



Universidad de  
**San Andrés**

**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Humanidades**

**Licenciatura en Humanidades**

*Memoria, historia y arte de archivo: Walid Raad y el Atlas*

*Group*

Autor: Hernán Frers

Legajo: 27079

Mentora: Cynthia Edul

## Abstract

El *Atlas Group Archive* es un proyecto de Walid Raad que trabaja interdisciplinariamente entre la fotografía y las artes escénicas. Concretamente se trata de una ‘lectura-perfromática’ en la que el artista se presenta como un historiador académico que viene a mostrar documentos inéditos relacionados a la historia contemporánea del Líbano (país en el que nació y vivió su adolescencia). Raad, entonces, expone a través de un Power Point, a un público reducido, una serie de imágenes de estos hallazgos, reunidos en un meticuloso archivo digital, que vienen a poner en crisis los discursos institucionalizados en occidente acerca de las guerras civiles libanesas (1975-1990). En el archivo se detalla cómo llegaron a manos del *Atlas Group*, por quien fueron donados, o cómo fue que se encontraron. Sin embargo, estos documentos, en su gran mayoría, son producciones del propio artista o intervenciones que él hizo sobre materiales reales, y que atribuye su aporte a donantes imaginarios que él mismo crea. El *Atlas Group* en sí se presenta como una fundación aunque el único que está detrás de esa enigmática empresa es Raad. El artista llama a estas ficciones *hysterical documents*, porque no tienen tanto que ver con lo objetivamente real, sino con fantasías colectivas o individuales que aparecen en los momentos traumáticos producto de una violencia extrema.

Todo este complejo sistema quijotesco que confunde realidad con ficción, tiene como finalidad desnaturalizar ciertas convenciones asociadas a los modos de documentación, poniendo en crisis nociones de Verdad, Autoridad y Autenticidad, inherentes a la práctica historiográfica y archivística. En este trabajo proponemos que el *Atlas Group Archive* es un archivo que, más que hablar sobre los recientes eventos traumáticos en el Líbano, habla sobre la práctica archivística misma: qué es un archivo, qué constituye un evento o un documento histórico, cómo se registran los eventos, cómo accedemos a ellos desde el futuro, cómo se hace historia a partir de esos documentos que fueron salvados del olvido. Es este ‘primer’ cuestionamiento sobre los modos de documentar y de escribir la historia, el que lleva, ineludiblemente, a cuestionar los discursos establecidos en occidente sobre lo que fueron las guerras en el Líbano, y lo que significa, según ellos, medio oriente en general.

## Índice

### Primera parte

Introducción	3
Estado de la cuestión	9
Marco teórico	13

### Segunda parte

Contexto histórico	17
--------------------	----

### Tercera parte

Autoridad del archivo: arcontes modernos	22
El rol del espectador	24
Autoridad de la imagen documento	31

### Cuarta parte

Narrar el trauma	34
Algunas notas sobre la ‘retracción de la tradición’	53
Conclusión	58
Bibliografía	60

## Introducción

Jaques Derrida (1998) en su texto *Mal de archivo: una impresión freudiana* señala que la ‘cuestión del archivo’ no se limita solamente al pasado, sino que es integral para el futuro. En el libro escribe:

En un sentido enigmático que se aclarará *quizá* (...), la cuestión del archivo no es, repitémoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos *ya* en lo que concierne al *pasado, un concepto archivable del archivo*. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir (Derrida 1998, p.44).

Al archivo siempre se puede volver, y siempre que se vuelve se hace en un nuevo contexto que da nuevos significados a las obras. El sentido está abierto, aquello que no se vio antes se puede ver hoy y lo que no se ve hoy quizás se verá mañana. Activar desde el presente obras concebidas en otros tiempos implica hurgar y agitar en los archivos lo que no vimos pero que estaba allí, latente, como advertencia, como repositorio (Giunta 2020). Con respecto a esto, Boris Groys (2015) dice que los archivos son, principalmente, ‘máquinas de transportar el presente hacia el futuro’. Según Groys (2015), “el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte” (p.147). Esta utopía, esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata. Sin embargo, el pensador alemán explica que nuestro uso de estos archivos está, todavía, definido por la tradición decimonónica del siglo XIX. Así, tendemos a reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales ellos buscan escapar. Por esto, hoy en día muchos trabajos parecen estar más interesados en una aproximación no historicista. Más interesados en la descontextualización y la reconstrucción de los fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización, “más interesados en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos contextos mismos” (p.148).

Menos centrado en los archivos de los artistas y más volcado sobre lo que él llama ‘arte de archivo’, en 2004, el crítico e historiador de arte Hal Foster declaró la emergencia de un interés por el archivo en la escena del arte contemporáneo o, como él lo llama, ‘un impulso archivístico’, según el cual los

artistas buscan hacer presente información histórica que se perdió, complejizar las nociones de originalidad y autoridad hasta el extremo y, no solo trabajar sobre archivos, sino que también producirlos. Foster (2004) menciona la obra de Thomas Hirschhorn donde el archivo funciona como un ‘tacho de basura capitalista’, al exhibir los desechos de la ciudad en ‘altares’ construidos en las calles. También menciona la obra de Tacita Dean, en la que el archivo funciona como ‘una fallada visión futurista’ o el trabajo de Sam Durant donde el archivo funciona como, en términos del autor, “a partially buried woodshed” (p.17).

Dentro de esta línea de trabajos que menciona Foster (2004), parece inscribirse el proyecto artístico de Walid Raad *The Atlas Group Archive*. El *Atlas Group* fue un proyecto que funcionó entre 1999 y 2004, y que tuvo como objetivo principal localizar, preservar, estudiar y *producir* artefactos y documentos auditivos, visuales, y literarios, que logren iluminar algunas dimensiones no examinadas de la Guerra Civil Libanesa<sup>1</sup> (1975-1991). Para esto, el grupo encontró y produjo varios documentos que incluían cuadernos de notas, fotos, videos, películas entre otros objetos, y los organizó dentro de un archivo. El archivo distingue tres tipos de documentos: *type A* (Documentos Autorizados) que se le atribuyen a contribuidores específicos (como el Dr. Fadl Fakhouri), pero que en realidad son personajes imaginarios creados por Raad; *type FD* (Documentos Encontrados) que se le atribuyen a contribuidores anónimos; *type AGP* (Documentos Producidos por el *Atlas Group*) que se le atribuyen al *Atlas Group*.

Las guerras civiles libanesas fueron una serie de enfrentamientos armados que atravesaron el Líbano entre 1975 y 1990, y que dejaron al país dividido y totalmente devastado. Durante estos años el Líbano fue el escenario en el que las distintas potencias mundiales se disputaron el poder, a raíz del conflicto árabe-israelí. Los enfrentamientos entre palestinos y cristianos a lo largo y ancho del país, la ocupación siria, la invasión israelita, el asesinato de Bashir Jumayil y las masacres de Sabrá y Shatila, son solo algunos de los terribles eventos que desgarraron al pequeño país mediterráneo. Beirut siempre en el centro, como escenario capital de la destrucción donde los tiroteos y las detonaciones de bombas y cochebombas alteraron los espacios y ritmos de la ciudad.

La obra de Raad siempre vuelve sobre este período y sobre estos eventos. Tanto el *Atlas Group Archive* como su proyecto *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and*

---

<sup>1</sup> <http://www.theatlasgroup.org/index.html>

Contemporary Arab Art, así como también sus libros publicados *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead*, *My Neck Is Thinner Than A Hair*, and *Let's Be Honest, The Weather Helped*, todos trabajan sobre los remanentes de las guerras.

En *The Atlas Group Archive*, para hablar sobre estas guerras, Raad generalmente proyecta de fondo en sus *lecture-performance* un Power Point con el archivo, creando un ambiente que difícilmente se distinga de cualquier presentación académica. El artista no se presenta como lo que es, sino como un profesor, como un historiador, como alguien que va a exponer los resultados de su investigación. Se sienta en un banco, pide un vaso de agua, y se dirige a su audiencia a través de una presentación minuciosa y detallada de los hechos de los que habla. El público, por su parte, también cree estar frente a una exposición científica, típica de un congreso: van a ver la conferencia que da un investigador libanés (que a su vez representa a una fundación) sobre las guerras civiles que atravesaron al país durante las décadas de los 80 y 90, a raíz del descubrimiento de un material inédito que obligaría a repensarlas por completo. Sin embargo, estos documentos que vienen a exponerse por primera vez y que ayudarían a iluminar algunas dimensiones no-examinadas de las guerras, son, en muchos casos, producciones del propio artista, que las clasifica en un archivo y que atribuye su autoría a personajes ficticiales, que a su vez las donaron al Atlas Group (una fundación también imaginaria).

Estos documentos fueron producidos por Raad en distintos momentos. Algunos son cuadernos que reúnen imágenes de eventos anteriores a las guerras, otros fueron producidos por Raad cuando era chico y vivía en Beirut durante los conflictos armados, otros de cuando vuelve al Líbano una vez que se terminaron las guerras. El artista cuenta, por ejemplo, que cuando todavía no era un adolescente, como la mayoría de los chicos de Beirut, tenía una colección de balas y metralla. Después de una noche o día de tiroteo intenso, salía a recorrer las calles de Beirut y las sacaba de las paredes, autos y árboles. Llevaba notas detalladas de dónde encontró cada bala y fotografiaba el lugar de cada descubrimiento, cubriendo cada agujero con puntos de colores que se correspondían con el diámetro y el color de las puntas de las balas. Como él mismo dice, le tomó diez años darse cuenta que los fabricantes de municiones siguen distintos códigos de colores para marcar e identificar sus cartuchos y proyectiles. Además, le tomó otros diez años darse cuenta que sus notas eran un catalogo preciso de quiénes fueron los países que financiaron y proveyeron a las varias milicias y ejércitos peleando en el Líbano.

De este modo, los documentos están atravesados tanto por la realidad como por la ficción. El archivo y cada imagen que este contiene, viene acompañado por un discurso que lo engloba y construye un lugar desde el cual acercarse a los documentos. Este es el cruce con las artes escénicas. El discurso, el modo de hablar, la forma en la que se presenta el artista, todo está sumamente premeditado y sigue un ‘guión’ específico (incluso ‘errores técnicos’ que ocurren de tanto en tanto’). Es este carácter performático el que en definitiva pone en cuestión las ideas de autoridad y autenticidad asociadas al archivo. La ‘conferencia performática’ del artista sienta las bases de sus tropos imaginarios que son interactivos, inquisitivos, discursivos y, por lo tanto, a menudo inaccesibles en la forma autoabsorbente del arte convencional (Choi 2018). Según Gilbert (2002) “it’s a part-mock-artist’s talk, part quasi-academic presentation, part deadpan theater of the absurd”, donde Raad lleva a su audiencia hacia una coyuntura entre hecho y ficción, historia y discurso, donde el pasado revela su verdadera cara. Como ya dijimos, la mayoría de los documentos archivados son fabricados por el *Atlas Group* o removidos de su contexto original (a pesar de la clasificación mencionada arriba). Pero estas fabricaciones son las que ayudan, según el artista, a acceder de mejor manera al pasado traumático del Líbano: la colección de balas de un adolescente de Beirut a finales de los años 70 resulta ser un rastreo del negocio de armas, imágenes de motores en las calles y balcones de la ciudad y fotos recortadas de autos pegadas en libros de notas dan cuenta de las casi 3600 detenciones de los auto-bombas durante estos 14 años, imágenes abstractas de color azul acompañadas por retratos familiares en los márgenes de las fotos sugieren la desaparición y ahogamiento de cientos de libaneses en el mediterráneo, etc.

De este modo, el *Atlas Group*, como una fundación imaginaria, propone una fuerte teoría del archivo y de la imagen, así como de la forma de hacer historia y de entender los eventos históricos. Si es desde los archivos que construimos un relato histórico, la producción de ellos es fundamental para la historia. La forma en que cada imagen dentro del archivo se relaciona con cada otra, con cada texto que las acompaña, su estructura, todo constituye ya un discurso, una mirada sobre lo que sucedió, que condicionará a quien vuelva sobre él para encontrar respuestas sobre el pasado. El *Atlas Group Archive*, explica Raad (2010), propone que la Guerra Civil Libanesa, no es un episodio evidente, sino que está constituido por y a través de varias acciones, situaciones, personas y experiencias. El evento histórico, en este sentido, muchas veces se ‘empapa’ de experiencia, por lo que el componente subjetivo se vuelve constitutivo del evento. Para el artista hay una diferencia entre lo vivido y lo experimentado, diferencia que es aún más marcada cuando se refiere a momentos traumáticos. Lo vivido es lo que sucedió, el hecho objetivo, mientras que lo

experimentado es la forma en que los sujetos se relacionan con lo que sucedió. En la experiencia se proyectan temores, tristezas, alegrías, angustias, entre miles de otras sensaciones que alteran la percepción de la realidad. Estas alteraciones se intensifican cuando se vuelve desde el futuro a esas vivencias pasadas, cuando se recuerda. Walid Raad llama a estas alteraciones ‘síntomas histéricos’. Se puede decir que estos síntomas histéricos ‘documentan’ las situaciones que los originaron. Pero lo hacen, no como índice histórico de lo que se vivió, sino como fantasías, ficciones entremezcladas con lo ‘real’. Esta mirada afecta a la concepción misma de lo que denominamos ‘hecho’ dado que la diferencia dicotómica entre realidad/ficción se vuelve difusa. Walid Raad dice:

I like to think that I always work from facts. But I always proceed from the understanding that there are different kinds of facts; some facts are historical, some are sociological, some are emotional, some are economic, and some are aesthetic. And some of these facts can sometimes only be experienced in a place we call fiction. I rarely think in terms of fact versus fiction. I tend to think in terms of different kinds of facts and the places that permit their emergence. (Knape 99)

Frente a los ‘*historical documents*’, el artista propone los ‘*hysterical documents*’ que como él explica: “they are not based on any one person’s actual memories but on ‘fantasies erected from the material of collective memories’” (Gilbert 2002). Así, los documentos ‘histéricos’ son dispositivos semi-ficcionales que permiten acercarnos a la experiencia de guerra, a los hechos emocionales y psicológicos de las guerras. Pero la forma en que se presenta el Atlas Group no deja ver el componente imaginario de la obra, sino que, al jugar con cuestiones como el museo como lugar de exposición, el rol de investigador que asume el artista, la forma del archivo, entre otras cosas, el proyecto aparece, no como un trabajo artístico, sino como una exposición de congreso científico. La idea de fondo es que tanto en los documentos históricos como en los histéricos se filtran ficciones, especialmente en los eventos atravesados por el trauma. La única diferencia es el modo de presentación. De esta manera, la obra de Raad pone de manifiesto nuestra ciega creencia en la autoridad de los archivos convencionales como repositorios de documentos que permiten y autorizan un determinado entendimiento de la historia, al mismo tiempo en que cuestiona las asociaciones de autoridad y autenticidad a un determinado tipo de discurso (como el del historiador o profesor) legitimado por un marco institucional (como el museo o la clase).

La hipótesis de la que partimos es que en la obra de Raad se desnaturalizan ciertas convenciones asociadas a determinadas formas de documentación para mostrar cómo es que la historia siempre se



construye. En términos de Bourdieu (2002), la historia puede entenderse como un campo en disputa. Así, mediante la performance se denuncian, y al mismo tiempo se confirman, las asociaciones entre autoridad y autenticidad y modos de exposición. *The Atlas Group Archive* desacredita la autoridad del archivo convencional y de su marco institucional legitimador, al implementarlo. Se muestra de manera sutil el artificio. El archivo de Walid Raad puede entenderse como un meta discurso, un archivo que habla sobre el archivo y sus formas, y que busca revisar, a partir de la exposición de documentos intervenidos, de documentos ‘híbridos’ y descontextualizados, el discurso institucionalizado que se formó en occidente de las guerras libanesas (que, a su vez, está directamente vinculado a los discursos que se formularon en occidente acerca de Medio Oriente).

Para esto, en primer lugar situaremos nuestro trabajo en un vasto campo de ensayos y escritos producidos por otros autores acerca del arte de archivo y, específicamente, del Atlas Group y la obra de Walid Raad. Luego, definiremos en nuestro marco teórico los conceptos clave de los distintos autores que nos servirán como teoría en la que apoyaremos el desarrollo de nuestro trabajo. En lo que respecta a la parte del desarrollo, esta estará dividida en varias secciones. Por un lado, con el objetivo de dar un marco histórico e introducir mejor la obra del artista, comentaremos sobre la situación política, económica y social del Líbano durante los años que van de 1975 a 1990, período en el que la fundación Atlas Group basa su trabajo. A continuación, nos meteremos de lleno en la obra para analizar los mecanismos según los cuales se le confiere autoridad y autenticidad al archivo. A esta operación le dedicaremos dos secciones: una que se refiere a la autoridad conferida a partir de la puesta en escena de una exposición académica, otra trabaja sobre la autoridad de la imagen como documento, como índice del ‘haber estado ahí’, de la que se vale y con la que juega la obra. Por último, analizaremos los documentos presentados por Raad y el Atlas Group, y veremos cómo, a partir de lo que denominamos una ‘estética de la marginalidad’, los documentos nos hablan del trauma y de la historia. En la última parte de esta sección tomaremos alguna notas sobre lo que Jalal Touffic llama ‘*The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*’, idea presente en los últimos documentos elaborados por el Atlas Group y que Raad trabajará mucho más en profundidad en sus posteriores proyectos. Hacia el final expondremos las conclusiones.

## Estado de la cuestión

Los estudios que vinculan arte y archivo son vastos y diversos, pero entre los más importantes el artículo de Hal Foster, *An archival Impulse*, de 2004 se presenta como el paradigma desde el cual los trabajos posteriores parten. Analizando las obras de tres artistas, Thomas Hirschhorn, Sam Durant y Tacita Dean, Foster plantea que en los últimos años surgió un ‘impulso archivístico’ con un ‘carácter distintivo’ según el cual los artistas buscan hacer presente información histórica que se perdió, complejizar las nociones de originalidad y autoridad hasta el extremo y, no solo trabajar sobre archivos, sino que también producirlos. En los archivos artísticos, dice el autor, hay una voluntad de querer ‘conectar aquello que no puede ser conectado’. Según Foster el arte de archivo se preocupa menos por ‘orígenes absolutos’ que por ‘rastros oscuros’, los artistas se fijan en comienzos y proyectos incompletos que pueden ofrecer nuevos puntos de partida. El arte de archivo, para el crítico, emerge de la sensación de un fracaso en la memoria cultural (podríamos agregar, de una creciente consciencia de que las narrativas históricas no nos vienen dadas sino que son construcciones, por lo tanto carecen de neutralidad). En palabras del autor, los artistas de archivo son aquellos que: “not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private” (p.5). Los archivos de estos artistas oscilan entre dos polos: lo objetivo e institucional (‘found, factual, public’) y lo construido o personal. Por esto, el arte de archivo es tanto ‘preproducción’ como ‘postproducción’, porque no solo expone lo que encuentra, sino que construye, produce cosas nuevas, a partir de aquello preexistente.

Con respecto a los estudios que trabajan específicamente con *The Atlas Group Archive* the Walid Raad, Emily Wroczynski (2011) relaciona sus observaciones con la teoría de Wolfgang Kemp acerca de la historia de la pintura. Desde esta perspectiva, ella desarrolla una manera de entender el proyecto en relación al tiempo y el espacio, al tiempo en que considera el rol que Beirut como localidad está jugando. Jeffrey Wallen (2011), por su parte, analiza varias obras del *Atlas Group* considerando las formas en que estas actúan de manera contraria a lo que uno espera de la práctica archivista. En línea con lo que dice Foster (2004), Wallen explica que el periodo actual puede llamarse la ‘era del archivo’. No porque haya un incremento dramático en la cantidad de documentos y archivos, sino porque el archivo se ha vuelto uno de los temas centrales de reflexión en el campo de las humanidades. El archivo dejó de verse solamente como un repositorio de información recolectada y pasó a entenderse como una fuerza transformadora. Lo que el autor

propone es que los documentos del *Atlas Group* provocan un cuestionamiento sobre lo que consideramos un ‘hecho histórico’ al mostrar los límites de las formas convencionales de representación a la hora de registrar aspectos específicos de la experiencia (psicológica, perceptual) que están fuertemente atravesadas por la violencia de la guerra.

Por otro lado, Eva Respini (2015), curadora de la retrospectiva de la obra de Raad que se realizó en 2015 en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de New York, en su texto introductorio utiliza el conocimiento que Raad posee sobre fotografía como fondo sobre el que reflexiona sobre la obra. La autora hace un recorrido sobre la juventud y adolescencia del artista y su formación académica a partir del cual intenta dar con claves para entender su obra. También, Adrienne Connelly (2012) lleva a cabo un estudio en profundidad de uno de los documentos del Atlas Group a través de los postulados sobre el orientalismo expuestos por Edward Said. La autora comenta que el generalizado interés de los artistas en los archivos radica en una creciente consciencia de que las narrativas históricas no nos vienen dadas, sino que más bien son productos en parte contruidos por instituciones como los archivos. A partir de este postulado, Connelly se encarga de analizar los modos en que el documento *Hostage: The Bachar tapes (#17 and #31)* deconstruye las narrativas históricas occidentales de lo que fue la *Western Hostage Crisis* de los años 90’ y de lo que es el mundo árabe en general.

En cuanto a los estudios que trabajan con los conceptos de autoridad y legitimación en el proyecto del *Atlas Group*, Jong-chul Choi (2018) propone un análisis semiótico desde el cual se pone en crisis la autoridad del archivo desde un estudio de la imagen digital. Según la autora, las imágenes del atlas group en su formato digital invocan un sentido más ‘elástico’ de la memoria, o un índice digital más maleable (el ‘*para-index*’) que permite ‘conectar aquello que no puede ser conectado’: la objetividad de los documentos históricos y la subjetividad de las memorias individuales (o colectivas). Es este ‘nuevo’ índice el que permite mostrar aquello que hasta entonces estuvo oculto o fuera de nuestro alcance, y de confrontar con aquello que no había sido posible comprender: las marcas del trauma, historias no-oficiales y marginales, documentos olvidados o que no fueron accesibles para una audiencia occidental.

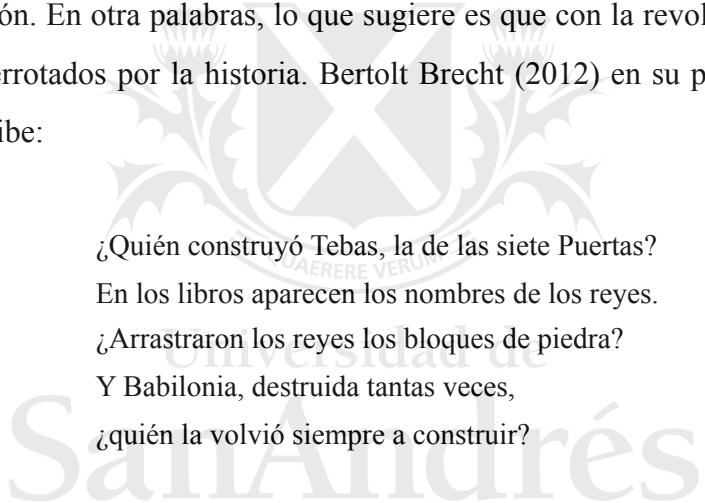
Desde otra perspectiva, Stefanie Baumann (2019), tomando el concepto de lo ‘heterotópico’ de Foucault, plantea que la autoridad del archivo se resquebraja a partir de clasificaciones heterotópicas dentro del archivo. Según la autora, el *Atlas Group Archive* al introducir elementos

extraños y subversivos al núcleo mismo de la institución (es decir, del archivo), y al incluir las potenciales percepciones que su estructura y contenido genera hacia el interior de la construcción estética misma, deliberadamente produce tensiones palpables entre las diferentes capas de realidad y difumina las fronteras entre la experiencia subjetiva y los hechos objetivos. Ella toma uno de estos elementos subversivos, las clasificaciones heterotópicas, para demostrar lo dicho. De este modo, por ejemplo, la pequeña introducción que acompaña al documento *#Operator17 I Only Wish That I Could Weep* enumera sospechosos sin distinción alguna entre expertos políticos, espías, agentes-dobles, adivinos y frenólogos. De este modo, lo que la autora explica es que la fuerza performativa de *Atlas Group* radica, no en ser un archivo que revela algo tóxico sobre la realidad Libanesa (no nos dice nada sobre los hechos objetivos), sino en mostrar esa atmósfera de incertidumbre, de ideas vagas e intuiciones, en la que cualquiera podía ser considerado como sospechoso.

Por último, Martin Doll (2008) y Nicolas Lambouris (2014), en distintos *papers* analizan los mecanismos según los cuales los documentos que constituyen el archivo trascienden su valor como artefactos históricos al manifestarse como significantes de historias ficcionales, actuando como ambiguos dispositivos históricos y mnemónicos. A través de este marco es que, según los autores, la obra cuestiona los procesos, políticas, autenticidad y mecanismos de la documentación, de la historiografía y de los historiadores mismos. Para Lambouris (2014), y en la misma línea que Baumann (2019), el archivo de Raad logra deliberadamente suspender nuestra creencia en las imágenes al introducir elementos ajenos a las convenciones documentales clásicas, a las obras mismas del archivo. Según el autor, a través de su esquema en el que el hecho incorpora a la ficción y la ficción parte de eventos reales, el artista sugiere un artificio liberado y autónomo de ideologías fijas. Para Doll (2008), el *Atlas Group Archive* es el intento de Raad de representar lo irrepresentable (la experiencia de guerra). A través de distintas estrategias, dice Doll, el *Atlas Group* ejemplifica la retracción de la realidad histórica y confirma que la historia nunca puede ser completamente representada, que es necesariamente caracterizadas por la inestabilidad y la ‘movilidad de sentido’.

## Marco teórico

Como marco teórico tomaremos las ideas de Walter Benjamin acerca del rol del historiador y de lo que constituye, según él, un evento histórico y los postulados de Derrida sobre el archivo como institución. En su texto *Sobre el concepto de historia* (2008), Benjamin cuestiona las formas hegemónicas en que se impuso el discurso histórico y, al mismo tiempo y para eso, cuestiona también la concepción tradicional que tenemos del tiempo. En la primera de las tesis el autor habla de un autómatas que juega al ajedrez y que siempre gana porque a cada movimiento de su oponente este respondía con otro que le aseguraba la victoria. Sin embargo, en realidad, adentro de ese autómatas hay un enano que mueve los hilos del muñeco. El muñeco, dice Benjamin es el 'materialismo histórico' y el enano la 'teología'. De este modo, el filósofo pone en el corazón del marxismo lo que él llama una 'débil fuerza mesiánica'. Esta 'débil fuerza mesiánica' deja abierta la posibilidad de redención. En otras palabras, lo que sugiere es que con la revolución también llegaría la redención de los derrotados por la historia. Bertolt Brecht (2012) en su poema *Preguntas sobre un obrero que lee* escribe:



¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?  
En los libros aparecen los nombres de los reyes.  
¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?  
Y Babilonia, destruida tantas veces,  
¿quién la volvió siempre a construir?

Ambos autores expresan lo mismo: que la historia siempre la escriben los vencedores y en sus relatos nunca se narran las historias de los perdedores. Como respuesta a esto, Benjamin plantea una nueva forma de hacer historia, una nueva forma en la que se hace justicia por los excluidos y olvidados. Para esto, el autor propone la figura del 'materialista histórico', quien debe acercarse al pasado distanciándose de la idea de progreso. Esto supone un cambio en la concepción del tiempo como tal. Como explica Benjamin (2008): "la idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío" (p.51). Por el contrario, lo que dice el autor es que "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de "tiempo del ahora" (p.51).

Al eliminar la idea moderna del tiempo como un camino recto hacia el progreso, de la cual se nutre el historicismo, también se producen cambios en aquello que denominamos un ‘evento histórico’ y un ‘documento histórico’. La crítica que Benjamin hace del progreso le asigna un nuevo valor a aquello que había sido considerado como insignificante, imperceptible, de poca importancia para la historiografía tradicional (Lepecki 2006). Así como no debe entenderse la historia en términos de progreso/decadencia, tampoco debe pensarse que hay objetos, sujetos, actos o documentos que sean más importantes que otros. Al respecto Benjamin (2008) dice:

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia (p.37).

Hannah Arendt (2007) cuenta que lo que le fascinaba a Benjamin era la idea (tomada del marxismo) de que el espíritu y su manifestación material estuvieran tan íntimamente conectados. En este sentido, todo objeto encierra una energía histórica que espera ser reactivada. El materialista histórico debe ‘resucitar’ las ruinas que el ángel de la historia va dejando atrás a causa de esa tormenta que llama ‘progreso’: el materialista histórico, dice Benjamin (2008), “mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo” (p.43). Según él, la historia venidera mira para atrás, porque lo que hay que hacer en el futuro, si estamos buscando un mundo más justo, es redimir a todos los muertos de la historia que han sido doblemente asesinados: por un lado han sido derrotados y por el otro han sido excluidos sus testimonios. Para el filósofo, “tampoco los muertos estarán a salvo si el enemigo vence” (p.40) y por eso la pregunta acerca de cómo se escribe la historia es tan importante.

En este sentido, la cuestión del archivo se vuelve central ya que es hacia ellos que se vuelca el historiador para hacer historia, y al mismo tiempo son ellos mismos ‘discursos’ construidos por los historiadores para poder hablar sobre la historia. Esta aparente contradicción se esclarece a la luz de los postulados de Jaques Derrida (1998). Derrida deconstruye el archivo para dejar en evidencia las relaciones de poder que hay hacia su interior: ¿Quién decide qué se archiva y que no? ¿Quién detenta el poder de interpretación del mismo? ¿Quién establece las relaciones según las cuales se organiza el archivo?

El autor basa su trabajo en los postulados del psicoanálisis, específicamente en las ideas de Freud, y afirma que un ‘mal radical’ habita al archivo. Este mal actúa en el conjunto de operaciones de custodia, conservación e interpretación y en los modos en que se mantiene una relación con éste, es decir, en los modos en que se establece una relación con el tiempo, con la memoria y con el olvido. Se trata de lo que él llama una *pulsión de archivo*, una pulsión por conservarlo todo, pero cuya condición necesaria es, paradójicamente, la finitud radical de la posibilidad del olvido. Sin la amenaza de una ‘pulsión de muerte’, de agresión y de destrucción, no existiría este mal de archivo. Se quiere conservar todo porque se es consciente de que puede perderse. Por esto, el archivo es siempre conservador: se da muerte para conservarse, se da muerte porque a pesar del impulso es imposible archivar todo y siempre hay algo que se preserva y algo que no.

De esta forma, hay una primer violencia inherente al archivo en su ‘acto archivador’. El archivo es instituyente y conservador. Derrida comienza su libro haciendo una etimología de la palabra archivo. Según él, la palabra *archivo* remite a la palabra griega *Arkhē*, y la palabra *Arkhē* significa tanto *comienzo* como *mandato*. De este modo, la palabra *Arkhē* “coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* — principio físico, histórico u ontológico—, pero también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado —principio nomológico.” (p.9)

Así, el sentido de la palabra archivo viene del griego *arkheion* que era, en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, que eran los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Dada la autoridad que públicamente se les concedía, era en la casa de los arcones donde se depositaban los documentos oficiales de la familia o del estado. Los arcones eran ante todo sus guardianes, y no solo aseguraban la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concedía el derecho y la competencia de la interpretación de los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este *decir la ley* le hacía falta a la vez un guardián y una localización: “ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia.” (Derrida 1998 p.10).

Pero, como explica el autor, la función arcóntica del archivo no es solamente topo-nomológica. No sólo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que Derrida llama el poder de *consignación*, entendida, no solo como el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también como el acto de consignar *reuniendo los signos*.

De este modo, el poder de consignación (un Estado, una institución, la universidad, las bibliotecas, el historiador, etcétera), de interpretación y de custodia es la condición de posibilidad de la preservación de una memoria, pero precisamente a condición del olvido: la memoria será la forma del olvido consignada en el poder arcóntico, en sus actos de borradura, del secreto, de la repetición y de la iterabilidad (Nava Murcia 2012). El acceso al pasado, si bien es imposible fuera de la historiografía (observaciones sobre observaciones del pasado), hace que una reflexión sobre lo que las múltiples historiografías destruyen, borran y trazan, se vuelva necesario: ¿Quiénes son los arcontes que deciden sobre la puesta en edición de un documento, manuscrito, *dossier*, ensayo, etcétera? ¿Cómo se juega lo topológico (el lugar, el domicilio, el espacio físico de un archivo), lo nomológico (su fuerza de ley), el soporte y el sitio? ¿Cómo intervienen la autoridad hermenéutica legítima, la unificación, la identificación y la clasificación? En otras palabras, ¿Cómo intervienen la unificación de los signos y las huellas? Es precisamente por esto que Derrida (1998) señala que “Una ciencia del archivo debe incluir la teoría de esa institucionalización, es decir, de la ley que comienza por inscribirse en ella y, a la vez, del derecho que la autoriza” (p.12).

A lo largo del trabajo veremos cómo estas ideas están presentes en la obra de Raad y que las preguntas que se plantean son muy similares. Justamente lo que *The Atlas Group Archive* intenta hacer es una historia desde los márgenes, desde aquellos documentos e historias que no aparecen en La Historia, que no figuran en los archivos convencionales.



## 2. Contexto histórico

El Líbano nace como un estado nacional moderno tras la caída de la Triple Alianza en la Primera Guerra Mundial y la disolución del Imperio Otomano. Sus fronteras definidas en 1920 nunca habían existido. Fueron un producto de la partición colonial franco-británica de medio oriente. Con el objetivo de controlar y explotar los recursos de la península arábiga tanto Francia como Gran Bretaña (y otros miembros de la Triple Entente) dividen y se reparten el territorio. Líbano queda en manos de los franceses, con quienes ya tenían una historia en común por la gran presencia de cristianos maronitas en la región. Recién en 1943, con una Francia ocupada por los Nazis, los libaneses logran librarse del mandato francés y firmar la independencia.

Sobre dos documentos se funda el Líbano independiente: la Constitución y el ‘Pacto Nacional’. La Constitución presenta una dicotomía fundamental. Mientras afirma la igualdad política y judicial de todos los ciudadanos libaneses, al mismo tiempo institucionaliza su desigualdad como sujetos que pertenecen a comunidades religiosas jerarquizadas con desigual acceso al poder político y a los cargos públicos. La constitución establece un sistema de cuotas parlamentarias con el fin de garantizar el pluralismo sectario. La sociedad libanesa está conformada por muchos grupos étnicos religiosos con una minoría cristiana (maronitas, católicos griegos, católicos armenios, católicos ortodoxos, etc) y una mayoría musulmana (suníes, chiíes, alaulitas y drusos) por lo que se buscaría, en principio, que se represente la voz de todas las comunidades. Sin embargo, a los maronitas, que son en su mayoría miembros de la clase dominante (por los beneficios que obtuvieron de la colonización francesa), la constitución les otorga cierta primacía política, representada por los poderes excepcionales que se le conceden al presidente, firmemente establecido por tradición como maronita. En este sentido, la constitución marca un predominio cristiano y otorga una gran importancia al componente occidental en el corazón identitario del país. Por otro lado, el ‘Pacto Nacional’ confirma la fórmula de reparto de poder de los tres cargos políticos más altos: presidente maronita, orador chiíta y un primer ministro suní. Pero el Pacto define la identidad del país como esencialmente árabe. Esta contradicción en los textos fundantes es peligrosa: “The negative impacts of a country ‘taking off’ with two founding texts, instead of one, cannot be underestimated. A great part of the later history of Lebanon and of its conflicts would be articulated around the way those two texts were read, interpreted and assigned priority” (Fawwaz 2007 p.111).

Como explica Fawwaz (2007), hacia 1975 el Líbano se encuentra en una crisis económica, social y política que genera un descontento generalizado. Sus causas pueden resumirse en dos eventos fundamentales: la quiebra del Banco Intra y la intervención del Líbano en la guerra árabe-israelí. En octubre de 1966 el Banco Intra (el banco más grande e importante del país) se declara insolvente, hundiendo a la economía en una de sus crisis más importantes desde la independencia y terminando con los años de prosperidad que había disfrutado durante las dos décadas anteriores. La economía del Líbano dependía especialmente de la actividad bancaria porque en sus bancos se encontraban las fortunas de los príncipes y jeques de toda la península arábiga. Llegó a ser nombrado como 'la Suiza' de medio oriente. Beirut era un balneario de lujo que recibía en las temporadas de calor a todas las familias de la oligarquía árabe. El *crash* del Banco Intra fue devastador. Por otro lado, en 1967 la guerra sumerge al Líbano en el conflicto árabe-israelí que durante mucho tiempo quiso evitar. La evidencia de esta intervención fue la entrada de *fedayines* palestinos al país y su acelerada implantación en el sur, desde donde lanzaban ataques al estado de Israel transformando la zona en un frente de batalla durante los años venideros.

Las consecuencias económicas del *crash* del Banco Intra se manifiestan de manera completa durante los primeros años de los 70s: la suba de los intereses en Europa y Estados Unidos y las fuertes presiones de los gobernantes y ricos del Golfo y Arabia Saudita permiten atraer petrodólares que se depositan e invierten en capitales occidentales. Este suceso vuelve al Líbano en un lugar de reciclaje de petrodólares hacia redes occidentales. El resultado de esto es el mayor sometimiento de la economía a los capitales extranjeros, mientras se acrecientan las estructuras monopólicas ya existentes y se refuerza la dominación de la oligarquía 'comercial-financiera' que domina la economía.

De estas consecuencias económicas se desprenden consecuencias sociales. Principalmente son tres: movilidad social y demográfica, un alto costo de vida y desigualdades de clase, sectarias y regionales. Con respecto a la primera, por un lado, de 1974 se registra que el 30 por ciento de la población emigró. Esto se da por la falta de empleo y oportunidades que el país brinda. Por otro lado, quienes vuelven al país tras tener éxito afuera vienen a constituir una nueva clase media que busca involucrarse en la política para tener un mejor estatus social. El alto costo de vida, por su parte, viene dado por la ausencia de control de precios y los monopolios que se permiten cobrar altos precios por la falta de competencia. Por último, las desigualdades de clase, sectarias y regionales se verifican en los hechos que, a) hay grandes disparidades entre las regiones del centro (Beirut y

Monte Líbano) y la periferia, b) que por la rápida urbanización se crea un ‘cinturón de pobreza’ al rededor de Beirut, y c) que se incrementan las distinciones sectarias al notar que para 1970 la mayoría de los grandes negocios están bajo control cristiano. Por esto la primera mitad de los 70s son tiempos de movimientos sociales, de huelgas y de represión violenta en todo el país.

Al mismo tiempo, en el plano político existe una desconexión entre el gobierno, constituido por miembros de la oligarquía, y la opinión pública, que sufría los desastres de la debacle económica. Una serie de propuestas desde los ministerios buscaron regular los mercados y alivianar la situación de los ciudadanos, pero nunca se efectivizaron. Las pretensiones reformistas del gobierno de Franjiyeh fracasan, y si la revolución no se pudo hacer desde arriba se haría desde abajo. En 1975 comienza la primera de las guerras civiles libanesas denominada ‘La guerra de los dos años’, que enfrentó al Partido de las Falanges Libanesas (o la Falange), apoyado por el Frente Libanés, y al Movimiento Nacional Libanés (MNL), apoyado por la Organización para la Liberación de Palestina (OLP). La Falange era un partido cristiano maronita, encabezado por Bashir Jumayil (o Gemayel), que se oponía a toda reforma política (dada la posición privilegiada que el sistema le otorgaba) y reclamaban por la intervención del ejército en el nombre de la ‘ley y el orden’. El MNL era un partido progresista nacionalista, que reunía grupos con ideologías de izquierda y pan-arabistas pro-palestina, encabezado Kamal Junblat, que reclamaba reformas en la constitución, principalmente la abolición de las cuotas sectarias en el parlamento y en los cargos políticos.

El primer año de la guerra estuvo dominado por una lógica de ‘tira y afloje’ entre las milicias de ambos grupos, con el ejército interviniendo de tanto en tanto para evitar una escalada militar. Beirut se divide en dos: el este de la ciudad dominada por los cristianos maronitas y el oeste árabe, divididas las zonas por la llamada ‘línea verde’. Pero en enero de 1976 Franjiyeh toma partido con la Falange y el ejército se parte en dos. Se crea un ejército paralelo árabe financiado por Libia. Los conflictos entre el PLO y la Falange escalan en violencia por lo que Siria, apoyada por los Estados Unidos y la Falange, decide invadir Líbano para controlar al PLO. Israel está de acuerdo con la invasión siria, siempre y cuando no crucen la ‘línea roja’ delimitada por el surco de río Litani. En octubre de 1976 Siria gana control sobre Sidon y la Montaña y rodea Beirut. En noviembre entran en el oeste de Beirut sin oposición alguna, es el fin de la Guerra de los dos años.

En diciembre de 1976 Élias Sarkis asume como presidente de la nación y firma una alianza con Siria y el Frente Libanés (y por consiguiente la Falange). Pero durante su gobierno nunca logra

forjar un arreglo firme entre ambas facciones. El comienzo del fracaso de Sarkis se dio con la firma de los Acuerdos de Camp David en 1978 entre Egipto e Israel, según los cuales Egipto reconocía la existencia del Estado de Israel. Es el primer país árabe en reconocerla. Esto provoca que Siria frene el desarme de las fuerzas palestinas en Líbano (cláusula fundamental de los Acuerdos del Cairo de 1969). Israel, por su parte, reacciona en contra de la presencia siria y palestina en el Líbano ocupando ciertas zonas estratégicas en la ‘frontera buena’ (frontera entre ambos países al sur del Líbano). Por último, la Falange cambia la alianza que tiene con Siria por una alianza con Israel. La Falange quiere que se cumpla con el desarme de palestinos y un eventual éxodo. Al no poder mantener un balance entre Siria y la Falange, entre árabes y cristianos, entre Jumayil y Junblat (hijo), su gobierno no prospera. Sarkis, que había asumido como un rey, no logra consumir su dominio y, como explica Fawwaz (2007), “Incapable of executing his own *coup d’état* himself, he decided to help prepare one by Bashir” (p.208).

Para 1980 Israel ya tenía decidido invadir el Líbano. La visión del ministro de defensa israelí, Ariel Sharon, era de un nuevo orden regional compuesto por un Líbano cristiano, bajo el mandato de Bashir Jumayil, una Israel judía y un Jordania palestina. En junio de 1982 el ejército israelita comenzó con la invasión para poner en práctica esa visión. Inseguro de poseer una mayoría parlamentaria que le garantizara la presidencia, el plan de Bashir era tomar el poder por la fuerza, con la ayuda de Sarkis, a medida que las tropas israelíes avanzaran en el territorio. La idea de gobierno que tenía Bashir era uno cristiano nacionalista de corte corporativista. Sin embargo, nunca tuvo la oportunidad de implementar su proyecto porque en septiembre de 1982, una semana antes de su inauguración, una explosión en la sede principal de la Falange, provocada por explosivos palestinos, terminó con su vida. A la mañana siguiente el ejército israelí entró en Beirut Oeste, zona a la que tanto se resistieron de entrar para evitar un ‘baño de sangre’: de hecho, terminaron iniciando uno. Durante el 15, 16 y 17 de septiembre, las tropas israelíes permitieron el acceso de cientos de unidades especiales del Frente Libanés y la Falange a los campos palestinos de Sabrá y Shatila, donde fueron responsables de la masacre y desaparición de más de miles de palestinos.

El 21 de septiembre de 1982 Amin Jumayil es elegido como presidente para suceder a su hermano asesinado. Con la presidencia de Amin el partido de la Falange asume el poder. Para enero de 1983, el Líbano era un país dividido en dos: una parte que se resistía con las armas a la ocupación israelí y otro que quería negociar la paz. A medida que la ocupación se prolongaba en el tiempo, más sangriento se volvía el ‘paseo de dos semanas’. A las insurrecciones civiles y militares se les

sumaban las operaciones suicidas del recientemente creado Hezbollah que operaban bajo la bandera de la ‘resistencia islámica’. En febrero de 1985, las tropas israelíes se retiran de Sidón y del área de la ruta Beirut-Damasco, poniéndole fin a la ocupación resultante de la guerra de 1982.

Durante la segunda mitad de la década de 1980, atravesado por una nueva crisis económica, el territorio libanés se encuentra partido en un número de cantones sectarios armados que se disputaban poder, recursos y ganancias con la hegemonía de la Falange. Como dice Fawwaz (2007): “This was the time of a proliferation in mini-states whose justification were the defence of the regions against the expansionism of the Phalangist mini-state and the fall of the ‘central state’” (p. 228). Diecisiete sectas, doce cantones, más de veinte puertos y decenas de organizaciones armadas - eso era la escena libanesa post 1983. Un verdadero estado de naturaleza hobbesiano. La marginalización de la comunidad Sunni fue una marca registrada de este período. Con la disolución del Movimiento Nacional Libanés por parte de Walid Junblat, se incrementó el sectarismo de las fuerzas políticas musulmanas. Con la desaparición de Musa Al-Sadr, líder del movimiento Amal chiíta, distintas fuerzas se disputaron su herencia; una de ellas, su rama más radical, era Hezbollah. Por el lado de los drusos, dos sectas se enfrentaban por el poder: la de Walid Junblat y la de Nabih Birri. Por último, dentro del cristianismo, la fuerza política más fuerte seguía siendo la de los cristianos maronitas representados por la Falange. Por otro lado, en febrero de 1987 las tropas sirias vuelven a Beirut, invitadas por las líderes musulmanes, con la esperanza de poder controlar los conflictos entre milicias.

Robado de su monopolio de la violencia legítima, el estado, con el ejército dividido entre las filas de las milicias sectarias, existía como un agente político débil a lado de estas comunidades militarizadas que actuaban como los verdaderos gobernantes en la mayor parte del territorio del Líbano. Las milicias tomaban gran parte de los ingresos generados por el país; tenían sus propios puertos, cobraban sus impuestos, manejaban el comercio con otros países, estaban al mando de los servicios públicos y tenían en sus manos el manejo de la industria. El tráfico de armas y el narcotráfico consistieron en el principal negocio de las milicias. Durante este período se potenciaron los grandes robos (como el robo de las organizaciones palestinas al Banco Británico de Medio Oriente, que fue considerado por el *Guinness Book of Records* como el mayor robo bancario de la historia) y la piratería, y se establecieron fronteras entre un cantón y otro, donde se les cobraba el paso a los vehículos. En este escenario de guerra de todos contra todos se vieron las confrontaciones más sangrientas de la guerra.

El 22 de octubre de 1989 parlamentarios libaneses firman el Acuerdo de Ta'if en Arabia Saudita, inaugurando el proceso que le pondría fin a la guerra civil y reconduciría al país a la senda de la paz y la reconstrucción (Fawwaz 2007). Tras el exilio de Michel Aoun y con la ayuda de las fuerzas sirias, el presidente Elías Harawi ordenó el desarme de las milicias. Solo a Hezbollah se le permitió mantenerse armado, en reconocimiento por su rol fundamental en la resistencia contra las tropas israelíes. En septiembre de 1991 el parlamento votó una ley constitucional que incorporaba las reformas de Ta'if a la nueva constitución diseñada para poner fin a la vieja dualidad constitución/Pacto Nacional. En su preámbulo se define al Líbano como 'árabe en su pertenencia' y 'hogar último para los libaneses'. Esto último en referencia a la demanda cristiana de que no se entre en unión con ningún otro estado, principalmente Siria. Además, el Acuerdo de Ta'if proponía una solución al problema de las 'cuotas sectarias'. Se trataba de un plan que aboliría el sistema de cuotas. Sin embargo, muchas de estas cláusulas no se cumplieron en los años posteriores y los conflictos continúan en la actualidad.

Sobre los eventos y experiencias de estos años en el Líbano es que The Atlas Group Archive funda su trabajo. Los documentos que se registran, por lo tanto, son documentos atravesados por el trauma de la guerra. La exhibición de estos documentos se da a través de una 'conferencia-performática', es decir, una *performance* en la que se 'simula' estar dando una conferencia. Para esto, la idea de dar una conferencia se construye a partir de ciertas convenciones ligadas a este determinado modo de discurso. Lo que se pone en juego son nociones de autoridad y autenticidad ligadas a este tipo de discurso y al lugar institucional desde el que se enuncia. De hecho, tuvieron que pasar varias exposiciones para que el público entienda que lo que iba a ver o estaba viendo era una obra de ficción y no la conferencia de un historiador.

### 3. Autoridad del archivo: arcontes modernos

#### 3.1 La construcción de un ethos

Al presenciar una de las conferencias-performáticas de Walid Raad, lo que uno ve es al artista presentando una serie de documentos a un grupo de espectadores que lo escuchan atentamente, reunidos en alguna sala de algún museo. Estos documentos, alega Raad, vienen a iluminar y contribuir a la creación de una ‘historia contemporánea’ de las guerras del Líbano. Al comienzo de la conferencia, el artista se presenta a sí mismo como uno de los fundadores del Atlas Group: “una fundación imaginaria con base en New York y Beirut, establecida en 1999, cuyo propósito es recolectar, producir y archivar documentos de las guerras civiles libanesas (1975-91)”. Luego, el artista realiza una breve introducción del grupo y proyecta el organigrama de su altamente meticuloso archivo en una gran pantalla cerca de un banco en el que se sienta durante toda la exposición<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> Hasta hace poco el archivo se encontraba online como se ve en la imagen, con una estructura y estética totalmente pensada para generar la sensación de autenticidad. Hoy en día, no se encuentra así.

Este patrón se repite, aunque con algunas diferencias, durante todos los comienzos de sus presentaciones. Lo que se busca es recrear un ambiente académico, similar a aquel donde un especialista va a hablar sobre su investigación: el artista se sienta detrás de un banco, adopta una postura profesoral, habla sobre documentos inéditos hallados, preservados y calificados en un archivo que ahora presenta ante un público reunido en un museo. Esta escenificación genera un aura institucional que recubre la sala que resulta un marco esencial para la obra. Lo que hace es establecer los parámetros necesarios dentro de los que el Atlas Group puede ser legitimado. Cada detalle de esta escenificada presentación (el vaso de agua que pide Raad, el proyector, la ropa, incluso pequeños problemas técnicos que ocurren de tanto en tanto) parecen indicar que realmente se está frente a la exposición de uno de los miembros de la real fundación *Atlas Group*. Como explica Nicolas Lambouris (2014) por el mismo acto de nombrar ‘Atlas’ al proyecto (aludiendo a la autorizada y confiable referencia de un atlas) el esquema propuesto gana fuerza y legitimidad. El término ‘Atlas’ remite a una empresa colectiva que garantiza objetividad y exactitud fáctica y cuyos objetivos se asemejan mucho a los de un museo: la colección y preservación de documentos. De hecho, la decisión de exponer en una sala de museo es fundamental: hay una decisión intencional de volver el ‘cubo blanco del museo’ en la ‘caja negra del teatro’ y, a la misma vez, la ‘caja negra’ en el ‘cubo blanco’. Es un juego sobre los sentidos que conllevan determinados espacios. Por un lado el teatro, convencionalmente entendido como un lugar para la ficción, con sus actores y escenografías. Por el otro el museo, visto como un lugar de exposición donde dan charlas especialistas y curadores. En este sentido, la performance de Raad se vale de la autoridad convencionalmente atribuida a la sala del museo para enmarcar su ficción. Como resultado, queda en evidencia el carácter performático/teatral de toda conferencia (sea ficticia o no). Así, vemos como el proyecto de Raad se presenta, no como el trabajo de un actor, sino como el trabajo de un historiador.

A la escenografía se le suma la actuación de Raad y la figura que él construye de sí mismo a través del discurso. Es a través de su modo de hablar, de la selección de las palabras, de cómo las ordena, de los argumentos, del ritmo, la entonación, que el artista legitima lo que dice. Lo que se construye en el discurso es un *ethos* profesoral o científico, de alguien que sabe de lo que habla. Pero también se le agrega un componente étnico: cada documento que presenta el artista, lo hace acompañado de un texto introductorio que explica particularidades de ese documento y que Raad lee con un estereotipado acento ‘medio-oriental’. De este modo, el acento funciona como un autenticador, como dice Lepecki (2006):



Raad's accent operates both geographically — conferring on the expert's voice the phonetics of an “authentic” Middle Eastern man; and a *performatively* —his accent emphasizing the central role of the scholar's vocal apparatus as an instrument for claiming and securing authorship and authority (p.90)

Vemos como se construye la autoridad del archivo y la autoridad de Raad como arconte, como autoridad hermenéutica legítima, a partir de la reproducción de estereotipos sociales presentes en los espectadores. Así, la autoridad del artista, de alguna manera, se apoya en convenciones. En este sentido, la presentación, la escenografía, el tipo de discurso y el acento forman parte de una puesta en escena que busca legitimar aquello que el artista enuncia y aquello que el artista pretende representar. Y los espectadores cumplen un rol fundamental en este proceso. Son ellos quienes incorporan esas convenciones y creen en lo que se les está diciendo por la mera forma en la que se les presentan.



### 3.1.2 El rol del espectador

Esto nos obliga a pensar en el rol del espectador en el marco general de la obra. El público no siempre fue un factor fundamental a tener en cuenta en el proceso de la producción teatral. Esto es porque por un largo período de tiempo se lo consideró un agente pasivo en el proceso comunicacional, que absorbía de la obra exactamente lo que el director había querido comunicar. Así, vemos que la historia del teatro hasta el siglo XX es la historia de los textos dramáticos. Nace en Grecia como ritual, pero evoluciona hasta institucionalizarse con los trágicos dando lugar a lo que hoy conocemos como teatro clásico. Este está compuesto por tres partes: cuerpo, espacio y texto dramático; pero los textos dramáticos son los que se van a conservar y van tomar el lugar hegemónico en las obras. Durante el siglo XIX la estética predominante era el realismo. Este era un movimiento burgués pero que funcionaba como denuncia a los convencionalismos de la burguesía. Chejov, Ibsen y Strindberg fueron los grandes maestros de esta época. Chejov es una figura esencial en la historia del teatro y sus obras empiezan a tomar popularidad a partir de su participación con Stanislavsky y su efecto de realidad. Stanislavsky desarrolla un método que se llama “método de las acciones físicas” que iba más allá de la oratoria y creaba un mundo interior para el actor: lleva al actor a poner atención en las acciones físicas y en la fuerza interior que las provoca; a definir lo que haría el actor en la vida real si se encontrara en esa situación y en la condición del personaje interpretado, y a construir no solo un método psicotécnico de crear la vida del personaje, sino un método completo que entiende, reflexiona, analiza y responde a los diferentes ámbitos de la creación de un personaje a través de signos precisos y claros. El director ruso le da importancia a la interpretación física de la acción, y dice que entre el público y el escenario existía una cuarta pared<sup>3</sup>. Es uno de los primeros directores teóricos de la actuación y de la puesta en escena. El drama en acción lo van a llevar a la perfección, a través de Lee Strasberg, los americanos Arthur Miller, Eugène O'Neill y Tennessee Williams.

Sin embargo, los siglos XX y XXI se van a encargar de demoler la teoría clasicista y los principios de la estética realista. El teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud se opusieron al mimetismo del realismo de siglo XIX, que consideraba pasivo al espectador, y, de diferentes modos, buscaron que el público forme parte de la obra. Como dice Ranciere (2010):

---

<sup>3</sup> Shakespeare años antes había borrado esta teoría no fundada con los monólogos interiores de sus personajes

Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo. Han hecho del teatro el lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital (p.13)

Brecht y Artaud consideraban que el teatro encarna la colectividad viviente, opuesta a la ilusión de la mimesis, por lo que buscaron devolver el teatro a su esencia. Esta búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria se apoya en la crítica misma del espectáculo. Para Guy Debord (2018) la esencia del espectáculo es la exterioridad, el ‘desposeimiento de sí’. El espectador cuanto más contempla, menos es. La contemplación que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad. Según Ranciere (2010), para Debord “lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada” (p.14). De este modo, para los reformadores del teatro, el buen teatro es aquel que utiliza su realidad separada para suprimirla. La escena y la performance se convierten en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y el bien de la verdad teatral. El teatro, que se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar su esencia de acción comunitaria, luego se otorga la misión de invertir esos efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su consciencia y de su actividad (Ranciere 2010).

Así, se establecieron los conceptos de ‘espectador pasivo/espectador activo’, ‘mirar/actuar’, apariencia/realidad, como posiciones dicotómicas separadas por un abismo. En la voluntad por suprimir las distancias, afirma Ranciere (2010) se crearon las distancias. Estas oposiciones se sostienen por una serie de presupuestos que son necesario revisar para lograr la emancipación del espectador. Comienza cuando se comprende que mirar es también actuar, que el espectador observa a la vez que selecciona, compara, interpreta, que asocia aquello que ve con aquello que vio antes, que “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”(p.20). Cuando el dramaturgo o el director teatral pretende que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan una u otra cosa y saquen tal o cual conclusión al respecto, pone en acción lo que el filósofo francés llama la ‘lógica del pedagogo embrutecedor’<sup>4</sup>: la lógica de de la transmisión directa de lo idéntico. El alumno debe aprender lo que el profesor le *enseña*. El espectador debe ver lo que el dramaturgo le *hace ver*. El maestro (o dramaturgo) que se coloca en el pedestal de ser el poseedor

---

<sup>4</sup> Ranciere (2010) realiza su análisis del espectador teatral apoyándose en conceptos que expuso en su anterior libro ‘El maestro ignorante’ (2003).

del conocimiento de la distancia ‘correcta’ (entre maestro-alumno/dramaturgo-espectador) y del medio para suprimirla, confunde dos distancias muy diferentes. Existe la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la obra en sí, que se erige como un tercer espacio autónomo, que le es extraño tanto a uno como al otro y del que cada uno elabora su significado.

Durante los años 60, sin embargo, se produjo en las artes occidentales lo que Erika Fischer-Lichte (2011) llama “un generalizado e insoslayable ‘giro performativo’, que no solo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance” (p.37). El *performance art*, como sugiere Hans-Thies Lehmann (2013), puede entenderse, dentro del marco de lo que él llama ‘teatro posdramático’, como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionalmente inmediata de lo real: “la inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción” (p.237). Hay una redefinición de dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica: por un lado, la relación sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y, por otro lado, la relación entre corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significado y significante (Fischer-Lichte 2011).

En la performance de Raad, así como en la performance en general, no hay una obra de arte que es independiente del artista y de sus receptores, sino que en la exposición del Atlas Group se crea un acontecimiento en el que todos los presentes se ven involucrados. Este hecho implica que los espectadores tampoco tienen frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. No hay un poema delante de ellos a partir del cual componer su propio poema porque no hay diferencia entre objeto-sujeto. En otras palabras, no hay una diferencia marcada entre lo ‘real’ y lo representado, entre la obra de teatro como objeto y el mundo en el que vivimos todos los días. La performance no es un suceso teatral en el sentido habitual, donde es posible distinguir entre el acto que se presenta en el escenario y la situación real, donde el espectador puede discernir entre lo fáctico y lo ficticio. La disertación, más bien, es una experiencia ambigua en la que es difícil entender dónde termina lo real y dónde empieza la imaginación (Scasciamacchia 2017). Lehmann (2013) explica que,

Aunque siempre ha sido reconocida la realidad de la situación teatral, es decir, el proceso de relación entre escena y público, esta nunca ha sido el centro del teatro. Sin embargo, sí es nuclear en la filosofía del *performance art* y supone un gran paso adelante hacia la pérdida de los criterios artísticos que hacían referencia a una obra y que podían ser controlados y revisados con mayor facilidad. Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada (p.241).

La obra se transforma en acto y en momento de una comunicación, en un acontecimiento cuyo tiempo y espacio es compartido por todos los que están presentes. El público ya no es testigo sino compañero implicado en el teatro: es quien decide sobre el éxito de la comunicación.

Esta alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada a la transformación de la relación entre materialidad y signicidad, entre significante y significado. Cuando en el teatro alguien se lastima o muere, está claro que eso solo sucede en la realidad construida por la obra, pero que esta persona no muere en la 'realidad real'. Por el contrario, cuando Marina Abramović se autoflagela, las heridas suceden de verdad y se graban en su cuerpo. En el arte de acción, las acciones realizan exactamente lo que significan. Por esto, en la performance la realidad, más que ser interpretada, es sobre todo y principalmente experimentada. Hay una inmediatez que, sino anula, posterga la reflexión. Reflexión que, como dice Fischer-Lichte (2011), "probablemente se dirija menos a los significados atribuibles a cada acción que a la pregunta de por qué una acción determinada ha desencadenado una determinada reacción ¿Qué relación hay en este caso entre efecto y significado?" (p.36). Esto no significa que no haya nada que interpretar, pero tales interpretaciones quedan fuera de la performance.

Cuando Walid Raad presenta su archivo, el proyector, la mesa, el vaso de agua, las paredes del museo, sus palabras, realizan lo que significan: una clase académica. Esto se confirma en el hecho que el público se presenta como la audiencia de esa clase, como alumnos y no como espectadores de una obra de teatro. El tiempo y el espacio de la performance es el tiempo y espacio real, es el tiempo y espacio de Raad y del público por igual. Y la inmediatez de ese presente compartido y efímero, posterga las interpretaciones que se puedan hacer de estos significantes. En su entrevista con Alan Gilbert (2002) el artista dice:

I say different things at different times and in different places according to personal, historical, cultural, and political considerations with regard to the geographical location and my personal and professional relation with the audience and how much they know about the political, economic, and cultural histories of Lebanon, the wars in Lebanon, the Middle East, and contemporary art.

Walid Raad presenta el proyecto, a veces como una fundación ‘imaginaria’, otras como una fundación ‘ficcional’, a veces simplemente dice que es una fundación, a veces dice que *The Atlas Group* es un proyecto establecido en Beirut en 1999, otras veces que tiene base en Beirut y New York, muchas veces presenta al grupo como un proyecto, otras como una fundación, cambia la fecha en la que se creó la fundación, y a veces dice que él es el fundador del grupo y otras veces le atribuye la fundación a otras personas. Raad cuenta que en todas sus presentaciones explica que los documentos del Atlas Group fueron producidos por él y atribuidos a personas imaginarias (el Dr. Fadl Fakhouri, Yussef Bitar, Nahia Hassan, Fadwa Hassoun, Souheil Bachar, Hannah Mrad, Ghanem Mansour Raad), pero que, sin embargo, este tipo de declaraciones tan directas fallan en hacer consciente al público de la naturaleza imaginaria del archivo (Gilbert 2002). Esto no hace más que confirmar la existencia de fuertes asociaciones entre autenticidad y autoridad y ciertos modos de exposición. El público, al pasar por alto los comentarios de Raad, confirma y refuerza el peso de factores como el tipo de discurso, el marco institucional en el que se da y el factor étnico del expositor, en relación a cuestiones de ‘verdad y memoria’. Al mismo tiempo confirma también, que el proceso de interpretación queda fuera de la performance. En *Lips of Thomas* la crudeza de la autoflagelación de Abramović causó tanto asombro, espanto, repulsa, repugnancia, malestar, vértigo, fascinación, curiosidad y agonía en los espectadores que les precipitó a realizar acciones constitutivas de realidad (por ejemplo, hacen parar la performance). No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, en ese lugar y momento, escapaban a la capacidad de reflexión (Fischer-Lichte 2011). En la exposición del Atlas Group pasa algo similar. No es la autoflagelación, sino el uso de convenciones, lo que inhibe la interpretación de los significantes. El meticuloso archivo de Raad despierta asombro, curiosidad, y la sensación de autenticidad en el espectador que hace que este crea todo lo que se le dice como verdad, como algo real y no atravesado por la ficción. La reflexión, si más tarde llega, no solo es acerca de que se quiso Raad decir con tal cosa, o que se expresaba en determinada imagen, sino por qué determinadas formas de exposición logran legitimar y autorizar un determinado discurso.

Este cuestionamiento sobre las formas termina repercutiendo en qué es lo académico. La pregunta inevitable se formula como ¿qué tipo de conocimiento está dado por la sola idea de ‘lo académico’? En la idea de La Academia convive la idea de Verdad. Lo que se diga desde una institución académica necesariamente debe ser verdadero. La performance, al volver difusos los límites entre la realidad y la ficción, permite desarmar este vínculo al evidenciar que en lo académico hay mucho de representación. Además, el público, al no poder distinguir el objeto del sujeto, lo real de lo imaginario, abre un hueco en el que se cuestiona lo real. En la plataforma de la representación, lo que finalmente se devela, es la construcción de toda idea de verdad.



Universidad de  
**San Andrés**

### 3.2. *Autoridad de la imagen documento*

Hasta ahora hemos visto como, en la obra, las nociones de autoridad y autenticidad se van construyendo a partir de una performance en la que se recrea un ambiente académico, sin embargo, resulta necesario resaltar el papel que cumple el tipo de documento que Raad expone a sus espectadores. Lo que Walid Raad expone en su Power Point son documentos audiovisuales, tanto fotos como videos, que, como ya explicamos, se encuentran clasificados en el archivo. El material audiovisual es poseedor de una cualidad particular que es la del ‘haber estado ahí’. La fotografía, como la memoria, se definen por ser ‘la presencia de una cosa ausente’. Según Berger (2007), “la Musa de la fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma. Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir” (p.120). La diferencia radica en que la fotografía es, en términos de Verón (2014), un fenómeno mediático: “una exteriorización de procesos mentales bajo la forma de un dispositivo material dado” (p.2).

Siguiendo la tricotomía sémica de Peirce (1974), la fotografía, así como todo material audiovisual (al menos en su formato analógico), como signo, mantiene una relación indicial con su objeto. Su existencia es inseparable de la existencia de aquello que denota, pues se ve realmente afectado por ese objeto. Como explica Bazin (1967) “The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it” (p.14). De este modo, vemos como lo audiovisual se relaciona con el pasado de una forma especial, dotándose de una mayor legitimidad (al menos en principio) que otros lenguajes como la pintura o la escritura. Las imágenes fotográficas se presentan como rastros del pasado, como documentos del ‘haber estado ahí’.

La exposición de Raad juega con esta autoridad inherente a las imágenes analógicas y lo hace exponiendo fotos ‘híbridas’ y en formato digital. Con ‘híbrido’ nos referimos a que son imágenes que no tienen ‘validez’ como documento histórico ya que se encuentran entre ‘lo real y la ficción’, son fotos y videos fabricados por el Altas Group años después de la Guerra Civil, o fotos encontradas de momentos anteriores a la Guerra o fotos intervenidas. Por otro lado, el hecho de que sean imágenes digitales es un factor fundamental para el trabajo en tanto que el carácter indicial de la foto analógica se ve afectado por la reproducción electrónica. Boris Groys (2015) dice al respecto:



Walter Benjamin distinguía el original, definido por su ‘aquí y ahora’ y la copia deslocalizada, topológicamente indeterminada, y carente de ‘aquí y ahora’. Ahora bien, la reproducción digital contemporánea no es, de ninguna manera, deslocalizada, su circulación no está topológicamente indeterminada y no se presenta a sí misma bajo la forma de la multiplicidad que Benjamin describió. En Internet cada archivo tiene su dirección y, por lo tanto, su lugar. (...) En Internet, la circulación de información digital no produce copias sino nuevos originales. Y esta circulación es completamente rastreable. La información individual nunca se desterritorializa. Es más, cada imagen o texto que está en internet no solo tiene su lugar único y específico de aparición, sino también su momento único de aparición. (...). Del mismo modo, una imagen digital no puede ser meramente copiada (como sí puede hacerse con una imagen analógica y reproducida mecánicamente), sino que siempre tiene que ser objeto de una performance o de una exhibición. Y cada performance de un archivo digital se fecha y se archiva (p.143-144).

La imagen digital se crea y se recrea con cada click por lo que el carácter ontológico del ‘haber estado ahí’ pierde su fuerza. Según Choi (2018), el índice dentro del ‘teatro virtual’ de lo digital, puede ser llamado ‘*para-index*’: “an untraceable, parasitic signifier that hatches and grows in the body of larger and networked sign systems” (p.240). En las exposiciones del Atlas Group todo documento existe solo como un conjunto de píxeles, no hay ningún documento tangible sobre el escritorio de Raad. Así, si como dice Derrida (1998) el archivo es un lugar externo, localizable, que asegura la posibilidad de memorización y repetición, el Atlas Group, en su formato digital, que ocupa un espacio virtual en Internet, encarna el drástico cambio en la naturaleza física del archivo en sí. Si el archivo tradicional solo existe en el mundo físico, y reúne objetos físicos, el archivo digital encapsula información que solo está en el aire.

Además, la fabricación de documentos que solo existen de manera electrónica<sup>5</sup> modifica radicalmente la noción de ‘documento histórico’. Walid Raad habla de sus fabricaciones como *hysterical documents* que, según Choi (2018), invocan un sentido más ‘elástico’ de la memoria, o un índice digital más maleable (el ‘*para-index*’) que permite ‘conectar aquello que no puede ser conectado’: la objetividad de los documentos históricos y la subjetividad de las memorias individuales (o colectivas). Es este ‘nuevo’ índice el que permite mostrar aquello que hasta entonces estuvo oculto o fuera de nuestro alcance, y de confrontar con aquello que no había sido posible

---

<sup>5</sup> Al menos dentro del marco de la exposición. Muchas veces, los días en los que Raad no hace su *lecture-performance* las fotos y los cuadernos se exponen de manera física en los pasillos y salas del museo. Esto tiene mucho que ver con la idea de utilizar el espacio que le dan tanto como cubo blanco como caja negra. El artista dice: “cuando hago mis presentaciones, me relaciono con los objetos y espacios de tres formas: como obras de arte en una sala; como accesorios de utilería en un escenario; y como proyecciones en una sala de conferencias” (Riñón 2017)

comprender: las marcas del trauma, historias no-oficiales y marginales, documentos olvidados o que no fueron accesibles para una audiencia occidental. Hal Foster (2004) sugiere que quizás el ‘arte de archivo’ (*archival art*) emerge de la sensación de un fracaso de la memoria cultural que produce ‘paranoia’ (la necesidad de proyectar sentido a un mundo totalmente drenado de este). Esta paranoia promueve ‘el deseo de conectar aquello que no puede ser conectado’ y por lo tanto nutre lo que Foster (2004) llama: “the desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia” (p.22). Este movimiento de pasar a entender los archivos, no como ‘lugares de excavación’, sino como ‘lugares de construcción’, es fundamental en la obra de Raad.



#### 4. Narrar el trauma

Así, en una sala rodeada por un aura de misterio, donde nada de lo que se muestra es tangible y donde la información nos llega a través de una supuesta figura de autoridad, al espectador se le presentan fotos, notas y videos de testigos e historiadores de las guerras civiles libanesas. Pero los documentos que se proyectan en la pantalla distan de ser documentaciones objetivas de lo que pasó. Como explica el autor en una entrevista con Ixel Rión (2017), en ciertos acontecimientos de violencia física o psicológica extrema aparece una laguna entre los sucesos vividos y los experimentados. Esta laguna se ‘llena’ a veces con síntomas histéricos (sueños angustiosos recurrentes, recuerdos repentinos, fobias, etcétera). Se puede decir que estos síntomas histéricos ‘documentan’ las situaciones que los originaron. Sin embargo, los documentan de una manera particular en el sentido que, en muchos casos, se basan en fantasías (personales o colectivas), en lugar de ser un índice histórico de lo que se vivió.

Estos son los ‘*hysterical documents*’ de los que habla Raad. Frente a la imposibilidad de ‘estar presente’ en el momento del evento traumático, en el recuerdo de los testigos se filtran *ficciones* que generan una brecha entre lo vivido y lo experimentado<sup>6</sup>. Por esto, los documentos que reúne el Atlas Group se ubican ontológicamente entre lo real y la ficción - porque no hay otra forma de acercarse a los eventos de la guerra. Como ya se ha mencionado, hay algunos hechos que solo pueden experimentarse desde la ficción. Los documentos que se exponen en el archivo apelan, no tanto a develar los hechos objetivos que sucedieron, sino a la experiencia de lo que se percibía en ese entonces como real. La experiencia es algo que está mucho más allá de la simple información. Hay una distinción entre la ‘realidad objetiva’ y lo que podemos llamar ‘realidad perceptiva’. Para esto, la ficción funciona como el canal que permite esa experiencia, es solo a través de la ficción que podemos acceder a esta ‘realidad perceptiva’. Pero las ficciones que se muestran en el archivo del

---

<sup>6</sup> Un ejemplo de nuestra historia que puede dar claridad a estos conceptos lo aporta Ricardo Piglia (2001). El escritor cuenta que durante los años de la última dictadura argentina, “se decía que alguien conocía a alguien que en una estación del suburbio, desierta, a la madrugada, habían visto pasar un tren con féretros que iban al sur. Un tren de carga que alguien había visto pasar lento, fantasmal, cargado de ataúdes vacíos, que iba hacia el sur, en el silencio de la noche”. Una imagen muy fuerte, en la que se aludía a los desaparecidos, pero también anticipaba los que luego fuera la guerra de las Malvinas. Poco importa si ese hombre que vio el tren existió de verdad o no. Lo importante es que está ahí para narrar la experiencia. Piglia (2001) agrega: “Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir”. En este sentido, también resulta interesante notar que en la obra de Raad, como en la historia del Piglia, los hechos nos vienen mediados por la voz de un otro. Quienes documentaron los hechos de las guerras civiles libanesas fueron el Dr. Fadl Fakhouri, el Operador #17, o algún donante anónimo. Raad desplaza el pronunciamiento de la verdad que él quiere contar a personajes imaginarios.

Atlas Group son el intento de narrar las partes no-examinadas de las guerras en Beirut, la contraparte del relato oficial que conocemos en occidente.

Los documentos que analizaremos, entonces, por un lado, cuestionan la neutralidad de los relatos históricos, y, como explica Scasciamacchia (2017), “la intención de Raad al confrontar la idea de que la historia y el archivo son formas exclusivas del conocimiento que supone autoridad, basado en datos verificados (...), se cumple por medio de una “estética de la marginalidad” (...) que combina bocetos, diagramas, fotografías (...) hasta que el “margen” se convierte en un “centro abstracto” (p. 14). Los motores de los coche-bombas ocupan el centro y desplazan a las víctimas a los márgenes, el mediterráneo desplaza a los ahogados, puntos de colores cubren las marcas de balas en las paredes, etc. Pero en esta operación también nuestra atención se desplaza hacia los márgenes, hacia esos eventos no-institucionalizados, hacia los ‘pequeños eventos’ que no forman parte de la gran historia occidental y nos obligan a revisar los discursos establecidos sobre las guerras civiles libanesas. Por un lado, se parte de los márgenes porque el trauma no nos permite acercarnos al evento de manera directa, sino siempre de manera mediada, siempre desde un desplazamiento, siempre desde el margen. Por otro lado, porque es desde los márgenes que se puede cuestionar, desarticular y rearticular, los discursos de la historiografía tradicional. Como el materialista histórico de Benjamin (2008), Raad, cuenta la historia de los ‘pequeños eventos’, de los eventos que nunca fueron tomados como fuente histórica. Y lo hace a través de los personajes imaginarios que crea, que, como coleccionistas, reúnen objetos olvidados, considerados insignificantes, pero que encierran una energía histórica que ellos pretenden liberar (o al menos preservar).

#### *4.1 Notebook Volume 72: Missing Lebanese Wars*

*Notebook Volume 72: Missing Lebanese Wars* es un documento atribuido al ‘destacado historiador’ libanés Dr. Fadl Fakhouri, quien antes de su muerte en 1993 habría donado 226 cuadernos, 2 videos y 24 fotos en blanco y negro al Atlas Group para ser analizados, preservados y exhibidos. El cuaderno en el volumen 72 consiste de 21 imágenes que documentan las apuestas de un grupo de historiadores - marxistas, islamistas, maronitas nacionalistas y socialistas - en el hipódromo durante las guerras civiles en el Líbano. Cada imagen representa una página del cuaderno que contiene fotografías recortadas del periódico *An-Nahar* y las anotaciones de Fakhouri sobre la distancia y duración de las carreras, el tiempo del caballo ganador, cálculos sobre promedios, las iniciales de quienes apostaron y el tiempo de discrepancia predicho por el historiador ganador. Esto último

porque lo que se apostaba no era qué caballo iba a ganar la carrera, sino cuantas fracciones de segundo antes o después de la línea de llegada el fotógrafo (a quien habrían convencido, algunos dicen incluso sobornado, de que solo sacara una foto) capturaría la imagen del caballo ganador.

El documento es una metáfora de lo que Raad entiende que es el proceso de escritura de la historia: una apuesta (no es casual que sean historiadores los que apuestan). Lo que resulta interesante de estas imágenes es que ninguna logra capturar aquello que debería documentar: el instante que define el evento de ganar. Ninguna imagen muestra la nariz del caballo alineada con la línea de meta; uno o ve al animal justo adelante o justo atrás. El fotógrafo intenta capturar el instante significativo, pero los historiadores que apuestan saben que no importa que tan alerta el fotógrafo pueda estar, nunca va a poder documentar el instante que determina el evento. Esta incapacidad de estar ‘presente en el presente’, dice Raad, plantea muchas preguntas acerca de cómo se escribe la historia, y especialmente cómo se escribe la historia de aquellos eventos que conllevan formas de extrema violencia física y psicológica (Gilbert 2002). La distancia entre la nariz del caballo y la línea de llegada es la distancia que existe entre aquello que sucede y aquello que se graba (o ‘recuerda’). El historiador ‘gana’ cuando su apuesta es la más cercana a una realidad que se ha vuelto inasequible.



Por otro lado, Raad, al hacer énfasis en eventos generalmente percibidos como datos insignificantes dentro del marco de autoridad de los archivos, reorienta nuestra atención y la dirige a los márgenes de la gran narrativa de la historia, y como explica Scasciamacchia (2017):

En el aspecto estético, los documentos de *Notebook volume 72* logran este redireccionamiento hacia los márgenes por medio de la propia marginalidad: las notas y leyendas que rodean las fotografías donde se comentan y describen los detalles de las apuestas son lo primero que atrae la atención (p.10).

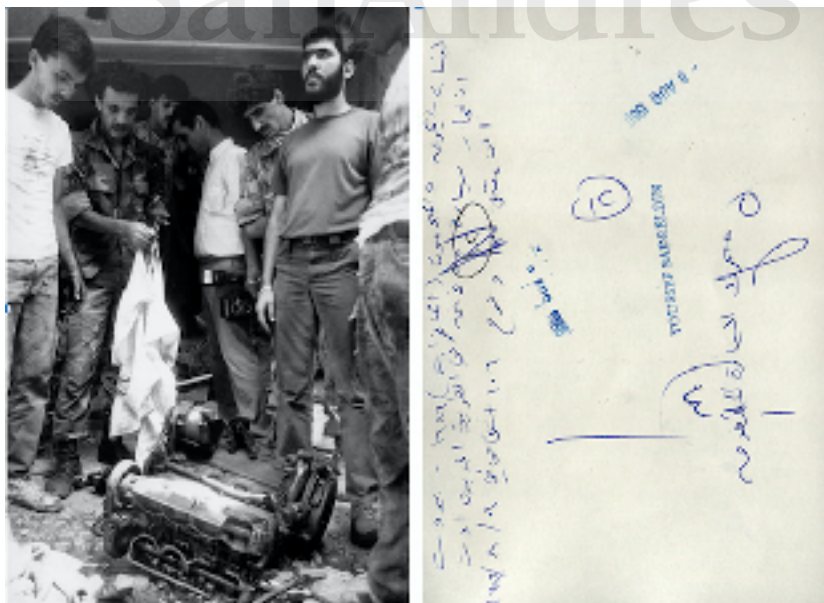
Además, para comprender el modo en que Raad entiende la historia, y las formas de escribir la historia, es importante resaltar que las imágenes del diario *An-Nahar* que aparecen en los documentos no son contemporáneas a las guerras libanesas sino que fueron tomadas años después de que estas terminaran. En este sentido, el Dr. Fakhouri encarna la figura del materialista histórico propuesta por Benjamin: por un lado, porque al no hacer distinción alguna entre pequeños y grandes acontecimientos ‘responde a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia’; por otro, porque no delimita la temporalidad del evento a su momento de aparición, sino que comprende el evento como un campo de fuerza cuyo efecto salta las barreras del *continuum* espacio-temporal. Esto da cuenta de que mientras que tradicionalmente la historia se ha interpretado de forma lineal, a través de la lente del “progreso” y la “decadencia”, Raad la concibe como un proceso: siempre en el acto de formación, nunca acabado. Los historiadores que se mencionan a partir de sus iniciales son historiadores verdaderos. Son quienes escribieron la historia del Líbano según las convenciones de la historiografía tradicional. Esto remarca que ya hay quienes escribieron la historia desde los grandes eventos y que reconocen que ahora es necesaria una historia desde los ‘rastros marginales’, a partir de aquello que quedó afuera de la historia oficial.

#### *4.2 Already Been in a Lake of Fire y My Neck Is Thinner Than a Hair*

*Already Been in a Lake of Fire* es otro cuaderno del Dr. Fakhouri y contiene 145 fotos de autos sacadas de revistas o diarios. Cada fotografía corresponde, exactamente, a la marca, modelo y color de todo auto que fue utilizado como ‘coche-bomba’ entre 1975 y 1991. Además, en cada página la imagen que aparece viene acompañada de un texto escrito en árabe que detalla el tiempo, lugar y fecha de explosión, el número de víctimas, el perímetro de destrucción, el número de eje y motor del auto que explotó, y el peso y tipo de explosivos utilizados. La forma en la que se presentan los vehículos como si estuvieran volando, removidos de su típico contexto publicitario, supone un

reencuadre radical que fuerza al espectador a imaginar el potencial destructivo del auto cuando se ve transformado en una bomba.

En este mismo sentido, en *My Neck Is Thinner Than a Hair*, documento cuya producción se le atribuye al Atlas Group, uno ve fotografías de los efectos de los autos-bomba. Como se explica en la descripción de las imágenes en el archivo, la única parte que permanecía intacta luego de que el auto explotara era el motor. Este salía eyectado y aterrizaba en los balcones, techos y casas adyacentes, a veces hasta a cientos de metros de distancia del sitio original de la explosión. Las 49 imágenes que se muestran fueron tomadas por foto-periodistas que entre 1975 y 1990 competían por la documentación de estos motores. Lo interesante de estas imágenes es que el motor está en el centro de la escena, y no el objetivo de la bomba (esto es, las personas heridas y los edificios dañados). Al mismo tiempo, los motores comienzan a parecerse a los cuerpos ausentes de las víctimas. Como sugiere Jeffrey Wallen (2011) “the photographs present literally as a displacement - the distance of the engine from the original site of the bomb - while refocusing the gaze on this destructive displacement itself” (p.287). La idea de fondo es que, frente al trauma, las imágenes fallan en su intento por documentar el evento histórico, no logran transportarnos al momento originario. La violencia no se muestra y los muertos nunca aparecen documentados (tan solo se mencionan en los márgenes como una cifra, como una abstracción). Este desplazamiento tiene que ver con la ya mencionada idea de la ‘imposibilidad de estar presente en el presente’.



### 4.3 *We Can Make Rain But No One Came To Ask*

El documento *We Can Make Rain but No One Came To Ask* es un video que, como se explica en el texto que lo acompaña en el archivo, ‘imagina’ una colaboración entre Yussef Bitar, el investigador de detonaciones de auto-bombas más importante del estado, y Georges Semerdijan, un respetado y audaz fotoperiodista y camarógrafo quien, hasta su violenta muerte en 1990<sup>7</sup>, narró incansablemente las guerras libanesas de los últimos 30 años. La cinta de video se centra en diagramas, notas, filmaciones y fotografías producidas por Bitar y Semerdjian acerca de la detonación en el barrio de Furn Ech Chubak en Beirut, el 21 de enero de 1986. El documento se le atribuye al Atlas Group y lo que muestra son imágenes de este barrio de la ciudad en particular, en diferentes tiempos y montadas unas con otras de manera que, por ejemplo, por momentos se pueden ver las ruinas de los edificios afectados por la explosión en 1986 e inmediatamente después una imagen panorámica de una calle en 1990 pero fragmentada temporalmente, donde algunas personas y autos van pasando y desaparecen a mitad de camino, y otras aparecen de la nada. La cuestión fundamental sobre la que trabaja el documento es la espacialidad y la temporalidad de la ciudad tras haber atravesado una guerra.

Entre 1976 y 1990 Beirut estaba dividida en ghettos. La lógica de la guerra fragmentaba el tiempo y el espacio de la ciudad. En Beirut hubieron más de 3600 detonaciones de auto-bombas en el curso de esos 14 años, lo que significa casi una detonación por día. Para 1986, año de la detonación en la que se basa en video, la gente ya estaba acostumbrada a vivir este tipo de situaciones; si no veía una explosión hoy la vería mañana. El estado tenía muy poca autoridad y no era capaz de mantener el orden y garantizar la seguridad de los ciudadanos. Por lo tanto quienes ocupaban este rol de ‘guardian’ eran las milicias. Pero incluso en este escenario, los residentes de barrios como Furn Ech Chubak desconfiaban de la capacidad de las milicias para mantenerlos a salvo. Los pozos que generaban las detonaciones en las calles se tapaban al día siguiente. Esto decía mucho de lo que sentían las personas con respecto a la política y a la justicia: eran los políticos quienes enviaban los auto bombas. Por eso en muchas de las imágenes que se muestran aparecen, no solo fotoperiodistas, sino también políticos. Ambos eran los primeros en llegar al evento: unos para documentar lo sucedido, los otros para figurar en esos documentos.

---

<sup>7</sup> Georges Semerdijan murió a los 41 años de edad mientras fotografiaba un conflicto inter-cristiano en Beirut este. Murió el 3 de febrero de 1990 tras recibir un disparo en la cabeza.



Esto generó una estructura de pensamiento particular en quienes vivían en estos espacios, donde antes de la guerra uno conocía a algunos de sus vecinos pero seguro que no a todos, mientras que durante y después de la guerra uno debía conocer a todos y cada uno de ellos. Uno tenía que saber si su vecino tenía uno o dos hijos, si ellos estaban de novios o saliendo con alguien, y si estaban saliendo con alguien, qué tipo de auto manejaba esta persona y si ese auto es el que está estacionado en la vereda o no. Así, de repente, uno se encontraba pidiéndole a sus vecinos que le cuenten sus secretos ante la ausencia de un crimen. Frente a un crimen consumado, este tipo de interrogatorio al que se someterían entre vecinos sería lógico y es algo que sucede en todas las ciudades del mundo. Lo particular de la ‘situación de guerra’, como la del Líbano, es que el interrogatorio se presenta antes de que suceda el crimen. En este escenario no hay distinción entre lo público y lo privado. Lo privado, al menos en un radio geográfico específico, debía volverse público. Como uno no podía saber los secretos de toda la ciudad, este fenómeno se daba dentro de un rango espacial determinado. Uno sabía los secretos de las personas que viven en su edificio, quizás en el edificio de al lado, los que viven en la cuadra, pero no más. Así, quienes viven fuera de esa circunferencia donde lo privado se confunde con lo público, pasan a ser completos extraños. Se podía tolerar que uno de estos ‘extraños’ pasara caminando por la calle, pero de inmediato levantaba sospechas y miedo. El espacio de la ciudad, en la concepción espacial de las personas, estaba fragmentado. No eran solo barricadas físicas las que se habían levantado, sino también barricadas psíquicas producto de una paranoia urbana. Cualquiera, en cualquier momento, puede hacer explotar todo y asesinarnos, por lo tanto cualquiera que no conozcamos es sospechoso.

Algo similar ocurría con el tiempo. Uno sabía que todos los días habían detonaciones de autobombas, y se sabía también que estas detonaciones ocurrían en las ‘horas pico’, en las horas en que la gente iba o volvía de trabajar. Esto lo que terminaba por hacer era que las personas digan ‘no voy a ir a trabajar en la hora pico, voy a ir más tarde o más temprano y volveré más tarde o más temprano’. La consecuencia de esto era que cada trabajador tenía sus propios horarios. Si uno quería ir de compras tenía cientos de horarios distintos de apertura y clausura de los locales. La guerra cambiaba las lógicas y los ritmos tradicionales de la ciudad volviendo imposible la vida en Beirut. La única otra alternativa era quedarse todo el día encerrado en la casa. Cada guetto, definido por la extensión de secretos compartidos entre vecinos, tenía su propia lógica temporal. Así, Beirut se componía de una heterogeneidad de espacios y tiempos que convivían unos con otros. Uno vivía en una ciudad, pero seguía las lógicas de la ‘aldea’. Las bombas no solo explotaron sobre edificios,

sino que hicieron estallar las ideas de tiempo y espacio que tenían los ciudadanos de Beirut, hundiendo a la ciudad en un verdadero caos físico y psíquico.

Durante los años 90', con el fin de la guerra, el gobierno intentó reconstruir la ciudad (devastada por la violencia) eliminando las distinciones entre ghettos. Se buscaba que las personas se sintieran 'ciudadanas de Beirut' y no 'ciudadanos de determinado ghetto'. Se creía que, tras la firma del acuerdo de Ta'if, se removerían las milicias, se abrirían las calles y los locales, todo volvería a la normalidad previa a la guerra. Sin embargo, como explica Raad (en Gilbert 2002), este tipo de pensamiento seguía intacto en las personas. El propio artista cuenta que años después de la guerra, todavía no podía circular tranquilamente con una cámara de fotos en determinados ghettos sin levantar sospechas. Durante la guerra, las familias vivían en sus casas y departamentos con paredes rotas como si estas estuvieran intactas. Literalmente uno podía ver el interior de los hogares desde la calle, uno podía ver cómo tal persona veía televisión, cómo otra dormía, cómo comía. En definitiva que la pared esté o no esté daba igual porque nadie tenía secretos que sus vecinos no supieran. Con la reconstrucción de la ciudad en el período de post-guerra, incluso cuando las paredes de los edificios volvieron a levantarse, todas las lógicas espacio-temporales de la guerra permanecieron en Beirut como si la guerra continuara. El documento *We Can Make Rain but No One Came To Ask* muestra imágenes de la guerra y de la post-guerra, de los edificios destruidos por las detonaciones y edificios nuevos por la reconstrucción sin embargo, en el montaje, el espacio y el tiempo siempre se encuentra fragmentado. En definitiva, la cuestión central sobre la que trabaja el documento es: ¿Cómo se puede reconstruir, no solo la ciudad, sino el tiempo como secuencial y el espacio como continuo, tras años de explosiones, tras años de fragmentaciones?

#### *4.4 Operator #17: I only wish that I could weep*

El documento *I only wish that I could weep* es un video grabado por el 'operador 17', un oficial de la inteligencia del Ejército Libanés a quien se le asignó monitorear la Corniche, un paseo junto al mar Mediterráneo en Beirut. El video comienza con una explicación sobre qué es lo que se está filmando, por qué y por quién. Ahí se dice que la Corniche es un lugar reconocido como placentero para caminar, correr, hacer ejercicio, charlar, juntarse con otros, pero también es conocido por ser el punto de encuentro favorito de 'políticos, espías, doble agentes, adivinos y frenólogos'. Que para vigilar todo esto, los agentes de seguridad libaneses montaron cámaras a lo largo de la rambla para monitorear toda actividad. Que desde 1995 en adelante, el operador de la cámara #17, todas las

tardes desvió el foco de su objetivo asignado hacia la puesta de sol. Y que en 1996 el operador fue despedido pero le permitieron quedarse con sus imágenes. Además, se dice que estos videos fueron donados al Atlas Group y que en una entrevista en 2001 el operador #17 cuenta que empezaba a filmar la puesta de sol cuando él pensaba que estaba por ponerse, y que luego volvía a sus obligaciones. También, cuenta que habiendo crecido en el este de Beirut durante los años de guerra, siempre quiso ver la puesta de sol desde la Corniche, ubicada al oeste de Beirut. Después se muestran las filmaciones de los atardeceres.

Lo interesante de este documento es que presenta, nuevamente, un desvío o desplazamiento: el de la cámara que deja de cumplir una función de vigilancia para cumplir una función estética. Lo que se muestra no es aquello que debía ser filmado y que constituiría el documento de un evento histórico significativo para la historiografía (registros de espías y agentes doble), sino que lo que se muestra es aquello que tiene un significado especial para quien filma: los atardeceres en el Mediterráneo. Sin embargo, estos atardeceres dicen mucho sobre lo que las personas vivieron durante esos años. Lo conmovedor de estas imágenes es que muestran a las dos actividades (la puesta de sol y el encuentro de espías) sucediendo una al lado de la otra. Como sugiere Wallen (2011) “The footage is more like an interpolation, unseen by others and by history, into the fabric of purposeful daily activity, though here of course that norm is marked as a destructive, perverted one, directed more towards death than life” (p.289). Lo que el operador #17 comunica es el anhelo de estar en otro lado y de que las cosas fueran distintas (que la guerra haya terminado).

Si bien se trata de un personaje que nunca existió, esta ficción sirve para mostrar una ‘realidad perceptiva’, en la que, durante y luego de las guerras civiles en Beirut, se creía en la presencia de agentes secretos sirios en la Corniche y se sospechaba (en chiste pero no) que el ejército libanés monitoreaba a todos desde los puestitos en la Chorniche (Lebow 2015). Esta sensación de que la guerra podía re-encenderse en cualquier momento, esta inminencia de guerra, rodea todo el exterior del marco de la cámara #17<sup>8</sup>, pero no se encuentra en la imagen que finalmente captura. El agente

---

<sup>8</sup> En este sentido, Stefanie Baumann (2019) llama la atención sobre la enumeración de los sospechosos que se mencionan en la introducción del video. No hay distinción alguna entre expertos en política, espías, agentes dobles, adivinos y frenólogos. Por un lado, la adivinación, asociada a los supersticiosos y lo esotérico poco tiene que ver con las verdaderas preocupaciones del estado. Por otro lado, la frenología es una pseudo-ciencia del siglo XIX que goza poco (por no decir nada) de prestigio a finales del siglo XX. Por último, los expertos en política son tan amenazantes como expertos en deportes, solo evalúan los eventos que ocurren para poder predecir eventos futuros. Los únicos realmente importantes para el estado son los agentes y espías. De este modo, lo que la autora explica es que la fuerza performativa de *Atlas Group* radica, no en ser un archivo que revela algo tópico sobre la realidad Libanesa (no nos dice nada sobre los hechos objetivos), sino en mostrar esa atmósfera de incertidumbre, de ideas vagas e intuiciones, en la que cualquiera podía ser considerado como sospechoso.

distraído, exhausto, harto de las órdenes sin sentido que tiene que seguir, cansado de estar en alerta roja durante demasiados años, hastiado de temer por el enemigo que aguarda justo del otro lado de la esquina, de esperar lo peor, expresa su insatisfacción en el acto de mirar hacia el costado, de mirar los atardeceres en lugar de buscar el peligro al acecho. Según Lebow (2015) esta es la fantasía del propio artista de que un soldado/operario responda a un llamado más ‘alto’ que las demandas sin sentido de su supervisor militar: “Operator #17, along with Raad, has his priorities straight. For this, we are told, he lost his job, but i’d like to imagine that he retained his ability to dream” (p.455).

Por otro lado, el documento trabaja sobre la geografía de Beirut. Ya en los primeros años de la guerra, durante la ‘Guerra de los dos años’, la ciudad se partió en dos: el este cristiano, el oeste árabe. Esto implicaba que gran parte de Beirut se le volvía inaccesible a uno dependiendo del grupo al que pertenecía. Durante los catorce años de guerra, y mucho tiempo después también, un cristiano no podía caminar tranquilo en territorio árabe y viceversa, sin levantar sospechas. La Corniche, ese paseo encantador a las orillas del Mar Mediterráneo, quedó del lado árabe y gran parte de la población perdió la oportunidad de disfrutarlo. El operador #17, escondido en uno de los puestos de la rambla, no puede resistirse a la tentación de la vista que proporcionaba ese paisaje único. No importa cuántos atardeceres iguales haya registrado con su cámara, para él cada uno tiene una particularidad irrepetible que debe ser rescatada.

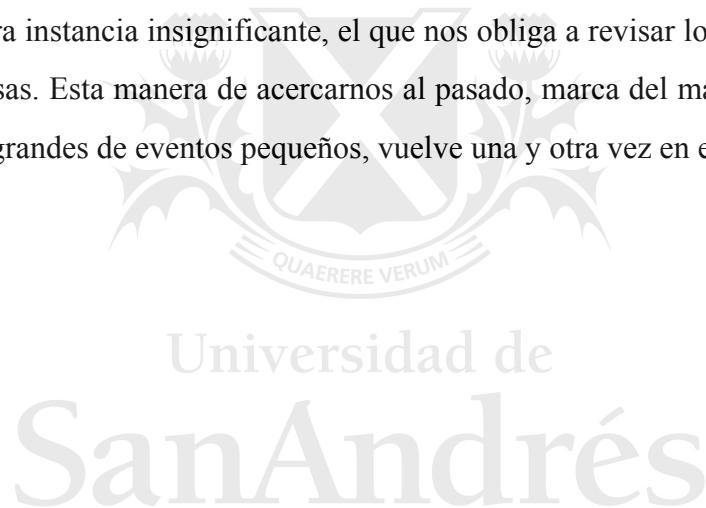
#### 4.5 *Let’s Be Honest, the Weather Helped*

El documento *Let’s Be Honest, the Weather Helped* se le atribuye a Walid Raad, quien lo habría donado al Atlas Group. Consiste en una serie de fotografías en las que se muestran las paredes de los edificios del barrio de Beirut en el que vivió Raad durante los primeros años de la década del 80, y en las que se destacan los impactos de bala impresos en esas paredes. Lo que vemos son edificios (y en una ocasión un árbol) llenos de puntos de colores que cubren las marcas que dejaron las balas. Los círculos verdes, naranjas y violetas animan las fotos en blanco y negro, y a veces cubren los edificios casi por completo. El texto que acompaña a las imágenes dice:

Like many around me in Beirut in the late 1970s, I collected bullets and shrapnel. I would run out to the streets after a night or day of shelling to remove them from walls, cars and trees. I kept detailed notes of where I found every bullet and photographed the sites of my findings, covering the holes with dots that corresponded to the bullet’s diameter and the mesmerizing hues I found on bullets’ tips. It took me ten years to realize that ammunition manufacturers follow distinct colour codes to mark and

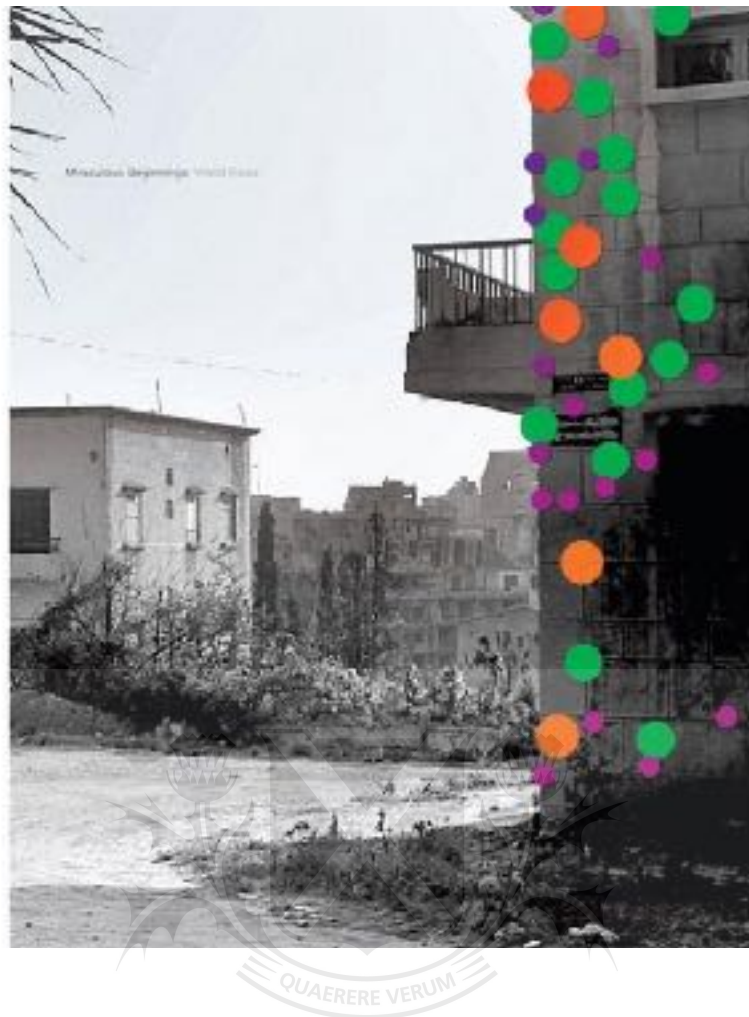
identify their cartridges and shells. It also took me another ten years to realize that my notebooks in part catalogue seventeen countries and organizations that continue to supply the various militias and armies fighting in Lebanon: Belgium, China, Egypt, Finland, Germany, Greece, Iraq, Israel, Italy, Libya, NATO, Romania, Saudi Arabia, Switzerland, USA, UK and Venezuela<sup>9</sup>.

Todo círculo de color marca (pero también tapa) el lugar dañado de la pared, y también marca la ubicación donde cada objeto de la colección fue encontrado. La bala, dice Wallen (2011), es también un juguete, un objeto estético, que vemos en las hermosas imágenes de cada tipo de bala. Los colores también sirven para marcar el país de origen de las balas y se nos dice como esas balas llegaron a formar parte de la colección de Raad. Esta colección realiza un rastreo del negocio de armas. Ganancia, responsabilidad y contexto histórico se reinscriben sobre la foto (Wallen 2011). La colección de un niño, que inocentemente juntó balas olvidadas durante años, permite mostrar la responsabilidad de las grandes potencias del mundo en la perpetuación de una guerra salvaje. Es este evento, en primera instancia insignificante, el que nos obliga a revisar lo que sabemos sobre las guerras civiles libanesas. Esta manera de acercarnos al pasado, marca del materialista histórico que no distingue eventos grandes de eventos pequeños, vuelve una y otra vez en el trabajo de Raad.



---

<sup>9</sup> <https://www.theatlasgroup1989.org/weather>



De este modo, vemos cómo las fotografías en blanco y negro, conforme a los mecanismos de documentación fotográfica, son asimilados como documentos históricos de la guerra. Sin embargo, por la superposición de puntos coloreados, estas imágenes producen perplejidad y se distancian de las normas del género fotográfico (Lambouris 2014). Lo que se consigue es una deliberada suspensión de la confianza de los espectadores sobre las imágenes como evidencia fotográfica concreta. Nos preguntamos si estas son realmente fotos de la guerra, quién las tomó y porqué, quién las donó, etc. Pero lo cierto es que poco importa la veracidad de las imágenes porque no buscan dar cuenta de lo que realmente sucedió, sino de aquello que se experimentó. La distancia entre una cosa y la otra, como ya hemos mencionado, se acentúa en los casos de violencia extrema y trauma. En este sentido, los círculos coloreados representan una desviación: apuntan hacia, pero también evitan que veamos, el daño de la guerra.

#### 4.6 *Secrets in the open sea*

El documento *Secrets in the open Sea* reúne 29 impresiones fotográficas que, según se lee en el archivo, fueron encontradas en 1993 enterradas bajo escombros durante la demolición del distrito comercial de Beirut. Las impresiones muestran diferentes tonos del color azul y todas miden 111 x 173 cm. A primera vista, las imágenes aparecen como hermosas abstracciones azules, pero al examinarlas con mayor atención se dejan ver pequeños retratos de personas en blanco y negro ubicados en los márgenes de las impresiones. La narrativa que acompaña estas imágenes agrega que en 1994, tras ser donadas al Atlas Group, estas fueron enviadas a laboratorios en Francia y Reino Unido para someterlas a un análisis químico. Los laboratorios dan cuenta de estos pequeños retratos y el Atlas Group identifica a todos los individuos representados en las imágenes en blanco y negro. Resultó que todos esas personas retratadas o se habían ahogado o fueron halladas muertas en el mar Mediterráneo durante 1975 y 1991.

El efecto que genera el contraste de las grandes imágenes de azules monocromáticos con los retratos de personas que fueron halladas muertas en el Mediterráneo es de desesperación. Lo que refleja son las condiciones de invisibilidad y anonimato de ciertos hechos y acontecimientos: el vasto campo ocupado por un azul ‘abstracto/anónimo’ ocupa el escenario central y desplaza a los retratos de rostros y cuerpos reales (Scasciamacchia, 2017). Según Raad, la ‘Guerra Civil Libanesa’ es una abstracción, es la imagen vacía de lo que en realidad constituyen individuos, grupos, discursos, eventos, situaciones y, sobre todo, experiencias (en Gilbert 2002). El campo monocromático, dice Scasciamacchia (2017), indica “la abstracción como estrategia estética: un modo estético que marca una distancia de la representación de la realidad y, por lo tanto, de la historia como narración de “acontecimientos reales” documentados” (p.14). Por consiguiente, la abstracción refleja la incapacidad de la historia de representar de forma adecuada la violenta experiencia de la guerra; la abstracción misma es vista como una estrategia de distracción, “para experimentar la guerra desde lejos” (p.14).



Por otro lado, los azules de las imágenes de *Secrets in the Open Sea*, juegan con el vínculo que el color tiene con la historia. Yshai Jusidman, por ejemplo, en su obra 'Azul de Prusia', expone una serie de imágenes en las que se ven partes de los grandes campos de concentración nazis teñidas de un azul particular (el Azul de Prusia) que era el que quedaba marcado en las paredes cuando se utilizaba el Zyklon-B, un plaguicida ampliamente utilizado por los nazis para el despioje y la desinfección, aunque también para el exterminio. En el documento del Atlas Group, los azules abstractos remiten al mediterráneo, lugar en el que se ahogaron y desaparecieron cientos de personas durante los años de las guerras civiles en el Líbano. En ambos casos el color azul queda ligado al horror. Hay una idea presente en los dos trabajos de que ni siquiera los colores son inocentes. A su vez, en *Secrets...* el mar también carga con el peso de la culpa. Algo similar ocurre en la obra '30.000' de Nicolás Guagnini en la que 25 prismas rectos funcionan como soporte para el retrato del padre del artista, desaparecido en 1977. El espectador sólo podrá componer la imagen del rostro desde un único punto de vista. Al recorrer la obra, encontrará el punto óptimo desde el cual el rostro se conforma, el que desaparecerá en el mismo momento que el espectador vuelva a desplazarse. Como la escultura está instalada a orillas del Río de la Plata la imagen se pierde con el agua de fondo. Como es sabido, durante la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, muchos de los cuerpos de las víctimas del terrorismo de estado fueron lanzados desde aviones



a las profundidades del río. De esta forma, la idea del agua como testigo del horror, aparece en ambas obras y vive en la conciencia de los ciudadanos de ambos países.

#### 4.7 Hostage: The Bachar Tapes

El documento *Hostage: The Bachar Tapes* se le atribuye la autoría a Souheil Bachar y trata sobre la abducción y detención en el Líbano durante los años 80's y principios de los 90's, de hombres 'occidentales' como Terry Anderson y Terry Walte por 'militantes islamitas'. El evento se dio a conocer como la 'Crisis de rehenes occidentales' (*Western hostage crisis*), que a su vez está enmarcado por otro evento conocido como el escándalo 'Irán-Contra'. Iran-Contra consistió en una doble operación. Por un lado, Estados Unidos accedía a venderle armas a Irán a cambio de, entre muchas otras cosas, la liberación de rehenes norteamericanos y de otros países occidentales que se encontraban secuestrados en el Líbano por milicias iraníes en Beirut. Por el otro, con la plata que ganaban por la venta de armas, Estados Unidos financiaba los movimientos Contra-revolucionarios y células paramilitares en Nicaragua (1984-1986). En el archivo se lee:

In Hostage: The Bachar Tapes, this crisis is examined through the testimony of Souheil Bachar who was held hostage in Lebanon between 1983 and 1993. What is remarkable about Souheil's captivity is that he was held for three months in 1985 in the same cell as five American men: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco and David Jacobsen. In 2000, Souheil collaborated with The Atlas Group to produce fifty-three videotapes about his captivity. Tapes #17 and #31 are the only tapes Souheil makes available outside of Lebanon. In the tapes, Bachar addresses the cultural, textual and sexual aspects of his detention with the Americans.<sup>10</sup>

El documento explora y problematiza el tratamiento mediático occidental de estos acontecimientos sucedidos en Medio Oriente y la construcción discursiva del árabe como el *otro*. En el video #17 Soulheil Bachar<sup>11</sup> cuenta la historia de su tiempo en cautiverio y lo que dice es que estuvo tres meses encerrado con cinco prisioneros estadounidenses, y que cada uno de ellos, tras su liberación, escribió un libro sobre su vida como rehén. Bachar se pregunta por qué esa historia tuvo que

---

<sup>10</sup> <https://www.theatlasgroup1989.org/bachartapes>

<sup>11</sup> El personaje de Bachar está inspirado en Wadj Domani. Durante la llamada *Western Hostage Crisis*, Hezbollah también secuestró a muchos hombres de medio oriente (hecho ignorado por muchos en occidente); Domani fue uno de ellos. Domani era un empleado en la embajada de Kuwait en Beirut y fue tomado como rehén en 1985. Tuvo la particularidad de ser uno de los pocos rehenes medio orientales que convivieron en la misma celda con rehenes occidentales. Su figura se hizo conocida por ser mencionada en las memorias de Terry Anderson. En ellas Anderson describe a Domani como 'la irritación temporaria de una peste que se queja constantemente' (Connelly 2012). Tras no poder localizar a Domani, Raad lo usó como base para el personaje de Bachar.

contarse cinco veces, por qué hay cinco versiones diferentes publicadas de un mismo hecho, y se responde: “because each story is not the same or as the hostages like to say, each man experiences captivity in his own way. No doubt this is true, true not only of the experience of captivity, but of all experiences today”. La insistencia en la unicidad de la experiencia de cautiverio sirve para despolitizar los secuestros de occidentales en Beirut, ignorando los grandes eventos sociales y políticos que llevaron a la crisis de rehenes (Connelly 2012). Al enmarcar sus experiencias como prisioneros principalmente como una experiencia personal, logran efectivamente borrar la larga historia intervencionista de los países occidentales en el Líbano. Esto da lugar a la construcción de la cultura árabe como una *otra* distinta a la occidental, menos civilizada, más salvaje e irracional.

Edward Said (2008), en un texto clásico, llamó a esta forma de acercarse a las culturas orientales ‘*orientalismo*’. Como él explica en su libro, en las películas y programas de televisión producidos en occidente, lo Árabe siempre se asocia a lo lascivo o a la deshonestidad total. El árabe se presenta como un degenerado sexual, ingenioso para hacer el mal, pero esencialmente sádico, traicionero, bajo. En su acepción básica el *orientalismo* es el conocimiento institucionalizado que el occidente tiene del oriente. Es una forma de entender, describir y hacer inteligible el oriente, específicamente Medio Oriente, para el occidental. El *orientalismo* determina los tipos de discursos que pueden hacerse sobre el mundo oriental, y es a través de su reiteración y repetición que esos discursos ganan autoridad y se institucionalizan. Sin embargo, dice Said (2008), el *orientalismo* no es algo principalmente descriptivo; como disciplina no busca describir un lugar geográfico real. Sino, más bien, el conocimiento orientalista crea la realidad que se propone ‘describir’. Es un discurso que es siempre comparativo. El orientalista no intenta entender su objeto de estudio en sus propios términos; por el contrario, todo análisis se basa en comparaciones entre el oriente y el occidente. Es una manera de acomodar lo ‘nuevo’ a lo familiar, lo extraño y exótico a lo conocido. El oriente se presenta siempre en una relación simétrica con Europa, pero esta simetría es jerárquica, y Europa siempre está en la posición dominante. En la lógica del *orientalismo*, el oriente se vuelve una pobre imitación de la autenticidad europea.

De este modo, quienes estuvieron cautivos, en sus libros describen a sus guardias no como poseedores de una motivación genuinamente política, sino como extremistas con un odio irracional hacia occidente. Así, como explica Connelly (2012) “while the Western hostages present their captivity narratives as primarily personal and depoliticized experiences, their very attempt at depoliticization is political” (p.21). Bachar se pregunta por qué todos los ex-rehenes comienzan sus

memorias con una descripción del paisaje ‘¿es acaso que quieren mostrar lo que paso como algo natural e impredecible?’. Lo que se sugiere es que la descripción de los árabes, con sus conductas violentas y sus ‘perversiones’ sexuales, se entienden como expresiones naturales de una radical adherencia a un Islam esencialista que no ha cambiado nada desde la Edad Media. El Islam, y la figura del ‘terrorista islamita’ son el lente a través del cual se entienden las acciones de Hezbollah, mientras que los reclamos políticos que motivan acciones como la toma de rehenes generalmente no se reconocen.

El video #17 se centra en en las relaciones sexuales entre los rehenes que comparten una misma celda. Bachar dice que sus compañeros se sentían visiblemente atraídos y ‘asqueados’ por su cuerpo ‘arabe’, manteniéndolo a cierta distancia mientras que, de manera secreta, buscando contacto físico. Bachar afirma que sus compañeros también estaban obsesionados con la sexualidad de sus guardias, siempre pendientes de qué sucedía en el otro cuarto e hipotetizando, según los ruidos, que los captores debían estar teniendo relaciones sexuales. Estas tensiones sexuales y tendencias homosexuales nunca aparecen en las memorias de los norteamericanos, sino que, por el contrario, lo que es recurrente en esos libros son los testimonios de sus mujeres. En un diálogo imaginario entre Raad y Bachar<sup>12</sup>, Raad le pregunta por qué insiste en tener su voz doblada a un tono de voz femenino, y Bachar le contesta que al leer las memorias de sus compañeros le llamó la atención que, si bien los secuestros afectaban no solo a los rehenes sino también a toda su familia, amigos, compañeros de trabajo, entre otros, las únicas voces que aparecen en los libros son las de ellos y las de sus mujeres. Esto lo lleva a pensar que en el rol que cumple el testimonio de la mujer y dice:

Some writers have already suggested that the drama of Western women’s captivity tends to revolve around their sexual assault. I want to suggest that that of Western men’s revolves around containing the threat of sexual desire for men, for Arab and Western men. This threat is ultimately contained through the literary contributions of the wives/girlfriends. These contributions not only confirm the women’s self-imposed celibacy during their husbands’ ordeal. They also confirm that women remain the Westerners’ love objects.<sup>13</sup>

Por otro lado, Bachar da más de una indicación sobre la disposición de su video. Además de que se doble su voz con un tono femenino, pide que se traduzca lo que él dice en árabe en los distintos segmentos del video en el que habla según el lenguaje oficial del lugar de exposición (“*english for*

---

<sup>12</sup> <https://bombmagazine.org/articles/civilizationally-we-do-not-dig-holes-to-bury-ourselves/>

<sup>13</sup> Ibid.

*the US and UK, French for France, and Arabic for the Arab world, and so on*”), que se subtitle lo que se dice y que los subtítulos aparezcan en un fondo negro o, si se prefiere, que se use el azul, ‘azul como el Mediterráneo’. La especificidad de estas indicaciones revelan la naturaleza artificiosa del testimonio (y no solo del de Bachar, sino del testimonio en general) al mostrar que el testimonio es, en último término, una construcción. El documento *The Bachar Tapes* juega con las reglas y convenciones del testimonio como género. Quienes sepan hablar árabe e inglés (si el video se está exponiendo en un país de habla inglesa) podrán darse cuenta de que muchas de las traducción están mal e, incluso en algunos casos, se dice lo contrario. De esta manera, el documento sugiere que en el testimonio el testigo no articula una experiencia ‘pura’, sino que cuenta una historia a través del marco de determinadas convenciones. En el video Bachar dice: “yes, our story is tragic, yes, it is sordid, but you have to remember it is first and foremost a story”. Lo que se encuentra en el centro de *The Bachar Tapes* es una desnaturalización del video-testimonio como forma de representación (Connelly 2012). Si hay algo que los videos nos hacen constantemente conscientes es que las narrativas no son arbitrarias, sino que se construyen y diseminan según reglas particulares.

Como en todas las obras del archivo, lo que entra en juego es la cuestión de la representación, entendida en términos de las formas en que entendemos los eventos históricos ¿Cómo nos acercamos a los hechos de guerra? ¿Cómo experimentamos eventos tan traumáticos? ¿Cómo los recordamos? Y ¿Cómo los contamos? El testimonio, como forma de contar la ‘verdad’ de un evento, está atravesado por estos síntomas históricos de los que habla Raad. Por lo tanto, al estar atravesados por fantasías personales (o colectivas), el testimonio no puede considerarse como un índice histórico de lo que sucedió. Bachar, al contrario de sus compañeros de celda, comprende esto y de ahí su hincapié en que su historia es un *cuento*<sup>14</sup>. Y las memorias de Bachar se presentan como una contra-narrativa ya que significan la interjección de una voz subalterna árabe en el discurso dominante de la crisis de rehenes (Connelly 2012). Ya desde el nombre que se le dio al hecho (*Western hostage crisis*) se deja en claro que para la historia oficial no hay lugar para personajes árabes como Bachar y sus testimonios. De este modo, *The Bachar Tapes* construyen una contra-narrativa que convive con la de sus compañeros de celda y con la de los medios occidentales. El testimonio de Bachar viene a complejizar la historia y a enriquecer la narrativa general de la toma de rehenes en Medio Oriente. En términos de Benjamin, (2008) las memorias de Bachar ‘cepillan la historia a contrapelo’.

---

<sup>14</sup> *Story* significa tanto ‘historia’ como ‘cuento’.

## Algunas notas sobre la ‘retracción de la tradición’ (*The Withdrawal of Tradition*)

Como vemos, cuando se recuerda un pasado traumático las memorias se ven atravesadas por ficciones. Como consecuencia, hay dimensiones del pasado que le son inaccesibles al historiador o a quien esté interesado en el evento. Los documentos que venimos analizando, por un lado ‘iluminan algo de estas dimensiones no-examinadas de las guerras civiles libanesas, pero por el otro dan cuenta de esta inaccesibilidad. Bachar, por ejemplo, narra la historia de los prisioneros durante la Crisis de rehenes occidentales desde la perspectiva del árabe. Así, da cuenta de lo artificioso del género testimonial, puesto que lo que cuenta es muy distinto a lo que contaron personas como Terry Anderson y Terry Walte. Sin embargo, Bachar es un personaje de ficción interpretado por un actor que hace de Wadj Domani, el verdadero rehén. Lo que el video produce es una equiparación, desde el punto de vista ontológico, de los documentos: ambos son ‘documentos históricos’.

El intelectual libanés, Jalal Toufic (2009), cuando habla de la ‘retracción de la tradición’, habla de otro tipo de inaccesibilidad que no es física ni psicológica, sino más bien metafísica y que solo ocurre en casos de un ‘desastre inconmensurable’ (*surpassing disaster*). En estos casos, a la destrucción de registros físicos y psicológicos se le suma la retracción de textos literarios y filosóficos, así como también de ciertas fotografías, videos, películas y obras musicales más allá de que sus copias físicas sigan existiendo. Lo paradójico es que para que un evento sea considerado como un ‘desastre inconmensurable’, se tiene que detectar primero su síntoma: ‘la retracción de la tradición’. Como explica el autor: “In other words, whether a disaster is a surpassing one (...) cannot be ascertained by the number of casualties, the intensity of pshyctic traumas and the extent of material damage, but by whether we encounter in its aftermath symptoms of withdrawal of tradition” (p.12). De este modo, cuando se produce la retracción, hay un edificio, una librería, un texto que sigue existiendo, que no fue destruido por el desastre, pero que no le es accesible al artista, al escritor o al pensador. Como persona uno ve el libro, pero como artista no le es accesible. Una de las tareas del artista, en relación al ‘desastre inconmensurable’ es mostrar esta retracción. Toufic (2009) escribe:

With regard to the surpassing disaster, art acts like the mirror in vampire films: it reveals the withdrawal of what we think is still there (...) Does this entail that one should not record? No. One should record this ‘nothing’, which only after the resurrection can be available. We have to take photographs even though because of their referent’s withdrawal, and until their referents are resurrected, they are not going to be available as referential, documentary pieces - with the

concomitant risk that facets relating to the subject matter might be mistaken for purely formal ones. A vicious circle: what has been recorded has been withdrawn, so that, unless it is resurrected, it is going to be overlooked (p.58)

Antes de ser resucitadas, esas fotografías, o películas, no serán accesibles como piezas documentales y referenciales, sin embargo, es necesario seguir registrando la retracción para mostrar que existe en primer lugar. El tratamiento de estas imágenes corre el riesgo de ser entendido como experimentos formalistas, pero lo cierto es que si creemos en la honestidad del artista sabremos que su incapacidad de registrar determinado objeto, su incapacidad de componer su obra como lo haría en cualquier otro escenario, es un síntoma de la ‘retracción de la tradición’.

Walid Raad con el documento *Sweet Talk: The Hilwé Commission* asume esta tarea. El documento viene acompañado por un texto que dice que en 1973 el Atlas Group reclutó decenas de hombres y mujeres para que fotografíen calles, edificios, vidrieras de locales y otros espacios de significancia nacional, tecnológica, arquitectural, cultural, política y económica en Beirut. Las fotografías que se presentan se le atribuyen a la fotógrafa Lamia Hilwé. Algunas son pequeñas y en blanco y negro, otras son más grandes y en color. Las que están en blanco y negro son de 1992. Las que son a color son intervenciones que Hilwé, doce años más tarde en 2004, hace sobre las fotos de de 1992. Lo que llama la atención de las fotografías del 92 es que están fuera de foco, descentradas, como si las hubiera sacado un amateur. Hay una dificultad particular en fotografiar Beirut y sus edificios después de la guerra. Lamina Hilwé es otro personaje ficcional que inventa Raad, pero las fotos son reales y tomadas por él. Frente a esta dificultad, en principio inexplicable, el concepto de ‘retracción de la tradición’ resulta sumamente útil para encontrar un sentido. ¿Cómo explicar sino la imposibilidad de un fotógrafo profesional, extremadamente detallista en los asuntos formales (como dice de él el propio artista), de fotografiar edificios de sus ciudad natal? ¿Cómo se puede entender sino, que cuando Raad toma fotografías de otras ciudades lo hace de manera usual, pero cuando toma fotografías en Beirut de determinados edificios las fotos salen descentradas y borrosas? Lo que pasa es que esos edificios no le son accesibles a él como artista, están ‘retirados’. La imagen perdió su referente y por eso este no logra fijarse con claridad. Lamina Hilwé (y por ende Raad) vuelve sobre esas fotografías y las interviene, dotándolas de color y agrandándolas, por medio de la digitalización de esas placas, en un intento por volver accesibles esos edificios y las imágenes de esos edificios que están ‘retirados’. Sin embargo, la ausencia de referente sigue persistente en las

nuevas imágenes. Hay una artificialidad en esas nuevas imágenes, una suerte de superficialidad, que da cuenta de la ‘retracción’.

Como ya hemos mencionado antes, durante los 90s, Beirut tenía que lidiar con los remanentes de la violencia de la guerra. Como respuesta, el gobierno rápidamente impulsó un plan de reconstrucción de la ciudad. La velocidad con la que demolían ruinas y construían nuevos edificios en la ciudad era algo que preocupaba a Walid Raad. Hay, en ese proceso, un tratamiento demasiado ligero de las ruinas que resulta un tanto perturbador. Jalal Touffic escribe: “I am fascinated by how and why war-damage or crumbling buildings turn from ruins, with their idiosyncratic, often labyrinthine temporality, to more or less precisely datable structures in chronological time” (p.10). En el afán por salir de ese pasado tan traumático se intentaba volver a una Beirut ‘preguerra civil’, como si la guerra no hubiese sucedido. Las ruinas poseen un espacio y una temporalidad anacrónica porque se encuentran en el presente pero pertenecen a un pasado. Es en las ruinas que el pasado sigue vivo, y la destrucción física de ellas es un sacrilegio por el brutal desconocimiento de estar traicionando los diferentes tiempos y espacios que existen en ellas. Se exhibe la misma brutalidad que se vio en la guerra: “The demolition of many of the ruined buildings of the city center by implosions or otherwise was war by other means; the war on the traces of the war, hence signals that the war is continuing” (Touffic 2009, p.11).

En *Sweet Talk: The Hilwé Commission* el paso de las primeras placas analógicas, en blanco y negro, borrosas, marcas de un pasado inaccesible, a fotografías digitales, coloridas, de gran tamaño, pero artificiales, recortadas, sin sombras, sin volumen, superficiales, plantea la misma pregunta que Touffic, ¿Qué significa reconstruir una ciudad a como estaba antes de experimentar semejante violencia? ¿Es este proceso de restauración, donde todo parece un simulacro, la forma más efectiva de lidiar con (y borrar) el trauma físico y psicológico que ya fue infligido en la ciudad y en los cuerpos y mentes que habitan este espacio? Como vimos, tanto para Touffic como para Raad no. Para el intelectual libanés para volver a hacer accesible aquello de la tradición que se retractó hace falta que el artista lo ‘resucite’, y esta resurrección, que es sumamente complicada y corre siempre el peligro de volverse una copia, debe, en todo momento, ser consciente del ‘desastre inconmensurable’ que lo volvió inaccesible en primer lugar. Como el Pierre Menard de Borges (2011) que, en 1934 desde Bayonne, Francia, tras la primera guerra mundial y sospechando lo que podía avecinarse con el nazismo en el poder en Alemania desde 1933, siente la urgencia de componer nuevamente el Quijote, de resucitarlo: “No quería componer otro Quijote - lo cual es fácil

- sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo” (p.46). Quería producir unas cuantas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea - con las de Cervantes. Para Menard, el quijote se había vuelto inaccesible, se había ‘retraído’, y asume como suya la tarea de resucitarlo. La técnica del ‘anacronismo deliberado’ es una metáfora de la lectura, pero, en este caso particular, la forma de volver accesible el Quijote teniendo en cuenta que la obra está atravesada por un ‘desastre inconmensurable’ y por lo tanto retraída.

En este mismo sentido opera el video *Miraculous Beginnings*. El documento, atribuido al reconocido historiador libanés Dr. Fadl Fakhouri, es un video compuesto por cientos de imágenes, cada una de cuando el fotógrafo pensó que las guerras habían terminado. Como se puede leer en el texto que acompaña las imágenes:

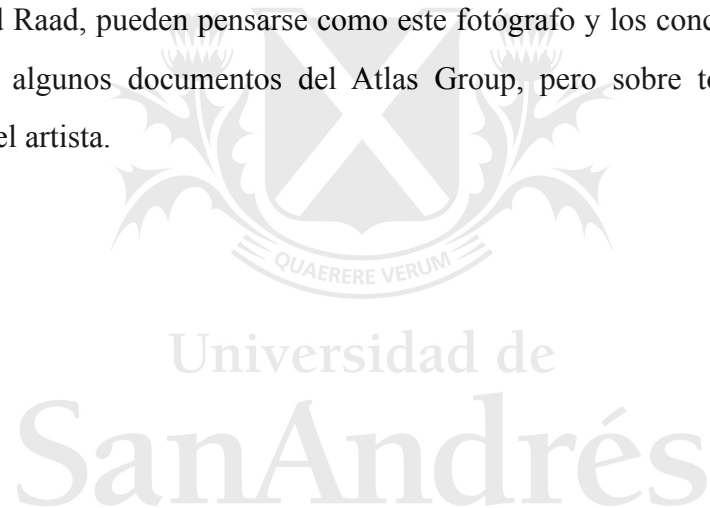
Dr Fakhouri carried with him wherever he went two Super 8 mm film cameras. On one camera, he exposed a frame of film every time he thought the Lebanese wars ended. On the other, he exposed a frame of film every time he came across the sign for a doctor’s or dentist’s office. He titled the two films *Miraculous beginnings* and *No, illness is neither here nor there*

Las interminables decepciones que una persona experimentaría en el medio de una aparente guerra sin fin se sugieren en los destellos de imágenes mundanas y arbitrarias que atraviesan la pantalla en un abrir y cerrar de ojos. Tan rápido que uno no llega a comprender con claridad lo que esas imágenes muestran. Sin embargo, lo imperceptible se vuelve inmediatamente comprensible en el sentido de que las fotos desaparecen tan rápido como las vanas esperanzas del fotógrafo. Lo que el video registra no son los detalles específicos de las imágenes, sino la sensación de desesperación y el sentimiento de que no hay luz al final del túnel. Pero esta incapacidad de ver aquello que intenta ser registrado se presenta también como un síntoma de la ‘retracción de la tradición’. Si uno pusiera pausa en uno de los cuadros del video, vería que las imágenes son borrosas y que en ellas aquello que intenta ser retratado está descentrado o en segundo plano. En la fotografía de un edificio sale en primer plano la calle y los autos, como si el fotógrafo no pudiese levantar la mirada.

Jalal Touffic (2009) habla de un fotógrafo, que como muchos otros durante las guerras civiles libanesas, se había acostumbrado a mirar las cosas ‘a la velocidad de la guerra’. Por lo tanto, por un período de tiempo posterior al final de las guerras, decidió no sacar ninguna foto ni filmar ningún



video, esperando hasta aprender a mirar devuelta en un ‘ritmo ocioso’. Este período de ajustamiento le tardó dos años enteros. Sin embargo, incluso después de que se acostumbró a mirar a los edificios y a experimentar los eventos al ‘ritmo de la paz’, las fotografías de las ruinas del Líbano sacadas por este fotógrafo libanés, quien no tuvo problemas para componer clásicamente sus fotografías sacadas en otros países, todavía parecían como sacadas por un fotógrafo falto de tiempo para apuntar por el inminente peligro, encuadradas al azar y con el foco casi siempre apagado. Le preguntaron si su obra estaba influenciada por la de Vito Acconci, específicamente por su trabajo en *Fall*, en el que sacaba fotos mientras se tiraba de panza al piso, o por el trabajo de Micheal Snow en *Venetian Blind*, que consistía en 24 instantáneas tomadas con los ojos cerrados. Pero el fotógrafo del que habla Touffic no encontró ninguna similitud en su obra y la de los demás artistas. Esto es porque en su trabajo lo fuera-de-foco y/o los encuadres desordenados no son estrategias formalistas, sino síntomas de la retracción y por lo tanto de la inaccesibilidad del material. El Dr. Fadl Fakohuri y por extensión Walid Raad, pueden pensarse como este fotógrafo y los conceptos de Touffic como claves para entender algunos documentos del Atlas Group, pero sobre todo gran parte de los trabajos posteriores del artista.



## Conclusión

Como conclusión, vemos como a través de la *lecture-performance* Walid Raad da cuenta de las asociaciones entre autoridad y autenticidad y ciertos modos de decir. Quien asiste a una de ellas, asiste como oyente de una presentación académica, volviéndose así parte de la performance misma. El marco institucional del museo, la actitud profesoral del artista, lo meticuloso del organigrama del archivo, la proyección del Power Point, el acento de Raad, todo acredita la veracidad y objetividad de lo que se dice acerca de las Guerras Civiles Libanesas en la presentación. Sin embargo, todo lo que se dice está atravesado por la ficción: Bachar es un actor, todos los fotógrafos y donantes de documentos son imaginarios (todos son Raad), el operador #17 no existe y los atardeceres que se muestran fueron filmados por el propio artista, la historia detrás de las imágenes azules es un invento, también lo son los *'betting historians'*, etc. De este modo, a partir de la exhibición de lo que él denomina *'hystercial documents'* se postula una fuerte teoría sobre la imagen, el archivo y la historia.

En este sentido, el carácter performático de la obra, que ofrece una experiencia inmediata de lo real, es un factor clave que deja de manifiesto las fuertes asociaciones convencionales entre autoridad y autenticidad y ciertos modos de decir. El arte de acción constituye el medio según el cual Raad logra que su público incorpore todo lo que él dice como real, puesto que hay una inmediatez que, sino anula, posterga la reflexión.

El Altas Group plantea que, frente a eventos tan traumáticos, el evento nunca queda documentado tal y como sucedió, sino que siempre se nos representa mediado y atravesado por las ficciones subjetivas de quién intenta documentarlo. Esta 'falla' viene dada por una incapacidad de estar presente en el presente. Es en la voluntad de conectar lo que sucedió con los recuerdos acerca de lo que se experimentó, que nacen los 'documentos históricos'. En este sentido, la materialidad digital de los documentos expuestos durante la performance es un aspecto clave en la obra. La autoridad del archivo se funda también en la autoridad que confiere la imagen fotográfica en sí misma. El carácter indicial de la imagen analógica tiene la fuerza del haber 'estado ahí'. La imagen digital, por el contrario, se construye a partir de bits electrónicos, por lo que cada vez que se abre la imagen siempre es distinta, única y vive solo en el presente. La imagen electrónica es un índice más

maleable, que permite justamente conectar aquello que no puede ser conectado. El ‘para-index’ de la imagen electrónica logra lo que las formas convencionales de documentación no: registrar aspectos específicos de la experiencia (psicológica, perceptual) que están fuertemente atravesadas por la violencia de la guerra.

Así, como los documentos están atravesados por ficciones, la historia que se construye a partir de la lectura de estos documentos también lo está. Particularmente en la construcción occidental de la historia acerca de las guerras civiles libanesas, los testimonios de los rehenes europeos y norteamericanos cumplieron un rol central. El género testimonial es quizás, el ‘documento histórico’ por excelencia. Lo que Raad busca es reescribir la historia de este período, pero no a partir de los ‘grandes eventos’, sino a partir de los ‘rastros marginales’ que permanecen olvidados para la historia oficial. Desde la ficción se busca desestabilizar el estatuto de lo real y por ende la veracidad del discurso historiográfico.

*The Atlas Group Archive* es un archivo que habla sobre el archivo: un archivo que, más que hablar sobre los recientes eventos traumáticos en el Líbano, habla sobre la práctica archivística misma. Se plantea qué es un archivo, qué constituye un evento o un documento histórico, cómo se registran los eventos, cómo accedemos a ellos desde el futuro, cómo se hace historia a partir de esos documentos que fueron salvados del olvido. Es este ‘primer’ cuestionamiento sobre los modos de documentar y de escribir la historia, el que lleva, ineludiblemente, a cuestionar los discursos establecidos en occidente sobre lo que fueron las guerras en el Líbano, y lo que significa para ellos medio oriente en general.

## Bibliografía

Arendt, H (2007) Introduction: Walter Benjamin 1892-1940. En: Walter Benjamin, *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books.

Baumann, S (2019) *Heterodox mediations. Notes on Walid Raad's The Atlas Group*. Journal of Aesthetics & Culture, 11:1.

Bazin, A (1967) *What is Cinema?*. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, W (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México, Ítaca.

Berger, J (2007) Historias. En: *Otra manera de contar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gil.

Borges, J.L. (2011) *Ficciones*. Buenos Aires, Ed: Debolsillo.

Bourdieu, P (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Madrid, Editorial Montessor.

Brecht, B (2012) *Entre los poetas míos: Bertolt Brecht*. Biblioteca Virtual Omegalfa.

Choi, J (2018) *Reinventing the archive in the age of digital reproduction: Walid Raad's the Atlas Group*. Digital Creativity, 29:2-3, 235-248.

Debord, G (2018) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora.

Derrida, J (1998) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.

Doll, M (2008) *Missing Lebanese Wars. The art project The Atlas Group Archive and its endless search for means to document traumatic memories and mental realities*. Klaus Stierstorfer (Hg.), Anglistentag 2007, Munich.

Gilbert, A (2002) *Walid Raad*. Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/> el 7/2/2021

Fawwaz, T (2007) *A History of Modern Lebanon*. Londres, Pluto Press.

Fischer-Lichte, E (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

Foster, H (2004) *An Archival Impulse*. October, Vol. 110, pp 3-22.

- Groys, B (2015) Los trabajadores del arte: entre la utopía y el archivo. En: *Volverse público*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Lambouris, N (2014) *Fabricating: Facts and fiction in the work of the Atlas Group*. Photographies, 7:2, 163-180.
- Lebow, A (2015) The Unwar Film. En: *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Minnesota, John Wiley & Sons, Inc.
- Lehmann, H (2013) *Teatro posdramático*. España, Cendeac.
- Lepecki, A (2006) *After all, this terror was not without reason*. The Drama Review 50:3 (T191).
- Peirce, Ch. (1974). División de signos. Icono, índice y Símbolo y Cartas a Lady Welby. En La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Piglia, R (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm> el 1/2/2021
- Ranciere, J (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Resoini, E (2015) *Spliperry Delays and Optical Mysteries: The Work of Walid Read*.
- Rión, I (2017) *Rascar sobre las cosas de las que podría renegar: recorrido*. México: Museo Jumex.
- Said, E (2008) *Orientalismo*. España, Editorial Debolsillo.
- Scasciamacchia, F (2017) *Juego con la historia: ficciones y no ficciones*. México: Museo Jumex.
- Toufic, J (2009) *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. California, Forthcoming Books.
- Verón, E (2014) Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. En *Mediatization of Communication*, Vol. 21, p.163.



Universidad de  
**San Andrés**



Universidad de  
**San Andrés**