sorta di scorciatoia per giustificare posizioni più ambigue. Potresti dirmi di più?

az: Voglio dire che puoi considerare l'atto di disfare la storia con la S maiuscola come una posizione politica ma è stato così fin dagli anni Novanta, cioè più di vent'anni fa. Come sviluppare questo discorso e renderlo significativo oggi? In un contesto in cui disegnare fiori è considerato un crimine, disegnare fiori può essere politico. I movimenti Punk e Hippie sono politici quando visti come culture di resistenza che appartenevano a determinati periodi. Ma non considero più il Punk di oggi un movimento di resistenza. Inoltre, dal momento che le geografie hanno delle specificità, ciò che può essere visto come politico in un posto come il Libano, può non essere visto così a New York, a meno che tu non lo presenti in un contesto storico che permetta alle gente di vederne il portato "politico".
Ma, a dirti la verità, mi rende infelice doverne parlarne, rimarcarlo continuamente, perché mi sembra di separare la politica dal resto – cosa che non puoi evitare di fare ogni volta che ti confronti con tale questione – e mi sembra di circoscrivere oltremisura l'Arte in una definizione. Mi sarebbe piaciuto essere stato capace di comunicare molteplici approcci e interessi senza preoccuparmi

Untitled (Audiotape SONY, invasion of Beirut News, Sami Clark), 2007, from the series "This Day." Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Opposite – "Composition for Two Wings," exhibition views, Kunstnernes Hus, Oslo (November 2011–January 2012). Photos: Vegard Kleven

Above – Saida June 6,1982, 2006, from the series "This Day."
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Below, left – Untitled (Nabih Awada's Book of Letters from Family and Friends), 2007, from the series "All is Well on the Border." Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Below, right – March Fourteen, diptych, 2007, from the series "This Day."
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

Opposite – "Hashem El Madani: Studio Practices," 2007.
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

di come sarebbero stati percepiti, come se il Tempo fosse lo spettatore. È troppo riduttivo e pretenzioso fare un lavoro e presentarlo come un "lavoro politico" ed è troppo pretenzioso dire "sono un artista politico". Solo il tempo lo dirà. Gli anni Novanta erano diversi per me perché ero convinto di lavorare per un cambiamento sociale, mentre oggi non ho la stessa convinzione.
Non credo che questa sia la missione dell'arte. Non m'interessa se la assolve, fra le altre cose. Per esempio, sarei felice se il mio lavoro fosse in grado di descrivere la particolare complessità di una situazione che vivo o se potessi commuovere qualcuno

per una situazione che mi commuove a mia volta.
Ma credo fortemente di possedere un atteggiamento politico che proviene dalla mia lettura del Potere, e dall'interesse per il mio contesto, e dalla relazione con gli strumenti documentari, e dalla resistenza alla dominazione culturale e al dirottamento della storia, ecc.
E mi piace, nel mio lavoro, portare in primo piano simultaneamente diverse questioni, spaziando dalla storia dimenticata della resistenza libanese alla partecipazione nelle politiche sulla sessualità, fino ad argomenti legati alla riscrittura della storia. Viviamo in un momento politico e questo emerge nel nostro lavoro. Non pensiamo e "decidiamo" di essere politici. Vivo in un momento altamente politicizzato e se il mio ruolo è di comunicare cosa vivo allora è naturale che il politico incontri il mio lavoro in ogni caso.
Per un certo periodo, sono stato completamente immerso nell'idea dello studio come forma d'arte. Quando le persone mi chiedono della politica mi sembra che si stiano avvicinando al mio lavoro adottando un altro modello, che guarda al Politico come a una missione o un dovere o anche un punto di partenza nel produrre nuovi lavori. Non è il mio caso.

ar: M'interessa particolarmente il modo in cui il tuo lavoro esplora il concetto di "rappresentazione". Più che raccontarci la storia del tuo paese, mostri "come" quella storia sia stata raccontata, repressa e modellata visivamente da pratiche molto comuni. C'è un intero mondo dietro alle pose che la gente assume di fronte alla macchina fotografica, un'ideologia dietro i minimi gesti della vita quotidiana, una politica dei segni spesso segreta. D'altro canto, siamo oggi di fronte a una produzione di autorappresentazioni mai vista prima nella storia umana, perlomeno in Occidente, attraverso la diffusione delle tecnologie digitali e dei *social networks*. Questa sorta di dialettica – fra la storia tradizionale delle pose concesse e la moderna sovraesposizione del sé – è presente in qualche modo nel tuo lavoro?

az: Chiamiamolo " il meccanismo della rappresentazione", non "il concetto della rappresentazione". Negli studi culturali americani la politica della rappresentazione significa qualcosa di diverso, cui sono meno interessato. M'interessa il meccanismo che fa di un'immagine ciò che è, anche quando quel meccanismo è totalmente accidentale o quando le immagini arrivano ad essere ciò che sono per motivi puramente economici, il che è anche meglio. M'interessa imparare e non posso imparare da qualcosa che è stato creato per seguire dei canoni. Questo è il motivo per cui mi sono interessato al fotografo Hashem El Madani, perché era un autodidatta e perché imparo dal suo ragionare semplice e spontaneo. Sono d'accordo con te che ci sia molto dietro l'atteggiamento di qualcuno davanti a una macchina fotografica, non solo l'ideologia ma un universo di fattori, una matrice che rende l'immagine ciò appare alla fine. Il fatto che questo succeda, oggi, senza un moderatore, senza quel medium che era il fotografo, moltiplica le scelte e i casi e rende l'auto-rappresentazione completamente fuori dai canoni. Da una parte sono senza freni, ma dall'altra – e grazie alla diffusione istantanea – le tipologie dominanti si riproducono molto più velocemente di prima. Il commercio di macchine digitali e telefoni, e la facilità e l'immediatezza con cui le immagini circolano è certamente un fenomeno rivoluzionario nella storia della produzione e della diffusione dell'immagine, che certo avrà un impatto non solo su come le immagini appaiono o su come sono costruite ma, anche, sulla nostra logica, sulle nostre relazioni, sulle nostre abitudini di registrazione, in una parola, sulle nostre vite.
Due anni fa ho deciso di estendere il mio studio della fotografia vernacolare includendo i *social networks* di Internet, come Facebook e YouTube, guardando alle immagini che la gente seleziona per presentarsi in pubblico su quei siti. Questa ricerca mi ha portato a *Dance to the End of Love*, una composizione video a quattro canali composta interamente di materiali amatoriali tratti da YouTube. Lo studio dello spazio di YouTube come spazio pubblico è una continuazione del mio studio sulla fotografia vernacolare e dell'interesse a guardare al modo in cui le persone immaginano se stesse attraverso le loro fotografie. *Dance to the End of Love* è stato composto con filmati amatoriali a bassa risoluzione, girati perlopiù con telefoni cellulari in Egitto, Yemen, Libia, Arabia Saudita e Oman, che mostrano culturisti, uomini che guidano macchine o motociclette, uomini che cantano e danzano. Tuttavia, dal momento in cui questi materiali sono stati inclusi all'interno della composizione a quattro canali, essa è diventata una sinfonia in cinque movimenti sulla solitudine dell'oppresso, sulle moltitudini schiacciate e dimenticate nei loro paesi d'origine e che, nonostante tutto, cercano di essere gli eroi dei nostri schermi digitali.

ar: Mi viene da dire che, sia che tu abbia a che fare con un qualche tipo di fotografia di posa analogica scattata in passato, nel segreto dello studio di un fotografo (come nel caso di *Hasshem El Madani: Studio Practices*, 2006), sia che tu scelga le più recenti tipologie digitali di auto-rappresentazione, ti confronti sempre con lo spazio di un'immagine come spazio di solitudine e desiderio. Cosa ne pensi?

az: Non è l'analogico o il digitale delle immagini a interessarmi: m'interessa semplicemente lo studio delle immagini fatte da altri. Voglio conoscere il modo in cui le persone costruiscono le immagini e a quali scopi. Voglio capire le loro scelte, le loro soggettività e i loro desideri.

ar: C'è un film che amo molto e che, per qualche ragione, mi fa pensare al tuo lavoro: *Una giornata particolare* di Ettore Scola (1977). È il 3 maggio del 1938 e Hitler visita Roma durante il regime fascista. Tutti devono partecipare all'adunata e solo due persone restano in

un edificio popolare altrimenti vuoto: una casalinga – interpretata da Sophia Loren – una donna sola, totalmente immersa tanto nel suo ruolo di moglie e madre quanto nella propaganda fascista, e un uomo – interpretato da Marcello Mastroianni – che sta per essere mandato in esilio a causa della sua omosessualità. Ambedue vivono, per differenti ragioni, al margine della società e, nell'arco di quella giornata, diventano piano piano più intimi prima che lui sia condotto all'esilio. Sono sempre stato affascinato da un dettaglio del film: all'inizio qualcuno mette una radio fuori dalla finestra, così da invadere il cortile dell'edificio con il commento in diretta della parata, che senti, come un rumore di fondo, per tutta la durata del film. Non c'è modo per i protagonisti e neppure per lo spettatore di sfuggire a questo commento sonoro. Percepisci chiaramente quanto la storia sia pervasiva, quanto fortemente possa infiltrare la vita quotidiana delle persone come un'ineludibile colonna sonora.

az: Quello che dici mi lusinga. Ho visto quel film in un cinema d'arte (il cinema Clemenceau) a Beirut all'incirca nel 1984 e mi ricordo che ero solo in sala, perché gli anni '80 erano un periodo in cui la situazione politica ed economica era disastrata. Dal 1984 in poi la maggior parte della gente a Beirut Ovest smise di andare al cinema. Tuttavia i distributori locali di film, perlopiù di base a Beirut Ovest, possedevano ancora i diritti dei film che avevano acquistato durante l'età dorata degli anni '70. Questo particolare cinema è ancora gestito da due anziani con i quali ero solito negoziare perché mi mostrassero il film, anche quando ero il solo spettatore. Offrivo loro di pagare tre volte il prezzo del biglietto perché lo proiettassero.
Per molto tempo questo particolare film di Scola mi ha ossessionato, in parte perché presentava un personaggio pienamente risolto di uomo gay, con cui mi identificavo, essendo ai margini di politiche dominanti, ma soprattutto il mio interesse veniva dal fatto che si tratta di un film in cui momenti molto personali e intimi s'incrociano con il corso degli eventi storici, che è il motivo per cui, più tardi, il mio lavoro si è distinto, come hai notato prima.