Função-historiador:
Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas

Tipo de Arquivo	Tipo de Dossiê	Conteúdo	Tipo de Documento
cat. A	Fakhouri	cadernos	Volume 38: <i>Already been in a lake of fire</i> [Já estive em um lago de fogo] Volume 57: <i>Livre d'or</i> [Livro de ouro] Volume 72: <i>Missing Lebanese Wars</i> [Guerras Libanesas perdidas]
		filmes	<i>No, Illness Is Neither Here Nor There</i> [Não, a doença não está aqui nem ali] <i>Miraculous beginnings</i> [Começos milagrosos]
		fotografias	<i>Civilizationally, We Do Not Big Holes To Bury Ourselves</i> [Civilizadamente, nós não cavamos buracos para nos enterrarmos]
	Raad	cadernos	<i>Let's be honest, the weather helped</i> [Vamos ser honestos, o tempo ajudou]
		fotografias	<i>We decided to let them say, "we are convinced", twice</i> [Nós decidimos deixá-los dizer: "estamos convencidos", duas vezes]
	Bachar	videoteipes	<i>Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17 e #31</i> [Refém: os vídeos de Bachar (versão em inglês)_#17]
	Hassoun	fotografias	<i>Better be watching the clouds</i> [Melhor contemplar as nuvens]
	Hassan	fotografias	<i>"Oh God", he Said, talking to a tree</i> [“Oh Deus”, ele disse, falando para uma árvore]
	Fathallah	fotografias	<i>I Might Die Before I Get A Riffle - Device I</i> [Talvez eu morra antes de conseguir um rifle]
	cat. FD	Secrets	<i>Secrets in the Open Sea</i> [Segredos no mar aberto]
		Operator #17	<i>I only Wish that I could weep</i> [Eu só queria poder chorar]
	cat. AGP	Sweet Talk	<i>Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)</i> [Doce discussão: Comissões Hilwé]
		Think Neck	<i>My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines</i> [Meu pescoço é mais fino do que um fio de cabelo: Motores]
		filmes	<i>We Can Make Rain, But No One Came to Ask</i> [Nós podíamos fazer chover, mas ninguém veio nos pedir]

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Função-historiador:
Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas

Vivian Palma Braga dos Santos

São Paulo

2018

Função-historiador:
Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas

Vivian Palma Braga dos Santos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Braga dos Santos, Vivian Palma
Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas / Vivian Palma Braga dos Santos ; orientadora, Dária Gorete Jaremtchuk. -- São Paulo, 2018.
193 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Projeto Grupo Atlas 2. arte contemporânea 3. história 4. conflitos políticos 5. crítica de arte I. Jaremtchuk, Dária Gorete II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Função-historiador: *Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas*

Vivian Palma Braga dos Santos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento _____	Assinatura: _____

Prof.Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento _____	Assinatura: _____

Prof.Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento _____	Assinatura: _____

Prof.Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento _____	Assinatura: _____

Prof.Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento _____	Assinatura: _____

A pesquisa de Doutorado foi realizada com o apoio da CAPES/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, instituição de fomento que também apoiou o estágio de pesquisa no exterior (Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior/PDSE-CAPES).

Meus agradecimentos a:

Aquele que tendo me dito “vai”, em braços ternos me carregou.

Dária, por todos esses anos.

Dora Longo Bahia e a Eduardo Morettin, que compuseram minha banca de qualificação.

Dora, mais uma vez, por me fazer lembrar a necessidade de se sentir desconfortável.

Professora Aurora Fernández-Polanco, que me recebeu em meu estágio de pesquisa na Universidad Complutense de Madrid.

Sabine da Sfeir-Semler Gallery, pela recepção e fornecimento de todas as informações solicitadas sobre o *Projeto Grupo Atlas*.

Jonnefer Barbosa, pelo curso que me fez ver Agamben.

Maria Iñigo Clavo, pelos inúmeros incentivos.

Priscila Ruffinoni, sempre na minha mente quando escrevo.

O nosso grupo de pesquisa que leu, ouviu e, ainda mais atencioso, falou.

André Pitol, Fabricia Jordão e Tiago Gualberto, por fazerem com que essa caminhada fosse sempre acompanhada.

Os amigos pesquisadores da Maison du Brésil, Francinaldo, Ana, Thaís, Rafaela, Eliete, Marco, Joana, Adriana, Fernanda, Sérgio, Daniel e Guilherme, pela terra estrangeira que dividimos juntos.

Os outros amigos para além de nosso universo acadêmico que há muito tempo são *amigos*.

Susana, nena.

Olivier, pela constância.

Minha família, meus pais Carmen e Daniel, meus irmãos Lilian, Lucas e Jhônatas, e minha avó Alcidia, sempre presentes e assistentes.

Os funcionários da Escola de Comunicações e Artes da USP, com carinho especial a Karina.

Os funcionários da biblioteca do Institut national d’histoire de l’art em Paris.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão das bolsas de doutorado nacional e no exterior, apoios financeiros sem os quais a pesquisa não poderia ter sido realizada.

Todos os demais com os quais eu me deparei e que nos menores dos gestos generosamente me ajudaram a caminhar.

À tia Celina, *in memoriam*.

Resumo

Função-historiador é o termo apresentado nesta tese como proposta teórica de uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos no cenário artístico contemporâneo, para a qual a prática artística de Walid Raad sobre as guerras civis libanesas ocorridas entre 1975 e 1990, concentrada no *Projeto Grupo Atlas* (1989-2004), é fundamental. Observando a reunião de dossiês, documentos, arquivo, textos e conferências performáticas que formam esse extenso, complexo e multifacetado trabalho, a tese propõe similaridades entre os materiais, estruturas e procedimentos que o constituem e os recursos utilizados pelo campo da história na construção de suas narrativas. O argumento é que por meio dessas aproximações pode-se identificar interações entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos que se elaboram pela via de um interesse, inteligência e ambição históricos. Mais especificamente, reconhecemos que por meio da semelhança dos recursos plásticos, o *Projeto Grupo Atlas* apresenta, no campo das artes, *formas de compor e contar histórias* sobre guerras civis libanesas. Nisto, essa prática artística distingui-se das preocupações habituais em relação à discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência, tão presentes em trabalhos centrados neste recorte temático específico. Sua aproximação com a história tem por fundamento uma cisão entre um *sujeito-artista*, Raad, e uma *posição-de-autoria artística* que funda o trabalho de arte, evitando-se que uma experiência de conflito do artista seja tomada como ferramenta explicativa de sua prática. A *função-historiador*, enquanto atividade, é reconhecida no nível das produções artísticas, na junção de uma série de elementos, discutidos nesta tese, por meio dos quais identificamos uma *autoridade artística* no *Projeto Grupo Atlas* que propõe *formas de compor/contar histórias* sobre conflitos políticos recentes, ao mesmo tempo em que, por meio delas, formula críticas aos métodos de composição de narrativas históricas.

Palavras-chave:

Projeto Grupo Atlas; arte contemporânea; história; conflitos políticos; crítica de arte.

Abstract

Function-historian is the term presented in this thesis as a theoretical proposal of a new relationship between visual arts and political conflicts in the contemporary artistic scene, to which Walid Raad's artistic practice on the Lebanese civil wars between 1975 and 1990, concentrated in the *The Atlas Group Project* (1989-2004) is fundamental. The thesis proposes similarities between the materials, structures and procedures that constitute it and the resources used by the field of history in the construction of its narratives. The argument is that through these approaches we can identify interactions between contemporary visual arts and political conflicts that are elaborated through historical interest, intelligence and ambition. More specifically, we recognize that through the resemblance of plastic resources, *he Atlas Group Project* presents, in the field of the arts, *ways of compose/tell* stories about Lebanese civil wars. In this, this artistic practice distinguishes itself from the habitual preoccupations with the discourses of memory and the limits of representation of the experience of violence, so present in works centered in this specific thematic cut. His approach to history is based on a split between an *artist-subject* Raad and an *artistic position of authorship* that ground the work of art, avoiding that an experience of conflict of the artist is taken as an explanatory tool of his practice. The *function-historian*, as an activity, is recognized at the level of artistic productions, at the junction of a series of elements, discussed in this thesis, through which we identify an artistic authority in the Atlas Group Project that proposes *ways of composing/telling stories* about recent political conflicts events, while at the same time criticizing the methods of composing historical narratives.

Keywords:

The Atlas Group Project; contemporary art; history; political conflicts; art criticism.

Résumé

Fonction-historien est le terme présenté dans cette thèse comme une proposition théorique d'une nouvelle relation entre les arts visuels et les conflits politiques dans la scène artistique contemporaine, pour laquelle la pratique artistique de Walid Raad sur les guerres civiles libanaises entre 1975 et 1990, concentrée dans le *Projet Groupe Atlas* (1989-2004) est fondamentale. La thèse propose des similitudes entre les matériaux, structures et procédures qui constituent le Projet et les ressources utilisées par le domaine de l'histoire dans la construction de ses récits. L'argument est que grâce à ces approches, on peut identifier les interactions entre les arts visuels contemporains et les conflits politiques qui sont élaborées à travers un intérêt, une intelligence et une ambition historiques. Plus précisément, nous reconnaissons que grâce à la ressemblance des ressources plastiques, le *Projet Groupe Atlas* présente, dans le domaine des arts, des *façons de composer et de raconter des histoires* sur les guerres civiles libanaises. En cela, cette pratique artistique se distingue des préoccupations habituelles des discours de la mémoire et des limites de la représentation de l'expérience de la violence, si présente dans les œuvres centrées sur cette coupe thématique spécifique. Son approche de l'Histoire repose sur une rupture entre un *sujet-artiste*, Raad, et une *position artistique d'auteur* qui fonde l'œuvre d'art, évitant qu'une expérience de conflit de l'artiste soit prise comme un outil explicatif de sa pratique. La *fonction-historien*, en tant qu'activité, est reconnue au niveau des productions artistiques, à la jonction d'une série d'éléments, discutés dans cette thèse, à travers laquelle nous identifions une autorité artistique dans le *Projet Groupe Atlas* qui propose des *façons de composer/raconter* des histoires sur des conflits politiques récents, tout en critiquant les méthodes de composition des récits historiques.

Mots-clés:

Projet Groupe Atlas; art contemporain; histoire; conflits politiques; critique de l'art.

Índice de imagens:

Capa e contra-capas: Proposta para o Beirut Museum of Art (BeMA): Prefácio (2016-2026).
Detalhes. Walid Raad em colaboração com Bernard Khoury.

Folha de rosto: Organograma do arquivo do *Projeto Grupo Atlas*.

Figura 1: Mapa da extensão do Império Otomano no século XVII	19
Figura 2: Mapa do Líbano e suas fronteiras	20
Figura 3: Interface virtual do <i>Projeto Grupo Atlas</i>	24
Figura 4: Interface virtual do <i>Projeto Grupo Atlas</i> . Documentos do dossiê Raad	25
Figura 5: Interface virtual do <i>Projeto Grupo Atlas</i> . Nota introdutória do dossiê Fakhouri.....	25
Figuras 6 a 10: <i>Projeto Grupo Atlas</i> (vista de exposição).....	26
Figuras 11 e 12: <i>Projeto Grupo Atlas</i> . Conferência performática <i>The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive</i> (2003).....	27
Figura 13: Organograma do arquivo do <i>Projeto Grupo Atlas</i>	68
Figuras 14 a 19: Documento volume 38 do <i>Projeto Grupo Atlas: Already been in a lake of fire</i> ...	94
Figuras 20 a 27: Documento volume 57 do <i>Projeto Grupo Atlas: Livre d'or</i>	95 e 96
Figuras 28 a 31: Documento volume 72 do <i>Projeto Grupo Atlas: Missing Lebanese Wars</i>	97
Figuras 31 a 34: Fotografias: <i>Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves</i>	98
Figuras 35 a 40: Caderno: <i>Let's be honest, the weather helped</i>	99
Figuras 41 a 52: Fotografias: <i>We decided to let them say, "we are convinced", twice</i>	100 e 101
Figuras 53 a 56: <i>Better be watching the clouds</i>	102
Figuras 57 e 58: <i>"Oh God", he Said, talking to a tree</i>	103
Figuras 59 a 63: <i>I Might Die Before I Get A Riffle - Device I</i>	104
Figuras 64 a 69: <i>Secrets in the Open Sea</i>	105
Figuras 70 a 78: <i>Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)</i>	106
Figuras 79 a 86: <i>My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines</i>	107 e 108
Figura 87: <i>Twenty-six Gasoline Stations</i> (1963), Edward Ruscha	124
Figura 88: <i>Thirty-four Parking Lots in Los Angeles</i> (1967), Edward Ruscha.....	124
Figura 89: <i>Typology of Framework Houses</i> (1959-74), Hilla e Bernd Becher.....	125
Figura 90: <i>Anonymous Sculptures: a Typology of technical construction</i> (1970), Hilla e Bernd Becher.....	125
Figuras 91 e 92: <i>Wonder Beirut</i> (1997-2006)_ <i>Histoire d'un photographe pyromane</i> e <i>Cartes postales de guerre</i> , Joana Hadjithoma e Khalil Joreige.....	131
Figuras 93 e 94: Films Stills: <i>Miraculous beginnings; No, Illness Is Neither Here Nor There</i>	141
Figuras 95 a 100: Films Stills: <i>Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17</i>	142 e 143
Figuras 101 a 103: Films Stills: <i>I only wish that I could weep</i>	144
Figuras 104 a 107: Films Stills: <i>We Can Make Rain, But No One Came to Ask</i>	145
Figuras 108 e 109: <i>L'Encyclopédie des guerres</i> , Jean-Yves Jouannais.....	159
Figuras 110 e 111: <i>Vidéocartographies: Aïda, Palestine</i> (2009), de Till Roekens.....	171

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1. Função-historiador	32
1.1 Função-artista	33
1.2 Função-historiador	47
1.2.1 Produção de histórias como engajamento artístico	53
1.2.1 Estética documental	60
1.2.2 Dispositivos	64
Capítulo 2. O arquivo do Grupo Atlas	68
2.1 De quem é esse arquivo?	80
2.2 De onde vêm esses materiais?	85
Caderno de imagens I	94
Capítulo 3. Uma estética documental	109
3.1 Imagens apropriadas e processos de montagens	111
3.2 Repetição como informação	120
3.3 “Azul [quase] como o Mediterrâneo”	128
3.4 Imagens em movimento	132
Caderno de imagens II	141
Capítulo 4. Dispositivos	146
4.1 Notas introdutórias e textos sobre documentos	147
4.2 Conferências performáticas	153
4.3 Algumas histórias	164
Conclusão	178
Referências bibliográficas	183

Introdução

A partir da segunda metade do século XX, o tema da memória ganhou um novo espaço no campo das artes visuais, notadamente, em razão do aumento de trabalhos que abordam conflitos políticos ocorridos no passado recente, e também devido ao esforço de teóricos e críticos de arte em assimilar essa nova produção artística. Não obstante a variedade plástica e as particularidades temáticas dos trabalhos, muitas dessas aproximações críticas concentram-se sobre um aspecto comum. Com frequência, elas frisam os vínculos entre uma possível experiência (direta ou indireta) de um artista e o conflito político ao qual este faz referência em sua prática, operando essa ligação enquanto ferramenta de compreensão de trabalhos de arte. Esta tese considera o contexto exposto e defende uma maneira de compreender e dimensionar as relações entre artista, sua prática e os conflitos políticos considerados em seus trabalhos para além dessa chave de mediação crítica.

As posições críticas que sublinham a memória individual de um artista como chave de entendimento de sua prática, alimentam-se, sobretudo, da reverberação de uma *cultura de memória* nas artes, na qual testemunhos são valorizados em operações de reconstituição do passado. Tal substrato advém de um interesse singular por memórias individuais, introduzido outrora por um movimento de democratização das fontes históricas¹, que assumiu maior importância na elaboração de narrativas corolárias de conflitos políticos de extrema violência ao redor do mundo. Sobre esse cenário, Joan Gibbons (2007) chama a atenção para a importância que as literaturas de testemunho elaboradas nesse intercuro -provenientes muitas vezes de processos psicoterápicos aplicados em “fazer falar o sobrevivente”- tiveram na construção de conhecimentos sobre certos eventos históricos. Dessa conjuntura, viu-se então repercutir, no campo das artes, aspectos dessa *cultura de memória*. Desenvolveram-se relações singulares entre artes visuais e o *mal radical* (AILLAGON, 1997, p. 11), dentre as quais, um vínculo entre o trabalho de arte e o relato de um artista sobre sua própria experiência do conflito ou sobre eventos que estariam indiretamente ligados à sua identidade

¹ Nessa mudança, os documentos e demais informações referentes à vida de sujeitos comuns receberam grande importância “quando se percebeu que [além de] segui[rem] itinerários sociais traçados” e descritos em documentos já institucionalizados, esses personagens também protagonizavam muitas ações de dimensão pública. SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva; tradução de Rosa Freire. São Paulo: Companhia das Letras Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007. p. 16. Sobre o mesmo assunto, conferir também OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Tradução de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p. 236.

pessoal, que passou a ser abundantemente evocado, operado e até mesmo fabricado nos trabalhos de arte.

Mas apesar de se tratar de uma abordagem importante, ela tem um contratempo significativo. É que ela funda-se constantemente sobre uma espécie de confiança inabalável nos depoimentos desses artistas como alicerce de explicação do trabalho de arte. Essa postura é similar àquela dos discursos de memória que tomam testemunhos como evidência segundo aproximações teleológicas. Ao fazê-lo, esse campo ampara esses depoimentos de possíveis interrogações sobre suas construções, mesmo das questões que poderiam ser propostas *por e na* esfera artística, na dinâmica dos trabalhos. Outra contrariedade dessa reificação do testemunho do artista no bojo de sua prática é a serventia que dela faz uma grande maioria de perspectivas críticas, igualando a *autoridade testemunhal* do artista à *autoridade artística* (OSBORNE, 2013), e recorrendo à figura de *indivíduo real* como chave interpretativa de sua produção, preterindo, muitas vezes, as relevâncias plástica e estética do trabalho no campo das artes e em suas propostas de mediação.

Diante disso, embora o cotejar entre os campos das artes visuais e da *cultura de memória* tenha sido importante para o desenvolvimento daquilo que convencionou-se chamar de uma *arte da memória* - que congrega não apenas uma especificidade temática voltada as catástrofes e aos produtos de guerra, mas também a relação entre modos de construção de trabalhos e processos mnemônicos -, afirmamos que a predominância dessa aproximação crítica traz consigo algumas dificuldades. Destacamos: um *problema na localização do núcleo autoral da prática artística* e uma *limitação nas associações do trabalho de arte*. A primeira delas se aloja na circulação de um modelo de autoria que identificamos como aquele do *artista-testemunha*, no qual a subjetividade de um artista estaria diretamente relacionada ao núcleo de autoria de seu trabalho. Em sua aplicação limítrofe esse modelo resvalaria em uma concepção romântica de artista como *gênio virtuoso*, cuja produção é justificada pela sua vivência ímpar de certo evento e sua capacidade de expressar visualmente tal singularidade. A segunda dificuldade, correlacionada a essa primeira, remete a uma apropriação exacerbada de estudos de memória por teóricos e críticos de arte, atribuindo ao campo artístico os mesmos cuidados e preocupações, por exemplo, sobre os limites de representação da experiência de violência; chegando mesmo a identificar o campo das artes visuais como um lugar reservado

ao incomunicável, àquilo que fugiria das formações simbólicas²; o que restringe, por certo, outras associações possíveis entre produções artísticas e conflitos políticos recentes.

Nossa constatação dessa restrição é simples: ela advém do exame da insuficiência desse modelo prevalecente quando verificada a heterogeneidade de abordagens que artistas tem feito de conflitos políticos no cenário artístico atual. É pela observação de práticas artísticas sobre esse tema que as preocupações habituais para com os discursos de memória no campo das artes podem e carecem de ser repensadas, problematizadas e mesmo renunciadas para dar lugar a outras relações, encetadas em razão das plasticidade e dinâmica dos trabalhos, além de suas orientações temáticas. Notada essa contingência, uma pergunta se torna fundamental, a saber, *na ausência ou distanciamento desse modelo preponderante, que outras associações e leituras podem ser identificadas?*

Esta tese de doutorado faceja essa questão por meio da apresentação e desenvolvimento da noção de *função-historiador*, como proposição teórica de uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos no cenário artístico contemporâneo. Essa proposta se realiza pela via de um interesse, inteligência e ambição históricos, e é sistematizada com base na identificação de uma similaridade entre materiais, estruturas e procedimentos que compõe produções artísticas e os recursos de uma “matriz disciplinar” da História, manejada pelo campo nas construções de suas narrativas. Fazem parte desses elementos o sentido de documento como fundamento empírico de narrativas, o uso de marcadores temporais para mensurar as distâncias entre os materiais e o tempo de suas revisitação e reposição como formulação cognitiva sobre o passado; as “operações de distanciamento” (SARLO, 2007, p. 37) e posturas interrogativas (SARLO, 2007, p. 37) entre uma *posição-de-historiador* e seu objeto de estudo, dentre outros processos necessários à prática historiadora. Através deles é possível elaborar-se um lugar de observação de práticas artísticas contemporâneas como *formas de compor e contar histórias* sobre conflitos políticos recentes, ao mesmo tempo que essas mesmas formas podem ser percebidas como *crítica aos métodos de composição de narrativas históricas*. Também por meio dessa analogia com o

² Um exemplo dessa postura é o axioma do *irrepresentável* no campo das artes, algumas vezes aplicado dando-se importância apenas a temática de um trabalho de arte, à despeito de seus formatos e dinâmicas. Este, que se constitui um domínio assentado nas relações entre *arte e memória*, por certo mantém sua importância e necessidade no cenário artístico atual. Contudo, seu manejo pode ser frequentemente realizado sem se considerar a visualidade (ou não-visualidade) das produções artísticas, chegando a ser empregado como justificativa da qualidade artística das obras, devido ao friso sobre a experiência do conflito do artista em sua prática, mesmo quando o seu fazer não está diretamente envolvido por essa relação testemunhal.

campo da história, pode-se considerar um novo posicionamento do artista contemporâneo diante de conflitos políticos de seu tempo, no qual a experiência do artista tem limites determinados na dinâmica do trabalho de arte, dificultando as mediações críticas envasadas sobre o testemunho do *artista como indivíduo real*. Uma resistência que permite afastar ligeiramente as preocupações em relação a discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência. Em seu lugar, a *função-historiador* tem o engajamento artístico situa-se na potência da *produção de histórias como agir político*.

O termo *função-historiador* é formulado com base no *Projeto Grupo Atlas* (1989-2004), prática artística de Walid Raad sobre o conjunto de guerras que ocorreram no Líbano de 1975 a 1990, e nas relações singulares que esse trabalho propõe entre (1) o artista libanês, (2) sua experiência do conflito e (3) os eventos por ele abordados, explorando o enredamento de suas inscrições históricas. Essa complexidade é colocada já no anúncio da temática central do *Projeto*. Enquanto muitos historiadores classificam o período explorado por Raad de modo homogêneo, nomeado como uma Terceira Guerra Civil libanesa³, precedida por uma primeira “Crise do Líbano” (de 1858 a 1861) e um segundo conflito de grande peso em 1958⁴, o *Projeto Grupo Atlas* explora, na decisão de aplicar a nomenclatura histórica no plural (*guerras civis libanesas*), a inhomogeneidade desses confrontos. As guerras travadas ininterruptamente durante quinze anos no território libanês são múltiplas no que concerne aos fatores que as desencadeiam, aos vários agentes envolvidos e as configurações geopolíticas dos conflitos, não obstante a reincidência de muitos elementos que configuram esses cenários bélicos. No que tange as motivações dos confrontos, pode-se afirmar que o ano de 1975 foi apenas o estopim de uma série de discordâncias entre as várias manifestações religiosas que compõem o país, devido à má distribuição de participações na gestão da política nacional (pautada nas confissões de fé), e dos privilégios discrepantes decorrentes dessa organização, em grande parte provenientes da divisão europeia sobre territórios que compunham o antigo Império Otomano (1299-1923) (Figura 1). No caso do Líbano, são a França e a Grã-Bretanha que, já em 1861, interferem sobre a região que hoje constitui o norte do país, instaurando o chamado *Protocolo de Beyoglu*, como solução provisória aos conflitos

³ Cf. O'BALLANCE, Edgar. *Lebanon Civil war* (1975 - 1992). Nova York: Palgrave, 1998.

⁴ Entre *libanistas* (conservadores liberais a favor de uma maior aproximação do Líbano com o Ocidente) e *pan-arabistas* (nacionalistas árabes de procedência nassarista, remetendo ao ditador egípcio Gamal Abdel Nasser (1952-70)).

territoriais locais. O acordo tornou a região independente do domínio otomano sediado na atual Turquia e concedeu sua administração às famílias de cristãos maronitas lá então residentes. Livres dos tributos outrora pagos a Istambul, o acordo sancionava os governantes a criarem taxas de impostos locais cujos proventos poderiam ser utilizados para suprir as necessidades da província. Ademais, estava permitida a criação independente de milícias por grupos confessionais a fim de garantir suas auto-proteções. Essa divisão, no entanto, deixava de lado Beirute e a costa da *Terra dos Cedros*, de maioria muçulmana. Tais áreas só foram agregadas ao norte após a dissolução completa do Império Otomano, passando então ao domínio francês. Em 1943, a criação de um *Pacto Nacional*, proposto como redimensionamento confessional do antigo *Protocolo*, outorga a independência do Líbano, considerando a grande variedade religiosa e as divisões de cargos políticos conforme um senso demográfico realizado em 1932. Segundo esse novo levantamento, a presidência do Líbano deveria ser ocupada por um cristão maronita, o primeiro-ministro deveria ser muçulmano sunita, o porta-voz da câmara seria muçulmano xiita, o ministério de defesa seria encargo dos druzos, na câmara dos deputados cinco de seis representantes deveriam ser muçulmanos e os cinco governos de província seriam divididos igualmente entre maronitas, sunitas, xiitas, gregos ortodoxos e druzos⁵. Não obstante essa revisão em 1943, o *Pacto* não foi consideravelmente alterado nos anos seguintes, apesar das claras mudanças demográficas significativas, por exemplo, a partir 1948, quando do início da imigração palestina ao Líbano, em razão da retaliação dos árabes em Israel no momento de reconhecimento deste Estado. É fundamentalmente o endurecimento dessa administração político-religiosa, a anuência para criação de milícias próprias (tornando-a também um arranjo militar) e a tensão entre esse grupos os elementos que desencadeiam os longos quinze anos de conflitos.

⁵ A “partilha”, no entanto, não parecia atribuir cargos de extra importância a todas as confissões que existiam no país naquele momento, mesmo que ela tenha sido organizada com base no senso demográfico realizado em 1932, no qual foram identificadas a existência de dezoito comunidades. As mais importantes, conforme indica o historiador Ramez Maalouf (2011, p. 221), seriam: “cristã maronita (católicos), muçulmana sunita, drusa, muçulmana xiita, cristã greco-ortodoxa, cristã greco-melquita (católicos), armênios católicos e ortodoxos, muçulmana alauíta, muçulmana ismaelita, cristãos caldeus, judeus, entre outras”. A política confessional segundo a demarcação de cadeiras no governo ainda tem lugar como sistema governamental no Líbano contemporâneo. No entanto, em 22 de outubro de 1989, a aprovação do *Acordo de Taëf* pela maioria dos parlamentares libaneses, esboçou alterações no tradicional pacto político-confessional, conduzindo “a redução dos poderes do presidente da República, o aumento de poderes do primeiro-ministro, a divisão igualitária confessional das cadeiras do parlamento na proporção de 5/5, o desarme de todas as milícias excetuando as da resistência libanesa e os palestinos dentro dos campos de refugiados”. (MAALOUF, 2011, p. 290-291).

Figura 1: Mapa da extensão do Império Otomano no século XVII. Fonte: MAALOUF, R. P.. *Geoestratégias em confronto no Líbano em guerra (1975-90)*. São Paulo, 2011. 321 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. p. 48.

Entretanto, esse caráter civil dos confrontos libaneses não pode ser observado isoladamente. Eles foram intensificados, ou mesmo causados, por uma rede de interesses internacionais na conquista da localização estratégica do Líbano (Fig. 2) junto ao Mar Mediterrâneo (a oeste) e o Oriente Médio. Essa disputa parte dos países fronteiriços (Síria ao norte e ao leste, Israel ao sul) com invasões frequentes, colaboradas com outras potências internacionais (França e Estados Unidos da América⁶, principalmente) que financiavam os confrontos milicianos, sobre o pretexto de auxílio a uma guerra de dimensões globais contra a expansão árabe; guerra esta midiaticizada como uma variação de uma luta mundial contra o socialismo soviético. Nessa propaganda ocidental de um duelo binário, mesmo as milícias perdiam suas particularidades para serem reduzidas à uma luta entre cristão/judeus *versus* terroristas árabes/muçulmanos, pólos representados, aparentemente e respectivamente, pela

⁶ Sobre tudo durante o governo de ex-presidente Ronald Reagan, de 1981 a 1989.

Falange Cristã (criada em 1936, de inclinação predominantemente ocidental) e a Organização para Libertação da Palestina (OLP, de maioria muçulmana, criada em 1964 e de inclinação nacionalista), esta última aliada a outros partidos de orientação mais nacionalista, dentre os quais o Movimento Nacional Libanês (MNL).

Figura 2: Mapa do Líbano e suas fronteiras. Fonte: MAALOUF, R. P.. *Geoestratégias em confronto no Líbano em guerra (1975-90)*. São Paulo, 2011. 321 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. p. 281.

Todavia, a aplicação do termo *guerras civis libanesas* no *Projeto Grupo Atlas* também recusa essa binaridade. Em coerência com as diferentes variantes que incentivaram as guerras, esse uso do plural indica outrossim a multiplicidade dos agentes envolvidos nos confrontos. Não se tratava, portanto, de uma oposição reducionista de um conflito abrangente entre cristão/judeus e árabes/muçulmanos. Isto porque, segundo Ramez Maalouf (2011), mesmo entre as comunidades confessionais que professavam a mesma fé havia diferenças de clãs (familiares) que se serviam de milícias particulares. Além disso, de acordo com o historiador, as coalizões entre as famílias, clãs, partidos e milícias deram-se em organizações variadas

durante os quinze anos de conflito. No mesmo proveito, acordos eram desfeitos com frequência⁷. Consequentemente, os vários agentes (nacionais e internacionais) envolvidos deslocavam suas posições formando novas alianças e decretando outros inimigos, o que reorientava continuamente o caráter nacional e internacional da cadência de conflitos⁸. Essas novas direções tiveram como resultado conflitos de violências extremas e recorrentes, empreendidas por civis contra eles próprios, durante as atividades mais corriqueiras do dia-a-dia. A presença dos mesmos instrumentos de guerra e táticas de morte, por exemplo, aparece no uso de carros-bombas durante toda sequência de confrontos, em diferentes pontos do país e em ataques advindos de todos os lados participantes dos conflitos. No entanto, essa constância temporal e de ferramentas bélicas não pode ser tomada como sinônimo de uma guerra unívoca. Antes, faz-se necessário observar as nuances e os diferentes conflitos que se encadeavam, levando em conta essas regularidades. Proposta esta que o *Projeto Grupo Atlas* emprega na terminologia *guerras civis libanesas* que emprega.

Outro exemplo da complexidade e importância desses agentes e fatores impulsionadores dos conflitos é o epílogo desse período de confrontos do qual o território libanês foi palco. Mesmo quando decretado o fim das guerras (no dia 13 de outubro de 1990), após a assinatura do *Acordo de Taëf*⁹ que restabelecia certa ordem interna no país, essas tensões confessionais não desapareceram imediatamente. O cessar fogo entre as milícias só se encaminhou de maneira mais efetiva após a redução de seus financiamentos estrangeiros, em razão de um interesse internacional em outras áreas de domínio árabe que se organizava não muito longe das fronteiras libanesas e com um motivador petrolífero claro, a saber, a primeira Guerra do Golfo (de 2 de agosto de 1990 a 28 de fevereiro de 1991). Não obstante, findadas oficialmente, os rastros das guerras libanesas persistem. Eles são visíveis na falta de responsabilização e encaminhamento de punições de crimes de atrocidade cometidos de 1975 a 1990 e, neste caso, dirigem-se aos problemas da constituição da memória pública. Mas eles também alcançam configurações mais cotidianas, como por exemplo, a amnésia

⁷ Na década de 1980, por exemplo, os xiitas estavam divididos entre três milícias: *Hizbollah*, Amal (Destacamentos da Resistência Libanesa) e Exército do Sul do Líbano (ESL), cada qual com um apoio externo distinto (Irã, Síria e Israel, respectivamente) e travam combates entre si. Em 1986, em uma “alergia anti-síria”, Amal tornou-se o alvo dos dois outros grupos. (MAALOUF, 2011, p.287)

⁸ No entanto, nesses arranjos, civis palestinos foram sem dúvida o principal alvo dos combates, invasões (uma síria, em 1976, e duas israelenses, em 1978 e em 1982) e massacres.

⁹ Oficialmente denominado *Document of National Understanding*, assinado em 22 de outubro de 1989, em busca de uma reconciliação.

historiográfica na educação nacional que, de acordo com Sarah Rogers (2007), insiste em interromper o currículo de História nas escolas libanesas no fim do mandato francês sobre o país, em 1943, com transição até 1946. Soma-se a isso, os projetos de reconstrução arquitetônica do Líbano, cuja a rapidez tem apagado vorazmente os traços dos conflitos e tem esculpido um passado nacional a partir de vínculos para com as primeiras grandes civilizações, cujas ruínas foram descobertas, resgatadas e conservadas *in loco* durante os trabalhos de reconstrução pós-guerras, preservando-se assim um Líbano de belezas naturais e trajetórias gloriosas.

É abordando esse contexto, questionando-o e propondo sobre ele outras construções históricas, como por exemplo os níveis doméstico e internacional dos conflitos, que Raad desenvolve o *Projeto Grupo Atlas* (1989-2004), uma instituição arquivística organizada e mantida por um coletivo fictício: o Grupo Atlas, que se apresenta tendo por objetivo reunir, preservar e produzir documentos sobre essa sucessão de conflitos políticos aqui introduzida. Com esse fim, o trabalho congrega cadernos de anotações, filmes, videoteipes e fotografias, produzidos pelo fazer artístico de Raad e/ou apropriados por ele de acervos oficiais, mas que na dinâmica do *Projeto* são atribuídos à outras fontes de origem. Em geral, essas atribuições são dirigidas à *personagens*, cujas funções sociais seriam significativas para se compreender a história contemporânea do Líbano, muito embora os objetos por eles doados e/ou fabricados demonstrem desde eventos de ordem coletiva até uma forte relação com suas vidas cotidianas, “micro-histórias” que circundam as guerras. Dentre essas *figuras* estão um historiador libanês, doutor *Fadl Fakhouri*, que lega a esposa a tarefa de doar ao Grupo Atlas uma série de estudos seus; um ex-refém de guerra, *Souheil Bachar*, mantido em cativeiro durante dez anos e que colabora à produção de filmes do Grupo; um oficial aposentado do exército libanês, *Fadwa Hassoun*, que teria sido responsável por conferir codinomes aos líderes políticos e militares em serviço na época, com base no vocabulário botânico da flora local; *Yussef Bitar*, apresentado como chefe das investigações das explosões de carros-bomba denotados durante conflitos políticos no Líbano; o fotógrafo *Georges Semerdjian*; um soldado libanês (de codinome *Operator#17*) designado a vigiar a fronteira marítima de Beirute; *Nahid Hassan*, topógrafo sênior da Direção de Assuntos Geográficos do Exército Libanês, desaparecido em

1994; e, *Walid Raad*¹⁰, que é incluído em seu próprio trabalho como doador de materiais, em razão de sua experiência de infância vivendo em uma Beirute submetida a episódios diários de destruição e da adolescência e vida adulta marcadas pela mudança aos Estados Unidos da América para evitar o recrutamento aos exércitos nacionais, e ao afastamento imperativo do contato familiar, vínculo mantido por correspondências e telefonemas. Essa experiência individual, no entanto, não é tomada como chave de explicação do *Projeto* enquanto prática artística. Parte do argumento desta tese consiste em propor que Raad cuida para que essa sua atividade colaborativa em meio a tantos outros personagens se faça por meio de uma distância entre um indivíduo que responde pela propriedade do trabalho e outro *Raad* que tem sua experiência do conflito inserida dinâmica do *arquivo do Grupo Atlas*. Assim, como os demais materiais, suas fotografias e cadernos são triadas e organizadas dentre os *documentos* doados *ao*, encontrados *por* e produzidos *pelo* Grupo Atlas, todos devidamente demonstrado no organograma do *Arquivo*.

Além da produção, organização e salvaguarda de *documentos*, outra parte do *Projeto Grupo Atlas* enquanto prática artística é a sua difusão, isto é, suas formas de ser mostrado ao público. Embora seja anunciado com tendo sedes físicas na cidade de Beirute e de Nova York, não são por visitas *in situ* que esse trabalho é dado a conhecer. Seu acesso é possível a partir de outros formatos. O primeiro deles, e de maneira fixa, é através do endereço do domínio <http://www.theatlasgroup.org/>, uma plataforma virtual que serve também como interface permanente do trabalho (Figuras 3 e 4). Outra forma de explorar os materiais é pelas notas introdutórias que acompanham cada grupo de *documentos* (Figura 5). Elas servem a apresentar a procedência dos objetos e suas temáticas. Em outras palavras, elas delimitam um recorte, dentro da proposta das guerras civis libanesas de como os diversos materiais devem ser vistos, que aspectos lhe devem ser sublinhados. Esses textos são retomados em outras duas apresentações do *arquivo do Grupo Atlas*, ambas mais intermitentes. Tratam-se de exposições e de conferências performáticas. As primeiras podem abarcar toda exibição do *Projeto* em museus e em galerias ou apenas dossiês e *documentos* individuais (Figuras 6 a 10). Nessas ocasiões, o material que circula ao público são, com frequência, pranchas das páginas dos cadernos e fotografias, digitalizadas e dispostas uma ao lado da outra, como *fac-símiles* dos

¹⁰ Ao longo da tese o nome de Raad aparecerá de duas maneiras. Em *itálico*, quando nos referimos a ele em seu enquadramento na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas* (como doador de materiais e porta-voz do *Projeto*) e sem *itálico*, quando fizermos menção ao artista como indivíduo que responde pela propriedade do trabalho de arte.

materiais reservados nas sedes físicas do *Arquivo*, onde estariam protegidos da ação do tempo. As mesmas imagens são projetadas nas conferências performáticas, apresentadas também pelas notas. Nesses momentos, que podem ser anunciados juntamente com as exposições ou de maneira individual, *Raad* (Figuras 11 e 12) é o porta-voz do Grupo e palestra sobre o *Arquivo*, relacionando os materiais com as guerras civis libanesas, bem como os personagens doadores ou colaboradores do *Projeto*. Também nessa participação, consideramos que sua presença como *indivíduo real* tem outros limites nesse trabalho de arte: Raad encena-se como *Raad* porta-voz. Nessa função, ele propõe histórias (enquanto instituição Grupo Atlas) sobre as guerras civis libanesas, fundamentadas pelos materiais que exhibe ao público.

Figura 3: Interface virtual do *Projeto Grupo Atlas*. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figura 4: Interface virtual do *Projeto Grupo Atlas*. Nota introdutória do dossiê Fakhouri.
 Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figura 5: Interface virtual do *Projeto Grupo Atlas*. Documentos do dossiê Raad.
 Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 6 a 10: *Projeto Grupo Atlas* (vista de exposição). Museu de Arte Moderna - MoMA. Outubro de 2015 a Janeiro de 2016. Fonte: Sfeir-Semler Gallery

Figuras 11 e 12: *Projeto Grupo Atlas*. Conferência performática *The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive* (2003). 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. Fonte: Arquivo da Associação Cultural VideoBrasil.

É na junção entre esses materiais e seus modos de arranjos que apresentamos a tese de uma *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas* como nova relação entre artes visuais e conflitos políticos recentes. O estudo de caso dessa prática artística é tomado como paradigma para desenvolvimento teórico de um modelo de *autoria artística* que renuncia as preocupações habituais em relação aos discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência, tão presentes em trabalhos centrados nesse recorte temático específico, para dar lugar a um engajamento artístico que se manifesta pela via da *produção de histórias* como *agir político*. Essa proposta é desenvolvida em uma estrutura de quatro capítulos. O primeiro deles tem o objetivo de definir o termo *função-historiador*, primeiramente com base nas reflexões da *função-autor* de Michel Foucault (1969) e uma *função-artista* elaborada por Peter Osborne (2010). A partir desses dois modelos refletimos sobre uma cisão entre *sujeito-artista* e *posição-de-autoria*, que permite localizar uma *função-historiador* no nível das práticas artísticas, por uma série de elementos nelas conjugados e, assim propor uma posição de artista contemporâneo diante de conflitos políticos para além da relação habitual de *artista-testemunha*. O primeiro ponto dessa proposição é o cotejar dos dois autores, a fim de delimitarmos quais seriam os aspectos caracterizadores de uma noção de *função-artista* como uma concepção *sui generis* de *posição-de-autoria artística* na contemporaneidade. Essa determinação é feita considerando uma distância importante, porque a ampliação dos entendimentos e definições de prática artística possibilita, à diferença que Foucault desenvolve a partir do texto, uma abrangência maior das possibilidades de um *artista como indivíduo real* inscrito como objeto de seu próprio trabalho de arte. Por um lado, ele pode fazer de sua biografia o tema do trabalho em forma de desenhos, fotografias, dentre outros recursos plásticos. Por outro, pode “encenar-se de si mesmo” em um movimento quase teatralizado em que seu corpo, sua personalidade e suas histórias de vida são inscritos também como parte de seu fazer artístico. Essa abertura caracteriza a *função-artista* de modo particular, a partir de certos contratos entre *sujeito-artista* e *posição-de-autoria artística* que admite a imagem de um *indivíduo real* como parte da poética sem recair em modelos de *gênio virtuoso*. Por esta via, propormos então uma ramificação do modelo osborniano, qual seja, uma *função-historiador*, a partir do estudo de caso do *Projeto Grupo Atlas*.

Tendo considerado em que medida, com base nas discussões propostas, um *sujeito-artista*, Raad, poderia estar inscrito no *Projeto* em questão, introduzimos a *função-historiador*

como possibilidade de um novo posicionamento do artista diante dos conflitos políticos de seu tempo. Esse outro lugar é identificado como um engajamento pela proposição filosófica de interações entre *agir politicamente* e *produção de histórias*, fundamentadas nesta tese a partir de textos de Jonnefer Barbosa, Giorgio Agamben, Jacques Rancière e Osborne. Com base nesse conjunto de autores, veicula-se a *proposição da produção de histórias no campo das artes como engajamento artístico e agir político*. No caso apresentado, essa potência se realiza na maneira como o *Projeto Grupo Atlas* propõe *formas de compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas, fazendo uso de materiais, estruturas e procedimentos similares àqueles utilizados pela história na fabricação de suas narrativas. Esse conjunto de elementos comuns entre prática artística e história é definido neste capítulo como uma “matriz disciplinar”, que envolve, principalmente, documentos como base empírica do relato e o modo como esses materiais são organizados entre si. Na assimilação que propomos para com o *Projeto Grupo Atlas*, esses aspectos são observados por meio de duas chaves de análise, a saber, uma *estética documental e dispositivos*.

Após colocarmos as bases que fundamentam teoricamente a proposição de uma *função-historiador* operante no cenário artístico contemporâneo e de introduzirmos as relações entre um *sujeito-artista*, Raad, o *Projeto Grupo Atlas* e as guerras civis libanesas, nos demais capítulos desta tese nos detemos à análise da prática artística em estudo através dos eixos acima citados: *estética documental e dispositivos*. No capítulo 2, “O Arquivo do Grupo Atlas”, há um ligeiro encontro entre eles, reconhecido na analogia em forma e em modos de operação do *Projeto Grupo Atlas* com uma estrutura arquivística. A partir da colocação de Hal Foster (2004) sobre a possibilidade de poéticas artísticas fazerem uso de modos de arquivamento como ferramenta artística para “fazer informações históricas fisicamente presentes”, pontuamos também essa potência sobre o *Projeto Grupo Atlas*, fundamental para a proposição da tese dessa prática artística como instauradora de visualidades inauditas sobre as guerras civis libanesas. Essa importância se dá, sobretudo, a partir de entendimento político do arquivo para a construção de enunciados, o qual compreendemos nesta tese com base nos textos de Foucault (2008), Sven Spieker (2008) e François Lyotard (1997). Por meio dessa concepção, identifica-se, no capítulo 2, as características de aparência que o *Projeto Grupo Atlas* compartilha para com a forma física de um arquivo, mas, outrossim, que manejos essa prática artística faz dessa estrutura como produtora de enunciados. Neste último uso é

possível reconhecermos de que maneira a ação de uma *função-historiador* se coloca no *arquivo do Grupo Atlas*. Ele é proposto então como *arquivo contra arquivo*, que opera elementos como princípios de proveniência, a “mão arquivista”, o sentido de positividade e negatividade que funda o rastro histórico, dentre outros aspectos, para pontuar novos enunciados, mas também para criticar as formas pelas quais se escreve histórias.

Se no capítulo 2, uma *estética documental* e um *dispositivo* se congregam no sentido em que o arquivo atua como *dispositivo de seleção* que investe os materiais simbolicamente, nos capítulos 3 e 4 esses eixos de análise são considerados individualmente. No primeiro deles, “Uma estética documental”, ponderamos um conjunto de operações artísticas, que denominamos como *estética documental*. Elas são utilizadas na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas* de modo que os materiais de seu *Arquivo* possam ser percebidos como documentos sobre os quais é possível *compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas, ocorridas de 1975 a 1990. Diferentemente da *estética documental* operada como investimento simbólico pela estrutura arquivística do *Projeto*, essa outra é identificada no nível da aparência dos materiais, no modo como os cadernos, filmes, videoteipes e as fotografias do *Projeto Grupo Atlas* são fabricados segundo um *modo de visualidade documental*, manejando preceitos e manejos histórico-culturalmente compreendidos como necessários à interpretação de um material sob a insígnia de registro de potência informativa. Nesse capítulo analisamos como eles são elaborados a partir de um vocabulário artístico que inclui procedimentos singulares de apropriação e montagem de imagens, repetições de motivos como afirmação da qualidade informativa dos materiais, um uso singular da cor e a produção de certo “efeito de arquivo” nos filmes, muitos desses recursos verificáveis na prática fotográfica de artistas conceptuais dos anos 1960 e 1970. Se o capítulo 2 opera a proposição *arquivo contra arquivo*, a produção de materiais como fabricação de documentos, no capítulo 3, é tomada como uma possível relação de *documentos contra documentos*, outro aspecto que colabora a identificação de uma *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas*.

O quarto e último capítulo, “Dispositivos”, é, em linhas gerais, organizado de modo a poder apresentar algumas *formas de compor e contar histórias* propostas pelo *Projeto Grupo Atlas*. Este momento da tese é reservado a analisar as formas de apresentação dos materiais do *Arquivo* ao público, dentre eles (1) as notas introdutórias que servem de preâmbulos aos documentos nas exposições e na plataforma virtual do *Projeto*, (2) as suas publicações como

textos em livros e (3) às conferências performáticas, nas quais essas informações escritas sobre os materiais servem de base para a fala de *Raad* como porta-voz do Grupo Atlas. Nesses *dispositivos de leitura*, nota-se outros aspectos de uma “matriz disciplinar” da história, apontados pelos usos de recursos por meio dos quais esses materiais podem ser relacionados de modo a propor *formas de compor e contar histórias* propostas nesse *Projeto* e que incidem sobre outras visualidades e narrativas sobre as guerras civis libanesas, bem como sobre o problema da produção dessa história em termos nacional.

Cumpra-se assim a chave que guia a proposição de uma *função-historiador* como novo engajamento do artista contemporâneo diante dos conflitos políticos de seu tempo, que reconhecemos, no caso do *Projeto do Grupo Atlas* pela proposição: *histórias sobre as guerras civis libanesas: crítica sobre esse tipo de produção*.

Capítulo 1. *Função-historiador*

A partir da segunda metade do século XX, o paradigma de autoria artística pautado essencialmente na figura de um indivíduo real e singular como gerador de uma obra de arte, tem sido veementemente contestado pela proposição de outros modelos. Tal refutação deve-se, principalmente, à inadequação da imagem de um artista como *gênio virtuoso*, de alma elevada, capaz de vivenciar o mundo de modo ímpar e expressar-se visualmente, às reconfigurações daquilo que outrora se nomeou de gesto artístico. A ampliação dos entendimentos e das definições de prática artística (BADIOU, 2013, p. 29) tem reivindicado modelos autorais coerentes a novas formas de produção. É tendo em vista esse contexto que propomos a tese de uma *função-historiador* presente em algumas relações entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes. O termo é formulado para designar certa *posição-de-autoria* que reconhecemos em práticas artísticas que abordam conflitos políticos a partir de materiais, estruturas e procedimentos metodológicos similares àqueles utilizados pelo campo da história na construção de suas narrativas. Identificado pela congruência de uma série de elementos localizados no nível das práticas artísticas, o modelo apresentado nesta tese tem por base a desvinculação do núcleo autoral de um trabalho de arte da figura de um *sujeito-artista*, isto é, de um *indivíduo real* que responde pela propriedade elaborativa de trabalhos. Dessa forma, a *função-historiador* funda-se justamente pela renúncia da base da chave analítica de *artista-testemunha*, na qual a experiência (do conflito) do artista é manejada como ferramenta de mediação de produções sobre conflitos políticos. Nesse afastamento, mesmo no caso em que uma experiência do conflito do artista seja existente, outro tipo de engajamento é desenvolvido. Tendo sido postas de lado as eventuais preocupações para com os discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência, as práticas artísticas nas quais se pode reconhecer uma *função-historiador* são assim identificáveis na medida em que propõem *formas de compor e contar histórias* no campo das artes visuais, ao mesmo tempo em que, por meio de suas proposições, colocam em questão as estruturas pelas quais narrativas históricas são regularmente constituídas.

1. Função-artista

No ensaio “A ficção do contemporâneo. A coletividade especulativa de The Atlas Group, 1999-2005” (2010), Peter Osborne pondera em que medida o cenário artístico atual representaria um entendimento filosófico do contemporâneo como unidade especulativa e disjuntiva dos tempos (passado e futuro) e como co-presença fictícia de uma multiplicidade de temporalidades e espacialidades. Para tanto, o autor enumera uma série de componentes pelos quais se poderia formular “um cânone crítico da arte contemporânea” (OSBORNE, 2010, p. 265, tradução nossa), capaz de refletir essa conjuntura temporal e geopolítica. No caso de trabalhos de arte, do circuito expositivo, do mercado e da crítica, Osborne identifica esse “confluir de tempos diferentes” e “as relações entre os espaços sociais” (OSBORNE, 2010, p. 274, tradução nossa) na transnacionalidade que tem agido sobre a ampliação de espaços artísticos, nos novos fluxos expositivos, nos meios de distribuição e nas formas plásticas. Já no que diz respeito a uma *posição-de-autoria* (OSBORNE, 2010, p. 280) de produções artísticas, o filósofo identifica essa condição transnacional na coletividade especulativa produzida *nos* e *pelos* coletivos artísticos, “fictícios ou reais” (OSBORNE, 2010, p. 282) que, segundo ele, pode ser entendida como uma ampliação das estratégias de pseudônimos (OSBORNE, 2010, p. 280) utilizadas como recurso para anonimatos artísticos. Nesse último componente do “cânone” sugerido, assinalamos a proposição de um novo modelo de autoria artística no cenário contemporâneo. Isto porque, ao invés de identificar um núcleo autoral do trabalho de arte como diretamente ligado a um *sujeito-artista*, Osborne introduz, em seu lugar, a noção de *autoridade artística*. Como sinônimo, ele elabora então o termo *função-artista*. Tal expressão, formulada em uma clara expansão da *função-autor* de Michel Foucault (2001) ao campo das artes visuais, serve a designar uma *posição-de-autoria artística* identificada no nível das práticas artísticas, ao invés de atrelada a um indivíduo como gerador (OSBORNE, 2010, p. 280-81) de um trabalho de arte.

Embora Osborne encerre dessa maneira a elaboração teórica do conceito que apresenta, a conexão que ele aponta entre sua *função-artista* e a *função-autor* formulada por Foucault, dada pela identificação da *função* na independência de um *indivíduo criador* (artista ou autor), prontamente indica um princípio chave para a proposição de uma perspectiva atualizada de núcleo autoral nas artes contemporâneas: a cisão do vínculo entre *sujeito* (autor do trabalho) e *posição-de-autoria*, o qual durante muitos anos amparou um paradigma de *autoria artística*

atrelado à figura de um indivíduo real. Não obstante anunciado, esse marcador carece ser mais bem pontuado, pelo que convém, a partir da abertura do texto de Osborne, portanto, prosseguirmos as aproximações entre *função-artista* e *função-autor*, a fim de delimitarmos quais seriam os aspectos caracterizadores de uma noção de *função-artista* como uma concepção *sui generis* de *posição-de-autoria artística* na contemporaneidade. Por esta via, propomos uma ramificação do modelo osborniano, qual seja, uma *função-historiador* como relação entre artes visuais e conflitos políticos, em que o núcleo autoral da prática artística não está atrelado a um *sujeito-artista*, desencorajando-se assim possíveis mediações de trabalhos de arte pautadas na experiência do conflito do artista como recurso analítico de suas produções. A *função-historiador* é, então, notadamente, formulada como contraposição ao modelo crítico de *artista-testemunha* que frequentemente iguala uma *autoridade testemunhal* à *autoridade artística*. Tal como a *função-artista*, a variação de *função* apresentada nesta tese também tem por fundamento teórico uma cisão entre *sujeito criador* e *posição-de-autoria*, o que permite o reconhecimento de sua operação no nível das práticas artísticas, por meio do qual é essencial ponderarmos as condições do desligamento desse tipo de conexão, encetado primordialmente por Foucault.

Na conferência “O que é um autor?”, proferida em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia¹¹, Foucault propôs identificar “as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” (2001, p. 267) na sociedade, sem, contudo, subordinar suas importâncias a atribuições a indivíduos reais, que as tivessem produzido enquanto escritores, inventores. Isto é, sem sujeitar uma *posição-de-autor* àquelas de propriedade e de responsabilidade textuais. Primeiramente, porque sua intervenção partia justamente do diagnóstico do apagamento desse lugar de autor como fabricante na escrita contemporânea¹². Advinha dessa conjuntura o interesse de Foucault em localizar esse espaço deixado vazio e “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz[ia] aparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 271). Em segundo lugar,

¹¹ A versão escrita da comunicação foi publicada no mesmo ano, no *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, n.o 3. juillet-septembre 1969, p. 73-95.

¹² Sobre esse apagamento, Foucault (2001, p. 264) escreve “‘Que importa quem fala?’ Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea”. De um lado, há no imaginário cultural ocidental o sentido de escrita como morte sacrificial, do apagamento voluntário no ato de escrever. De outro, mas correlacionado, tem-se “a relação da escrita com a morte [que] também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência”. (FOUCAULT, 2001, p. 269).

porque tal dependência associativa (entre *sujeito que escreve* e *posição-de-autor*) findava por estabelecer no discurso um “estatuto originário”: insistia-se em pautar os sentidos das coisas em um indivíduo exterior. Tal abordagem, sugeriu Foucault por meio de uma interrogação retórica, poderia ser “uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?” (2001, p. 271). Arriscando-se, desse modo, a “manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do ‘a priori’” (2001, p. 271).

Em meio a essas especificações sobre a aproximação que lhe importava, Foucault propôs a *função-autor* como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Ele localizou-a mais adiante dos signatários, dos redatores e dos nomes próprios; já que um nome próprio comum não equivale ao nome de autor enquanto autoridade discursiva. A *função-autor* é, antes disso, uma *posição-de-autoria* que não está assegurada em um locutor real. “Referências biográficas ou psicológicas” (FOUCAULT, 2001, p. 287) que poderiam reenviar um discurso ao “caráter absoluto e o papel fundador d[e um] sujeito” (FOUCAULT, 2001, p. 287) são colocadas entre parênteses, pois a *função* existe a despeito delas, no nível das práticas. Trata-se assim da identificação *da autoridade de uma assinatura definida* que é notada nos signos presentes em livros e/ou em conjuntos de textos e na complexidade das relações internas das obras, considerando, por certo, seus contextos de inserção, valorização e suas condições de circulação.

Tendo retomado a definição de *função-autor* em Foucault, sublinhemos dela uma desvinculação entre *sujeito criador* e *posição-de-autoria*, dado que, tal como no filósofo francês, o sentido de *função* em Osborne também só se constrói mediante sua separação fundamental de uma *subjetividade como condição para atribuição de autoridade artística*. Se de um lado essa cisão coloca uma diferença para com um modelo de *sujeito-escriptor como autor* formulado em um “momento crucial da individualização na história das ideias” (FOUCAULT, 2001, p. 267), do outro, consideramos que um movimento analógico pode ser dirigido a um conceito tradicional de artista, segundo o qual a *autoridade artística* estaria diretamente direcionada a um indivíduo gerador, qualificado como gênio virtuoso. Esse modelo é então susceptível às mesmas advertências de Foucault sobre a subordinação da *posição-de-autor* a um *sujeito-escriptor*, ou seja, como esse tipo de interação projeta

circunscrever neste último os sentidos de uma produção. Desse modo, ameaça a uma afirmação teleológica do artista.

Além dessa similaridade nos pontos de partida, cabe também aproximarmos as proposições de novos paradigmas de Foucault e de Osborne por seus aspectos linguísticos. Ambos os autores compõem seus termos tendo como base uma definição léxica de *função* como atividade e/ou trabalhos e/ou papéis (transitórios) a serem desempenhados¹³. Observamos, no uso desse vocábulo específico¹⁴, uma estratégia semântica para se localizar *posições-de-autoria* para além de sujeitos reais, haja vista que os significados da palavra enquanto atividade reenviam à noção de prática. Simultaneamente, as acepções anulam um sentido de permanência (de constância) ao qual se atribui, fundamentalmente, a análise de uma produção a partir de seus liames para com um escritor e/ou um artista e uma imagem comum de sua invariabilidade em diferentes tempos e espaços. Dessa maneira, notamos que já em suas atribuições linguísticas, *função-autor* e *função-artista* designam as mudanças analíticas que propõem no tocante aos objetos e às abordagens por meio dos quais elas podem ser identificadas. A alteração é a seguinte: ao invés de sublinhar-se um indivíduo real, passa-se à observação de produções e daquilo que Foucault denominou de suas correspondentes “modalidades de existência”. Uma mudança metodológica sobre o objeto de análise que passa a ponderar “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos [variáveis] de acordo com cada cultura e [como eles] se modificam no interior de cada uma” delas (FOUCAULT, 2001, p. 286).

Não obstante, observamos que no que concerne a produções artísticas, essa junção pelo vocábulo traz consigo uma diferenciação importante, que contribui para que particularizemos a *função-artista* em relação à *função-autor*. Ao definir o objeto de sua proposição, Foucault, embora considere as novas determinações que deve se ter em mente no exercício de reconhecimento de uma *função-autor* “em conjuntos mais amplos - grupos de obra, disciplinas inteiras -” (FOUCAULT, 2001, p. 286), estrutura sua análise em termos de livros e obras escritas. Nota-se assim que a *posição-de-autoria* indicada pelo filósofo francês está relacionada à fundação de um discurso pela via do texto e das relações para com ele. Porém,

¹³ Dicionário Aurélio de Português (on-line). Verbete: Função. Publicado em: 24 set. 2016. Revisado em: 27/02/2017. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/funcao>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

¹⁴ *Fonction*, no francês, de Foucault; *function*, em inglês, em Osborne, e ambos com o mesmo sentido que atribuímos em português.

ressaltamos que o autor também pontua, no final de sua conferência, a possibilidade de abrangência de sua tese, de maneira a ser viável o reconhecimento de uma *função-autor* em outras práticas, das quais cita, por exemplo, pintura e música (FOUCAULT, 2001, p. 287), desde que levadas em conta as prováveis adaptações necessárias. Desse modo, nossa proposição é a formulação de uma *função-artista* como expansão da *função-autor* ao campo das artes visuais por Osborne.

Ora, no domínio das artes visuais contemporâneas, consideramos que a principal modificação se dirige à definição do objeto de análise no qual se poderia identificar uma *função-artista*. Tanto Badiou (2013) quanto Osborne (2010), o primeiro a partir dos anos 1960 e o outro compenetrado em um contexto de globalização pós-1989, frisam as modificações que uma nova era das artes visuais empreendeu sobre o conceito de objeto artístico. Da democratização dos suportes desenvolvida, principalmente, nas poéticas artísticas conceituais, passando pelo uso de referências e de formatos de outras áreas de conhecimento, pelas expansões nas condições de visibilidade e de recepção e pelos novos métodos de historicização (BELTING, 2006), o cenário artístico contemporâneo particulariza-se por seu sentido ampliado de produção artística, orientado por um alargamento daquilo que outrora fora considerado como prática artística. Essa mudança é importante de ser ressaltada, visto que, a partir dela, é possível observarmos algumas nuances no distanciamento entre *sujeito* e *autoridade discursiva* proposto por Foucault e aquele que reconhecemos no campo das artes visuais entre *sujeito* e *autoridade artística*, com base na formulação de uma *função-artista* por Osborne. A principal modulação está nas relações entre os pares *escritor-texto* e *artista-prática artística*, em que, no segundo caso, a distância tornou-se, ao longo dos anos, cada vez mais difícil de ser verificada. Isto porque as expansões da concepção de trabalho artístico a partir da segunda metade do século XX incluem também os usos diversos que o artista faz de seu próprio corpo enquanto espaço de acontecimento do trabalho de arte, seja colocando-o “em cena em performances ou como suporte de intervenções que o transformam” (MAISON ROUGE, 2004, p. 93, tradução nossa); uma presença corporal que, não raramente, abrange também um empréstimo de sua fala *ao* e/ou *como* trabalho de arte, para o qual o sentido expandido de escultura (como ensino) de Joseph Beuys é um exemplo paradigmático, dentre outras práticas artísticas em que a vida, a fala e o discurso do artista tomou lugar de objeto artístico.

Essa inserção de um *sujeito-artista* em sua própria produção multiplicou-se cada vez mais. Analisando-a, Dominique Baqué (2004) afirma que as micro-histórias e as mitologias pessoais de artistas se tornaram um dos maiores paradigmas do cenário artístico no início dos anos 1990, associadas a uma noção de intimidade artística [*l'intime*] publicada (BAQUÉ, 2004, p. 37): um mundo pessoal posto à exposição pública como aspecto central de trabalhos de arte. Essa chave temática reúne, de acordo com a análise de Isabelle de Maison Rouge (2004, p. 19, tradução nossa),

processos de criação nos quais se elabora a passagem entre mito coletivo e mito pessoal [no qual] a sociedade se reconhece[ria] nos signos próprios do artista. Os símbolos saídos de sua história pessoal s[eriam assim] elevados ao rang de arquétipos [de modo que] o conteúdo da obra escap[aria] ao eu narcisista para se tornar universal.

Somam-se a esses trabalhos outras proposições artísticas como autoficções, nas quais a vida diária do artista é objeto de sua própria “escritura”. Algumas vezes, ele utiliza-se de signos linguísticos e desenhos como recursos plásticos. Em outras práticas artísticas, marcadamente a partir da década de 1960, é pelo espreito fotográfico que o artista torna seu cotidiano em registro, em acordos autobiográficos que Maison Rouge (2004, p. 21) identifica como semelhantes àqueles empregados na literatura. Por meio desses processos poéticos, uma série de imagens outrora colocadas à parte do olhar público torna-se patente: veem-se tipos sociais excluídos, o cotidiano de *drag queens*, as relações sexuais e a homossexualidade sem tabus em Nan Goldin, a intimidade da vida a dois de casais em Eva & Adele, a sensibilidade de um universo historicamente atribuído ao feminino em Sophie Calle (MAISON ROUGE, 2004), dentre outros exemplos. Em todos eles, certa privacidade do artista - exatamente no sentido dos comportamentos relegados ao privado em razão do desenvolvimento de modos de vida urbano no contexto europeu dos séculos XVIII e XIX, pelos quais se estabeleceu condutas de passividade e de privação de si nos espaços comuns (SIBILIA, 2008, p. 62) - é exposta naquilo que alguns autores, dentre os quais Anna Maria Guasch (2000), identificaram como uma *virada autobiográfica* nas artes visuais contemporâneas, na qual um *sujeito-artista* é cada mais presente como objeto de sua produção.

Observando essa nova relação entre diferentes aspectos das vidas íntimas de artistas e suas produções artísticas, Baqué (2004, p. 37) pergunta-se em que medida seria possível um

conceito de *intime*¹⁵ que não se dirija ao subjetivismo como mediação determinante de trabalhos de arte. Nisto, a autora expõe, sobre o conjunto de trabalhos que analisa, uma preocupação que aproximamos de algumas questões postas por Foucault e que orientaram sua formulação de uma *função-autor*. Afinal, perguntou-se o filósofo francês, “segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras?” (FOUCAULT, 2001, p. 287). Essas interrogações o levaram, por fim, a considerar a retirada “do sujeito (ou do seu substituto) [de] seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 287). Pois que, como dito anteriormente, uma *função-autor* pondera os meios e elementos nos quais e/ou pelos quais é possível identificar, no texto e/ou em um conjunto de textos, uma *posição-de-autoria* (de *autoridade discursiva*), autonomamente das relações externas direcionadas a um *sujeito que escreve*.

Conservando o respaldo na proposição foucaultiana e, a partir de agora, considerando também a particularidade do corpo e da biografia do artista enquanto suporte/parte/tema de sua própria produção, recolocamos o problema do distanciamento entre *sujeito real* e *posição-de-autoria* como fundamental para a identificação de uma *função*, como modelo substituto àquele de *subjetividade como condição para atribuição de autoria* que, como temos pontuado, acaba por recair sobre noções de indivíduo gerador. Diante desse quadro, formulamos a seguinte questão: como pensar uma *função-artista* operante nas artes visuais contemporâneas, tendo em vista a particularidade de relações entre artista e produção artística que se estabelecem no campo sem, contudo, retomar um modelo de artista gênio que reivindica uma interpretação transcendental do trabalho e, à vista disso, sem orientar mediações de trabalho de arte a partir da investigação desse lugar externo à produção? Responder tal interrogação é o ponto de partida para propormos a tese de uma *função-historiador* presente na relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes como modelo substitutivo àquele que maneja a experiência do conflito do artista como ferramenta de mediação de suas produções. Em razão dessa especificidade, localizamos uma possível réplica por meio da aproximação da posição de três autores que analisam produções artísticas que abordam conflitos políticos.

¹⁵ No português, “íntimo”, mas no contexto das proposições de Baqué pode ser mais apropriadamente traduzido por “intimidade”.

O primeiro apoio desse tripé advém da solução que Baqué aponta para o problema de atrelar o *intime* como tema ao subjetivismo como recurso crítico, chamando a nossa atenção para os limites de apresentação de um sujeito (artista) na dinâmica de seu trabalho de arte. Tendo analisado, maiormente, a produção de documentários (fotográficos e filmicos) e a presença do *intime* como testemunhos, a autora conclui que há situações em que as artes cooperam ao que ela denomina de “*passage au témoignage*” (passagem ao testemunho) (BAQUÉ, 2004, p. 197). Sua tese é de que há produções artísticas que fomentam a passagem de relatos pessoais a outras “modalidades de representação” (BAQUÉ, 2004, p. 197), elaborando-se assim “outras formas visuais, narrativas e discursivas” (BAQUÉ, 2004, p. 197), observando-se os comportamentos do corpo e da fala (BAQUÉ, 2004, p. 213 e 234) do artista na ordem do trabalho, sem, contudo, reificar sua figura externa.

Essa elaboração do testemunho assinalada por Baqué pode ser melhor compreendida por meio de um segundo esteio pelo qual propomos responder a questão acima formulada: a distinção que Joan W. Scott (1999) faz entre dois modos de aproximação e de manejos de relatos identificáveis nas dinâmicas de trabalhos de arte. Mais especificamente, o autor discerne entre uma postura de essencialização da experiência contada e outra de sua historicização. De acordo com Scott (1999, p. 26), no primeiro caso, “a experiência [seria] considerada como a origem do conhecimento [e] a visão do sujeito individual (...) torna-se[-ia] o alicerce de evidência sobre a qual se ergue a explicação”. Já no segundo, a experiência seria atribuída ao discurso, portanto, também construída quando da necessidade de sua exteriorização, o que, necessariamente, impediria “seu status como fundamento inquestionável de explicação” (SCOTT, 1999, p. 38). Se observarmos a proposta de Baqué apoiados sobre essa última afirmação de Scott, podemos pontuar que na *passage au témoignage* o sentido de “*intime*” do artista apareceria em sua produção tão somente enquanto *objeto construído*, uma *persona* independente de um *sujeito real* possivelmente ligado a uma experiência factual. Por esse ângulo, poderíamos mesmo conjecturar não haver razão de ser para mediações de trabalhos que recorrem a esse *sujeito* como “fundamento inquestionável de explicação” ou, como sugeriu Osborne (2013), que tomam por sinônimos *autoridade testemunhal* e *autoridade artística*.

Resta-nos considerar um terceiro apoio para a formulação de uma resposta à interrogação colocada acima. Ele caminha pela mesma via de “historicização da experiência”

anunciada por meio do texto de Scott, contribuindo assim para a proposição de uma *função-artista* que considere as particularidades de relações entre artista e produção artística sem, contudo, reativar um modelo de *artista gênio*. Trata-se do estudo de Beatriz Sarlo (2007) a respeito de produções artísticas contemporâneas¹⁶ nas quais a autora identifica usos de depoimentos pessoais sobre conflitos políticos, sem que eles sejam erguidos de modo a solicitar “uma consideração em que se misturam os argumentos de sua verdade, suas legítimas pretensões de credibilidade e sua unicidade, sustentada na unicidade do sujeito que o enuncia com a própria voz” (SARLO, 2007, p. 37). No lugar desse entendimento, Sarlo insiste na existência de trabalhos que se utilizam de depoimentos por meio de “operações de distanciamento”, desvencilhando-se de uma possível sugestão à empatia pelo autor do testemunho, evitando-se sua supervalorização, ou a de qualquer outro relato que componha a produção artística. Notamos aqui que, semelhante a Scott, Sarlo também diferencia os modos pelos quais práticas artísticas decidem manejar materiais testemunhais. Enquanto uma perspectiva pode se manifestar no espelhamento para com os discursos de memória e subjetivismos, “apoiada num efeito de ‘coesão’, que provém da coesão atribuída a uma vida e ao sujeito que a enuncia como a sua” (SARLO, 2007, p. 50), outra, notadamente, a de proposição da autora, “já não se pretende reconduzir os acontecimentos a uma origem; ao renunciar a uma teleologia simples (...), renuncia, ao mesmo tempo, a um único princípio de inteligibilidade forte” (SARLO, 2007, p. 50), possibilitando que o testemunho seja compreendido, na dinâmica de práticas artísticas, tão somente como discurso.

Assim, na soma das proposições de Baqué e de Sarlo, intermediadas por Scott, notamos desenhar-se um caminho para prosseguirmos a um entendimento de *função-artista* como uma concepção *sui generis* de *posição-de-autoria artística* na contemporaneidade, na qual se mantém o princípio de cisão entre *sujeito* e *posição-de-autoria*, mesmo tendo em conta a nova relação entre *artista e produção artística*, na qual o *sujeito-artista* aparece como objeto de sua produção. Partindo da proposta de (1) Baqué de que, no campo das artes,

¹⁶ Na composição de sua crítica a intensa confiabilidade nos testemunhos no campo das artes visuais, Sarlo é mais específica, citando como exemplos “certas estéticas de monumentalização e contramonumentalização do Holocausto” (SARLO, 2007, p. 44). Em nota, ela direciona sua colocação à produção de uma geração de artistas na Alemanha que, desde a década de 1980, buscam reformular o diálogo entre o monumento e o público, com o objetivo de ativar a memória. Tal produção foi centralmente analisada por muitos trabalhos do norte-americano James Edward Young, que cunhou o termo “Countermonuments” [Contramonumentos]. Dos seus trabalhos pode-se citar: *At memory's edge: after- images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University, 2000; *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University, 1993.

testemunhos podem ser levados a outras formas de visualidade, passando pela (2) separação que Scott apresenta entre posições de essencialização e historicização da experiência nas práticas artísticas e chegando na (3) afirmação de Sarlo da existência de trabalhos de arte que manejam depoimentos pessoais a partir de “operações de distanciamento”, propomos que uma distância entre *sujeito* e *posição-de-artista* na conjuntura de um cenário artístico contemporâneo, em que um *sujeito-artista* pode ser objeto de sua prática, depende, impreterivelmente, da observação dessa posição de *sujeito-artista* nos limites configurados da produção de arte, distanciando-se, por aspectos plásticos, de um *sujeito-artista* que responde como proprietário do trabalho de arte e outro, objeto dessa prática. No que concerne às práticas que abordam conflitos políticos, tema desses três autores, essa distinção é produzida de maneira mais clara, por meio de artifícios plásticos (posições de historicização e abordagens de distanciamento) que sinalizam um uso de materiais, estruturas e procedimentos do campo da história como meios de evitar, no campo das artes, aproximações de trabalhos pela chave *artista-testemunha*. Retornaremos a esses aspectos no momento de definirmos os elementos pelos quais identificamos uma *função-historiador* no cenário artístico contemporâneo, uma vez que, neste instante, é necessário ainda notarmos outras maneiras de observar o “eu” do artista como parte de sua própria produção, que envolvem outros níveis de solicitação de seu corpo e de sua fala e que, por isso, impõem outras questões à relação para com o subjetivismo anunciada por Baqué.

Uma dessas possibilidades tem por pano de fundo o fenômeno cultural contemporâneo de culto à personalidade e, acoplado a ele, os estímulos à representação do “eu” (em narrativa e em imagens)¹⁷ exigidos por uma espécie de “proletarização” dos modos de vida (LIPOVETSKY; SERROY, 2013, p. 10). Tal condição incide de maneira peremptória na esfera artística e é discutida por Isabelle Graw (2017) em artigo sobre a promoção do “eu” (como continuação do trabalho de arte) em Andy Warhol, no qual o toma como prenúncio, na década de 1960, de um fenômeno que se intensificaria no cenário artístico atual. Em “Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol”, a autora aproxima vida e obra do artista norte-americano. A partir da premissa “de que a fronteira entre sua ‘obra’ e aquilo que se

¹⁷ A respeito desse fenômeno, Paula Sibilia, em “O show do eu: a intimidade como espetáculo” (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008), analisa de que maneira os avanços do mundo digital e das redes estimulou uma nova forma de “escrita de si”, nas dimensões da Internet, como fabricação de autoimagens no mundo virtual pela visibilidade rigidamente disciplinada (com pactos narrativos bem definidos), vidas privadas e como meio de inventar e legitimar formas de ser e de estar no mundo.

poderia chamar de exibição pública de [sua] ‘atitude perante a vida’ (...), é fundamentalmente instável e sem nitidez” (GRAW, 2017, p. 246), Graw constrói sua tese sobre as aparições e declarações públicas de Warhol como elementos que fariam parte de sua produção, afirmando que para esses momentos (e neles) o artista se desenhava enquanto *persona* pública, cuidadosamente elaborada, por meio de processos de produção de si e encenação da vida semelhante àqueles que tinham lugar nos filmes realizados em seu estúdio *The Factory*, entre 1963 e 1968.

É *The Factory*, como microrganismo do encontro entre vidas pública e privada de Warhol, mas também como espaço de capitalização de encenação do “eu”¹⁸ e de fabricação de seus produtos artísticos, o alicerce sobre qual Graw argumenta a estratégia artística das relações construídas por Warhol como reflexo daquilo que o filósofo Paolo Virno, escreve a autora, apontou como uma “‘condição pós-fordista’, na qual ‘vida’ e ‘trabalho’ tornam-se indiscerníveis”(GRAW, 2017, p. 247). Nessa condição, continua Graw com base em outras duas análises (de Antonio Negri e de Michael Hardt):

as diferenças entre as esferas do lazer e do trabalho entraram em colapso [, de maneira que] o mundo da vida privada parece cada vez mais similar ao mundo da vida profissional, com o que se pode considerar a sociedade inteira uma “sociedade fábrica” [*factory society*”], na qual a vida sai para trabalhar (GRAW, 2017, p. 247).

Para a autora, "habilidades comunicacionais, cooperação, trabalho em equipe e flexibilidade" são recursos imprescindíveis, bem como a instrumentalização das atividades e amizades. De acordo com Graw, a capacidade de Warhol de se dar conta dessas exigências estaria relacionada à sua familiaridade com uma “cultura da moda e de celebridades”, em que as relações de intimidade claramente tornavam-se também relações de trabalho, e que representava, portanto, o universo de um capitalismo neoliberal que começava a definir em seu tempo as condições de operação que hoje conhecemos. Consciente e coerente com esse meio, tal como a fabricação de uma celebridade, Warhol fabricaria a si mesmo. Sua circulação entre nomes importantes do circuito de artes é analisada por Graw como a imagem de um corpo que se veste para sair ao trabalho; seu investimento na sua própria aparência serviria para “deixar bonito para os negócios” (WARHOL, 1969, apud GRAW, 2017, p. 252).

¹⁸ Graw descreve *Factory* como “máquina que não apenas encenava práticas de vida transgressoras, mas que também capitalizava a propensão das pessoas em desempenhar [*to perform*] suas transgressões” (p. 252).

Nesse modelo precursor de Warhol como artista-celebridade apontado por Graw, a ideia de um artista contemporâneo dividido entre sujeito, produção e prática artística oscila, abrindo espaço para a proposição de novas interseções no cenário artístico. Embora Graw (2017, p. 247) afirme que essa “fusão warholiana das esferas profissional e privada ecoa (...) o modo como todos os artistas ‘célebres’ têm sido retratados desde, pelo menos, as vidas notáveis dos artistas renascentistas, de Giorgio Vasari”, retomando suas representações “como seres em tudo excepcionais – se quiserem, celebridades *avant la lettre* – que supostamente dedicaram a totalidade de suas vidas a suas obras”, nós argumentamos que existe uma diferenciação potente entre associações consoantes ao paradigma vasariano e o modelo encetado em Warhol. A distância está posta, respectivamente, entre (1) um lugar ocupado pelo artista gênio cujo sentido de “celebridade” o separa de seus pares e (2) uma imagem-de-artista como parte de uma construção, isto é, um lugar de “celebridade” que o artista pode ocupar na medida em que se submete a uma série de regras. Localizado nesse último enquadramento, Warhol torna-se o exemplo de sua própria predileção de que “no futuro todo mundo ser[ia] famoso por quinze minutos” (WARHOL, 1969, apud GRAW, 2017, p. 257). Sua “vida [que] sai para trabalhar” é aquela que *se veste para*, mas o faz na congruência de um fenômeno cultural. Logo, se o artista-celebridade se difere de alguma maneira, sua discriminação não está em inscrevê-lo em um lugar “especial” como o faz Vasari para com os artistas sobre os quais escreve. Sua singularidade constrói-se apenas mediante a particularidade de regras que uma *posição-de-artista* pode requisitar de seu movimento de “encenação de si mesmo” (*to perform oneself*) (GRAW, 2017, p. 249), levando em consideração o campo específico no qual atua e para o qual responde.

Enquanto a perspectiva pela qual Baqué propõe o *intime*, ao lado de Scott e Sarlo, indica caminhos para uma medida de um *sujeito-artista* como indivíduo real figurado enquanto objeto de sua produção, sem solicitar leituras mediadas pela sua imagem externa, a tese de Graw sobre a união entre obra e vida de Warhol por meio da “encenação” (como artista-celebridade) nos permite avançar de outra maneira sobre a singularidade da cisão entre *sujeito* e *produção artística* em uma *função-artista*. Com base no exemplo de Warhol podemos conceber um *lugar de artista* como uma parte de uma prática; um papel que é desempenhado, cujo reconhecimento de sua existência não envolve constatações sobre um indivíduo real. A *persona* de Warhol é construída segundo uma convenção de imagem eficaz à

cultura da moda e esse seu lugar de personagem poderia ser ocupado por outro sujeito personificado, que se subordinasse aos mesmos acordos de comportamento, necessários para o desempenhar de determinado papel. Sua produção abrange também seus comportamentos, aparições e declarações públicas, pelo que, a partir de seu modelo, torna-se viável refletir um paradigma de autoria artística que inclui *modos de proceder do artista* como parte de sua prática.

No entanto, isso não significa tomar cada traço e gesto realizados por um *sujeito-artista* como parte de uma prática artística. Fazê-lo seria reposicionar a relação de que uma *autoridade artística* depende de um indivíduo real para ser identificada. A esse respeito cabe apresentarmos um limite sobre a relação *sujeito-obra* estabelecido por Foucault, que retoma a importância de se considerar o sentido de *função*. A separação que o filósofo francês propõe entre *sujeito-escritor* e *posição-de-autoria* é a saída a uma série de possibilidades infrutíferas de substituição ao paradigma *sujeito-escritor como autor* que, ponderados de diversos ângulos, acabam perpetuando o mesmo modelo. Uma dessas possibilidades, sobre a qual Foucault acusa a falha, é a substituição do espaço vazio deixado pelo desaparecimento do autor enquanto indivíduo pela *noção de obra*, sob a justificativa de análise de suas estruturas. O problema, nesse caso, estaria na dependência entre o uso comum da definição de obra, seu atrelamento com os sentidos de propriedade e de responsabilidade e o reconhecimento de um *sujeito como autor*. Compreendendo todos esses pontos, Foucault se pergunta:

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de "obra"? (...) Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? (...) De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor (FOUCAULT, 2001, p. 269),

pois ela reenvia aos mesmos percalços de um sentido de *autoridade discursiva* do texto vinculado a uma razão subjetiva do escritor. Consequentemente, ignora as transformações temporais e espaciais que Foucault afirma serem imprescindíveis para a instauração e o funcionamento de unidades discursivas em quaisquer época e sociedade. Sua *função-autor* é

formulada, portanto, também como alternativa a essa ligação *autor-obra*, instaurando, em seu lugar, a preocupação de reconhecimento de uma *autoridade discursiva* nos textos e/ou conjuntos livros e/ou de conjuntos de textos, sem ignorar seus contextos de inserção, valorização e suas condições de circulação, dos quais, sublinhamos uma vez mais, a existência dessa *autoridade* é absolutamente dependente.

É com base nessa condição contextual para o reconhecimento de *função* em Foucault, que afirmamos que a ampliação do conceito de prática artística não acarreta uma reificação dos traços e gestos de um *sujeito-artista*. O que esse alargamento permite considerar é que, no cenário artístico contemporâneo, opera um sentido de *autoridade artística* que avança sobre as relações entre núcleo autoral, um indivíduo real e a fabricação de um objeto. Essa assimilação pondera outros elementos que compõem o campo das artes e que agem no reconhecimento de uma prática como artística. Vejamos que a formulação de Osborne de “um cânone crítico da arte contemporânea” (OSBORNE, 2010, p. 265, tradução nossa), considera o trabalho de arte e suas formas plásticas, por certo, mas também circuitos e espaços expositivos, o mercado, a crítica e a *posição-de-sujeito* (OSBORNE, 2010, p. 280). No entanto, para que essa *autoridade* possa ser identificada nesse campo ampliado é preciso ter em mente, apesar das especificidades no que concerne ao distanciamento entre *indivíduo real* e uma *posição-de-autoria*, a importância dessa cisão. É a partir dela que se pode refletir acerca de um novo modelo de autoria nas artes visuais contemporâneas. Trata-se, em Osborne, de uma *função-artista*. Enquanto *função*, seu desempenho não está condicionado à *subjetividade de um artista*. Ele pode ser definido como uma *autoridade artística* identificável no nível das práticas artísticas, na complexidade de suas relações internas, de seus contextos de inserção, valorização e circulação. Equitativamente, compreende-se como prática artística toda manifestação na qual essa *autoridade* (que equivaleria à *autoridade discursiva* em Foucault) pode ser identificada. Tal interdependência demonstra que a formulação de uma *função-artista* como paradigma de *autoria artística* no cenário artístico contemporâneo, em alternativa a um modelo precedente centrado na individualidade e na genialidade de um *sujeito-artista*, implica outrossim em outros entendimentos sobre o campo das artes e seus agentes. Nisso, contribui para a formação de novos contatos, dentre os quais, propomos, uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos, identificada pelo que denominamos de uma *função-historiador*.

2. Função-historiador

Segundo Osborne (2010), uma das particularidades da *função-artista* é sua possibilidade de ficcionalização. Embora o filósofo inglês não defina em que consistiria essa capacidade, nós a ponderamos com base no sentido do vocábulo “*função*”, ao qual nos referimos anteriormente como basilar para a formulação dos termos de Foucault e de Osborne, para, a partir desse entendimento, aventarmos em quais termos uma *ficcionalização da função-artista* é sugerida por Osborne.

Enquanto atividade e/ou trabalhos e/ou papéis (transitórios) a serem desempenhados, vimos que a *função* é sempre variável. Também em sua assimilação como *posição-de-autoria*, indicamos que essa variabilidade contingente é identificável, já que, tendo sido afastadas de um indivíduo real (e do provável reconhecimento em um único elemento), as *funções-autor* e *artista* são definidas (bem como diferenciadas entre si) mediante a reunião de elementos pelos quais podem ser identificadas, reenviando, outrossim, a noção de prática. Como colocado anteriormente, trata-se de uma mudança metodológica sobre o objeto de análise, que pondera as “modalidades de existência” (FOUCAULT, 2001, p. 286) de certa atividade. No primeiro caso, seu reconhecimento depende, segundo postula Foucault, de signos encontrados em textos e de seus contextos, enquanto que na segunda situação, aventamos que suas características podem ser localizadas no nível específico de produções artísticas.

No entanto, apesar desse distanciamento fundamental entre *indivíduo real* e *posição-de-autoria* para a indicação de *função* como atividade, nos serviremos minimamente desse vínculo obsoleto a fim de compreender a faculdade de *ficcionalização* do modelo de autoria artística proposto por Osborne. Tal exercício é pertinente porque, ao apresentá-la, o filósofo define-a rapidamente como uma ampliação das estratégias de pseudônimos (OSBORNE, 2010, p. 280), um movimento de alteração que, historicamente, se dirige a um *sujeito* com intuito de preservar seu anonimato, abrindo um precedente para pontuarmos a ficcionalização que sugere como faculdade da *função-artista* enquanto alteração, como modificação dessa função. Não obstante essa retomada, na proposta de Osborne de “um cânone crítico da arte contemporânea” essa variação se manifesta como coletividade da prática artística, como junção fictícia de tempos e espaços como reflexo de uma situação transnacional nas artes contemporâneas, ao invés de uma transformação aparente em um indivíduo. Assim, nota-se que a ficção de coletividade elaborada por Osborne só tem lugar como *posição-de-autoria*

porquanto também é identificada na junção de diversos elementos que permitem o reconhecimento de *autoridade artística*. Dada essa composição fragmentada, podemos afirmar que o sentido de *ficcionalização da função-artista* proposto por Osborne, mesmo que seja definido como uma alteração semelhante àquela do pseudônimo, diz respeito a uma variação no nível dos elementos pelos quais se pode identificar uma *posição-de-autoria artística*, uma vez que não se localiza em um indivíduo. Isto posto, compreendemos a *ficcionalização da função-artista* como a possibilidade de mudança da *autoridade artística* no campo das artes por outros tipos de *posições-de-autoria*, evidenciada na modificação de elementos e das relações pelas quais reconhecer-se-ia uma *função-artista* por aqueles relevantes à identificação dessas outras possíveis *posições*.

Com base nessa viabilidade de alteração da *função-artista*, propomos uma variação como tese, qual seja uma *função-historiador* possível de ser identificada na relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes. O termo, formulado aqui a partir de um estudo de caso da produção artística do artista libanês Walid Raad sobre as guerras civis ocorridas no Líbano, de 1975 a 1990, que identificamos como centrada na criação e manutenção do *The Atlas Group Project* (Projeto Grupo Atlas), serve a designar uma *posição-de-autoria artística* reconhecida em práticas artísticas que abordam conflitos políticos fazendo uso de materiais, estruturas, procedimentos similares àqueles utilizados no campo da história para a construção de suas narrativas. Por meio dessa aproximação, identificamos, no nível da prática artística, uma *autoridade artística* modificada em uma espécie de *autoridade de historiador*. Esse reconhecimento tem por base o afastamento entre *sujeito-artista* e *posição-de-autoria*, o que permite renunciar à chave analítica de *artista-testemunha* como ferramenta de mediação de produções sobre conflitos políticos e apresentar uma *função-historiador* como substituição que tem em vista a ampliação dos entendimentos e das definições de prática artística (BADIOU, 2013, p. 29) e a reivindicação que novas formas fazem de modelos autorais coerentes, como é aqui o caso das relações entre artes visuais e conflitos políticos. Afastadas as eventuais preocupações que um vínculo entre *sujeito-artista* e *posição-de-autoria* manifesta para com os discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência na formulação *artista-testemunha*, propomos que outros engajamentos podem ser possíveis. Eles são identificáveis na medida em que as práticas artísticas nas quais se reconhecem uma *autoridade de historiador* propõem *formas de compor*

e contar histórias no campo das artes visuais, ao mesmo tempo em que, em suas proposições, questionam as estruturas pelas quais narrativas históricas são elaboradas.

Antes, porém, de apontarmos precisamente os aspectos por meio dos quais podemos identificar tal *posição-de-autoria*, cabe especificarmos a medida das relações entre um *sujeito-artista* e prática artística no objeto de estudo que fundamenta nossa proposição. É-nos necessário, neste ponto, especificarmos os níveis de relação entre Raad¹⁹, as guerras civis libanesas e o *Projeto Grupo Atlas*, buscando determinar, seguindo o rastro das questões que Foucault se coloca sobre um *sujeito-autor*, sob que condições e de que formas esse *sujeito-artista* pode aparecer na ordem dessa prática artística sobre uma sequência de conflitos políticos, para além de sua posição como produtor do trabalho de arte. Ainda que essas interrogações tenham levado o filósofo francês a proceder, por fim, sua análise a partir do desaparecimento do sujeito, vimos que no caso das artes visuais essa presença de um *sujeito-artista* como objeto de seu trabalho de arte ocorre de muitas maneiras. Delimitar quais são essas formas no caso de Raad é fundamental para nossa proposição de uma *função-historiador*. Isto porque tal demarcação permite sublinhar a cisão sobre a qual temos discorrido entre *função* e *subjetividade como condição para atribuição de autoridade*, permitindo, assim, estabelecer que nossa identificação de uma *função-historiador* se dá no nível da prática artística, considerando, por certo, seu contexto de circulação.

Nascido em 1967, Raad passou a maior parte de sua infância vivendo em uma Beirute submetida a episódios diários de destruição. Ainda na sua adolescência ele migrou para os Estados Unidos da América a fim de evitar seu recrutamento por milícias confessionais e sua participação no combate direto contra as forças israelenses que invadiam o Líbano em 1982 e em 1986. Durante sua longa temporada no exterior, seu contato com os familiares ainda residentes na cidade natal foi mantido por meio de cartas e de telefonemas. Não obstante essa relação biográfica, esse grau da história pessoal do artista não é diretamente evocada em sua prática artística sobre as guerras civis libanesas, centralizada no *Projeto Grupo Atlas*. Criado por Raad como instituição arquivística que busca reunir, preservar e produzir documentos sobre a série de conflitos políticos ocorridos ao longo de quinze anos, esse grupo-arquivo desempenha um conjunto de ações sobre o tema em questão, dentre as quais cria e maneja dossiês de materiais, expostos muitas vezes separadamente, como trabalhos de arte

¹⁹ Conferir nota nº 10.

individuais. Nesse conjunto, que é dado a conhecer ao público por meio de exposições, instalações, textos e conferências performáticas, um *sujeito-artista* aparece, mas em nenhuma circunstância sua experiência individual é proposta como ferramenta de mediação da prática artística. Antes, podemos assimilar seus diferentes enquadramentos dentro desse projeto as proposições de Baqué, Scott e Sarlo sobre as relações entre testemunhos de artistas, conflitos políticos e produções artísticas contemporâneas, em que um *sujeito-artista* é inserido como objeto em sua prática.

Além de artista que responde pelo *Projeto Grupo Atlas*, Raad é um dos doadores de materiais ao *arquivo do Grupo Atlas*, os quais são reunidos em um dossiê que leva seu nome: um conjunto composto de imagens que, mesmo tendo sido fabricadas por ele, pretendem servir, no contexto no qual são inseridas, a propósitos informativos. Nesta tese propomos que seu conjunto, juntamente com outros dossiês, são materiais manejados enquanto documentos históricos; reunidos e relacionados por uma presença aglutinadora, também desempenhada por Raad, que utiliza fotografias, cadernos de anotações, vídeos e textos como fundamentação de um discurso sobre as guerras civis libanesas. No primeiro caso, um *indivíduo-artista* aparece nominalmente, como forma de autoridade (de propriedade) sobre um agrupamento de imagens. Embora não se trate aqui de um relato oral ou escrito, a singularidade das fotografias e do caderno que compõem esse dossiê, como registros privados submetidos a uma leitura pública, a partir de “operações de distanciamento”, como sugeriu Sarro, faz com que seja plausível associarmos essa primeira condição de Raad no *arquivo do Grupo Atlas* àquelas propostas pela autora argentina, que formulamos juntamente com Baqué e Scott, no tocante ao manejo de testemunhos na dinâmica de prática artística. A contribuição de Raad como doador de materiais ao *Projeto* se dá como algo que poderíamos enunciar como o “testemunho do artista” que aparece nessa produção tão somente enquanto *objeto construído*, uma *persona* independente de um *sujeito-artista* possivelmente ligado a uma experiência factual, uma vez que, como veremos nos capítulos seguintes, esse sentido objetual do dossiê de Raad não diz respeito a uma aproximação autobiográfica, mas a um depoimento social que seu material doado aporta no contexto da prática artística, o que consiste em um procedimento fundamental no processo de reconhecimento de uma *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas*.

O segundo enquadramento de Raad no *Arquivo* intercala dois movimentos: o uso do artista como um dos suportes do trabalho e a “encenação de si mesmo” para a qual Warhol foi tomado, por Graw, como precursor. De um lado, o *sujeito-artista* empresta-se como espaço onde as relações entre diferentes materiais se congregam e são pronunciadas como possibilidades de discurso nas conferências performáticas e no âmbito das notas/dos textos produzidos. De outro, mas pertencendo ao mesmo gesto, nota-se que no efetuar dessas ações *Raad* ocupa uma *posição* de porta-voz. Ele desempenha assim um papel específico em razão de sua colaboração com o Grupo Atlas e, para tanto, fabrica-se segundo os acordos necessários para a realização dessa atividade de fala pública, congruente e informadora. Sob esses termos, Raad “encena a si mesmo” a fim de cumprir uma incumbência específica. Todavia, ao não se modificar nomeadamente e tampouco se esforçar a produzir um anonimato, sua ação retoma certa fusão entre as esferas das vidas privada e pública indicada por Graw na produção warholiana. A partir dessa relação, podemos ponderar que, no que diz respeito ao tema das guerras civis libanesas, o papel de *Raad* como porta-voz do Grupo Atlas é também, em certa medida, uma “vida [que] sai para trabalhar”. Mais especificamente, a vida posta à disposição como elemento constitutivo de uma *função-historiador*.

Essa posição, cabe esclarecer, não deve ser confundida com a *autoridade artística* sobre a qual propomos uma alteração em *autoridade de historiador*, já que esses enquadramentos de um *sujeito-artista*, como doador de materiais e em uma enunciação sobre os materiais do *Arquivo*, são apenas parte dos vários elementos que contribuem para a verificação de uma *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas*, e que serão discutidos mais detidamente nos capítulos seguintes desta tese. Se os apresentamos neste instante, fazemo-lo com o intuito de estabelecer os limites da presença de um *sujeito-artista*, Raad, tendo em vista que a cisão entre *função* e *presença real como condição para atribuição de autoridade* é fundamental para o desenvolvimento de nossa proposta de identificação de *autoridade (de historiador)* no nível da prática artística. Pois que tal desvinculação do núcleo autoral desse trabalho de arte da figura de um *sujeito-artista* permite renunciar à chave analítica de *artista-testemunha* como ferramenta de mediação de produções sobre conflitos políticos, para em seu lugar visualizarmos outro engajamento artístico possível.

Esse posicionamento que propomos refuta também outro modelo de autoria artística muito comum, discutido por Foster (2014), segundo o qual uma autoridade artística seria legitimada em razão da identificação do artista para com o tema por ele abordado, o que lhe conferiria a propriedade necessária para *se posicionar sobre* e, conforme pontuamos nesta tese, como lógica presente na mediação crítica da proposição *artista-testemunha*. Tal modelo é analisado por Foster em seu texto “O artista como etnógrafo” (2014), no qual o crítico de arte localiza, logo de início, sua presença em uma “arte de ponta de esquerda” de comportamento semelhante à atividade etnográfica, em que um artista, comprometido, batalha em nome de um “outro cultural e/ou étnico” (FOSTER, 2014, p. 160), e para a qual a identificação de uma assimilação entre um *sujeito-artista* e a alteridade que ele tem por tema é crucial. Em sua análise, Foster identifica tal paradigma como um ajuste ao campo das artes visuais, do emblemático “O autor como produtor” de Benjamin (1987), em que o intelectual de esquerda é convocado a colocar a sua produção a serviço de uma causa ideológica, buscando, por meio dela, chegar a modificar os aparelhos de produção já existentes e identificáveis em outros setores e campos de conhecimento²⁰. Sabe-se, no entanto, do contexto político específico dessa convocação a *autores como produtores*. Ela incide sobre um marxismo latente e é endereçada, potencialmente, aos intelectuais de esquerda contemporâneos a Benjamin, chamando-os a manifestar suas convicções políticas como trabalhadores revolucionários, exercendo “sua[s] atividade[s] em função do que for útil ao proletariado na luta de classes” (BENJAMIN, 1987, p. 129), pois que esse “proletariado não deve se manifestar apenas ao nível de suas convicções, e sim na qualidade de produtor” (BENJAMIN, 1987, p. 135). Assim, nessa “arte a serviço de”, a *posição-de-autoria* unir-se-ia aos princípios ideológicos de um *sujeito-autor*. Mais especificamente, seria reconhecida expressamente nessa junção.

No entanto, para Foster (2014), o problema da apropriação desse modelo nas artes contemporâneas é que, a despeito da distância temporal de sua atualização, ele propõe aproximar produção artística a engajamento político, não apenas pela “pressuposição de que o lugar da transformação política [seria] o mesmo da transformação artística” (FOSTER, 2014, p. 160), mas considerando que esse lugar dependeria de uma junção específica, de experiência identitária entre um *sujeito-artista* e seu tema. Esse tipo de conexão, em todas as suas formas,

²⁰ Cf. (BENJAMIN, 1987, p.137)

recai, segundo Foster, constantemente em uma relação de “mecenato ideológico” (FOSTER, 2014 p. 162). De um lado, essa interpretação propõe que o artista, tendo acesso automático a alteridade que aborda (pois dela participa), ao mesmo tempo, é capaz de observá-la externamente. De outro, no caso de que essa conexão não exista *a priori*, demanda um esforço para que o artista seja “visto como outro”, imitando a imagem do “nativo”, a fim de ter acesso a uma suposta “alteridade transformadora”. O problema desses tipos de aproximação, adverte Foster, é que com frequência elas fazem dos movimentos de alteridades instrumentos de transformação dominante ou de autoridade inquestionável. Esse último caso reflete, no que concerne aos trabalhos de arte sobre conflitos políticos, o excessivo manejo crítico da experiência (identificação) do artista como justificativa de potência do trabalho de arte, pelo que retomamos a necessidade de se pensar novos modelos dessas relações e identificar outros engajamentos no nível da prática artística.

A *função-historiador*, apresentada e desenvolvida nesta tese, se inscreve entre esses novos modelos de *posição-de-autoria artística* possíveis nos quais essa *posição* e a figura de um *sujeito-artista como indivíduo real* não são tomadas como equivalentes, nem sequer como interdependentes ou correlacionadas. Ainda que se possa verificar a presença do *sujeito-artista* Raad no *Projeto Grupo Atlas*, sua identificação tem disposições bem definidas na dinâmica dessa prática artística, a saber, como objeto documental e porta-voz de falas congruentes e aglutinadoras sobre as guerras civis libanesas. Essas determinações permitem afastar sua prática artística do engajamento constatado no modelo de *artista-testemunha* e, notar, em seu lugar, um posicionamento entre esse artista e os conflitos políticos que aborda por uma perspectiva da *produção de histórias como engajamento artístico*.

1.2.1 *Produção de histórias como engajamento artístico*

A acepção de *produção de histórias como engajamento artístico* que propomos enquanto posicionamento do artista contemporâneo frente a conflitos políticos recentes tem por base um entendimento de potência política da elaboração de histórias desenvolvido por filósofos contemporâneos. Tal formulação é apresentada nesta tese pela leitura que Jonnefer Barbosa (2012) faz de trechos da obra de Giorgio Agamben, relacionando-os com as teses “Sobre o conceito de história” de Benjamin (2012), de modo a pontuar, nessa relação, um diálogo entre engajamento político e formas de historicização.

Ao se debruçar, em sua tese de doutorado intitulada “Limiares da política e do tempo na filosofia de Giorgio Agamben”²¹, que tratou das imbricações do debate a respeito do tempo (e suas representações nas noções de história) no problema contemporâneo da política, Barbosa o faz a partir de quatro eixos: “(a) a problemática da vida nua e das formas-de-vida; (b) o problema da comunidade; (c) a questão do estado de exceção; e (d) a relação entre o tempo, a memória e a história” (BARBOSA, 2012, p. 9). Orientado por esses tópicos, o autor recupera os meios como essas discussões perfazem o trabalho filológico de Agamben, pontuando suas considerações à luz dos pensadores que claramente contribuem com suas colocações, dos quais destaca Hannah Arendt, Foucault e Benjamin. Barbosa defende, então, advir deste último muitas das reflexões sobre o diálogo entre política e historicização desenvolvidas por Agamben. Isto porque, a partir da leitura das teses benjaminianas “Sobre o conceito de história”, o filósofo italiano advogaria a política não apenas como concernente ao domínio factual, presente nos eventos específicos. Segundo Barbosa, para Agamben, ela pertence ao âmbito do temporal, por isso mesmo também do histórico, e se relaciona vivamente com os modos de compreender e organizar essas intensidades²². Em outras palavras, a experiência política é conjugada “com um conceito efetivo de temporalidade” (BARBOSA, 2012, p. 116). E essa noção de tempo incorre, necessariamente, na imagem que se tem da história e na elaboração de sua escritura.

A origem dessa conexão entre experiência política e formas de escritura da história, pode ser identificada na diferenciação de Benjamin (2012) entre historicismo e materialismo histórico e na maneira como um autor/narrador/historiador pontua esses dois procedimentos de construção da narrativa histórica a partir de duas posturas distintas de temporalidade. Em suas teses é dito que

o historicismo culmina legitimamente na história universal. [Já] em seu método, a historiografia materialista distancia-se dela talvez mais radicalmente do que de qualquer outra. [Pois] a história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. A história materialista, por outro lado, tem em sua base um princípio construtivo

²¹ A tese foi publicada em 2014 pela EDUC e pela FAPESP sob o título “Política e tempo em Giorgio Agamben”.

²² Agamben divide uma série de questões da filosofia entre os campos de substâncias e intensidades. Em linhas gerais, as substâncias são tidas como organismos definidos, mesmo palpáveis, dos quais se tem uma ideia exata e uma imagem a ser evocada. Já por intensidades se entende os elementos não definidos, sujeitos a constantes recolocações e que afetam e fazem parte da elaboração da relação entre ser e mundo. Política, filosofia, bem como tempo e história estão, para Agamben, do domínio das intensidades.

(BENJAMIN, 2012, tese n°. 17, p. 251).

Esse procedimento historicista reconhecido por Benjamin tem como pano de fundo uma compreensão do tempo como “a imagem ‘eterna’ do passado” (BENJAMIN, 2012, tese n°.16, p. 250), homogêneo, pronto a ser recuperado. Ele “contenta-se em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história [sem ter em mente que] nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico” (BENJAMIN, 2012, apêndice A, p. 252), mas é conduzido a essa interpretação. Por outro lado, a abordagem do materialista histórico benjaminiano entende o tempo em seu caráter construído, possível de ser articulado. Concepção esta que é refletida na narrativa histórica que elabora. Aqui, “significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo (...), trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo” (BENJAMIN, 2012, tese n°. 6, p. 243). Decorre disso esse último procedimento ter em mente a imagem dialética, bem como a possibilidade de se conceber a experiência do *Jetztzeit*, isto é, de um tempo-de-agora (BENJAMIN, 2012, tese n°. 14, p. 249); um tempo que não se veicula penosamente a um “não mais” e/ou um “ainda não”; passado e futuro, respectivamente. Antes, tem no presente a principal formulação de suas *formas de historicização*.

A partir dessas colocações de Benjamin, diferenciam-se duas maneiras de compreensão do tempo: uma que busca resgatá-lo como objeto único; outra que entende a implicação do próprio tempo do historiador sobre o tempo sobre o qual se produz uma narrativa. Todos esses aspectos estão inseridos na relação entre política e tempo (e história) em Agamben e é a partir deles que se pode considerar a escritura da história, ou seja, a potência do fazer história como um estado do agir politicamente, pois, posto que cada imagem da história e a forma como ela é conduzida e escrita demanda um entendimento do tempo e uma relação específica com o passado²³, escreve Agamben, “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais ‘mudar o mundo, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’” (AGAMBEN, 2005b, p. 109). Dito de outro modo, mudar a relação para com ele estabelecida, que pode variar entre posturas de simples conhecimento da história às possibilidades de lhe operar interferências, dentre outras capacidades. É em acordo com essa última proposta que apresentamos a nossa

²³ Pertence a Agamben a colocação de que “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz” (AGAMBEN, 2005b, p. 111).

tese: a identificação de uma potência política de *função-historiador*, identificável nas proposições que práticas artísticas realizam de *formas de compor e contar histórias* no campo das artes visuais, ao mesmo tempo em que, por meio delas, coloca em questão as estruturas pelas quais narrativas históricas são regularmente elaboradas. Ações que designamos nesta tese, com base no estudo do *Projeto Grupo Atlas*, como um novo engajamento do artista contemporâneo, plasmado na distinta relação entre Raad e conflitos políticos recentes.

Essa correspondência entre um agir politicamente, concepções de tempo e suas revelações “como a exposição irremediável de uma forma de historicização” (BARBOSA, 2012, p. 118) pode ser mais clarividente na justaposição que propomos aqui entre o ensaio de Agamben intitulado “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo” (2005) e outro de, Jacques Rancière, “Em que tempo vivemos?” (2014). No primeiro, Agamben define, por meio de sua metodologia filológica, a imagem do tempo do historicista (cronológico e homogêneo) como uma linha reta, traçada em direção a um tempo de futuro, de redenção; aquilo que o autor localizou como “uma representação ocidental do tempo” (AGAMBEN, 2005b, p. 111) ou, outrossim, a “linha reta do cristianismo” (AGAMBEN, 2005b, p. 120). Já Rancière apresenta tal representação como meio de diferenciação entre moderno e contemporâneo. Segundo o filósofo francês, o marco de distinção entre essas duas temporalidades deve ser colocado no fim das “grandes narrativas”, que compete, em linhas gerais, no fim de uma noção de tempo cronológico e uma imagem linear da história. Com essa simples colocação, notamos em Rancière um esclarecimento do tipo de história cronológica apresentada por Agamben. Ela é definida, segundo escreve Rancière, como “uma grande narrativa [que] corresponde a uma trama que propõe a compreensão da evolução global que determina a transformação do nosso mundo vivido” (RANCIÈRE, 2014, p. 204).

Entendemos que ao identificar essa história, Rancière, semelhantemente a Agamben, também sugere uma relação entre política, entendimentos do tempo cronológico e formas de escritura da história, nesse caso, linear. Segundo seus apontamentos, essa “narrativa otimista”, arraigada em métodos tradicionalistas, tem na “história tanto um princípio de inteligibilidade do ‘estado das coisas’ quanto o cenário de uma possível transformação desse ‘estado das coisas’” (RANCIÈRE, 2014, p. 204), que fazem com que o agir politicamente sobre ela seja cabível apenas por ações de tomada de conhecimento desta. Um “conhecimento [que] proporciona tanto a inteligibilidade do nosso mundo vivido quanto uma arma na luta pela

criação de um mundo novo” (RANCIÈRE, 2014, p. 205). Em suma, a ideia de uma história linear, “de uma grande narrativa acarreta uma percepção de evolução histórica, um sentido” (RANCIÈRE, 2014, p. 205), sobre o qual um atuar politicamente implica no conhecimento desse percurso evolutivo, a ser completado no tempo do “ainda não”²⁴.

No entanto, Rancière afirma que o fim das grandes narrativas e seus decorrentes esmaecimentos incorre na derrubada dessa imagem histórica, posto que significou

o fim de certo período histórico: não apenas a divisão do mundo entre um bloco capitalista e um bloco comunista, mas também uma visão do mundo que girava em torno da luta de classes e, mais amplamente, de uma visão da política como prática de conflito e horizonte de emancipação; não apenas um grande número de esperanças e ilusões revolucionárias, mas utopias e ideologias em geral, ou, numa formulação mais abrangente, “grandes narrativas” e crenças sobre o destino da humanidade; não só um período da história, mas a própria “história”, compreendida como o tempo da promessa a se completar (RANCIÈRE, 2014, p. 204).

Assim, segundo o autor, estabelecer-se-ia nesse epílogo um novo entendimento da obrigatoriedade da história para com uma temporalidade determinada como futuro, dado que o tempo em que vivemos realiza-se como “o tempo que vem após o fim, um tempo ‘pós’” (RANCIÈRE, 2014, p. 204), no qual a noção de futuro é problemática. Tempo este que se determinou como o “contemporâneo”.

Já introduzimos, no momento em que apresentamos a proposição de Osborne de uma *função-artista*, de que maneira esse filósofo inglês compreende o contemporâneo, em texto publicado em 2010, como unidade especulativa e disjuntiva dos tempos (passado e futuro) e como co-presença fictícia de uma multiplicidade de temporalidades e espacialidades. Esse entendimento será novamente trabalhado por Osborne em publicação de 2014, na qual assinala que, tendo sido introduzido após “o colapso do comunismo na Europa Oriental [dentre outros] vários eventos (...) que mudaram a estrutura geopolítica dos acontecimentos históricos” (OSBORNE, 2014, s/p), o “novo tipo de tempo na história: o tempo da

²⁴ Para Agamben, mesmo “o pensamento político moderno, que concentrou a sua atenção na história, não elaborou uma concepção correspondente do tempo. Até hoje o próprio materialismo histórico furtou-se assim a elaborar uma concepção de tempo à altura de sua concepção de história. Em virtude dessa omissão, ele foi inconscientemente forçado a recorrer a uma concepção do tempo que domina há séculos a cultura ocidental, a fazer então conviver, lado a lado, em seu próprio âmago, uma concepção revolucionária da história com uma experiência tradicional do tempo. A representação vulgar do tempo como um *continuum* pontual e homogêneo acabou então desbotando sobre o conceito marxista da história” (AGAMBEN, 2005b, p. 109). Além de Agamben, Rancière, no ensaio já citado “Em que tempo vivemos?”, também retornará ao conceito marxista de história, localizando como inserido nos modelos semelhantes das grandes narrativas, a respeito das quais o agir politicamente dar-se-ia, em primeira ordem, pelo conhecimento e pela imagem de redenção futura.

‘contemporaneidade’” (OSBORNE, 2014, s/p), reivindica também uma forma que lhe seja coerente, embora o autor não forneça modelos de sua proposição.

Não obstante, nós podemos encontrá-lo em uma representação dada no trabalho *Duty-Free Art* (2015), da artista e escritora alemã Hito Steyerl, em que retorna a uma questão que muito lhe importa a respeito das suspensões dos limites e paradigmas como características da contemporaneidade²⁵. Alicerçada nessa discussão, Steyerl evoca um diagrama elaborado em um recente texto de Osborne no qual ele propõe uma genealogia da arte contemporânea. Desse esquema, Steyerl retém não somente seu conteúdo, mas especialmente uma forma gráfica. No lugar de uma linha contínua como imagem da história, a figura sugerida pelo texto de Osborne apresenta-se como uma “sucessão de círculos concêntricos” (STEYERL, 2015, p. 11, tradução nossa), sobrepostos de modo a formarem uma espécie de cavidade tridimensional que, quando anulada sua profundidade, isto é, planificada, assemelha-se à ilustração de um alvo. De outro ângulo, pode-se pensar na imagem como uma ondulação, efeito da queda de um objeto na água que resulta em circunferências que repercutem ao mesmo tempo em que exaurem a veemência e pontualidade do impacto. No entanto, o diagrama de Osborne/Steyerl não convoca um ponto de origem ou de finalidade; o desenho é livre de horizontes e/ou limites.

Apesar de ser apresentada como diagrama de uma genealogia da arte contemporânea, tal imagem é propícia a uma representação do tempo contemporâneo e de uma visão histórica que lhe seja condizente. Ao contrário da linha descrita por Agamben e mesmo por Rancière, essa outra representação parece anunciar-se como pontual, mas ao mesmo tempo em que circunscreve, ela se vê circunscrita em uma rede de relações possíveis. Trata-se de uma dimensão temporal consistente na contiguidade, como numa montagem de diversos elementos simultâneos e refletidos uns sobre os outros, muito mais que na linearidade de uma coisa após outra – uma lógica que, impreterivelmente, exige localizar elementos segundo uma importância atroz de primeiros e segundos planos.

Nesse sentido, o diagrama em forma de alvo faz lembrar a “noção de possível” do historiador finlandês Hannu Salmi, utilizada em *“Cultural History, the Possible, and the Principle of Plenitude”* (2011) para propor, mais filosófica que metodologicamente, uma escritura da história que escape aos modelos das grandes narrativas e da orientação linear dos

²⁵ Especificamente sobre esse tema deve-se conferir: STEYERL, Hito. En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical. In: Los condenados de la pantalla. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 15-32.

eventos e que também contemple as diferentes possibilidades abertas para os próprios agentes históricos. Essa abertura, em certo sentido, compreende aquela proporcionada pelas transformações do campo da história na segunda metade do século XX. Pode ser entendida, em mesma relevância, como uma emancipação dos sujeitos que outrora eram apenas inscritos e regidos por uma narrativa²⁶. Nesse novo enquadramento, todavia, identificamos os autores dessas elaborações, dado que essas formas de escritura se fazem no seu próprio tempo. Arelado a esses novos agentes, outro aspecto deve ser levado em conta. A emancipação da qualidade de sujeitos históricos é possível considerando que o diagrama de Osborne/Steyerl é a imagem de uma história que, na elevação dos horizontes, se constitui no presente e sobre o presente. O sujeito *a-histórico* é aquele que vive o presente contínuo. Essas características obrigatoriamente instalam uma nova possibilidade de potência política sobre a história, que perpassam a sua apropriação e uma permissividade para sua escritura. Em outras palavras, escrituras como potência de interferência.

É com base nesses encontros, ponderados no campo da filosofia contemporânea entre agir politicamente e formas de historicização, que propomos a tese de uma *função-historiador* como um novo posicionamento do artista contemporâneo diante dos conflitos políticos de seu tempo, formulada a partir da análise do *Projeto Grupo Atlas* e sua compreensão como *formas de compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas no campo das artes visuais. Empregamos a expressão *formas de compor e contar* buscando considerar as possíveis histórias formuladas nas artes visuais contemporâneas para além dos paradigmas de escritura como formato principal de discurso elaborado no campo da história. Não obstante, é por meio do reconhecimento, no *Projeto do Grupo Atlas*, de materiais e estruturas relevantes a esse campo de conhecimento e de procedimentos por ele utilizados, que identificamos a operação de uma *função-historiador* na prática artística em questão. Referimo-nos aqui ao modo como aspectos e elementos que constam na “matriz disciplinar” da história, isto é, no “conjunto sistemático dos fatores ou princípios de pensamento histórico determinantes da ciência da história como disciplina especializada” (RÜSEN, 2010, p. 29), são manejados nesse *Projeto*, por meio de um glossário respectivo às artes visuais. Se a disciplina História, no intuito de sistematização da experiência²⁷, recorre a vestígios subsistentes de um tempo que não é mais

²⁶ É também Agamben quem discorre que a na experiência linear do tempo e na história constituída como tal, “o mundo (...) é criado no tempo e deve acabar no tempo” (AGAMBEN, 2005b, p. 113).

²⁷ Rüsen utiliza a expressão “metodização do pensamento histórico” (RÜSEN, 2010, p. 99).

(passado) e que conferem, manejados dentro dos limites específicos, o testemunho de sua ocorrência, a fim de produzir um relato de pertinência empírica²⁸, também identificamos no *Projeto do Grupo Atlas* um interesse cognitivo e uma reflexão discursiva sobre as guerras civis libanesas que se constrói por meio de materiais tidos como documentais, consultados e geridos conforme regras metódicas, de modo a podermos formular analogias entre essa prática artística e processos de produção de histórias. Para efeito de análise, dividimos a investigação desses aspectos em duas etapas: *estética documental* e *dispositivos*. O primeiro friso diz respeito à maneira como o *Projeto Grupo Atlas* é elaborado pelo manejo de uma série de imagens, escritos e relatos orais, que argumentamos como registros históricos na dinâmica do projeto, tendo sido eles apropriados de outras fontes arquivísticas e/ou fabricados por Raad. O segundo contorno analítico cuida de observar as relações entre esses materiais, suas interseções de modo a compor um fluxo discursivo que pode ser aproximado àquele de narrativas históricas. Em conjunto, esses dois procedimentos permitem identificar aspectos dessa prática artística como *formas de compor e contar histórias*, bem como, por meio deles, também podemos verificar como essas proposições colocam em questão as estruturas pelas quais narrativas históricas são regularmente elaboradas, sendo possível reconhecermos os engajamentos que temos proposto como potência de uma *função-historiador* operante no cenário artístico contemporâneo.

1.2.2 Estética documental

Proveniente do latim *documentatum* e aplicado no léxico jurídico desde o século XVII com o sentido de “prova”, o documento, escreve Jacques Le Goff (2003), é sem dúvida uma das principais ferramentas da história como disciplina, pois repousa sobre sua existência e seus manejos na produção da pertinência empírica de um relato; sua fundamentação e sua autentificação. Sabe-se, entretanto, das limitações que o termo informava quando de sua incorporação ao discurso histórico: “Para a maior parte dos historiadores embebidos de um espírito positivista val[ia] ‘documento=texto’” (LE GOFF, 2003, p. 529) como fonte de pesquisa histórica. Não obstante, essa prática investigativa desenvolveu-se de outras maneiras

²⁸ Rüsen escreve: “O pensamento histórico é científico, portanto, à medida que procede metodicamente. E ele procede metodicamente à medida que as fundamentações de suas pretensões de validade se tornam parte integrante da própria história” (RÜSEN, 2010. p. 99).

durante o século XX, de sorte que a noção de documento histórico foi significativamente revista, podendo-se inscrever sob esta insígnia outros tipos de registros. Essa heterogeneidade só se fez expandir a partir dos anos 1960²⁹, fazendo valer assim certo entendimento sobre fontes históricas partilhado por Walter Benjamin e Lucien Febvre, a saber que “na oficina do historiador cabe todo tipo de vestígio humano” (FEBVRE, 1989, apud RODRIGUES, 2017, p. 7)³⁰, a partir dos quais se elaboram narrativas históricas. Concomitantemente, tal alargamento colocou à prova uma antiga confiança da escola histórica positivista do fim do século XIX, sobre a capacidade de um material registrar um tempo contingente na sua forma, indicando a si mesmo como evidência histórica. A admissão de outros tipos de registros como documento reforçou o entendimento da dependência dos usos de uma imagem, um relato, um registro escrito ou qualquer outro objeto para sua possível acepção como documento histórico, o que significou reconhecer que a sobrevivência, a exposição e a potência de um material na qualidade de *documento* estão impreterivelmente atreladas a uma série de aspectos externos, a um conjunto de códigos de reconhecimento que permite observá-lo como *documental*. Essa locomoção semântica entre substantivo (o documento como objeto) e adjetivo (*documental* como característica do objeto) fundamenta nosso argumento de uma estética desenvolvida na prática artística *Projeto Grupo Atlas* que permite aproximá-la do campo da história.

É Olivier Lugon (2001) quem, em seu estudo sobre os contatos entre as fotografias de August Sander e de Walker Evans no período de 1920 a 1945, propõe sistematicamente essa transformação de sentidos terminológicos. Tomando os artistas como representantes de dois discursos distintos, mas perpassados, sobre a noção de *documental* que tiveram lugar na Alemanha e nos EUA, o autor pondera uma desobrigação histórica do vínculo entre o termo e

²⁹ Nas palavras de Le Goff, a história nova e seus desdobramentos, por exemplo, “ampliou o campo do documento histórico; ela substitui a história de Laglois e de Seignobos, essencialmente baseada em textos e em documentos escritos, por uma história fundamentada numa ampla variedade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos iconográficos, resultados de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme ou, quando se trata de um passado mais longínquo, vestígios de pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são documentos de primeira ordem para a história nova”. LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério F. (orgs.). Nova História em perspectiva. Volume 1. Cosac&Naify: São Paulo, [1988] 2011. p.133.

³⁰ RODRIGUES, Rogério Rosa [Org.]. Introdução. In: Possibilidades de pesquisa em história. Editora Contexto: São Paulo, 2017. p. 8. No que concerne a Febvre, a afirmação resume a seguinte perspectiva do autor: “Faz-se história, sem dúvida, com documentos escritos, quando eles existem; e até mesmo, na sua falta, ela pode e deve fazer-se. A partir de tudo o que a engenhosidade do historiador pode lançar mão para fabricar seu mel, na falta de flores usuais. Portanto, a partir de palavras e sinais; de paisagens e pedaços de argila; das formas de campos de ervas daninhas; dos eclipses da lua e das coleiras de parelha; da perícia de pedras feitas por geólogos e da análise de espadas metálicas por químicos. Em suma, a partir de tudo o que, pertencente ao homem, significa a presença, a atividade, as preferências e as maneiras de ser do homem”.

interesses sociais, tendo em vista suas divergências de aplicações e a instabilidade dos entendimentos durante o período por ele estudado, considerando que “o desenvolvimento de uma estética documental teria preexistido ao seu uso à causa humanitária” (LUGON, 2001, p. 32, tradução nossa). Isto porque, em seu exame, nota a expressão que fora atrelada a uma arte fotográfica norte-americana na fundação de um gênero artístico moderno relacionado com movimentos de classe, fundamentalmente, devido ao investimento dos levantamentos fotográficos realizados pela *Farm Security Administration* (FSA), e que fora também aplicada anteriormente, por exemplo, de modo oposto pelo cinema europeu desenvolvido entre 1906 a 1926, como sinônimo de uma estética cinematográfica antiartística. Essa alteração, do antiartístico ao atributo artístico, conta ainda com outros pressupostos históricos como o de uma fotografia científica na cena alemã do início do século XX, sobretudo, no movimento da *Nouvelle Vision* e da *Nouvelle Objectivité*. Tendo percorrido sobre esses e outros marcos históricos, Lugon conclui então que a discrepância entre as interpretações localiza um uso histórico-cultural do termo *documental* e favorece seu entendimento como estilo, no lugar de gênero artístico pré-determinado, já que a admissão do adjetivo concerne, de modo mais amplo, a um *tratamento visual* específico de imagens fotográficas.

Apesar das diferenças, os exemplos selecionados por Lugon para compor sua investigação da historicidade do *documental* são ritmados por certos consensos, elaborados a partir do uso da fotografia analógica como objeto-documento, como imagem objetiva. Partem disso as associações da expressão como uma imagem de realidade bruta, simples, avessa a artifícios, sem mediação artística, precisa, retirada das contaminações de um contexto, transparente, anônima, desprendida de aspectos de individualidade e de subjetividade, de qualquer traço que indique expressão pessoal. Evidentemente, a interpretação desses sinônimos dependerá de condições específicas; ela terá lugar na definição de *Straight Photography* americana, mas também na fotografia documental como uma “estética da miséria” (LUGON, 2001, p. 102, tradução nossa), servindo a uma retórica humanista (p. 105):

Se na época esse novo acento sentimentalista não parece uma contradição com o dogma documental [científico], é porque ele não é necessariamente concebido como um fator de deformação da realidade exterior, uma distorção da verdade. Essa é apenas uma outra maneira de aproveitar disso. Expor a marca subjetiva, a presença de piedade e de admiração do fotógrafo ao invés de fazê-la desaparecer por detrás da coisa figurada, como era o uso em alguns anos anteriores, é também uma forma de garantia testemunhal e, assim sendo, um outro modo de estratégia documental. Essa presença

afirmada do sujeito-fotógrafo é então concebida não como mediação incomoda e uma fonte de distância, mas como uma atestação suplementar da realidade da coisa vista (...) (LUGON, 2001, p. 106, tradução nossa).

Mas mesmo nesse cenário interpretativo do termo documental, a diferença que José Mariano Araujo Filho (2015)³¹ bem resumiu como uma

clivagem entre uma fotografia mais plástica e formal – visão objetiva e direta – nos anos 1920, e uma outra fotografia de caráter documental – igualmente objetiva e direta – apoiada no interesse sobre os problemas sociais e políticos, e no abandono da preocupação formal (ARAUJO FILHO, 2015, p. 86),

é uma distinção que, de ambos os ângulos, conserva um uso da fotografia por seu valor informativo. Tal abordagem, associada por Allan Sekula enquanto poder da fotografia como “verdade da ciência”, em oposição ao caráter afetivo, dito “verdade da magia” (SEKULA, 1981, p. 460, tradução nossa), pode ser atrelada ao seu préstimo como documento.

Ora, se como citamos no início deste tópico, a relevância de um material como documento foi atribuída ao longo dos anos como dependente de seu uso, deve-se considerar que o conjunto de características exigido do adjetivo *documental* como “forma, expressão, linguagem” (ARAUJO FILHO, 2015, p. 67), advém de um comportamento sobre os materiais dos quais se exige essa predisposição visual, muito mais do que supostos formatos ontológicos. É dizer que o sentido de *documental* se faz pela tentativa de produzir em imagens preceitos que historicamente definimos como necessários à interpretação de um material, objeto, resto/vestígio sob a insígnia de registro/rastro³² e que, na aplicação do termo no campo da história, se esforça para deixar de lado a abrangência interpretativa de possíveis acentos

³¹ Foi, sobretudo, por meio da tese de doutorado de José Mariano Araujo Filho sobre parte da obra de Miguel Rio Branco, indicada por Paola Fabres, editora da revista Arte ConTexto após leitura sobre a hipótese da produção de documentos no *The Atlas Group Project*, que foi possível pensar essa fabricação como um conjunto de recursos plásticos de modo mais fundamentado.

³² Esse entendimento do documental pode ser relacionado com uma aproximação fenomenológica do sentido de documento que tem sido desenvolvida pelos estudos de mídias, notadamente articulada por Vivian Sobchack no campo da teoria cinematográfica, a fim de notar características que fariam com que uma imagem fosse percebida como documento por um espectador. A esse respeito, escreve: “o termo documentário designa muito mais do que um objeto do cinema. Juntamente com a nomeação óbvia do gênero fílmico historicamente caracterizado por certas características de objetividade textual, o termo também - e mais radicalmente - designa uma relação particular *subjetiva* com um objetivo textual cinemático ou televisivo. Em outras palavras, o documentário é mais uma experiência que uma coisa - e o termo denomina não apenas o objeto cinemático, mas também as experimentadas “diferença” e “suficiência” de um modo específico de consciência e identificação com a imagem cinematográfica”. SOBCHACK, Vivian. 1999. “Toward a Phenomenology of Nonfiction Film Experience.” pp. 241–254 In: *Collecting Visible Evidence*, eds. Michael Renov and Jane Gaines. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 41 (grifos da autora, tradução nossa).

sentimentalistas; aquilo que Vesentini (1997, p. 43) caracterizou como a necessidade de fazer um “exame tranquilo, sem paixões”, rigor sem o qual a narrativa histórica perderia sua “cientificidade, e os conceitos do método pecariam pela base” (VESENTINI, 1997, p. 82), uma vez que “a ‘realidade objetiva’ do fato - leia-se, em acordo com a tese de Vesentini, sua elaboração - é mediada pelo trabalho do historiador e de seu método” (p. 81).

É nesse sentido que identificamos no *Projeto do Grupo Atlas* um conjunto de operações plásticas que denominamos de *estética documental*, pelas quais propomos que os materiais dessa prática artística são produzidos como documentos. Essas elaborações envolvem a qualificação do documental na manipulação do comum de modo a torná-lo particular. Para tanto, Raad utiliza-se de uma estrutura do arquivo que corrobora a visualização dos materiais como documentos. Mas, além disso, considera-se parte dessa *estética documental* aproximações visuais. Isto é, um esforço de aproximar, fazendo-se uso de recursos do campo artístico, o aspecto visual dos materiais que compõem o *Projeto* a documentos sobre os quais se pode fundamentar histórias acerca das guerras civis libanesas, ao mesmo tempo em que, por meio deles, essa prática artística põe em questão a crítica à positividade material do documento histórico. Cabe acrescentar que essa *estética documental* não se realiza isoladamente. Ela depende também da justaposição dos diversos materiais como conjuntos e de seus usos. Em outras palavras, ela é correlativa ao modo como fotografias, cadernos de anotações, vídeos, textos e outras imagens são combinados por meio de *dispositivos*, o que engendra o segundo friso de análise que estabelecemos nesta tese, com o intuito de identificar *formas de compor e contar histórias* no *Projeto Grupo Atlas*, e suas potências como crítica às formas de produção de histórias.

1.2.3 Dispositivos

Um dos preceitos da admissão de um objeto e/ou imagem e/ou escrito como documento está no seu arranjo, manejo e na comunicação em relação a outros materiais, tendo em vista que a unidade “não traz em si a prova de que é (total ou parcialmente) verídico ou mentiroso” (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 177), sendo-lhe necessária uma localização dentro de um sistema organizacional específico. Isto porque, como escreve Vesentini (1997, p. 80), o “documento talvez seja um termo sacrossanto para o historiador, no viés de um estilo de

formação”, e acrescenta que ele deve analisá-lo “com rigor (...), saber relacioná-lo, nesse labor”. Trata-se de uma ação que, tendo sido os materiais reunidos em um mesmo receptáculo, determina como eles serão vistos/lidos, por meio dos discursos sobre suas relações, cuja construção envolve movimentos de ordenação, concatenação e ênfase de suas semelhanças e de suas diferenças, em diferentes dispositivos.

A definição de dispositivo que nos importa aqui remete àquela elaborada por Agamben (2005a). Ao propor o termo como importante a Foucault, ele argumenta, no bojo de sua prática filologista e de sua tese sobre a genealogia teleológica da economia, os vínculos entre o vocábulo latino *dispositio* e seu uso na complexa *oikonomia* teológica da administração divina sobre o “mundo das criaturas”. Nesse trajeto, ele afere que a aplicabilidade de “dispositivo” na contemporaneidade, muito mais do que diversificada, é a fragmentação de um sentido único. Se porventura, nas definições estritas dos léxicos³³, o termo cabe no plano jurídico como decisão e aplicação de sentenças e/ou leis, as peças tecnológicas que ao mesmo tempo em que compõem uma máquina são a própria máquina e, militarmente, ao “conjunto de meios dispostos conforme determinado por um plano” (AGAMBEN, 2005a, p. 11), essas significações convergem na compreensão do dispositivo, tal sinaliza a raiz etimológica, como *disposição* (estabelecimento e operação) *de*.

É um modo de regulamentação diferente da seleção de enunciados empregada, por exemplo, no arquivo. Embora Agamben desenvolva o sentido de dispositivo baseado na sua importância na obra de Foucault, ele o localiza para além de um sistema de eleição. Sua captura é singular, pois age como uma rede (um *réseau*) que intercepta elementos, relacionando-os; preenchendo os “espaços vazios” entre eles. No contexto atual observado pelo filósofo italiano, convém, assim, chamar de “dispositivo”:

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2005a, p. 13).

³³ Dado que a investigação filológica de Agamben busca o entendimento, primeiro, da aplicabilidade do conceito no pensamento de Foucault, sua pesquisa dos termos atuais tem como base vocábulos da língua francesa.

No que diz respeito ao *Projeto Grupo Atlas*, os *dispositivos* interceptam cadernos, filmes, videoteipes e fotografias. Além disso, encadeiam-os, preenchem os “espaços vazios” e conduzem de antemão a leituras a respeito dos contatos, como mediadores de tempo semelhantes aos do campo da história de modo a elaborar as narrativas. No *Projeto Grupo Atlas*, identificamos essas operações nos textos, conferências/leituras performáticas e também em notas introdutórias produzidas sobre os documentos, nas quais podemos notar um interesse cognitivo de dispô-los, relacioná-los, apresentá-los e transmiti-los de modo lógico, pelo que justificamos o uso dos termos *compor* e *contar*, visando abranger tanto apresentações dos materiais ao olhar do espectador, nas quais histórias são propostas de modo indireto, como proposições mais diretas que são expostas e anunciadas por meio de alguns desses *dispositivos*.

Embora esse segundo eixo de análise esteja aqui separado da chamada *estética documental* para efeitos de análise do *Projeto Grupo Atlas*, essas duas ferramentas de aproximação dessa prática artística agem em conjunto, interferindo-se mutuamente. É tão somente a partir dessa conjunção que podemos notar as *formas de compor e contar histórias* no nível dessa prática artística, bem como um questionamento das formas de construção de histórias, aspectos por meio dos quais reconhecemos o desempenho de uma *função-historiador*. Essa proposta de modelo de *autoridade artística* alterada em *autoridade de historiador* é o modo de refletirmos e apresentarmos, com base no estudo de caso do *Projeto Grupo Atlas* e sua abordagem das guerras civis libanesas, uma nova relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes. Ela inaugura uma associação particular entre *sujeito-artista, experiência do conflito e posição-de-autoria*, em que uma *subjetividade* não é posta como *condição para atribuição de autoridade artística*. Em outras palavras, *uma autoridade testemunhal* pode distinguir-se da *autoridade artística*. Marcar essa distância abre espaço para refletirmos acerca de outros engajamentos políticos sobre conflitos de extrema violência no cenário artístico contemporâneo, que passam pela apropriação e fabricação artística de materiais, estruturas e procedimentos semelhantes àqueles manejados pelo campo da história. Por um lado, essa proposta de analogia no *Projeto do Grupo Atlas* instaura outras visualidades sobre as guerras civis libanesas. Por outro, essa instauração empreende uma crítica de nossas estruturas de instituição de discursos. Para verificarmos esse engajamento duplo, analisaremos os elementos pelos quais identificamos a operação de uma *função-*

historiador, por meio das chaves analíticas indicadas: *estética documental* e *dispositivos*. No capítulo seguinte desta tese, deter-nos-emos ao *arquivo do Grupo Atlas* e seus modos de funcionamento, em razão de se tratar da configuração que congrega nossos dois frisos de análise. Em seguida, nos capítulos três e quatro, concentrar-nos-emos individualmente em cada um deles. Posto que no último capítulo, retomaremos a potência de produzir histórias como engajamento político-artístico que identificamos no reconhecimento de uma *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas* como objeto sobre o qual se constrói a presente tese, exemplo de uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos no cenário artístico contemporâneo.

Capítulo 2. O arquivo do Grupo Atlas

Figura 13: Organograma do arquivo do *Projeto Grupo Atlas*.

A prática artística de Raad em torno das guerras civis que ocorreram no Líbano de 1975 a 1990 concentra-se, sobretudo, na criação e na manutenção do Grupo Atlas. Este, como introduzimos no capítulo anterior, trata-se de um projeto artístico organizado em forma de instituição arquivística, cujo objetivo é reunir, preservar e produzir documentos sobre a sucessão de conflitos políticos ocorridos no local e no recorte temporal apresentados. Localizado fisicamente nas cidades de Beirute e de Nova York, mas também virtualmente no domínio <http://www.theatlasgroup.org/> (Figuras 3 a 5), o *arquivo do Grupo Atlas* é constituído de séries de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias. Esses materiais, dados a conhecer ao público por meio de exposições (Figuras 6 a 10), instalações, textos e conferências performáticas, são organizados em três categorias, estruturadas segundo um princípio de proveniência; importa a esse sistema organizacional, primeiramente, a origem dos objetos que

reúne. A categoria A (cat. A; para *Authored*) concentra os *documentos*³⁴ doados ao arquivo por diferentes indivíduos; FD (cat. FD; para *Found Documents*) aglutina os *documentos* encontrados e, em razão disso, atribuídos a anônimos ou a instituições; e AGP (cat. AGP, para *Atlas Group Productions*) compila os *documentos* produzidos cuja autoria é conferida ao próprio Grupo Atlas. Cada conjunto é formado por uma série de subdivisões subsequentes. Após os *Tipo(s) de Arquivo(s)* (File Type)³⁵, que correspondem às categorias A, FD e AGP, estas mesmas dividem-se em *Título(s) de Dossiê(s)* (File Title), os quais definem nominalmente os doadores de cada grupo de materiais (*Fakhouri, Raad, Bachar, Hassoun, Hassan e Fathallah*, no caso dos objetos doados) e *Secrets, Operator#17, Sweet Talk e Thin Neck*, no caso dos dois conjuntos de materiais encontrados e dos dois outros produzidos, respectivamente. A partir disso, os objetos são separados por *Conteúdo(s)* (File Contents), que são cadernos, filmes, fotografias, videoteipes, etc. e, em seguida, por *Título(s) de Documento(s)* (Document Tile) que, em resumo, se dividem em cadernos numerados em volumes e discriminados, tanto estes quanto os demais conjuntos de objetos, por meio de frases poéticas. Essas seções são cuidadosamente demonstradas no organograma que acompanha todos os modos de apresentação do arquivo listados acima. Além disso, essas divisões taxonômicas, que classificam os objetos de acordo com as suas procedências e aparências, são informadas nas várias exposições individuais dos dossiês e seus *documentos*, acompanhando-os como um código organizacional, de modo a identificar a localização de cada um deles em meio aos demais. Embora essas referências não sejam dispostas como fichas de catalogação habituais, ainda sim elas delimitam e ordenam os objetos pertencentes ao receptáculo do Grupo Atlas: um abrigo que, justamente, devido a sua faculdade de refugiar do esquecimento, investe seu conjunto de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias de um valor simbólico distinto de objetos semelhantes mantidos fora de seu espaço. Essa ação de recolher e de preservar age tanto em favor do desenvolvimento de uma *estética documental*, que se dirige individualmente aos dossiês e seus *documentos*, quanto atua, nessa prática

³⁴ O termo documento, quando utilizado em itálico, ele se refere a denominação dada pelo Grupo Atlas a um certo conjunto de materiais, tal como explicitado no organograma (Figura 13).

³⁵ Embora o substantivo “*file*” possa ser traduzido para o português também como “arquivo”, optou-se por utilizar sua significação como “dossiê” para, desse modo, manter a distinção apresentada pelo projeto artístico entre os termos “*archive*” (utilizado unicamente para determinar arquivo enquanto espaço de conservação) e “*file*” (aplicado sobre os conjuntos de documentos). Cf. PARKER, John; Stahel, Monica (eds.). *Verbetes: Archive; File*. In: *Password: K dictionaries: English dictionary for speakers of Portuguese*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 21 e 186.

artística, como um primeiro *dispositivo*. Formulamos, de maneira mais definida, que a elaboração do *arquivo do Grupo Atlas* se faz, primeiramente, por meio de uma *estética documental* de investimento simbólico, para a qual o *dispositivo* arquivo é basilar, pois advém dele a possibilidade de contornos singulares sobre objetos ordinários. Dessa maneira, essa estrutura congrega os dois eixos de análise pelos quais identificamos uma *função-historiador* em operação no *Projeto Grupo Atlas*, proposta como uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos no cenário artístico contemporâneo.

A configuração do *Projeto* como um arquivo é então o primeiro aspecto por meio do qual propomos visualizar os materiais que o compõem como documentos históricos sobre as guerras civis libanesas. Tal associação não é apenas de uma observação crítica, com base nas paridades, de um sistema organizacional como possibilidade de aproximação desse trabalho. O *arquivo do Grupo Atlas* pretende-se exatamente sob o título pelo qual se declara: um arquivo. Sublinhar tal reivindicação é imprescindível para averiguarmos a maneira como essa prática artística opera uma quantidade relevante de princípios constitutivos da estrutura arquivística. Nossa proposição é que ela o faz de maneira aparentemente contraditória. Ao mesmo tempo em que se pode notar, no *Projeto Grupo Atlas*, a apropriação e a reprodução de certa lógica organizacional como formato do trabalho, essa prática artística também expõe a fragilidade de tal estrutura, interrogando as regras desse sistema e colocando em questão sua faculdade assertiva. Entendemos que esses dois usos de arquivo estão interligados na potência política desse trabalho de arte. Ao mesmo tempo em que ele é um meio para a enunciação de materiais que servem à elaboração de histórias sobre as guerras civis libanesas no *Projeto Grupo Atlas*, seu uso também põe em questão as nossas habituais formas de institucionalização de discursos. Ambos os empregos fazem eco a algumas das principais utilizações desse sistema de organização em produções artísticas contemporâneas.

Segundo Hal Foster argumenta em *An Archival Impulse* (2004), texto que inaugurou o desdobramento crítico sobre relações entre artes visuais e arquivo no cenário artístico contemporâneo, a utilização desse sistema de organização por artistas não é nova. Com efeito, ela remonta tanto a artistas no pré-guerra, com os arquivos fotográficos de Alexander Rodchenko e as fotomontagens de John Heartfield, para citar apenas alguns casos, quanto ao imediato pós-guerra, nas criações de imagens idiomáticas presentes nos cartazes do *Independent Group*, no vocabulário visual de artistas da *Pop Art* e mesmo nas práticas

artísticas conceituais como estrutura de difusão e apresentação de informações³⁶. No entanto, o autor afirma que a incidência e a especificidade desse encontro em produções artísticas contemporâneas são ímpares e se fazem notar na presença coexistente de alguns traços específicos. Dentre eles, é importante sublinhar a lida com imagens, objetos e textos encontrados e recuperados, a inclinação da produção artística ao formato de arquivo-instalação (servindo-se de sua desierarquização) como configuração final do trabalho de arte e, sobretudo, o uso dessa estrutura arquivística considerando-a em uma compreensão política de arquivo, para o entendimento da qual o pensamento de Michel Foucault nos é indispensável.

Na assimilação foucaultiana, o termo “arquivo” avança para além da figuração ordinária da técnica de catalogação. Em *A Arqueologia do saber* (2008), Foucault emprega o vocábulo para designar mecanismos de instituição de discursos em que o sentido de arquivo é exercido como dispositivo de poder. Ele é definido então “de início, [como] a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 147). Trata-se de uma ordem que, organizadora, impede que “as coisas ditas” se acumulem de modo impreciso ou mesmo desapareçam. Mas esse movimento de seleção considera também o não-dito (aquilo que é deixado “de fora” pela inadequação a certa ordem legitimatória), visto que o dito só pode se realizar apoiado em esquecimentos, pois são eles que permitem “aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente” (FOUCAULT, 2008, p. 148), uma vez que os códigos de reconhecimento podem, eventualmente, ser alterados.

Nesta tese, essa concepção do arquivo como espaço de determinação de “ditos” auxilia a proposição do *Projeto Grupo Atlas* enquanto espaço de instauração de outras visualidades sobre as guerras civis libanesas. Ela pode ser melhor compreendida pela distinção que Sven Spieker (2008) faz entre dois tipos de moradia da antiguidade: o *domus* e o *arkheion*, com base nas análises desses espaços realizadas outrora por Jean-François Lyotard (1997). O primeiro, designado ao comum (popular, comunitário) e, por isso, pautado segundo uma linguagem doméstica, acolhedora, da memória, do gesto, da narrativa, opor-se-ia, de acordo

³⁶ Com base nessa divisão, nota-se que, além do reconhecimento de um impulso contemporâneo, ao menos outras duas situações sobre a presença do arquivo nas artes visuais podem ser identificadas no texto de Foster. Elas operam entendimentos distintos, mas não excludentes, dessa estrutura. A primeira, que o crítico de arte reconhece no pré-guerra, recorre ao arquivo como médium reservatório de imagens fotográficas. A segunda, o compreende como a criação de uma base de símbolos ou procedimentos a serem operados no trabalho de arte.

com a leitura de Spieker, ao segundo, a “residência urbana oficial (...) onde a transmissão da cultura se torna uma questão não de narrativas, mas de listas” (SPIEKER, 2008, p. 4, tradução nossa). Se o *domus*, em seu atributo comunitário, “não te[ria] obrigação de excluir” (LYOTARD, 1997, p. 194), a racionalização e oficialidade do *arkheion*, por sua vez, admit[iria] um número limitado de enunciados, pois realiza[ria]-se por meio de uma lógica distinta de pensamento, “capaz de programar, de neutralizar o acontecimento e de armazená-lo, de mediatizar o que acontece, de conservar o que aconteceu. Incluindo óbvia e principalmente o indomável, o resto doméstico incontrollado” (LYOTARD, 1997, p. 198). Essa última competência, da necessidade de domar o não domável, faz com que suas ordens reguladoras possam ser balizadas, modificadas. A eminência do não-dito pode elaborar por vezes novas organizações, possibilitando o questionamento e, quiçá, a transmutação dos enunciados. A limitação do arquivo é tencionada a ampliações; o quase rompimento, às vezes, o obriga a substituições. Outras secções do comum (da ordem do *domus*) poderiam, por isto, ser integradas ao particular, ao restrito e ao oficial.

No que concerne ao cenário artístico contemporâneo, podemos compreender a presença dessa concepção política do arquivo como um interesse por essa estrutura enquanto sistema regulatório de enunciados. Segundo escreve Foster, muitos artistas que têm se servido dessa forma, empregam-na para “fazer com que a informação histórica, com frequência perdida ou deslocada, se faça fisicamente presente” (FOSTER, 2004, p. 4, tradução nossa), tangível, operando assim, organizações de novos enunciados, através da estrutura do arquivo e da potência de oficialidade que essa forma carrega histórica e culturalmente. É justo inteirar, neste ponto de nossa análise, que a expressão “fisicamente presente” de Foster é determinante para a definição que o crítico empreende, pois ela especifica que na relação entre produção artística contemporânea e arquivo que ele tem em mente, a materialidade dos objetos e a visibilidade de uma forma arquivística importam. É dizer que, apesar da relevância de trabalhos de arte que operam segundo uma lógica de bases de dados tecnológica (de prescrição virtual), não são a essas produções artísticas que Foster dirige a sua análise, uma vez que ele mesmo escreve: “os arquivos aqui em questão não correspondem a bancos de dados; eles são recalcitrantes materiais, fragmentários ao invés de substituíveis e, como tais, solicitam a interpretação humana, e não aquela do processamento mecânico” (FOSTER, 2004, p. 5, tradução nossa). Uma das razões principais que apontamos como justificativa dessa

importância material dada por Foster é que, no que concerne à formulação da informação histórica, aquilo que José Luis Brea (2010) nomeou de *imagem-matéria* (que diz da importância da fiscalidade do vestígio histórico em todas suas formas possíveis na sua faculdade mnemônica) é importante. Isto porque as práticas de recuperação do passado, afirma o autor espanhol, se realizam também enquanto exercício de revisitação e reposição do rastro, ações estas que dependem da fiscalidade e da visualidade dos materiais. Conscientemente e conseqüentemente, trabalhos de arte que propõem a reposição ou o posicionamento primeiro de conhecimentos históricos na esfera artística investem na produção e/ou na demonstração material dessas informações, tendo nessa tangibilidade a potência da proposição de enunciados no campo das artes.

A partir dessas colocações, pode-se afirmar que um *impulso do arquivo* indicado por Foster, na especificidade que este apresenta em produções artísticas contemporâneas, se evidencia pela disposição material e espacial de novas/desconhecidas possibilidades de fontes históricas, recuperadas e/ou produzidas, frequentemente (ou outrora) postas “afora”. Para a construção de sua análise, o autor norte-americano tem em mente, especificamente, os trabalhos de Thomas Hirschhorn, de Tacita Dean e de Sam Durant e as recuperações neles efetuadas que perpassariam: (1) pela reativação de figuras e discursos radicais e suas potências em conjunto; (2) por histórias individuais que desembocam nos fracassados projetos vanguardistas em torno do mundo e (3) por temas variados ocultados das narrativas (tidos então reprimidos), em determinados períodos históricos. Nesses três casos, os enunciados apresentados poderiam ser compreendidos como estratégias de questionamento de normatividades e de investigação das contingências para a instituição de outros/novos discursos, valendo-se da potência institucionalizadora historicamente atribuída à forma do arquivo. Afinal, se como pontua Joel Birman (2008) em análise da crítica do texto emblemático de Jacques Derrida, “Mal de arquivo” (2001), “a *tradição* se constitui sobre e com o arquivo, pelos arquivamentos promovidos pelo poder” (BIRMAN, 2008, p. 108)³⁷, a introdução de novos materiais utilizando o mesmo sistema, oportunizaria o estabelecimento do outrora ordinário e/ou do “posto afora” em um regime de oficialidade, inaugurando assim outras construções.

³⁷ A esse respeito, vale considerar também uma das acepções de Derrida sobre o termo grego *arkheion*: o arquivo como princípio. O arquivo é onde as coisas começam, onde são instituídas como coisas (ou enunciados, para usar o termo foucaultiano) na conotação que as assimilamos.

Mas, para além dos exemplos que guiam o estudo de Foster, importa observar no corpo desta tese ainda outras referências nas artes contemporâneas que apresentam essa apropriação do arquivo como recurso artístico à produção de enunciados históricos a níveis disruptivos de narrativas históricas já existentes, sobretudo no que concerne à produção de conhecimento, no campo das artes, sobre conflitos políticos, de modo a notarmos a importância que tal procedimento tem tido para essa temática específica, trazendo discussões assimiladas aos discursos de memória para o âmbito da “residência de oficialidade”. Um caso emblemático desse manejo, ainda que recente, é o *Rose Valland Institute* (2017)³⁸, da artista alemã Maria Eichhorn, apresentado na 14ª Documenta de Kassel e fundado na ocasião da mostra. O Instituto, nomeado em homenagem à francesa Rose Valland em razão de sua contribuição no registro e na recuperação de obras de arte saqueadas de Paris durante a ocupação nazista, pesquisa e documenta a expropriação de bens e de propriedades da população judaica na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, bem como o impacto do confisco de objetos, mas também de imóveis, terrenos, bibliotecas, trabalhos acadêmicos e patentes. Na instalação, que ocupou diversas salas da *Neue Galerie*, reproduções de documentos originais (dentre os quais, listas de leilões ilegais, inventários de objetos leiloados e relações de nomes de compradores), trocas de correspondências, projeções de vídeo, imagens fotográficas, salas de leitura de documentos e de livros foram colocados lado a lado, buscando recompor trajetórias de roubos e apropriações ilícitas que chegaram, muitas vezes, a contribuir para a formação de coleções nacionais, como é o caso dos livros de propriedade judaica que, como é demonstrado no projeto artístico, foram adquiridos ilegitimamente pela *Berliner Stadtbibliothek* (Biblioteca pública de Berlim) em 1943. Assim, na disposição física de informações datadas, localizadas e que formam dossiês consistentes³⁹, reformula-se toda uma história patrimonial alemã a partir de 1933 e ainda longe de ser esclarecida, tal como o espectador é convidado a constatar por meio da troca de cartas que recusam veementemente a restituição dos bens apropriados de modo indevido.

³⁸ É possível obter informações detalhadas desse projeto artístico e suas chamadas à consulta pública em: <http://www.rosevallandinstitut.org>

³⁹ Dentre os dossiês formados com estudos minuciosos sobre as apropriações ilícitas estão: *Coleção Alexander Fiorino, Album Bundesarchiv Koblenz, B 323/311*, um estudo que recupera todos os títulos de livros de propriedade judaica adquirida ilegalmente remontando com eles uma biblioteca e os registros dos leilões realizados em Berlim, de 1935 a 1942.

Na mesma exposição, outro uso da organização de arquivo faz ressoar novas relações entre conflitos políticos a partir da tangibilidade de informações históricas. Na instalação performática *Precarious Archive* (2015) do artista grego Stefanos Tsivopoulos, uma estrutura circular vazada e dividida em quatro partes serve de apoio a caixas cinza de arquivo com documentos escritos e fotografias. Nos quatro cantos da sala, retroprojetores exibem imagens constantemente. Em intervalos regulares, uma agente aparece com o objetivo de substituir toda a documentação disposta nas mesas e projetada nas paredes: ela guarda então os documentos anteriores nas devidas caixas e os substitui por novos escritos, imagens fotográficas e *slides* de projeções. Ao final dessa mudança, seleciona uma pasta de arquivo do novo conjunto e toma o tempo de lê-la em voz alta. Nessa dinâmica, o espectador tem acesso a cerca de 900 imagens e documentos oficiais advindos de instituições gregas, públicas e privadas, datados de 1963 a 2002, e que refletem os principais eventos políticos do país, associando-os a conflitos políticos nacionais, como a ditadura grega (ou *Junta militar grega*, de 1967 a 1974), às repercussões de impasses internacionais, como no caso das relações que são traçadas, no âmbito desse trabalho de arte, com a Guerra Fria. Desse modo, Tsivopoulos faz circular, na esfera artística, conhecimentos históricos pouco acessados tão somente pela disposição do material ao público. Mesmo imagens possivelmente conhecidas devido aos seus trânsitos na prensa ateniense, ou aquelas provenientes de fontes menos formais, recebem outras conotações nesse receptáculo, já que a forma de arquivo propõe outros termos de visualidade, atrelados à imagem carregada histórica e culturalmente desse sistema, aparentemente livre de asserções, a despeito dos movimentos de seleção que o instauram.

Essa aparente sobriedade e oficialidade tornam esse sistema um recurso potente para produções artísticas que buscam abordar conflitos políticos de extrema violência por vias desatreladas dos discursos de memória, seja a aproximação de *Rose Valland Institute* à destruição desmedida causada pela mão nazista na Segunda Guerra mundial, ou *Precarious Archive* retomando a formação do imaginário marcado pela violência subsequente na Grécia. Em ambos os casos, os respectivos eventos são abordados pela informação disposta no trabalho de arte. O espectador é convidado a ver os documentos, revisitá-los e interpretá-los. Nesses projetos artísticos os tempos dos trabalhos são os tempos de leitura cuidadosa, de justaposição das informações escritas e visuais expostas. Cabe ao espectador a interpretação dos “recalcitrantes materiais” apresentados nesses formatos específicos de arquivos propostos

no campo das artes. É nesse sentido que “fazer com que a informação histórica, com frequência perdida ou deslocada, se faça fisicamente presente” (FOSTER, 2004, p. 4, tradução nossa), colocada por Foster pode ser reconhecida nessas práticas artísticas, nas quais também localizamos um uso da estrutura do arquivo em sua potência como sistema regulatório de enunciados. Nesse sentido, esses trabalhos são propostas fenomenológicas, que convidam o público a exercícios de manuseio e de leitura de uma série de materiais como experiência artística por meio da qual se pode produzir outras histórias *a partir do e no* campo das artes.

Semelhantemente a esses projetos, propomos que o *Projeto Grupo Atlas* também instaura um conjunto normativo inaudito sobre a sequência de guerras civis libanesas por meio das “informações históricas feitas fisicamente presentes” que dispõe ao público mediante ao uso que faz do arquivo como uma estrutura de oficialidade. Essa prática artística traz ao plano imagético e plástico a destruição bélica do país (sobretudo da capital Beirute), sem, contudo, recorrer a imagens de violência declarada. Aliás, a ausência de corpos e o enfoque em paisagens urbanas despovoadas das imagens fotográficas chamam a atenção a uma composição reincidente de uma tipologia de imagens nos cadernos de anotações ressalta suas capacidades informativas no lugar da individualidade de seus produtores. Esses são alguns dos aspectos de uma *estética documental* que identificamos nos elementos que compõem o *arquivo do Grupo Atlas*. Propomo-la como um conjunto de tratamentos visuais pelos quais os materiais são elaborados e por meio dos quais podemos classificá-los como documentais. Isto segundo a acepção desse predicado no campo das artes que apresentamos no capítulo 1, e que, enquanto léxico artístico, pode ser aproximado da estética de algumas produções artísticas conceituais que encetaram um fazer singular sobre fotografia (documental) no anos 1960 e 1970, relação que abordaremos no capítulo 3. No presente capítulo nos importa anunciar e discutir que, ao mesmo tempo em que esse *modo de visualidade documental* se realiza na aparência dos materiais, pelos quais se nota um esforço de aproximar seus documentos de informação histórica contingente, fazendo-se uso de recursos do campo artístico, ele também depende de operações de ordem simbólica. Referimo-nos aqui a modos de leitura dos objetos que os particularize em relação a outros tantos. O arquivo é esse primeiro *dispositivo* (dispositivo de seleção) que participa da *estética documental* dos materiais manejados e produzidos pelo Grupo Atlas. Nele, conjugam-se, como já introduzimos, nossos dois vieses de análise, procedimentos essenciais para que a

outras visualidades proposta no *Projeto Grupo Atlas* seja engendrada como conjunto normativo inaudito. Dentre as razões, porque por meio do investimento simbólico do arquivo sobre os materiais, eles podem ser entendidos, apontamos, como documentos. Propomos, mais singularmente, enquanto documentos históricos, com base nos quais se formam, nessa prática artística, histórias sobre as guerras civis ocorridas no Líbano de 1975 a 1990. Essa produção cognitiva e discursiva sobre esses conflitos políticos através da noção de documento (vestígio/rastro) histórico, manejados como fundamentos de possíveis relatos, é o principal ponto de associação entre prática artística e procedimentos da “matriz disciplinar” da história, pela qual podemos verificar a operação de uma *função-historiador*.

Essa caracterização dos materiais como documentos históricos institui uma diferença entre o *arquivo do Grupo Atlas* e a produção de arquivo por outras tantas práticas artísticas. Além de se configurar conforme um sistema de catalogação arquivística, esse conjunto se pretende como *arquivo sobre a história* das guerras civis libanesas. Se pontuarmos essa proposição argumentativa pela via do diagnóstico emitido por Foster, do qual se retoma: “fazer informação histórica fisicamente presente”, o *arquivo do Grupo Atlas* pouco se singularizaria em relação a tantas outras produções artísticas contemporâneas, é bem verdade. No entanto, sua distinção para com outras poéticas estruturadas a partir de (e sobre) arquivamentos envolve, principalmente, (1) a intenção prévia de seu emprego na produção de histórias do conflito político, indicada, inicialmente, pelo vínculo que reivindica, já em sua anunciação, para com a história contemporânea do Líbano e (2) as estratégias artísticas por meio das quais o conjunto é dotado de uma autoridade crível. Dito de outra forma, a intenção à história, no caso do *arquivo do Grupo Atlas*, precede sua formação⁴⁰; uma inversão das temporalidades do arquivo; a concretização de um presságio no mesmo instante de sua elocução.

A determinação da tipologia de um arquivo depende, dentre outros fatores, de sua utilização, atrelada, por certo, ao emprego que se faz dos materiais que ele reúne. Sobre essa delimitação, Ludmila da Silva Catela (2002, p. 198, tradução nossa) afirma que

⁴⁰ É importante retomar a concomitância das diversas partes que compõem o projeto artístico *The Atlas Group*. Dizer da precedência de sua intenção à narrativa histórica e à formação do arquivo é, obrigatoriamente, reafirmar que todos os segmentos do projeto são criados e operados em conjunto. A separação é justificada nesta tese como parte do procedimento metodológico das análises.

nem todos os arquivos são iguais. Em uma dimensão pública-oficial é possível diferenciar aqueles que produzem documentos de uso cotidiano, cuja função é aquela da gestão administrativa, do apoio informativo e do valor probatório diante da lei. Pode-se incluir aqui uma variedade enorme de acervos de ministérios, hospitais, da justiça e da polícia, entre outros[.]

sem que, obrigatoriamente, qualquer um deles se configure sob a demarcação de histórico. Por outro lado, documentos “podem ser selecionados para formar parte de um Arquivo Geral (nacional ou municipal) em que seus usos não necessariamente serão os mesmos de sua origem” (CATELA, 2002, p. 198, tradução nossa). Uma base de dados que outrora teve serventias administrativas, criminais e/ou políticas, pode servir de fundamento documental para produção de histórias, isto é, de uma reflexão discursiva (de interesse cognitivo específico) em forma de narrativa sobre um tempo (experenciado coletivamente) que já não o de agora, embora só possa ser acessado a partir deste.

Assim, tal qual os demais arquivos, o de caráter histórico também é definido como um corpo de registros, organizado em pilhas, classificações, cronologias. Registros que, de modo geral, são entendidos como restos materiais (sobrevivência do que já não existe enquanto totalidade). Porém, no que concerne a uma inteligência histórica são, além disso, o receptáculo dos fundamentos de uma escritura empírica. A noção de documento e sua importância à “matriz disciplinar” (RÜSEN, 2010, p. 29) da história anunciada no capítulo 1 encontra aqui a de arquivo, cujo entendimento do sentido histórico se dá como o lugar

a partir do qual podem se organizar as construções simbólicas e intelectuais do passado; é uma matriz que não formula ‘a’ verdade, evidentemente, mas que produz tanto no reconhecimento como na expatiação elementos necessários sobre os quais fundar um discurso de verificação distante da mentira (FARGE, 2009, p. 94).

Não obstante, o *arquivo do Grupo Atlas* inverte, de certa forma, uma lógica habitual de espera por um agente-historiador que produza narrativas sobre os materiais que ele abriga. Se o sistema organizacional do arquivo, dentre outras possibilidades, colabora para que objetos sejam visualizados como documentos, a partir dos quais algumas alocações são elaboradas - uma composição que depende de um agente (historiador) “para contar uma história ou compor uma narrativa com sentido desse passado que já não é” (JELIN, 2002, p. 2, tradução nossa) -, no *arquivo do Grupo Atlas* o aparentemente movimento de seleção e outra criação de redes entre os materiais são simultâneos. Todos os dossiês possuem notas

introdutórias (apontadas nos capítulos 3 e 4) que determinam a importância dos conjuntos em relação ao tema central que funda esse arquivo. Elas são apresentadas por escrito ou oralmente, acompanhando os dossiês e seus *documentos* quando de suas exposições individuais, em ensaios visuais e/ou textuais e/ou enunciadas (por vezes ligeiramente alteradas) durante as conferências performáticas. Todas essas formas de apresentação são também *dispositivos*, mas suas operações diferem daquela do arquivo como *dispositivo de seleção*. Este último atua como um modo de leitura particular e, ao invés de construir relações entre os objetos já pertencentes ao *arquivo do Grupo Atlas*, por meio dele os materiais são investidos de valor simbólico na medida em que são diferenciados de outros. Ele age, então, estabelecendo o “fora” e o “dentro”; diferenciando o comum do oficial.

Conforme colocado anteriormente, no nível do *Projeto Grupo Atlas* como instituição arquivística, esse *dispositivo* coopera para o que temos formulado nesta tese como uma *estética documental*. Na sequência deste capítulo, analisaremos esse encontro entre os nossos eixos de análises, buscando compreender como a prática artística em questão é elaborada com base em princípios básicos desse sistema de instituição de enunciados. Esta é uma aproximação que colabora à construção de nosso argumento de que os materiais que constituem esse *Projeto*, na sua dinâmica de operação, podem ser compreendidos sob a insígnia de documentos históricos. Juntamente com a importância dos princípios de proveniência, das divisões taxonômicas e dos códigos organizacionais já esboçada, apresentamos outros dois aspectos que norteiam a analogia proposta. O primeiro deles é a maneira como o *arquivo do Grupo Atlas* pressupõe sua funcionalidade a partir de uma autoridade que outorga o recebimento de materiais de modo objetivo e imparcial. O segundo é a valorização de seus objetos enquanto fragmentos; já que o arquivo é a reunião do sobrevivido e só existe mediante a uma falta que lhe é constitutiva, a saber, aquilo que foi perdido, que não foi arquivado. Esses dois elementos (a autoridade do arquivo e a sua lacuna), que por vezes podem ser negligenciados na plasticidade de muitos trabalhos de arte que lidam com sistemas arquivísticos, justamente por se tratarem de elementos atávicos dessa ordem reguladora, são figurados no *arquivo do Grupo Atlas* de modo complementar à *estética documental* dos materiais em documentos históricos por um princípio de aparência, a ser discutido no capítulo 3. Neles estão as bases de uma nova visualidade: a instauração de um conjunto normativo inaudito sobre as guerras civis libanesas. Ao mesmo tempo, a

transparência com que a manipulação desses recursos é colocada na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas* introduz uma crítica à fragilidade da estrutura arquivística como lugar de institucionalização de enunciados. Embora aparentemente contraditórias, propomos que essas duas aproximações se reúnem como potência política do *Projeto*. Mais amplamente, essa chave entre *fazer história e crítica aos modos de fazer histórias* fazendo uso de materiais, estruturas e procedimentos similares àqueles da “matriz disciplinar” do campo é o engajamento que podemos identificar na operação de uma *função-historiador* no cenário artístico contemporâneo; outra relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos, sobre a qual o estudo de caso proposto nesta tese é apresentado como prática artística paradigmática.

2.1 De quem é esse arquivo?

O arquivo, definiu Paul Ricœur (1991, p. 198) com base nas *Encyclopaedia Universalis* e Enciclopédia Britânica, é uma entidade de produção e recepção de documentos que tem por objetivo conservá-los e preservá-los para uma suposta utilidade. Essas atividades, apesar da habitual impressão de autonomia, são sempre pautadas em um “caráter ideológico da discriminação que preside à operação aparentemente inocente da conservação de documentos” (RICŒUR, 1991, p. 199). Conforme escreveu Arlette Farge (2009, p. 11), “o arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica”, que decide a seleção e a preservação. Essa “mão” não corresponde somente àquela dos trabalhadores do arquivo. De fato, essa compreensão pode convir, tendo em vista que esses agentes são, no entendimento de Catela, uma parte determinante da tripla relação entre acervos, seus espaços físicos e os responsáveis por suas manipulações. Não obstante, as considerações de Ricœur e Farge se direcionam a um agenciamento que pode ser entendido como precedente à constituição de um acervo de documentos, pois determina justamente a sua criação, bem como os formatos que apresentará. Essa posição raramente é nomeada, o que contribui para que a disposição de informações em um corpo arquivístico seja vista como supostamente desprendida de vínculos que outorgam suas admissões nesse espaço.

Na prática artística em questão, entretanto, essa “mão arquivista” é precisada: Grupo Atlas. Tal nomeação convida a habitar, na mesma esfera, o que poderíamos apontar como uma percepção tradicional e outra revolucionária de arquivo. A primeira efetuar-se-ia na utilização

desse tipo de sistema em sua potência legitimadora de enunciados, que investe materiais ordinários de valores simbólicos ao incluí-los em um espaço de salvaguarda. Já a segunda, sublinhada na declaração de uma mão que os organiza, revela parte de sua escore fundante, demonstrando assim a parcialidade das seleções realizadas no estabelecimento de arquivos. Apesar da aparente contrariedade, propomos que essas duas instâncias coabitam no *Projeto Grupo Atlas* enquanto estratégia de criticidade. A autoapresentação da prática artística como arquivo e o seu funcionamento como tal no campo das artes visuais conduz também ao estrato de seleção de ditos e de não-ditos como uma operação supostamente inócua. Ao mesmo tempo, a mão arquivística que o institui, que outorga os materiais comuns como documentos sobre a história das guerras civis libanesas, é discriminada de modo a demonstrar o caráter ideológico que guia tais escolhas. O dispositivo do arquivo como mecanismo de poder (de seleção e de instituição) serve, no *Projeto Grupo Atlas*, a inaugurar documentos sobre as guerras civis libanesas, utilizando-se de uma forma já carregada histórica e culturalmente para que conjuntos inauditos sejam elaborados e preservados. Serve, outrossim, ao que propomos como a realização de uma crítica a estruturas regularmente usadas para produções de histórias: o sentido de *arquivo como construção* vai de encontro àquele de *arquivo como operação inócua*. Assim, ao mesmo tempo em que o *arquivo do Grupo Atlas* instaura enunciados, ele põe em questão os modos históricos de estabelecê-los. Essa fórmula *arquivo contra arquivo* é um dos aspectos de verificação de operação de uma *função-historiador*, na qual se realiza uma ação mais ampliada de crítica de estruturas de institucionalização, a saber, *histórias contra histórias*, ou como formulamos inicialmente, *produzir histórias e crítica aos modos de produzir histórias*, coexistindo.

Assim como uma *função-historiador* não está atrelada a um *sujeito-artista*, o reconhecimento de uma “mão arquivística” no *arquivo do Grupo Atlas* não corresponde necessariamente à figura de Raad. No sentido de autoridade como propriedade, o *Projeto do Grupo Atlas* é elaborado de modo a deslocar a figura de produtor individual desse artista a uma de assinatura conjunta, com a qual *Raad* colabora como porta-voz do Grupo em todas as conferências realizadas, bem como doador de materiais⁴¹. O *Projeto* é assim divulgado como

⁴¹ Somente após um número significativo de exposições e, principalmente, de aparições de um único sujeito como porta-voz do Grupo nas conferências realizadas, percebeu-se se tratar de um trabalho individual: do libanês Walid Raad. A partir da confirmação de sua propriedade e responsabilidade exclusivas, a qualidade inventiva de histórias propostas no *Projeto Grupo Atlas* tomou o primeiro plano das análises produzidas por críticos de arte sobre essa prática artística, impulsionadas, constantemente, por uma associação do trabalho como relato do artista sobre sua experiência pessoal sobre as guerras civis libanesas.

prática coletiva do Grupo Atlas, que organiza exposições, publica textos e ministra palestras sobre as guerras civis libanesas, cuidando para que o pronome “nós” seja sempre empregado. Esse friso coletivo, por certo, dirige-se ao esforço de aferir uma propriedade conjunta à produção do trabalho de arte em questão. Mas, tendo em vista que essa prática artística é apresentada como instituição arquivística, essa coletividade avança, sobretudo, como nomeação da gestão do arquivo que antecede a composição do acervo. Grupo Atlas é então o agente da potência simbólica desse *Arquivo* como dispositivo de poder. É a “mão que coleciona e classifica”, é o “caráter ideológico” fundante que determina o conjunto de materiais selecionados e produzidos como documentos sobre as guerras civis libanesas.

Essa enunciação de um grupo como instaurador do arquivo, ao invés de um *sujeito-artista* (Raad), é basal para a fundação dessa instituição (de modos simbólico e material). Para compreendermos a potência dessa coletividade como agenciamento do arquivo, é preciso retomarmos os sentidos de *domus* e de *arkheion* em atribuições ligeiramente distintas, conforme a leitura que Spieker realiza do texto de Lyotard, ambos citados anteriormente. No que concerne à reunião de objetos e outras materialidades, vimos que o *domus* da antiguidade designaria as operações comunitárias e coletivas, enquanto que o *arkheion* seria tido como a residência oficial e restrita. Essa caracterização diz respeito às competências de compilação de cada habitação. A diferença, no entanto, estabelece-se na utilização que Spieker faz dos termos de Lyotard, para refletir os sentidos de *espaço de afetividade* e de *diligência à objetividade* desses domínios, representados em sua abordagem, respectivamente, por coleção e arquivo. Todavia, essas associações entre faculdades e recintos não devem ser tidas como restritas. Sabe-se, com efeito, dos diálogos entre os atributos e, igualmente, da impossibilidade de suas ações circunscritas. O *espaço de afetividade* da coleção pode ser entremeado pelo cuidado de tornar os elementos de sua instituição claros; a objetividade completa do arquivo é ilusória. Isto posto, a divisão feita pelo autor norte-americano deve ser tomada apenas como uma distância aplicada entre intensidades, em que o lugar de memória seria mais claramente notado em colecionismos particulares e a busca por objetividade seria a característica crucial, mas não exclusiva, das seleções e das preservações empreendidas no/pelo sistema de arquivo. Nesse ponto, as regras de eleição dos materiais sobre as quais fizemos menção no início deste capítulo, inverter-se-iam: o colecionismo segundo Spieker, em seu caráter mutável e próximo, admitiria as escolhas mais pessoais, enquanto que o

arquivismo recorreria a procedimentos de produção de objetividade, na intenção de formular acervos concernentes ao coletivo. No primeiro caso, caberia um friso maior nos anseios individuais, nas diretrizes subjetivas que guiam as escolhas, bem como na privacidade dos espaços de preservação e na restrição aos seus acessos. Já no segundo, estaria sublinhado um consenso de seleção, pautado em uma lei comum, supostamente clara, acessível e importante a todos, que conduziria tanto às escolhas do arquivo com base em suas relevâncias coletivas, quanto garantiria a publicidade dos materiais salvaguardados. Retomando aqui a definição de *arkheion* como residência oficial em Lyotard, e somando-a à leitura de Spieker, segundo a qual o arquivo é esse lugar do registro de importância coletiva, notamos o encontro entre os textos. Apesar de partirem de aproximações diferentes, ambos os autores descrevem a instituição arquivística como campo de negociação que procura apartar-se de associações subjetivas, a fim de regular enunciados de efeitos públicos e cuja instauração depende de um poder público. Trata-se, como colocou Farge (2009, p. 91), de uma relação de correspondências interdependentes: a mão coletiva que institui um arquivo concerne a sua configuração como “observatório social”.

É nesse sentido que a coletividade Grupo Atlas importa na dinâmica do *Projeto* e sua análise é necessária para além de um pseudônimo artístico. Trata-se de uma autoridade comum que, mais do que reunir objetos variados, funda um conjunto material como espaço simbólico de salvaguarda, em que registros são produzidos como documentos sobre as guerras civis do Líbano. Tal autoridade é constituída sobre uma ideia de comum e recorre a essa mesma imagem de coletivo para realizar seleções aparentemente imparciais dos materiais que congrega. Grupo Atlas é assim a figuração de uma suposta ordem consensual que opera escolhas hipoteticamente neutras sobre conjuntos de objetos. Dizemos *hipotética* porque nesse processo de seleção o sentido de *objetividade* é um construto que compõe uma *estética documental*. Neste capítulo ainda não a verificaremos no nível individual dos materiais do arquivo, como um esforço de aproximar seus aspectos visuais a materiais de informação contingente por meio de recursos do campo artístico. Antes, observamo-la aqui como um movimento de *tornar significativo*. Como colocamos anteriormente, na prática artística em questão, o arquivo como *dispositivo de seleção* colabora com os *modos de visualidade* de materiais enquanto documentos no que concerne a uma atribuição simbólica efetuada sobre certos objetos. A *impressão* de objetividade produzida por Grupo Atlas como “mão

arquivista”, indicada, por exemplo, na neutralidade dos códigos organizacionais que acompanham os materiais, age nesse grau simbólico de suas visualizações como materiais singulares. Retomamos aqui o princípio de Spieker na leitura de Lyotard, de que o arquivo se produz como lugar de oficialidade, instaurado por um suposto consenso, que torna a ação de seleção de enunciados aparentemente inocente, visto que desvinculada das escolhas subjetivas que guiam a formação de coleções. Nesses termos, o ato de nomear o agenciamento do *Arquivo* a partir da coletividade Grupo Atlas opera sua instauração como conjunto comum e oficial, pois tal declaração desvincula a individualidade da autoria de Raad como possível “sujeito agenciador” e, por conseguinte, uma associação do conjunto de materiais do *Projeto* como colecionismo privado sobre a experiência pessoal de um *sujeito-artista*. Grupo Atlas é assim uma das estratégias pela qual o artista libanês elabora o *Projeto Grupo Atlas* como arquivo, no sentido tradicional da instituição como receptáculo de materiais diversos, doados, encontrados e produzidos, que podem servir de fonte para a elaboração de conhecimento de histórias comuns sobre as guerras civis libanesas, instauradas no campo das artes.

Não obstante, essa mesma nomeação age, outrossim, como descaracterização desse modelo congênito de fundação de um arquivo. Ao determinar a visão clássica e positivista desse sistema regulador, Derrida investiga filologicamente a palavra grega *arkhé*, definindo-a como *começo* e *comando*. O primeiro significado repousa justamente sobre a suposta dimensão ontológica do arquivo. A segunda dimensão trazida por Derrida é nomológica, que diz respeito à autoridade pela qual o arquivo se estabelece de modo imperativo. No sentido tradicional de arquivo, essa ordem também operaria como natural. Todavia, com base na revisão de Derrida, podemos considerar que a nomeação do poder que a constitui desfaz sua ontologização, pois indica a existência de caracteres ideológicos responsáveis pelas discriminações de ditos, mesmo quando não os identifique claramente. Discriminar a “mão arquivista” é apresentar o sistema de arquivo como mecanismo de poder; é reconhecer sua potência política enquanto organismo regulador. É também nesse sentido que propomos Grupo Atlas como agenciamento preambular de um arquivo sobre as guerras civis libanesas. Tal identificação é parte importante das estratégias de criticidade identificáveis na potência política que verificamos na operação da *função-historiador* no *Projeto Grupo Atlas*, por meio de usos materiais, estruturas e procedimentos similares àqueles utilizados pelo campo das histórias para a construção de suas narrativas. O *arquivo do Grupo Atlas*, na medida em que

se assemelha a um arquivo, diferencia-se: um conjunto inaudito de materiais é instaurado por meio de uma “mão arquivista” e, essa mesma identificação acusa a parcialidade das seleções e preservações do arquivo. A revelação da “mão” Grupo Atlas que arquiva, assim, transgredir.

2.2 De onde vêm esses materiais?

Há ainda outro aspecto da potência de investimento simbólico de estruturas arquivísticas que identificamos na composição do *arquivo do Grupo Atlas*. Tal como a nomeação do Grupo Atlas como “mão arquivista”, ele também coopera à instauração de um conjunto normativo inaudito sobre as guerras civis libanesas, ao mesmo tempo em que é um recurso de crítica à fragilidade do arquivo como mecanismo que participa na institucionalização de discursos históricos. Trata-se da visualização dos cadernos, filmes, videoteipes e fotografias que compõem o *Projeto Grupo Atlas* enquanto vestígios/rastros: fragmentos de histórias comuns, recolhidos e preservados como sobrevividos ao tempo, com base nos quais, propomos, são elaboradas as *formas de compor e contar histórias* nessa prática artística.

Com o objetivo de visualizarmos os materiais citados enquanto documentos na dinâmica do *Projeto* em questão, temos verificado como esse trabalho maneja entendimentos tradicionais do arquivo, dentre os quais aquele do receptáculo como produtor de positivities sobre as quais se elaboram histórias acerca das guerras civis libanesas. No entanto, esse princípio deve ser precedido de outro, pois o documento, afirma Ricœur (1991), não é o fim da equação da *prática*⁴² histórica. Antes, o epílogo de sua constituição é a noção de vestígio. Para encontrá-la, “basta acompanhar[mos] o processo de pensamento que, partindo da noção de arquivos, encontra a de documentos (dentre eles a de testemunho) e, a partir disso, remonta a pressuposição epistemológica última: o vestígio, precisamente” (RICŒUR, 1991, p. 196). É dizer que o movimento simbólico pelo qual um material é notado como documento histórico perpassa, de acordo com Ricœur, a ideia de rastro humano⁴³ de uma experiência comum, sobrevivido ao tempo e ao desaparecimento. Logo, ao preceito de positividade está ligado a

⁴² Em itálico na proposição original em Ricœur, 1991, p. 198.

⁴³ Para essa formulação Ricœur recorre ao dicionário francês Littré, segundo o qual “o primeiro sentido da palavra trace (rastro) [seria o] “vestígio que um homem ou um animal deixou no lugar em que passou”. Ricoeur Apud Littré. Tempo e Narrativa Tomo III: *O tempo narrado*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Papirus: Campinas, 1997. p. 200.

outro de negatividade, uma vez que aquilo que pode ser designado como vestígio só existe devido a um todo que desapareceu. À vista disso, o arquivo não deve ser entendido como memória, postulou Derrida em conferência realizada em 1994 em Londres e publicada no ano seguinte na França, mas sim como impressão: uma marca, uma inscrição. Segundo o filósofo, o arquivo é a notação necessária à eminência do esquecimento, pois ele não é orientado pela presença, mas sim por um conflito constante contra o apagamento, portanto, *sobrevivência*. Sob esses termos, uma ênfase exaustiva no material seria, na análise de Derrida, apenas uma ilusão que quer

fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento (DERRIDA, 2001, p. 109-110).

Isto porque, com efeito, a fundação de um arquivo é de antemão pautada no desastre. Assim, se o arquivo “serve realmente de observatório social”, escreve Farge (2009, p. 91), “é só por meio da desordem de informações aos pedaços, do quebra-cabeça imperfeitamente reconstituído de acontecimentos obscuros. Trilha-se uma leitura em meio a fraturas e dispersão, forjam-se perguntas a partir de silêncios e de balbucios”, indicados pelos rastros. É a ausência, portanto, que instaura a presença no arquivo. O investimento simbólico de um material ordinário a seu *status* como documento, como uma das ações que um arquivo realiza, demanda, dentre outros aspectos, seu entendimento enquanto fragmento, porquanto aquilo que lhe falta (sua incompletude) é uma das razões de sua valorização. No *Projeto Grupo Atlas*, propomos que essa *presença fundada pela ausência*, basal à formulação da atribuição simbólica e do valor material de vestígio, apresenta-se de duas maneiras: na compenetração de seu estrato como positividade, como material de acesso a um tempo que já foi, e nos efeitos de sua negatividade, na ocultação das marcas deixadas. No encontro entre esses frisos, verificamos que as *formas de compor e contar histórias* identificadas nessa prática artística são empreendidas juntamente com uma crítica direcionada à dificuldade de construção histórica sobre as guerras civis libanesas, pelo que reconhecemos uma potência política na produção de histórias pelo *Projeto*, no campo das artes, também como crítica à “matriz disciplinar” do campo da história.

Na acepção de vestígio enquanto positividade vê-se ressaltar a seleção de um material ordinário e sua locomoção para o interior do arquivo sem, contudo, considerar-se os elementos deixados à parte para a elaboração dessa sua distinção simbólica. Um dos principais aspectos que corroboram essa singularização são os princípios de proveniência. Embora essa expressão tenha sido estruturada no contexto histórico positivista do século XIX, Spieker ressalta sua conveniência mesmo na contemporaneidade, considerando uma importante atualização: o atributo testemunhal como colaborador da autoridade documental de um material. A relação proposta pelo autor, de certo, considera a valorização de depoimentos como fontes históricas, encaminhada pela democratização à qual fizemos referência no início do capítulo 1 desta tese. Mas sua ponderação se faz, sobretudo, diante da necessidade de se conhecer a procedência de um material como localizador de sua importância histórica, da validação de sua sobrevivência. Isto porque, como escreve Ricœur (1991, p. 10), tendo em vista que “a fonte de autoridade do documento (...) é a *significância* ligada ao rastro” e que o rastro (histórico) é um vestígio humano, a verificação/localização de sua procedência é imprescindível para justificar, ou mesmo descartar, sua visualização como material sobrevivido. O princípio de proveniência é, desse modo, parte da autoridade que legitima um material enquanto vestígio de tempos históricos.

No *arquivo do Grupo Atlas*, essa *identificação de origem dos materiais* que o compõe é realizada diligentemente. Trata-se de um recurso plástico de extrema importância para a configuração do *Projeto* enquanto instituição arquivística que reúne vestígios como documentos, pois investe em objetos uma potência testemunhal, conferindo legitimidade ao processo arquivístico. Mais uma vez, um princípio de arquivo como *dispositivo* manejado no *arquivo do Grupo Atlas* colabora à *estética documental* por meio de uma operação de ordem simbólica. Essa ação não se reduz à nomeação de conjuntos de materiais por nomes próprios. A localização/criação/exposição dos princípios de proveniência na prática artística em pauta inclui outros designativos como identificação da origem dos cadernos de anotações, filmes, videoteipes e fotografias. No caso da *categoria A*, por exemplo, as notas introdutórias dos dossiês informam diferentes relações dos doadores de materiais para com as guerras civis libanesas. O *doutor Fadl Fakhouri* é apresentado como um importante historiador libanês contemporâneo, *Souheil Bachar* é um ex-refém que, de 1983 a 1993, foi mantido em um cativeiro no vilarejo de Houla, no sul Líbano, e *Fadwa Hassoun* é descrito como um oficial

aposentado do exército libanês, responsável por conferir codinomes aos líderes políticos e militares. Essas informações, mesmo que sucintas, encaminham justificativas da importância dos materiais doados por esses personagens (reais ou não) para a constituição de um arquivo sobre o tema em evidência. Como indicado, para além dos nomes próprios, essa determinação das origens envolve também marcadores temporais e espaciais que colaboram para estabelecer uma relação testemunhal entre objeto e acontecimento histórico, necessária para que um material ordinário tenha uma acepção como rastro. Nesse sentido, mesmo que na categoria *FD* (de *documentos* encontrados) os conjuntos não sejam atribuídos a denominações específicas, a procedência pode ser apresentada por meio de codinomes, envoltos de informações que permitem localizar o rastro do tempo. É o caso de *Operator #17*, suposto soldado libanês, dito autor do videoteipe *I only Wish that I could weep* (Eu só queria poder chorar) (Figuras 101 a 103) que, em 1997, fora designado a vigiar a fronteira marítima de Beirute, mas decidira concentrar o foco de sua câmera de vigilância no pôr-do-sol e nos passantes que transitavam por seu local de trabalho. Resta-nos, por fim, a categoria *AGP*, que reúne *documentos* anunciados como produzidos pelo Grupo Atlas. Também nela importa indicar as origens dos materiais, muitas vezes advindos de outros arquivos, dos quais cabe mencionar *An-Nahar Research Center* e *The Arab Documentation Center*; ambas instituições libanesas de recolhimento e conservação de documentos a respeito das guerras civis no país.

Por essas vias citadas, nota-se que cada caderno, video, filme e fotografia do *arquivo do Grupo Atlas* tem uma origem determinada. Esses princípios de proveniência, entre nomes, codinomes, instituições e contextos, servem a compor o atributo testemunhal dos materiais desse receptáculo em relação a um tempo histórico específico. Isto porque, de um lado, apontar essas procedências permite reconhecer os intervalos entre esses objetos e o tempo do arquivo e, diante disso, indicá-los como vestígios de experiências findas. De outro, as informações que os contextualizam igualmente os singularizam, de modo que suas sobrevivências possam ser compreendidas como rastros. Nessa locução semântica, o vestígio não é apenas fragmento abandonado pelo tempo. Há aqui uma conotação de resistência, de acordo com a qual ele subsistiria/seria resgatado dos efeitos de apagamento devido a sua importância e contingência às elaborações de conhecimentos sobre o tempo do qual ele advém; a possibilidade de compreensão cognitiva da incompletude que o valoriza. O vestígio frisa-se, por esse ângulo, como dito. O princípio de proveniência é um dos artifícios que

permite a distinção simbólica entre seu lugar de material comum àquele de documento histórico.

Além desse movimento de significância do rastro, que pode ser identificado como uma negociação entre presença e ausência, outro acordo entre esses dois extremos apresenta-se no *Projeto*. Trata-se da formulação do sentido simbólico de vestígio frisando sua negatividade. Ela se manifesta no interior do arquivo, entre os materiais que o constituem, na permissão deles serem ou não mostrados ao público. Em *The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive* (O murmúrio mais alto acabou: documentos do arquivo do Grupo Atlas), conferência performática realizada em 2003, durante o 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil⁴⁴ (Figuras 12 e 13), o porta-voz Raad apresenta parte do *Arquivo* centrando-se, inicialmente, nos documentos do doutor Fakhouri, supostamente doados pela sua esposa após seu falecimento no ano de 1993⁴⁵. O dossiê indicado pelo seu nome, pertencente à categoria A, contém cadernos, filmes e fotografias. Mais especificamente, a fala do porta-voz do Grupo Atlas informa tratar-se de 226 o número total de cadernos em posse da instituição, apesar de apenas dois serem apresentados na conferência performática: os volumes 38 e 72 (Figuras 14 a 19, e 28 a 31, respectivamente). Juntamente com o número 57 (Figuras 20 a 27), deixado de lado pelo artista na palestra em questão, mas figurado no organograma do *Arquivo*, em exposições e em outras conferências, esses são os únicos cadernos do dossiê Fakhouri tornados públicos. Essa negação parcial de circulação de materiais é uma informação replicada em outras conferências performáticas, nas notas introdutórias e textos dos dossiês e de seus *documentos*. Ela é repetida também em relação a outros conjuntos. Dos 53 vídeos produzidos por meio da colaboração entre Souheil Bachar e o Grupo Atlas, por exemplo, apenas dois (*Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17 e #31*) têm autorização de serem mostrados na América do Norte e na Europa ocidental. Embora anunciadas, essas ocultações e proibições à visualidade não são justificadas nem tampouco são regulações nomeadas.

⁴⁴ WALID RAAD. *The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive*. Registro de performance em vídeo, som e cor, 2003, 1H13'18". Arquivo VideoBrasil, Associação Cultural Vídeo Brasil, São Paulo.

⁴⁵ Não obstante, em 2006, escreve Osborne, o historiador “regressou da morte para colaborar com The Atlas Group em um projeto chamado ‘Vituperative Speeches’, publicado na revista de teatro da Universidade de Nova York TDR”. Osborne, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Tradução de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p. 264. (tradução nossa).

Propomos que essa restrição de circulação de materiais é, reflexivamente, uma crítica a limitação, aparentemente inócua, de difusão da história sobre as guerras civis libanesas em certos contextos geopolíticos, tendo em vista a própria dimensão complexa de reconstituição, compreensão e divulgação de disputas entre várias forças estatais internacionais em território libanês, sob o pretexto de pacificação de conflitos confessionais na Terra dos Cedros. Doutro modo, tal limitação também coloca em pauta a dificuldade de formulações históricas em um contexto nacional, estacionado na literatura nos anos 1940. No capítulo 4 retornaremos a essa potência política de *história contra história* no *Projeto do Grupo Atlas*. O que nos importa colocar nesse momento é que parte da elaboração dessa crítica pode ser localizada no nível de construção dessa prática artística como arquivo, como parte do conjunto de elementos pelos quais identificamos nela a operação de uma *função-historiador*. Nesse caso específico, está em questão o sentido de vestígio como procedimento simbólico que atribui valor documental a um material e, nessa decisão de exposição (que determina a sobrevivência), a parcialidade potente da elaboração de histórias fundamentadas em arquivos.

Todos os documentos restritos pertencem ao *arquivo do Grupo Atlas*. Mas a não-revelação quer dos 223 cadernos do *doutor Fakhouri*, quer dos 51 vídeos de *Bachar*, permitem conduzir uma nova reflexão sobre o vínculo entre rastro e histórias das guerras civis libanesas (e da elaboração de narrativas históricas mais amplamente), na qual o sentido de vestígio não depende somente de um resgate, mas está atrelado outrossim à disponibilização visual dessa salvaguarda. Pela não circulação de certos materiais, o *arquivo do Grupo Atlas* anuncia a *presença-ausência* que funda o arquivo de outra maneira. Ao invés de um esquecimento latente que ameaça a configuração do arquivo, opera-se um olvido patente: o rastro (sobrevivido) não pode ser mostrado. Essa não-autorização, notada tão somente se comparada àquilo que foi autorizado a ser visto, assinala a potência do arquivo de conduzir o sentido de vestígio de outras maneiras, das quais o documento não é apenas a sobrevivência.

Para essa postulação do investimento simbólico de vestígio como atrelado a sua publicidade é providencial fazermos uso, neste momento de nossa análise, da dicotomia entre visto e não-visto, utilizada por Teófilo de Lozoya para a tradução do vocábulo *eyewitnessing* (testemunha ocular) de Peter Burke (2005), em texto que aborda o advento e propagação do uso da imagem como documento na pesquisa histórica. Já nas páginas iniciais de seu livro, Burke questiona-se sobre certa invisibilidade do visual. Sua dúvida provém de um

“analfabetismo visual” que, para ele, consoante a Raphael Samuel, seria a resistência da presença de imagens no desenvolvimento da escritura histórica. Tem-se então uma dificuldade de “leitura”, resultante de um descompasso entre existência e potência dessa visualidade. O sentido do não-visto, trazido por Lozoya, é o não percebido em sua potencialidade. Para recuperar o termo original (a testemunha ocular), esse não-visto se atribuiria àquele que viu, de fato presenciou, porém jamais foi ouvido a respeito daquilo que testemunhou.

É como “testemunhas silenciosas” que podemos observar os materiais nomeados do *arquivo do Grupo Atlas* cujas visualidades são ocultas e/ou interditas em determinados contextos geopolíticos. A indisponibilidade desses vestígios impede suas assimilações como parte das *histórias compostas e contadas* na prática artística em questão. Isto porque se a potência testemunhal do rastro está na sua visualidade, seu conhecimento se dá, principalmente, a partir da composição de histórias, isto é, na ação de *fazer falar* um documento. Não obstante, essa negatividade tem voz na dinâmica do *Projeto Atlas Group*. Nós propomos a sua assimilação como crítica ao arquivo enquanto mecanismo de poder que, ao mesmo tempo em que instaura enunciados, nega a elaboração de discursos mediante a *não-circulação* de outros materiais. Mais além da relação entre ditos e não-ditos, o que se tem em pauta aqui é um esquecimento direcionado que, mesmo em posse do rastro, o mantém oculto e/ou proibido, impotente de manifestar sua contingência uma vez que não são vistos e, por isso, não se pode fazê-los falar. Existentes, mas não disponíveis, esses vestígios, no âmbito das *formas de compor e contar histórias* que podem ser reconhecidas no *Projeto Grupo Atlas*, não desprendem sua potência enquanto informação histórica positiva. Tal negatividade coloca em questão a transparência do arquivo enquanto instituição reguladora de enunciados, cuja publicidade seria um dos princípios fundadores. Ela opera também demonstrando uma parcialidade histórica que se dirige especificamente às formas de disponibilidade e de circularidade de informação, jamais dadas a conhecer devido à interdição de visualidade de certos materiais.

Assim, também pelos sentidos de vestígios que emprega, identificamos estratégias de criticidade no *Projeto Grupo Atlas*. Ao mesmo tempo em que propõe conjuntos normativos inauditos sobre as guerras civis libanesas por meio de sua configuração como arquivo, essa prática artística enceta uma crítica à fragilidade desse sistema regulador como lugar de institucionalização de enunciados. Para tanto, faz uso de alguns princípios constitutivos da

estrutura arquivística de maneira dicotômica. A nomeação da “mão” que arquiva é a coletividade que instaura o arquivo, na mesma medida em que essa revelação vai de encontro com a acepção desse sistema regulador como “operação aparentemente inocente da conservação de documentos” (RICŒUR, 1991, p. 199). Outro aspecto que salientamos é a manipulação da presença-ausência que constitui o vestígio. Ela pode ser apresentada como positividade, a partir da determinação de procedências, que promove a distinção simbólica entre um material comum e seu *status* como documento, mas, outrossim, enquanto negatividade que oculta e proíbe documentos, colocando em questão os atributos coletivo e público do arquivo, refletido nas impossibilidades de elaborações de histórias pela não-visualidade/não-circulação dos documentos. Por esses aspectos, notamos que a reivindicação do Grupo Atlas como arquivo não é apenas uma aproximação crítica. O *Projeto Grupo Atlas* configura-se analogamente a esse sistema regulatório. Propomos que, mediante essa correspondência, os cadernos, filmes, videoteipes e fotografias que compõem essa prática artística podem ser compreendidos como documentos históricos sobre as guerras civis libanesas, ocorridas de 1975 a 1990. Nesse caso, o arquivo opera sobre os materiais citados como *dispositivo de seleção* que compõe uma *estética documental* de investimento simbólico, na qual objetos comuns recebem contornos singulares, isto é, são particularizados em meio a tantos outros segundo uma potência de cognição histórica sobre as guerras civis libanesas. Desse modo, o arquivo congrega os dois eixos de análise (*dispositivo* e *estética documental*) por meio dos quais temos proposto identificar uma *função-historiador* em operação no Grupo Atlas e, de maneira mais ampla, no cenário artístico contemporâneo. O termo, retomamos, é desenvolvido a fim de refletir sobre uma nova relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos, considerando os empregos que o *Projeto Grupo Atlas* faz de materiais, estruturas e procedimentos similares àqueles utilizados pela disciplina história para composição de suas narrativas. Por meio dessa proximidade identificamos *formas de compor e contar histórias* nessa prática artística. Nos próximos capítulos, continuaremos a nos aproximar de nosso objeto de estudo buscando pontuar outros aspectos que permitem reconhecer nele a operação de uma *função-historiador*. Porém, de agora em diante, centrar-nos-emos nos eixos de análise separadamente. Tendo considerado, neste capítulo, a importância da configuração do *Projeto* como arquivo (*dispositivo de seleção*) para a produção de uma *estética documental* de investimento simbólico sob os materiais que o

compõem, passaremos a investigar, no capítulo 3, essa *estética documental* no nível da aparência dos materiais, isto é, da fabricação artística de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias como possíveis documentos. Em seguida, no capítulo 4, retomaremos o friso analítico de *dispositivo*, a fim de ponderar como esses materiais são relacionados na prática artística, elaborando *formas de compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas.

Categoria A_Dossiê Fakhouri_Cadernos_Volume 38

Figura 3: Interface virtual do Projeto Grupo Atlas. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 14 a 19: Volume 38: *Already been in a lake of fire* [Já esteve em um lago de fogo]. Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1999. Números de pranchas: 9. Dimensões das pranchas: 30 X 42 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria A_Dossiê Fakhouri_Cadernos_Volume 57

Figuras 20 a 27: Volume 57: *Livre d'or* [Livro de ouro]. Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1993..
Números de pranchas: 15. Dimensões das pranchas: 28 X 32 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 20 a 27: Volume 57: *Livre d'or* [Livro de ouro]. Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1993..
Números de pranchas: 15. Dimensões das pranchas: 28 X 32 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria A_Dossiê Fakhouri_Cadernos_Volume 72

Figuras 28 a 31: Volume 72: Volume 72: *Missing Lebanese Wars* [Guerras Libanesas perdidas]. Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1989. Números de pranchas: 20. Dimensões das pranchas: 25 X 32 cm. Fonte: <http://www.theatlasingroup.org/>

Categoria A_Dossiê Fakhouri_Fotografias

Figuras 31 a 34: *Civilizationally, We Do Not Big Holes To Bury Ourselves* [Civilizadamente, nós não cavamos buracos para nos enterrarmos]. Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1958_1959. Números de pranchas: 24. Dimensões das pranchas: 22X34cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria A_Dossiê Raad_Cadernos

Figuras 35 a 40: *Let's be honest, the weather helped* [Vamos ser honestos, o tempo ajudou]. Atribuído a: Walid Raad. Data de produção: 1998. Números de pranchas: 24. Dimensões das pranchas: 46 X 72 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Arábia Saudita, China, EUA, Suíça, Grã Bretanha, Israel.

Categoria A_Dossiê Raad_Fotografias

Figuras 41 a 52: *We decided to let them say, "we are convinced", twice* [Nós decidimos deixá-los dizer: "estamos convencidos", duas vezes]. Atribuído a: Walid Raad. Data de produção: 2002. Números de pranchas: 10.000 aproximadamente. Dimensões das pranchas: 110 X 180 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 41 a 52: *We decided to let them say, "we are convinced", twice* [Nós decidimos deixá-los dizer: "estamos convencidos", duas vezes]. Atribuído a: Walid Raad. Data de produção: 2002. Números de pranchas: 10.000 aproximadamente. Dimensões das pranchas: 110 X 180 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria A_Dossiê Hassoun_Fotografias

▲ ▲ *Achillea falcata* L. Ras-Baalbek, > Hermel, Ehdén, Kneiseh. Arid region in mountains. EMR.
Falcate milfoil. ACHILLEE FALCIFORME. قيسون
Cylindrical stem, 15-45 cm; pubescent leaves; pale yellow ligules, 20-30.

▼ *Achillea kotschy* Boiss. Jourd Marjhine, Sir, Bcharreh, Tannourine, Qanat Bakich, Lassa, Jabal Kneiseh, Swaitir. At altitude. EMR.
Kotschy's milfoil. ACHILLEE DE KOTSCHY. اخيلة كوتشي
Plant 12-40 cm long; woolly leaves, twice divided.

▼ *Achillea fragrantissima* (Forssk.)
Fragrant lavender-cotton.
اخيلة شامية
Plant 50-100 cm; numerous capitula, corymbs 1-3 cm, no ligules; 30-60.

47

▲ *Carduus pycnocephalus arabicus* (Jacq.) Boiss. Baalbek, Yammounch, Nabaa-Tassi. Fields, roadsides. EMR.
Arabian thistle. CHARDON ARABE. حرشف عربي
Spiny plant, ± winged stem 20-100 cm.

▲ *Carlina lanata* L. Aayoun es-Samak, Naqoura. Waste ground.
Purple carline. CARLINE LAINEUSE. كركين احمر
Pubescent stem 10-40 cm, flat hairs.

▼ *Carlina curetum orientalis* Meusel & Kästner, > Hermel, Kfardebian, > Zsarour, Rihane. Mountain slopes. End (Leb+Syr+Pal).
Oriental curetum carline.
CARLINE CURETUM ORIENTALE. كركين شرقي
Spiny plant, 30-45 cm, reddish stem.

▼ *Carlina involucreta libanotica* (Boiss.) Meusel & Kästner. Hermel, Jourd-Njas, Hadchit, Ehdén, > Barouk, Kfarhouneh. Roadsides, common. End (Leb+Syr+Tur).
Lebanese involucreta carline-thistle.
CARLINE À INVOLUCRE DU LIBAN. زند العبد لبتاني
Woolly-pubescent, spiny plant 30-50 cm.

60

▲ *Calendula palaestina* Boiss. Naqoura. Fields. EMR.
Palestinian marigold.
سوقي DE PALESTINE. ازريون فلسطيني
Pubescent, viscid plant, 20-40 cm; sub-dentated large leaves; yellow flowers, ligule is equal to twice the involucre, external achenes and rosette, 4 cm. Fl: 1-4.

▲ ▲ *Carduus argentatus* L. Koubba, Ghazir, Bdadoun, Louayzeh (South), Hasbaya. Rocky ground. EMR.
Silvery plumed-thistle.
CHARDON ARGENTE. حرشف فضي
Spiny plant, stem with narrow wings 30-50 cm.

▼ *Cardopatum corymbosum* (L.) Pers. Mounsef, Aamchi, Beirut. Waste ground near seashore.
Black chameleon.
CARDOPATUM EN CORYMBE. اسد الارض

59

▼ *Centaurea behen* L. Fayadyeh. Dry ground. EMR.
Behen knapweed. CENTAURÉE BEHEN. بهين
Plant 1-1 ½ m with scattered hairs, prominent veins.

▼ *Centaurea calcitrapa* L. Ain el-Qarn (> Ehdén), Aayoun es-Samak. Waste ground.
Red star-thistle.
CENTAURÉE CHAUSSE-TRAPE. مرار, قطريون

▲ *Centaurea cheirorhiza* (Fenzl) Wagn. Ehdén, Machnaqa, Aaley. Woodland. End (Leb+Syr+Tur).
Palmate-pappus knapweed.
CENTAURÉE À AIGRETTE PALMÉE. قطريون اصفر
Leafy stem, with 5-7 short spines.

▲ *Centaurea crocodylium* L. Yohmor-Litani, Dibl. Mountain slopes, roadsides. End (Leb+Pal).
Bluish knapweed.
CENTAURÉE ROSE-POURPRE. قطريون وردي
Rigid slender stem, 40-120 cm high.

63

Categoria A_Dossiê Hassan_Fotografias

Figuras 57 e 58: *“Oh God”, he Said, talking to a tree* [“Oh Deus”, ele disse, falando para uma árvore]. Atribuído a: Nahid Nassan. Data de produção: 2004. Fonte: Sfeir-Semler Gallery.

Categoria A_Dossiê Fathallah_Fotografias

Figuras 59 a 63: *I Might Die Before I Get A Rifle - Device I* [Talvez eu morra antes de conseguir um rifle].
Atribuído a: Habib Fathallah. Data de produção: 1993 - 2009. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria FD_Dossiê Secrets_Fotografias

Figuras 64 a 69: *Secrets in the Open Sea* [Segredos no mar aberto]. Atribuído a: Anônimo. Data de produção: 2002. Números de pranchas: 6. Dimensões das pranchas: 110 X 183 cm. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria AGP_Dossiê Sweet Talo_Fotografias

Figuras 70 a 78: *Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)* [Doce discussão: Comissões Hilwé]. Atribuído a: Grupo Atlas. Data de produção: 1997-presente. Números de pranchas: 10.000 aproximadamente. Dimensões das pranchas: variadas. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria AGP_Dossiê Think Neck_Fotografias

Figuras 79 a 86: *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* [Meu pescoço é mais fino do que um fio de cabelo: Motores]. Atribuído a: Grupo Atlas. Data de produção: 2003. Números de pranchas: 245. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 79 a 86: *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* [Meu pescoço é mais fino do que um fio de cabelo: Motores]. Atribuído a: Grupo Atlas. Data de produção: 2003. Números de pranchas: 245. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Capítulo 3. Uma estética documental

No âmbito desta tese, denominamos como *estética documental* o conjunto de operações artísticas pelas quais propomos que os materiais do *arquivo do Grupo Atlas* podem ser percebidos, na dinâmica dessa prática artística, como documentos sobre os quais é possível *compor e contar histórias* sobre as guerras civis ocorridas no Líbano no final do século XX. Tendo demonstrado no capítulo anterior como a similaridade desse *Projeto* para com uma estrutura arquivística auxilia nesse tipo de visualização em razão do investimento simbólico que um arquivo como *dispositivo de seleção* efetua sobre os objetos que ele congrega, no presente capítulo identificaremos essa *estética documental* no nível da aparência dos materiais, analisando de que modo os cadernos, filmes, videoteipes e as fotografias do *Projeto Grupo Atlas* são fabricados segundo um *modo de visualidade documental*. Em outras palavras, como eles são produzidos plasticamente de acordo com uma predisposição visual que indica preceitos e manejos histórico-culturalmente compreendidos como necessários à interpretação de um material sob a insígnia de registro de potência informativa, nesse caso, sobre as guerras civis libanesas. Essas características que, tal como indicadas no capítulo 1, incluem, no âmbito de uma imagem, sua apresentação como “realidade objetiva”, avessa a artifícios, retirada das contaminações de um contexto, transparente, anônima, desprendida de qualquer traço que indique expressão pessoal, de modo a ressaltar-se sua faculdade instrutiva, são identificadas no conjunto de materiais do *Projeto Grupo Atlas* como sendo formuladas mediante um glossário respectivo ao campo das artes visuais. Tal vocabulário reúne procedimentos singulares de apropriação e montagem de imagens, repetições de motivos como afirmação da qualidade informativa dos materiais, um manejo singular da cor e a produção de certo “efeito de arquivo” nos filmes. Por meio desses recursos plásticos, argumentamos que os dossiês do *arquivo do Grupo Atlas* são elaborados como documentos.

Analisar esse *modo de visualidade documental* é fundamental a nossa proposta do *Projeto Grupo Atlas* como instaurador de conjuntos inauditos sobre as guerras civis libanesas, pois é por meio da produção desses materiais que essa prática artística produz também possíveis informações históricas que sugerem outras proposições sobre esses conflitos políticos. Mas tais formulações, patentes no plano visual dos materiais, importam, igualmente, por outros aspectos, que contribuem para essa potência do *Projeto* na proposição de histórias.

Se a configuração dessa prática artística como arquivo, no capítulo 2, foi demonstrada como parte de uma *estética documental*, essa produção de materiais através de um conjunto de operações artísticas pelas quais se faz sobressair suas contingências informativas sobre as guerras civis libanesas, servem, inversamente, para acentuar a reivindicação do *Projeto* como arquivo, sobretudo, no que concerne ao sentido de “fazer a informação histórica fisicamente presente”, que pontuamos em Foster. Isto porque no *Projeto Grupo Atlas* essas informações históricas são sugeridas também de modo tangível como *imagens-matéria* (BREA, 2010) pelas quais seriam viáveis exercícios de revisitação e reposição pertinentes à recuperação cognitiva e discursiva do passado executados pela prática historiadora. Nota-se, neste ponto de nossa análise, a importância da insistência de Raad sobre a existência de sedes do *arquivo do Grupo Atlas* em Beirute e em Nova York, além de sua base de dados virtual. Tendo em vista que não são considerados formatos específicos desses espaços, o que essa prática artística põe em questão é uma visualização do arquivo com base em seu entendimento comum (da mesma forma que emprega Foster quando chama a atenção ao sentido fenomenológico dessa instituição no campo das artes). Graças a ele, mesmo que muitas vezes as imagens dos dossiês sejam apresentadas ao público por meio de fac-símiles ou projeções, a aplicação do termo *sede* nutre a imaginação do espectador em relação à existência de um espaço do *arkheion*, no qual todo esse conjunto de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias estariam de fato reservados e preservados, devido a suas relevâncias⁴⁶. Assim, no *Projeto Grupo Atlas*, a produção de materiais como documento, por meio de recursos plásticos está substancialmente atrelada à existência física desses materiais, para os quais o arquivo é justamente o receptáculo que garante suas preservações, protegendo-os de uma ação apagadora do tempo.

Mas ao mesmo tempo em que essa proposição fenomenológica do *arquivo do Grupo Atlas* coopera para constituir ditos, ela exerce sua crítica aos sentidos de arquivo e de documento como elementos basais para a elaboração de histórias, sublinhando os processos de produção desses recursos. No caso da importância do documento como fundamento empírico de narrativas, embora o organograma do *arquivo do Grupo Atlas* seccione seus

⁴⁶ A respeito dessa reflexão sobre as não-definições de termos gerais que transitam no vocabulário comum como parte da estratégia de operar estruturas de instituição como meios de transgressão, cabe ressaltar a importância das considerações da historiadora Eliete Lucia Tiburski, doutoranda em Teoria da História e Historiografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), durante a apresentação desta tese no Ciclo de Conferência da Maison du Brésil (Paris, França), em 2017, sobre o trabalho do artista e os termos da história envolvidos em sua produção e utilizados nesta pesquisa.

materiais em categorias de *documentos doados*, *encontrados* e *produzidos*, através da proposição de uma *estética documental* como eixo de análise, verificamos que, quer pela fabricação plástica direta, quer por essa fabricação realizada pelo movimento de apropriação de outras fontes, o sentido de *documento produzido* pode ser empregado a todos os materiais desse *Arquivo*. No *Projeto Grupo Atlas*, os cadernos, filmes, vídeos e fotografias são, como indicamos, formulados de modo simbólico, mas suas construções são realizadas também no tocante às formas: uma *produção de documentos*. Nisto, o efeito aparentemente contraditório da proposição *arquivo contra arquivo*, desenvolvida no capítulo 2, alcança também o material por ele resguardado, de modo a ser possível reconhecermos outro aspecto pelo qual podemos identificar a operação de uma *função-historiador* na prática artística em questão e sua potência crítica. Nele, tem-se então uma possível relação de *documentos contra documentos*, em que a *produção de documentos*, além de urdir informações históricas sobre as guerras civis libanesas, coloca em questão a positividade desse recurso de elaboração cognitiva sobre o passado.

3.1 Imagens apropriadas e processos de montagens

Com exceção dos filmes e dos videoteipes, os demais materiais do *arquivo do Grupo Atlas*, das páginas dos cadernos aos conjuntos de fotografias, são dispostos em pranchas individuais, agrupadas sequencialmente nas exposições de acordo com o *Título de Documento* ao qual pertencem (Figura 13). A maioria delas é composta pelo emprego de dois recursos plásticos comuns, manejados de modo correlacionado, qual sejam, (1) a apropriação de imagens integrais ou de excertos para (2) a montagem de outras. Na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas* seus usos são identificados de duas maneiras: por um lado, através da apropriação de fragmentos de imagens de revistas e de jornais, indicamos que essa prática artística cria alguns conjuntos temáticos sobre as guerras civis libanesas como uma espécie de léxico imagético dos conflitos; por outro, apontamos que, mediante esses procedimentos, o Grupo Atlas desloca imagens integrais e as enquadra em novas possibilidades de visualidade, sem contudo intervir diretamente em suas composições físicas. Apesar das diferenças no tocante aos níveis de interferência nas imagens, tendo em vista que em uma situação registros são de fato modificados enquanto na outra a mudança refere-se, principalmente, ao enquadramento decorrente do movimento de inserir diferentes materiais no âmbito do

arquivo, propomos que por ambos os usos, somados a outras operações artísticas, os materiais do *arquivo do Grupo Atlas* são produzidos como documentos, com base nos quais é possível *compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas, pelo que indicamos esses processos como parte da *estética documental* que identificamos nesse *Projeto*.

No primeiro caso estão inscritos os grupos de pranchas nos quais podemos reconhecer mais facilmente suas criações mediante a manipulação de excertos de imagens. Temos em mente aqui três cadernos de anotações do doutor Fakhouri (números 38, 57 e 72) (Figuras 14 a 19, 20 a 27, e 28 a 31, respectivamente)⁴⁷, outro, *Let's be honest, the weather helped* (Vamos ser honestos, o tempo ajudou) (Figuras 35 a 40), localizado na categoria A_Raad_cadernos, atribuído a Raad; e dois conjuntos de fotografias: *Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)* (Doce discussão: Comissões Hilwé) (Figuras 70 a 78), organizado na categoria AGP_Sweet Talk_fotografias, indicado como tendo sido produzido pelo Grupo Atlas⁴⁸, e *"Oh God", he Said, talking to a tree* ("Oh Deus", ele disse, falando para uma árvore) (Figuras 57 e 58), localizado na categoria A_Nassan_fotografias, proveniente de Nahid Hassan⁴⁹. Nesses conjuntos de composições congêneres, imagens retiradas de revistas e jornais, somadas a anotações ou deslocadas a outras superfícies, são apresentadas como um léxico imagético sobre as guerras civis libanesas. Nos materiais em que as imagens são justapostas a notas, o caderno nº38 é formado de repetidas imagens de carros, apresentadas em pranchas individuais como exemplo dos veículos utilizados como carros-bomba no Líbano, ao longo de todos os quinze anos de conflitos subsequentes⁵⁰. Elas são acompanhadas de anotações (em árabe) que

⁴⁷ Intitulados, respectivamente: *Already been in a lake of fire* (Já estive em um lago de fogo), *Livre d'or* (Livro de ouro) e *Missing Lebanese Wars* (Guerras Libanesas perdidas).

⁴⁸ Apesar dessa indicação, a nota introdutória de *Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)*, disponível na base de dados virtual do arquivo, assinala que esse conjunto fotográfico é de autoria de Lamia Hilwé, dançarino e fotógrafo, colaborador do Grupo Atlas desde 1990.

⁴⁹ Apresentado como topógrafo sênior da Direção de Assuntos Geográficos do Exército Libanês, desaparecido em 1994.

⁵⁰ O *Appendix*, escrito em preto sobre um padrão azul e branco, informa título e direciona conteúdo do caderno de anotações da seguinte maneira: "Esse caderno de anotações contém 145 recortes de fotografias de carros que são réplicas exatas (mesma marca e mesmo modelo e cor) de cada um dos veículos utilizados como carro-bomba durante as guerras do Líbano entre 1975 e 1991" (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2004, p. 59). O texto original é escrito em árabe. A tradução para o português foi realizada com base na tradução francesa, de autoria de Walid Raad, presente no catálogo indicado na referência. Embora o texto tenha as datas 1975 e 1991, leia-se, no lugar da última, 1990, segundo o prefácio original em árabe. Texto em francês: "Ce carnet contient 145 découpages de photographies de voitures qui sont les répliques exactes (même marque, modèle et couleur) de chacun des véhicules utilisés comme voitures piégées pendant les guerres du Liban entre 1975 et 1991". Cabe salientar ainda que, apesar do número indicado de 145 pranchas, apenas uma pequena parcela tem sido divulgada nas exposições do *Projeto*, do número 55 ao 70. Nota-se aqui, decerto, a retomada da negatividade que constitui os 223 não-registros e que, ao fim e ao cabo, mostra-se latente em toda a estrutura desse arquivo.

sublinham modelo, ano e cor das imagens de automóveis, data, hora e local da explosão para a qual um modelo semelhante teria sido utilizado, números de mortos e feridos nos eventos, quantidade e tipo de explosivos usados. Com estrutura semelhante, o caderno de nº72 é composto de fotografias de corridas de cavalos, extraídas de jornais libaneses por cortes pouco precisos. Elas são acompanhadas de anotações que descrevem as apostas entre historiadores maronitas *versus* islamitas e nacionalistas maronitas *versus* socialistas⁵¹ em corridas de cavalos, nas quais o desafio era acertar o momento exato em que o fotógrafo registraria o cavalo vencedor cruzando a linha de chegada⁵². Soma-se a esses conjuntos, com anotações que se reduzem a nomes de países, o caderno de *Raad, Let's be honest, the weather helped* (Figuras 35 a 40), no qual imagens, em preto e branco, de paisagens urbanas despovoadas são sobrepostas de pontos coloridos: um esquema de cores que sinaliza as munições usadas em bombardeios por diferentes países à cidade de Beirute, indicando a complexa interferência internacional nas guerras civis, tópico sobre o qual retornaremos no capítulo 4. Já no grupo de materiais nos quais os excertos de imagens não são acompanhadas de anotações, o nº57 (Figuras 20 a 27)⁵³ reúne diferentes placas de consultórios médicos e de dentistas (em árabe, francês e/ou inglês), recortadas cuidadosamente, agrupadas de modo a sugerir visualizações perspectivadas no plano bidimensional sobre o qual são reunidas. *Sweet Talk: The Hilwé...* (Figuras 70 a 78), por sua vez, repete fragmentos de fachadas de prédio, recortados com uma precisão vetorial e inteligência arquitetural, dispostos em páginas em branco, ao lado de fotografias minúsculas em que se podem ver as imagens originais, em

⁵¹ As notas informam a data e distância da corrida, o tempo vencedor da aposta, a distância/velocidade percorrida pelo cavalo vencedor, o historiador vencedor e sua aposta, a distância entre o cavalo e a linha de chegada na fotografia, as apostas de todos os historiadores acompanhadas de suas iniciais e uma frase que descreve o historiador vencedor da aposta.

⁵² O apêndice do caderno, também exposto como prancha, traz a seguinte inscrição: “Geralmente se ignora que os grandes historiadores das guerras libanesas eram jogadores compulsivos. Eles se encontravam todos os domingos no campo de corridas; Maronitas e Islamitas apostavam nas sete primeiras corridas; Nacionalistas maronitas e Socialistas o faziam nas oito seguintes. Corrida após corrida, os historiadores se posicionavam atrás do fotógrafo oficial que tinha como tarefa registrar o momento em que o cavalo ganhador atravessaria a linha de chegada. Dizem que os historiadores tinham convencido (alguns dizem subornado) o fotógrafo para que ele fizesse apenas um registro do momento necessário. Cada historiador apostava, então, sobre o momento preciso - sobre quantas frações de segundo antes ou depois do cruzamento do cavalo à linha de chegada - no qual o fotógrafo faria sua fotografia” (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2004, s/p, tradução nossa).

⁵³ Embora no organograma o caderno nº.57 seja indicado como *Livre d'or*, ele pode eventualmente ser mostrado sob o título *No, Illness Is Neither Here Nor There* (Não, a doença não está nem aqui e nem lá). Sem nos debruçarmos sobre as mudanças na organização e materiais do arquivo que podem ser percebidas de um organograma para outro, a associação no caso do caderno nº 57, de retomada do título de um dos filmes do dossiê Fakhouri, justifica-se pela recuperação imagética: o caderno traz as mesmas imagens que são registradas no filme 8mm, porém isoladas de seus contextos.

preto e branco, das quais os recortes foram feitos. E, por fim, o material doado por Hassan (Figuras 57 e 58) é constituído de uma série de imagens de fumaça, também apresentadas em pranchas individuais, indicadas como oriundas de explosões. Em todos esses conjuntos, extratos de imagens são reunidos e repetem-se com pequenas modificações, formando agrupamentos de figuras similares a estudos temáticos. Nessas construções, tais recortes comportam-se como fragmentos, dada sua retirada de seus contextos originais de visualização. Não obstante, nas suas novas superfícies, eles também são apresentados como imagens inteiras; na maioria das vezes, eles são designados simplesmente como *fotografias*, sem inferir sobre seus processos de produção enquanto formas. Diante dessa configuração visual e modos de apresentação desses materiais no organograma do *Arquivo*, propomos as construções dessas pranchas como uma das estratégias do Grupo Atlas para instauração de outras visualidades sobre as guerras civis libanesas. Isto porque identificamos que nos conjuntos descritos essas imagens de carros, de corridas de cavalos, de paisagens urbanas destruídas, dentre os outros tipos de excertos identificados acima, ao serem isoladas e dispostas lado a lado, por meio de processos de apropriação e de montagem, sugerem certa sobrevivência e reincidência dessas imagens durante os anos também sequenciais de duração dos conflitos, formulando assim um vocabulário imagético como informação visual sobre essas guerras.

Pontuamos, assim, que a utilização desses recursos de apropriação e de montagem para a construção dessas pranchas no *Projeto Grupo Atlas*, embora aparentemente simples, é singularmente relevante à potência política dessa prática artística. Aqui, a apropriação de imagens de veículos, de corridas de cavalos, de paisagens arquitetônicas e de resíduos de explosões, ao invés de aplicada de maneira a retomar um frequente uso desse recurso plástico como um procedimento de aparente inerência crítica⁵⁴, designa, na formação dos conjuntos de pranchas do *Arquivo* descritas, tão somente a transferência das imagens de seus contextos e seus isolamentos em outras superfícies, indicando por vezes seus enquadramentos fotográficos originais e/ou somando-as a anotações sobre essas mesmas figuras. Esse

⁵⁴ De acordo com Isabelle Graw (2004), tal construção é respaldada por leituras e aplicações do Manifesto do Partido Comunista de 1848 a respeito da “abolição de propriedade”, do particular tornado público. Sem descartar a justeza desse entendimento a algumas práticas artísticas, a autora recorre a Giorgio Agamben para expor a necessidade de se pensar outros manejos da apropriação nas artes contemporâneas. Cf. GRAW, Isabelle. *Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art* (2004). In: EVANS, David (ed.). *Appropriation*. Coleção Documents of Contemporary Art. Whitechapel; MIT Press: London; Cambridge, Massachusetts, 2009. p. 214-218.

movimento permite que sejam sublinhadas características visuais dessas figuras que eventualmente se perderiam em outros contextos. Dando continuidade ao destaque das formas que esses isolamentos produzem, o recurso de montagem, no lugar de ser operado como justaposição de imagens díspares sobre um mesmo plano de proximidade, é utilizado para elaborar interações entre figuras do mesmo gênero, permitindo que essas pranchas sejam organizadas como estudos de imagens que teriam persistido durante os anos dos conflitos políticos abordados pela prática artística em questão. Nesses casos, a montagem é empregada como um processo de pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 86), por meio do qual o *Projeto Grupo Atlas* cria os conjuntos de pranchas como constância imagética de um contexto bélico e, nesse movimento, configura as apropriações de imagens como informação visual sobre as guerras civis libanesas. Mais especificamente, propomos essa insistência imagética, refletida também na duração ininterrupta do conflito, como a produção de um léxico histórico-imagético, no qual a frequência dessas imagens de corridas de cavalos, de paisagens arquitetônicas e de resíduos de explosões, isoladas na superfície das pranchas, podem servir como fundamento para se *compor e contar histórias* sobre os conflitos políticos em questão a partir das disputas confessionais no Líbano, da destruição avassaladora da cidade de Beirute durante os anos dos confrontos, da circulação dos recursos bélicos desde os exércitos internacionais até as milícias nacionais, ou mesmo a comunidade libanesa que protagonizou e foi vítima de atos de violência bárbaros no dia a dia, durante o desempenho das atividades mais corriqueiras, histórias as quais retornaremos mais detidamente no capítulo 4 desta tese, no momento de analisar como os materiais do *arquivo do Grupo Atlas* são organizados entre si por meio de certos dispositivos. Neste capítulo, nosso interesse é notar como eles são produzidos segundo um *modo de visualidade documental*, mediante a soma de algumas operações artísticas.

Essa interação entre as operações artísticas não é problemática. Já acautelamos que nenhum elemento de composição do *Projeto* opera isoladamente e que suas separações nesta tese se dão apenas para efeito de análise. Além dessa relação entre apropriação, montagem e repetição dos excertos de imagens, outro desses encontros claros é a importância que os princípios de proveniência dos dossiês têm nas suas acepções de seus *documentos* como “recalcitrantes materiais” contingentes à produção de histórias sobre as guerras no Líbano. Porém, essa *estética documental* outrora apresentada no capítulo 2, a partir do uso do arquivo

como *dispositivo de seleção*, tem neste ponto de nossa análise o início de sua identificação no nível da produção dos materiais que constituem essa prática artística. Nas pranchas apresentadas, apropriação e montagem são os recursos plásticos para a fabricação de conjuntos de imagens como documentos. Embora essas operações artísticas sejam manejadas pelo Grupo Atlas de modo distinto de seus usos habituais apontados acima, ainda assim é possível identificar suas potências disruptivas. Elas se efetuam justamente na circulação desses conjuntos de fragmentos de imagens com possíveis desempenhos como fundamentos empíricos de histórias. Desse modo, assim como na proposição *arquivo contra arquivo*, em que o *arquivo do Grupo Atlas*, na sua proximidade com uma estrutura arquivística, ao mesmo tempo em que serve de ferramenta para instaurar conjuntos inauditos, põe em questão a forma do arquivo como recurso para a produção de histórias. Uma crítica da positividade do documento produzida pelo *Projeto Grupo Atlas* perpassa a afirmação dos cadernos, filmes, vídeos e fotografias como documentos.

Essa potência disruptiva da circularidade de imagens visualizadas como documentos pode ser melhor notada em relação a um segundo modo de apropriação que identificamos na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas*. Ele diz respeito à maneira como essa prática artística reúne materiais sob delimitação temática da história das guerras civis libanesas. Embora esse procedimento seja verificável em todos os materiais do arquivo, ele pode ser melhor analisado a partir de dois conjuntos específicos: o dossiê *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves* (Civilizadamente, nós não cavamos buracos para nos enterrarmos) (Figuras 31 a 34), encontrado na categoria A_Fakhouri_fotografias, pertencente ao conjunto de *documentos* atribuídos a Fakhouri, e o *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* (Meu pescoço é mais fino do que um fio de cabelo: Motores) (Figuras 79 a 86), localizado na categoria AGP_Thin Neck_fotografias, indicado como produzido pelo Grupo Atlas. O primeiro é um conjunto de 24 fotografias do tipo Polaroid, em preto e branco, nas quais o historiador libanês é registrado em viagens realizadas a Paris e a Roma, nos anos de 1958 e 1959. Já o segundo contém uma série de fotografias de motores de carros (algumas vezes carcaças) remanescentes de explosões, inseridos, em geral, em um contexto visual de destruição arquitetônica, rodeado de

figuras masculinas⁵⁵ que os manuseiam, os contemplam ou lhes dão as costas. Nos versos das imagens (colocados ao lado no caso dos fac-símiles), carimbos indicam as datas de realização e notas reenviam suas procedências a *An-Nahar Research Center* e *The Arab Documentation Center*, instituições libanesas já mencionadas no capítulo 2. Não obstante as diferenças entre esses dois conjuntos, eles são aproximados neste capítulo em razão de ambos serem formados pela transposição de imagens, advindas de outras fontes, para o domínio do *Arquivo*, retomando o sentido mais preambular de um processo de apropriação ao qual temos nos atentado, traduzido em movimentos de desterritorialização e novas/outras territorializações⁵⁶.

Nos conjuntos fotográficos descritos, o movimento de apropriação para a construção de novas imagens é tão somente um deslocamento. Diferentemente dos materiais apresentados anteriormente, ele não interfere no nível da composição de registros fotográficos (com exceção da possível adaptação das fotografias analógicas à impressão digital, no caso dos fac-símiles que encontramos em algumas exposições). Sua marca está na inserção dos materiais, como imagens das guerras, no organograma do arquivo e pelos códigos organizacionais que lhes são conferidos. Não obstante, essa mudança de visualidade é um movimento pujante no que concerne à significação dessas imagens e a potência crítica do *Projeto Grupo Atlas*, dessa prática artística como *formas de compor e contar histórias* e seu questionamento em relação a estruturas de instituição de discursos históricos. Primeiramente, porque essas ações de transposição física (acompanhada de outra simbólica, indicada no capítulo 2), ao modificarem os espaços originais de existência das fotografias, atingem outrossim seus modos de visualização e a potência de seus sentidos, cooperando ao entendimento dos materiais como fundamentação na instauração de discursos. Assim, no receptáculo Grupo Atlas, os valores simbólicos dos materiais são modificados, mas também a de suas estruturas físicas. Razão pela qual tal alteração contextual pode ser compreendida como parte de uma *estética documental* que age no nível da produção dos materiais como documentos, notados por um *modo de visualidade documental* que os observa considerando

⁵⁵ Sublinha-se aqui a rara presença feminina nos documentos produzidos pelo Grupo Atlas, seja nas imagens, seja nos participantes do projeto. De fato, a única alusão nominal será aquela sobre a esposa de Fakhouri. Os recortes necessários nos impediram de prosseguir uma pesquisa especificamente direcionada a esse dado do trabalho. No que se refere às imagens enquanto observação da vida social na cidade de Beirute, apenas se introduz a hipótese da pouca circularidade de mulheres na esfera pública em muitas das regiões da cidade, ainda hoje visível.

⁵⁶ Nesse sentido, o fim do direito de propriedade marxista sublinhado por Graw como aplicado durante muitos anos à análise das fotomontagens se depara com uma questão central: se toda montagem produz uma nova territorialização, toda abolição de direito de propriedade instaura um novo direito.

os preceitos de objetividade necessários à prática historiadora de interrogação de um material apontado no capítulo 1. Os retratos de Fakhouri (Figuras 31 a 34), que em um álbum fotográfico poderiam compor um relato particular segundo as colocações anteriormente discorridas de Spieker sobre o *domus* e o *arkheion*, são apresentados no *arquivo do Grupo Atlas* como testemunhos da identidade do historiador libanês, corroborando a autoridade de seu princípio de proveniência em relação aos demais materiais que lhe são atribuídos, pontuada no capítulo 2. As fotografias de jornais tomadas dos arquivos *An-Nahar Research Center* e *The Arab Documentation Center* (Figuras 79 a 86) são, por suas vezes, visualizadas no receptáculo em uma disposição histórica sobre as guerras civis libanesas, cujas repetições ressaltam o préstimo informativo dessas imagens, ao invés da particularização que receberam à época de suas circulações como ilustração de manchetes jornalísticas. Desse modo, mesmo sem alterar as imagens no grau de composição dos registros fotográficos, a apropriação que o Grupo Atlas faz delas modera suas visualidades, sublinhando e dirimindo elementos distintos daqueles que seriam eventualmente observados ou deixados de lado em outros contextos - uma regulamentação percebida de modo mais eficaz nos usos dos materiais, os quais analisaremos no capítulo 4 desta tese. Assim, complementam-se aqui as afirmações feitas no capítulo 1 a respeito do entendimento de documento histórico na prática artística em questão: de que qualquer imagem e/ou objeto compreendidos como documentais respondem a uma certa lógica de apropriação que, ainda que preserve seus aspectos materiais, transforma-os de acordo com os enquadramentos de leitura, em um esforço, para recuperamos o pensamento de Vesentini, de deixar de lado os possíveis acentos sentimentalistas, produzindo-se assim um exame das imagens “tranquilo, sem paixões” (VESENTINI, 1997, p. 82); a “realidade objetiva” que coopera aos seus usos na elaboração de histórias.

Como colocamos anteriormente, esses movimentos de deslocamentos e realocalizações podem, com efeito, ser percebidos em todos os materiais do *arquivo do Grupo Atlas*, dado que mesmo diante de suas fabricações em pranchas pelo fazer artístico, todos os conjuntos são identificados por princípios de proveniências e, desse modo, sugeridos como recuperados e deslocados ao *arquivo do Grupo Atlas* como receptáculo de preservação. Não obstante, a aproximação específica que propomos entre os conjuntos de fotografias apresentados acima para análise desse segundo caso de apropriação de imagens, permite identificar parte da crítica do *Projeto Grupo Atlas* a aparente positividade do documento como fundamento de

produção de narrativas históricas, sobretudo, no que diz respeito ao complexo contexto de elaboração de histórias sobre as guerras civis libanesas, mormente no território nacional, dificuldade que indicamos no capítulo 2 e a qual retornaremos no capítulo 4 desta tese. Neste instante, detemo-nos a demonstrar que, na comparação entre os conjuntos fotográficos propostos é possível notarmos um sentido disjuntivo de apropriação e montagem que indicamos anteriormente. Ele realiza-se, como propusemos, na circulação dos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* como documentos. No organograma do *Arquivo*, enquanto os retratos em *Civilizationally, We...* são determinados como doados, as imagens dos carros-bomba, com os mesmos princípios plásticos e sujeitas ao mesmo movimento de deslocamento são indicadas como *documentos produzidos* pelo Grupo Atlas. Ainda que sejam indiscutivelmente provenientes de outras instituições arquivísticas, esse segundo conjunto de imagens é enquadrado como uma elaboração que ocorre no nível do fazer, sem que ele seja especificado como construção de sentidos ou como construção do material fotográfico mediante um fazer artístico. O que propomos é que nesse simples movimento, essas determinações sublinham o caráter produtor do sistema arquivístico, além de receptor e preservador de documentos. Apesar das investigações contemporâneas sobre a justeza do *Projeto* elaborarem diversas teorias sobre as procedências dos materiais dessa prática artística, a transparência estratégica do *Projeto Grupo Atlas* anuncia sua lógica interna clara: no *arquivo do Grupo Atlas* tudo pode ser compreendido como documento e todo documento é produção. Efetua-se nessa relação o primeiro traço da proposição de identificação da *função-historiador* e de sua potência política no que concerne a *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas*. Ele é reconhecível aqui por uma possível relação de *documentos contra documentos*, na qual a produção dos materiais do Grupo Atlas segundo um *modo de visualidade documental*, além de apresentá-los como possíveis informações históricas sobre as terras civis libanesas, ao comunicar essa produção, também coloca em questão a positividade desse recurso de elaboração cognitiva sobre o passado. Manifestamente, essa potência não depende apenas dessa relação isolada entre apropriação e produção. Ela está atrelada a outros fatores que compõem uma *estética documental* operante na dinâmica da prática artística em questão, dentre os quais o recurso de repetição dos motivos imagéticos identificado em todas as pranchas do *arquivo do Grupo Atlas*, ao qual nos deteremos a partir de agora, propondo-o outrossim como uma estratégia

artística para fabricação de materiais do *Arquivo* como documentos sobre as guerras civis libanesas, com base nas suas contingências informativas.

3.2 Repetição como informação

Desde as primeiras exposições do *Projeto Grupo Atlas* no cenário artístico internacional, alguns estudos têm se aproximado dessa prática artística por meio da chave de análise *artista-testemunha*, considerando a experiência de Raad sobre as guerras civis libanesas como aspecto primordial para a compreensão desse trabalho de arte. Não em poucos casos, essas produções críticas buscam sustentar essa leitura traçando, a partir do campo da psicanálise, relações entre o tema central dessa prática artística e a grande quantidade de pranchas com imagens semelhantes no *Arquivo*, propondo-se, em geral, que as repetições sejam assimiladas como processos psíquicos relacionados a esforços de superação da experiência traumática de Raad em relação aos conflitos políticos abordados em sua prática artística⁵⁷. Porém, junto às características que temos sublinhado sobre os materiais que compõem o *Projeto*, propomos outro entendimento dessa reincidência imagética, que concerne ao seu uso como inflexão da possibilidade informativa de um material por meio de sua serialização, como parte da *estética documental* desenvolvida no *Projeto Grupo Atlas* que age no nível da produção de materiais como documentos.

Como apresentamos nas descrições acima realizadas dos cadernos de números 38, 57 e 72 do doutor Fakhouri (Figuras 14 a 19, 20 a 27, e 28 a 31, respectivamente), do caderno sobre paisagens urbanas despovoadas de *Raad* (Figuras 35 a 40), dos conjuntos de fotografias *Sweet Talk: The Hilwé commissions* (Figuras 70 a 78), de “*Oh God*”, *he Said, talking to a tree* (Figura 16) e *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* (Figuras 79 a 86), a reincidência de motivos imagéticos nas pranchas do *Projeto* é frequente. Propomos que, no que tange à potência do *Projeto Grupo Atlas* de *compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas, essas repetições são centrais. Isto porque ponderamos que esse recurso plástico é, similarmente aos primeiros usos de apropriação e de montagem apontados neste capítulo, uma das estratégias do Grupo Atlas para produzir os materiais do *Arquivo* como documentos.

⁵⁷ Cf. CONNELLY, Adrienne. *Mapping The Atlas Group Archive*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte). Concordia University: Montreal; Quebec, 2012.

Mesmo os escritos que acompanham os excertos de carros-bomba, afirmando-os como modelos dos veículos usados como arsenal bélico, ou as notações das apostas de corridas de cavalo disputadas entre confissões de religiões no Líbano, também essas informações podem ser observadas como parte do aspecto pleonástico das pranchas desses cadernos. À vista disso, identificamos que na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas* essa repetição dos motivos opera como uma predisposição visual pela qual os materiais podem ser apresentados como documentais, com base no manejo da repetição, com esse mesmo efeito, notado em um glossário respectivo às artes visuais. Relacionamo-lo aqui a um uso semelhante àquele da fotografia (somada, por vezes, à linguagem escrita) em certas produções artísticas conceituais dos anos 1960 e 1970, dentre as quais, alguns trabalhos de Hilla e Bernd Becher, Ed Ruscha e de Hans Haacke. Mais especificamente, referimo-nos às propostas desses artistas em que a serialização de imagens é utilizada para sublinhar certa capacidade discursiva do fotográfico, sem, contudo, fazer uso de textos de pretensão narrativa. Antes, o tom de enunciado é dado como reiteração da informação visual, através da repetição dos motivos imagéticos e, algumas vezes, também pelos títulos dos conjuntos que tão apenas reincidentem semanticamente sobre os objetos representados nas imagens.

Conquanto essa leitura da capacidade discursiva de uma imagem como informação pela sua constância tenha origem na tese de Lugon sobre a transferência entre o *documento como substantivo* e o sentido de *documental como tratamento visual específico* que se esforça para produzir em imagens preceitos que historicamente definimos como necessários à interpretação de um material sob a insígnia de registro, é em texto de Anne Rorimer (2001) que encontramos a reunião dos artistas citados, aglutinados em razão do modo como suas fotografias têm um aspecto documentário produzido, sobretudo, por meio da repetição sequencial dos objetos nelas representados. Essa convergência é ainda mais evidente entre as produções do casal Becher e de Ruscha, devido as suas aproximações no que tange ao tema das paisagens ordinárias. Embora nos livretos *Twentysix Gasoline Stations* (1963) (Figura 87), *Some Los Angeles Apartments* (1965) e *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) (Figura 88), em que fotografias de postos de gasolina, apartamentos, estacionamentos são colocadas em sequência de modo sóbrio, Ruscha estivesse interessado nas imagens advindas de uma cultura popular e midiática dos EUA, enquanto que os Becher, dando seguimento a um processo artístico já iniciado por Hilla, tivessem, por meio de uma estética semelhante, a

atenção voltada às estruturas de paisagens industriais europeia e norte-americana, ambas as investigações artísticas foram desenvolvidas tendo em mente o caráter vernacular da fotografia, isto é, frisando seu uso como *representação de um objeto* (OSBORNE, 2010, p. 188), com o interesse “de permitir que as ‘formas fal[ass]em por si mesmas e se torn[asse]m legíveis” (RORIMER, 2001, p. 122, tradução nossa). Esse uso em comum avança, porquanto nos dois casos essa faculdade do fotográfico também é sublinhada pela reiteração dos mesmos tipos de imagens, bem como pela preocupação de apresentá-las igualmente no que concerne as suas escalas, tonalidades e disposições⁵⁸. Tais aplicações tornam o exemplo desses artistas visualmente relevantes neste instante de nossa análise. Isto porque nota-se que a solução dos Becker e de Ruscha de repetir as imagens sequencialmente não somente colabora, mas intensifica a informação visual do objeto representado, afastando suas compreensões por aspectos de individualidade e de subjetividade, que poderiam eventualmente ser aferidas a essas imagens se apresentadas individualmente. Assim, segundo Lugon, nessas frequências de imagens similares constantemente empregadas nos conjuntos fotográficos desses artistas nos anos 1960 e 1970, um manejo narrativo de serialização seria atualizado: na recorrência das fotografias a informação visual evidenciar-se-ia aparentemente de modo simples e objetivo, pois as distrações *da* imagem seriam minimizadas pela reiteração *das* imagens.

Se mediante a esses procedimentos de repetição dos motivos, Ruscha, na constituição de suas séries voltadas à paisagem característica de Los Angeles, cria uma tipologia topológica em suas sequências fotográficas, e os Becker acentuam a tipificação de construções de torres de água, silos, fornos, refinarias, etc., em diferentes países, como se vê em *Typology of Framework Houses* (1959-74) (Figura 89), em *Colling Towers* (1966-75) e em *Anonymous Sculpture* (1970) (Figura 90), no *Projeto Grupo Atlas* propomos que tal recurso plástico é utilizado como estratégia para que os conjuntos de dossiês sejam visualizados como documentos, por suas contingências informativas sobre as guerras civis libanesas, produzidas por meio da reiteração das informações visuais. Apesar das pranchas não se tratarem inteiramente de registros fotográficos, ainda assim um aspecto vernacular pode ser reconhecível na repetição dessas imagens, manejadas com o mesmo interesse plástico

⁵⁸ No caso das séries dos Becker, Anne Rorimer afirma que “Em um esforço para minimizar distrações da imagem do edifício ou estrutura, eles se esforçam para excluir informações estranhas como nuvem, folhagem ou figuras humanas. E, para difundir as dramáticas implicações da luz angular, eles garantem que cada uma de suas fotografias seja levada até a luz sob um céu nebuloso”. Ao mesmo tempo, os artistas “(...) se abstêm de tentar “esconder ou exagerar ou retratar qualquer coisa de maneira falsa” (RORIMER, 2001, p. 122, tradução nossa).

acentuado nos trabalhos de Ruscha e do casal Becker: o friso sobre a imagem como chave de leitura de seu próprio conteúdo. Em outras palavras, propomos que por meio de repetições, as pranchas do *arquivo do Grupo Atlas*, mormente, são notadas pela informação visual de seus respectivos elementos compositivos que, sem recorrer a ferramentas de mediações externas, servem, na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas*, como base empírica às *formas de compor e contar histórias*. Nisso, verificamos nessas formas a transladação de alguns aspectos pelos quais apresentamos uma definição de uma *estética documental* no capítulo 1, no nível da produção de materiais do *arquivo do Grupo Atlas*, pois essa reiteração de motivos é parte de um *modo de visualidade documental*, pelo qual as pranchas são tornadas como objetivas, precisas, mesmo no caso dos cadernos de anotações de *Fakhouri* que, pelo vínculo extremamente particular, poderiam, em outros contextos, sugerir aproximações subjetivas sobre as imagens de carros-bomba, corridas de cavalos e placas médicas ali reunidas. Tudo isto porque, com base nessa analogia para com o manejo de serialização nas produções artísticas conceituais citadas, mesmo os signos linguísticos desses conjuntos do Grupo Atlas também são tomados como parte dessas imagens que se repetem. Propomos assim que os dados sobre os carros-bomba no caderno 38 (Figuras 14 a 19) ou as anotações do caderno 72 (Figuras 28 a 31) são também parte das informações visuais dessas pranchas, operando no mesmo sentido pleonástico que, por exemplo, os títulos das séries de Ruscha. Nesses termos, se as fotografias de motores de carros-bomba em *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* (Figuras 79 a 86) podem ser compreendidas como um apoio documental por meio do qual é possível informar-se sobre a frequência das explosões que tomaram conta da cidade de Beirute em atentados planejados por diferentes grupos confessionais que protagonizaram guerras nacionais, o catálogo de carros-bomba do caderno 38, notado na descrição sistematizada das figuras tem, na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas*, o mesmo valor documental em razão da reiteração das imagens: são as repetições dos motivos, envolvendo as descrições, que permitem que as informações dessas imagens sejam sublinhadas de modo aparentemente objetivo e transparente, características estas que definem, juntamente com outros aspectos, “forma, expressão, linguagem” (ARAÚJO FILHO, 2015, p. 67) reconhecidas histórico-culturalmente como documentais.

Figura 87: *Twentysix Gasoline Stations* (1963), Edward Ruscha. Fonte: RORIMER, A. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames&Hudson: Londres, 2001.

Figura 88: *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), Edward Rucha. Fonte: RORIMER, A. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames&Hudson: Londres, 2001.

Figura 89: *Typology of Framework Houses (1959-74)*, Hilla e Bernd Becher. Fonte: RORIMER, A. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames&Hudson: Londres, 2001.

Figura 90: *Anonymous Sculptures: a Typology of technical construction (1970)*, Hilla e Bernd Becher. Fonte: RORIMER, A. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames&Hudson: Londres, 2001.

Mas simultaneamente a suas operações semelhantes aos títulos redundantes de Ruscha, propomos que essas informações escritas postas no nível da imagem em algumas pranchas de dossiês do Grupo Atlas, que propõem modos de acessibilidade às imagens enquanto forma, servem igualmente de estratégia para inserir uma interpretação sobre o material como aspecto vernacular da imagem, dando continuidade assim à crítica das formas de construção de história que se faz, no *Projeto Grupo Atlas*, juntamente com a instauração de novas visualidades sobre as guerras civis libanesas. Isto porque, não obstante recorra a elementos similares àqueles que formam a “matriz disciplinar” da história, o *Projeto Grupo Atlas*, a todo instante, lança mão deles de uma maneira particular, invertendo constantemente a ordem desses processos que, segundo Ricœur (1997, p. 196), prevê primeiramente a noção de rastro para, após alguns passos, chegar na prática histórica como produção de narrativas históricas. No entanto, nos apêndices dos cadernos de notas de *Fakhouri*, por exemplo, essa prática se estabelece no nível mesmo do material: os apêndices são também as notas introdutórias que explicam os sentidos dos cadernos e suas importâncias como possíveis informações históricas no *Arquivo*. Nesse caso, os mecanismos de interpretação são colocados também como reiteração da informação visual. Por esse aspecto, cabe aproximar o recurso plástico da repetição do Grupo Atlas ainda a outro uso da serialização em produções artísticas conceituais dos anos 1960 e 1970, notadamente, aquele manejado por Haacke.

Como sublinha Rorimer, os trabalhos de Haacke que recorrem à serialização fotográfica, com frequência, se aproximam da “prática social-científica que colhe dados empíricos para enquadrar as realidades sociais e as desigualdades econômicas” (RORIMER, 2001, p. 271, tradução nossa) por meio da disposição dessas informações, em texto e imagem. A título de exemplo, em *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), Haacke organiza, uma após a outra, 142 fotografias em preto e branco de fachadas de prédios e *lofts* vazios nos bairros de *Lower East Side* e do *Harlem* em Nova York. Cada uma delas acompanhada de informações sobre os espaços, como endereços, metragens, códigos de acesso dos edifícios, nome da corporação ou indivíduo nomeado como proprietário, data de aquisição do imóvel, etc. Na leitura de todas essas informações, aparentemente técnicas, formula-se o cenário de exploração imobiliária da família *Shapolski* sobre setores de baixa renda da cidade. Esse sistema opera também em trabalhos como *A Breed Apart* (1978) e *But I Think You Question My Motives* (1987-9), em

que o artista relaciona a grande fábrica de carro inglesa *British Leyland* (B.L.) e a *Philips* com a violência e exploração contra negros, mestiços e índios na África do Sul pela imposição lucrativa de suas presenças em seus territórios, sem que assertivas diretas sejam providas do artista. Antes, ele opera uma distância informativa através de dados fotográficos e escritos para compor sua crítica social que, em muitas de suas produções, resvala ou mesmo procede, em prognósticos de relações problemáticas no mundo das artes e seus financiamentos milionários. Mais precisamente, faz com que a informação escrita, por meio da repetição e disposição ao lado das imagens fotográficas, coopere em sentido vernacular semelhante aquele da repetição da fotografia em seu uso pelos Becker e por Ruscha nos trabalhos citados.

É também nesse sentido de informação visual que propomos operar os textos e demais escritos das pranchas do *arquivo do Grupo Atlas*, inseridos no nível das pranchas, também como imagens. Por essa estratégia, os conjuntos nos quais eles são notados podem ser visualizados na mesma acepção documental que as demais pranchas compostas apenas por figuras, a saber, como registros objetivos, livres de interferências externas. Desse modo, o *Projeto Grupo Atlas* concebe a repetição dos motivos (em imagem e/ou em escrita) como uma estratégia plástica para fazer “a informação histórica fisicamente presente”. Assim, o sentido de repetição, no lugar de mecanismo de processos psíquicos de superação do trauma recorrente em produções críticas como argumento de análise sobre a prática artística de Raad sobre as guerras civis libanesas, é apresentado nesta tese como parte de uma *estética documental*, um dos eixos pelo qual identificamos uma *função-historiador* operante no cenário artístico contemporâneo como nova relação entre artes visuais e conflitos políticos. Essa proposição, como temos exposto, não privilegia a experiência do conflito do artista como chave de aproximação de sua prática artística sobre o mesmo tema. Antes, ela é reconhecida pelo vínculo que demonstra com a história, por meio da elaboração que realiza de histórias sobre conflitos políticos, fazendo uso de materiais, estruturas e procedimentos similares àqueles utilizados pelo campo disciplinar, ao mesmo tempo em que põe em questão essas ferramentas habituais utilizadas nessas elaborações. Enquanto conjunto de recursos plásticos mediante os quais propomos que os cadernos, filmes e fotografias que compõem o *arquivo do Grupo Atlas* são elaborados como documentos, essa *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas* é identificada ainda por outros recursos. Tendo notado alguns desses aspectos no nível do documento como potencialidade de informação histórica sobre os conflitos políticos em

questão, consideremos ainda outro elemento que compõe o conjunto de operações artísticas pelas quais os cadernos, filmes, videoteipes e fotografias são fabricados segundo um *modo de visualidade documental*, qual seja um uso específico da cor como recurso plástico que encaminha uma observação desses materiais de modo aparentemente objetivo, sublinhando-se assim seus atributos informativos. Ademais, esse uso da cor menos luminosa pode ser entendida como uma “pátina”, que coopera também com a assimilação do *arquivo do Grupo Atlas* como receptáculo físico, com sedes em Beirute e em Nova York, onde essas matérias têm suas preservações garantidas, protegidas de uma ação apagadora do tempo, que temos indicado como um aspecto de importância para a potência do *Projeto Grupo Atlas* como instaurador de novas visualidades sobre as guerras civis libanesas, mas também como espaço de crítica dos recursos habituais a partir dos quais se elaboram narrativas históricas.

3.3 “Azul [quase] como o Mediterrâneo”

A importância da palheta de cores dos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* fora, certa vez, questionada por Achim Borchardt-Hume (2010) durante uma conversa com o artista *Raad* enquanto porta-voz do Grupo Atlas. Na ocasião, o entrevistador insistiu em sua observação sobre a preeminência do azul no *Projeto Grupo Atlas* como o símbolo constante de uma relação fraturada com o Oriente. Além disso, aproximou as escalas de cinza manejadas pelo artista com os monocromáticos de Alexander Rodchenko. De fato as aproximações têm sua pertinência, não obstante, propomos que a cor na dinâmica dessa prática artística exerce um papel ainda mais fundamental. De luminosidade rebaixada, ela coopera à produção dos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* segundo um *modo de visualidade documental* na medida em que materiais podem ser frisados em suas potências informativas sobre as guerras civis libanesas ocorridas de 1975 a 1990, bem como sugere uma pátina da ação do tempo sobre os materiais de modo a aproximar suas visualizações enquanto vestígios resgatados.

O “azul como o Mediterrâneo”⁵⁹ aparece, de fato, sublinhado no vídeo de *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17* [Refém: os vídeos de Bachar (versão em

⁵⁹ Texto original: “Blue Just like the Mediterranean”. BACHAR, Souheil. *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17*. In: *The Atlas Group Archive*. File Type A_Bachar. Canal único, som e cor, 16’28” (duração total inclui o videoteipe #31, habitualmente projetado na sequência do #17, 2001-2002. Disponível em: <<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>>. Acessado em 18 nov. /2017.

inglês)_#17] (cat. A_Bachar_videoteipes) (Figuras 95 a 100), filme atribuído a *Souheil Bachar*, um de uma série de 53 videoteipes que teriam sido produzidos em parceria com o Grupo Atlas, como apresentamos no capítulo 2. A rodagem é iniciada por um prólogo que instrui, da seguinte maneira, os modos de proceder à distribuição e visualização do material fílmico em questão:

Meu nome é Souheil Bachar. Eu tenho 35 anos de idade. Eu fui sequestrado em 1983 e liberado em 1993. Eu vim do vilarejo de Houla, no sul do Líbano. Por favor, traduza o que eu digo em árabe à continuação do vídeo para a língua oficial do país onde ele será exibido. Inglês para os EUA e o Reino Unido, francês para a França e árabe para o mundo árabe, e assim por diante. Eu também peço que a minha voz seja dublada por uma voz feminina de tom neutro. Transcreva o que eu estou dizendo. Deixe as legendas aparecerem em um fundo preto, ou se você preferir... use um fundo azul... (BACHAR, 2001, transcrição e tradução nossa)⁶⁰

Paulatinamente a cor de fundo é alterada até alcançar o tom do “azul como o Mediterrâneo”, quando aparece a justa frase. Em seguida, *Bachar* dispõe-se diante da câmera desenvolvendo um relato a respeito de seu rapto em 1983, que teria ocorrido em meio ao contexto das negociações do *Arms for Hostages*⁶¹ desenvolvidas na década de 1980, e sua condição de refém durante dez anos (até 1993), juntamente de cinco homens norte-americanos, os quais ele identifica a partir dos livros que os companheiros de vinte e sete semanas (em 1985) de cativo publicaram. Seriam eles: Terry Anderson, David Jacobsen, Benjamin Weir, Martin Jenco e Thomas Sutherland⁶². Nesse contexto, o *azul do Mediterrâneo* é advertido, logo no início da narrativa, como uma cor de fundo que, mesmo quando visualmente ausente, deve ser considerada como a plataforma sobre a qual todo conteúdo do

⁶⁰ A transcrição foi realizada a partir das legendas em inglês.

⁶¹ De 1985 a 1987, o *National Security Council* (NSC) dos EUA, sob o governo de Ronald Reagan, colocou em prática o *Iran-Contra Affair* (1985-1987), operação com dois propósitos interligados. Por um lado, vendia armas ao Irã a fim de negociar a libertação de norte-americanos mantidos como reféns no Líbano. Por outro, fazia uso dos lucros desse comércio ilegal para financiar os rebeldes que, em Nicarágua, se opunham ao governo Sandinista. A operação veio a público em 03 de novembro de 1986, por meio de uma matéria da revista libanesa *Ash-Shiraa* (fundada em 1948). Poucos meses mais tarde, em 04 de março de 1987, o então presidente Reagan proferiu um comunicado televisivo (é a imagem que aparece como fundo em um dos frames do vídeo atribuído a *Bachar*) na tentativa de esclarecer a política contraditória de luta contra o terrorismo e, ao mesmo tempo, seu financiamento. Cf. Walsh, Lawrence E. 1997. *Firewall: The Iran-Contra Conspiracy and Cover-Up*. New York: W. W. Norton.

⁶² As lombadas dos livros mostrando seus títulos que aparecem no vídeo atribuído a Bachar são, segundo a ordem respectiva de autores: *Den of Lions: Memoirs of Seven Years* (1993), *My Life as a Hostage: The Nightmare in Beirut* (1993), *Hostage Bound, Hostage Free* (1987), *Bound To Forgive: The Pilgrimage to Reconciliation of a Beirut Hostage* (1995) e *At Your Own Risk: An American Chronicle of Crisis and Captivity in the Middle East* (1996), alguns desses com co-autorias.

vídeo é elaborado. Esse azul que invade a tela de projeção no momento de tal anúncio irrompe em instantes pontuais: no toldo de uma casa, no céu de um *take* urbano, no tecido que serve de pano de fundo de *Bachar*. A cor dissemina-se por todo o relato, cujo tema principal é o comportamento sexual de seus companheiros de cativeiro em relação a ele, *Bachar*.

Não obstante, são nas 29 pranchas intituladas por *Secrets in the Open Sea* (Segredos no mar aberto) (Figuras 64 a 69), pertencente à categoria FD_Secrets_fotografias, que a cor azul é, sem dúvida, protagonista. Cada fotografia de 111x180cm tem um tom distinto, formando assim uma palheta monocromática. Seis dessas pranchas de cor (mais uma vez as únicas a serem mostradas) são acompanhadas de outras seis imagens: minúsculos retratos de grupos em preto e branco, localizados no canto inferior direito de cada prancha e que teriam sido percebidos por laboratórios especializados em 1994, após análise do material encontrado nas ruínas de um distrito comercial em Beirute, destruído durante as guerras civis⁶³. Se aqui, semelhante ao vídeo de *Bachar*, os matizes de azul podem abrir precedentes para aproximações críticas que sublinham a relação entre a cor e a localidade da guerra, observar a particularidade do azul aplicado nos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* enseja um outro entendimento do uso da cor nessa prática artística.

Para considerar essas singularidades pontuamos, de início, uma diferença substancial: nenhum dos azuis descritos acima remete à gama vivaz difundida pela propaganda turística do Líbano pré e pós-guerras. Esse tom específico é aquele que arde em chamas no trabalho *Wonder Beirut* (1997-2006) (Figuras 91 e 92), dos artistas Joana Hadjithoma e Khalil Joreige. No projeto que se divide em três núcleos, as duas primeiras partes, *Histoire d'un photographe pyromane* e *Cartes postales de guerre*, são constituídas de imagens comerciais que ressaltam os atrativos da riviera beirutana e que recircularam no pós-guerra e na pós-reconstrução enquanto imagens contemporâneas, ignorando qualquer destruição entre sua fabricação primeira e as novas propagandas. Nelas, a arquitetura urbana é envolta em azuis cálidos e luminosos, provindos do céu e do mar Mediterrâneo. Em contrapartida, essa presença da cor nos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* é menos fugaz, à impressão de ter sido filtrada, reduzida em termos de luminosidade.

⁶³ Segundo o apêndice do dossiê, todos os indivíduos presentes nas fotografias foram identificados. Todos teriam se afogado no Mar Mediterrâneo entre os anos de 1975 e 1991. Cf. RAAD, Walid. *Scratchings on Things I Could Disavow: Some Essays from The Atlas Group Project*. Köln; Lisboa: Walther König; Culturgest, 2007. p. 106-115..

Figuras 91 e 92: *Wonder Beirut* (1997-2006) *Histoire d'un photographe pyromane* e *Cartes postales de guerre*, Joana Hadjithoma e Khalil Joreige. Fonte: HADJITHOMAS, Joana; JOREIGE, Khalil. *Two Suns in a Sunset*. Sharjah Art Foundation; Jeu de Paume; Haus der Kunst; Institut Valencià d'Art Modern; Koenig Books: Paris; Munique; Londres, 2016.

Esse aspecto de opacidade também pode ser identificado em outros materiais do arquivo. No caso dos videoteipes, ele pode ser atrelado ao equipamento filmico utilizado tanto

nos ditos documentos doados quanto nas produções associativas entre *Bachar* e o Grupo Atlas, por exemplo, nos quais a principal referência tecnológica do qual se tem informação é o do filme 8mm e do Super-8⁶⁴. Já nas páginas dos cadernos e nas fotografias, propomos que esse rebaixamento retoma uma espécie de pátina fixada sobre as imagens como resultado de uma ação temporal sobre elas. Quando apresentadas por fac-símiles, poder-se-ia querer afirmar que esse rebaixamento da palheta de cores advém de um manejo digital das imagens. No entanto, retomamos, nenhum aspecto de construção da *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas* opera individualmente. A reivindicação e a formatação dessa prática artística como arquivo cooperam para a existência de suas sedes em Beirute e em Nova York, e também cooperam para esse *modo de visualidade documental*, pois ele sublinha as pranchas dos dossiês enquanto materiais salvaguardados, enquanto *imagens-matérias* sobre as quais é possível efetuar exercícios de revisitação e reposição para a elaboração de histórias sobre as guerras civis libanesas.

3.4 Imagens em movimento

Nossa última consideração sobre o conjunto de operações artísticas que compõe a estética documental do *Projeto Grupo Atlas* diz respeito a dois usos, por vezes entrelaçados, que o Grupo faz do vídeo na produção de seus materiais. De um lado, ele é identificável como objeto: os videoteipes doados ou encontrados. De outro, o vídeo é utilizado como ferramenta para a produção de filmes sobre as guerras civis libanesas, sendo possível identificar, por vezes, uma observação dos eventos em um esforço de produção narrativa sobre eles. Em ambos os empregos, essa mídia tem propriedades singulares. Isto porque, diferentemente das pranchas, enquanto imagens fixas (e impressas), sobre as quais propusemos que a informação (de um léxico imagético) pode ser acessada por meio, por exemplo, da reincidência da imagem, o vídeo, enquanto imagem em movimento, depende de sua projeção constante para que sua potência de informação histórica se faça fisicamente presente. Sua propriedade mnemônica é, portanto, distinta daquela que pontuamos nas pranchas como “imagens-

⁶⁴ Embora não produzam, segundo Pierre Monier, grandes diferenciações de projeção, diferenciam-se pelas exigências no manuseio. Cf. MONIER, Pierre. *Le nouveau cinéaste amateur: technique, pratique e réalisation*. Publications Photo-cinéma Paul Montel: Paris, 1974. No que se refere a uma estética documental, no entanto, há outros atributos a serem sublinhados e que terão lugar nesta análise, como dito anteriormente, no tópico “Imagens em movimento”.

matéria”, pelo que cabe analisarmos esse uso também separadamente. Nosso objetivo em fazê-lo é notar como, no *arquivo do Grupo Atlas*, o vídeo, além de formulado como documento sobre o qual se pode propor *histórias*, pode, devido as suas “expectativas de ordem simbólica” ter particularidades, ser reconhecido também como *forma* em que essas histórias são patentes. Propomos, assim, um novo encontro entre os eixos de análise utilizados para identificamos a *função-historiador*, pois o vídeo como recurso plástico que compõe uma *estética documental*, na dinâmica do *Projeto*, é, outrossim, *dispositivo*.

Para pontuarmos mais claramente essa potência do vídeo como recurso plástico de propriedades singulares e argumentarmos que seu manejo no *Projeto Grupo Atlas* pode ser compreendido como *dispositivo* no qual se produzem histórias, cabe retomarmos, primeiramente, sua diferenciação da fotografia como imagem fixa, de potência mnemônica distinta. Essa distinção é colocada aqui pelo gotejamento entre dois autores e suas posições sobre usos e expectativas histórico-culturais do fotográfico. Por um lado, tem-se a tese de Osborne sobre uma visão expandida do fotográfico que permite reunir em um mesmo plano analítico “a pioneira fotografia química, passando pelas cópias a partir do negativo, o cinema, a televisão, o vídeo e a imagem digital” (OSBORNE, 2010, p. 116, tradução nossa), devido aos seus usos histórico-culturais comuns como representações que constituem um objeto. Por outro, há o estudo de Brea que, igualmente movido pelos desempenhos culturais de uma tipologia de imagens, caracteriza uma série de diferenças entre imagem-matéria, filme e o que ele denominou de e-imagem. Apesar de parecerem dissidentes, essas duas concepções podem ser associadas.

Ao postular sobre uma unidade distributiva do fotográfico entre diferentes “formas tecnológico-culturais”, Osborne (2010) acrescenta: nenhuma delas é o fotográfico em si, haja vista ser

uma condição dessas funções comuns que os tipos de imagens produzidas compartilhem uma certa generalidade des-materializada que transcende suas formas materiais tecnologicamente particulares e que atua como uma espécie de transmissor entre elas. Contudo, é importante resistir à tentação de imaginar essa generalidade desmaterializada como uma espécie de essência compartilhada, dado que ontologicamente cada caso depende de uma base tecnológica específica: aí então falarmos de unidade distributiva e não coletiva do espaço-imagem fotográfico. Todavia, com o cenário fundacional da determinação tecnológica de uma imagem cujo significado ontológico transcende sua forma material, “a foto” (ou, dito de uma forma mais concreta, a imagem fotográfica) tem desempenhado historicamente o papel

de modelo metonímico do fotográfico em seu conjunto (OSBORNE, 2010, p. 116, tradução nossa).

Esse modelo metonímico, sublinha-se, é uma “unidade imaginada” para a qual cooperam tanto o seu “processo tecnológico particular (óptico/mecânico/químico), quanto o seu “conjunto determinado de funções sociais (solenização da festividade/documentação/pornografia/vigilância, etc.)” (OSBORNE, 2010, p. 117, tradução nossa). Isto posto, pode-se afirmar também serem o cinema, a televisão, o vídeo e a imagem digital outras “unidades imaginadas”. Ora, é entre essas “aparências” do fotográfico que Brea estabelece diferenças que são, acima de tudo, distinções das “expectativas de ordem simbólica” historicamente direcionadas a essas formas tecnoculturais.

A foto analógica como modelo metonímico, e sobre isso ambos os autores concordam, é valorada, devido a sua continuidade material, como imagem teológica⁶⁵. No entanto, o destaque dessa faculdade da imagem física não anula uma *expectativa* semelhante voltada às demais formas possíveis do fotográfico. O desafio de Brea é justamente compreender quais são as mudanças desse entendimento quando se tem em mente uma imagem em movimento, ao invés de uma imagem fixa e impressa⁶⁶. Isto porque, na análise do autor, os seus usos comuns dessas representações que constituem objetos têm aspectos específicos; as diferentes expectativas encaminham usos à impressão de atributos. Essa distinção é estabelecida em relação a uma potência mnemônica dos meios, notada nesta tese pela distinção entre a contingência informativa que localizamos nas pranchas e no uso do vídeo na produção de filmes, pois, em ambos os casos, se a imagem fotográfica como matéria pode parecer “exercer a sua força comemorativa, de restituição, pela condição suficientemente *imutável* da matéria a qual estava indissoluvelmente apegada” (BREA, 2010, p. 41, tradução nossa), a produção técnica do filme comporta-se como sobreposição; uma substituição constante das imagens em

⁶⁵ Osborne escreve: “Isso implica, ao mesmo tempo, a naturalização da estrutura da imagem teológica - significação por meio de participação do real, o que Bazin chamava de ‘imagem-objeto’ (pois a fotografia é sem dúvida uma tecnologia teológica) - e uma forma de significação indexada esteticamente nova, arraigada em uma especificidade tecnológica do processo fotográfico: essa combinação de continuidade material e diferença tonal, característica de presunçosa ‘perfeição analógica’. A identificação do processo (a fotografia) com uma qualidade da experiência particular (a imagem fotográfica) se resume na objetividade ideal da foto”. OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Tradução de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p. 117-118 (tradução nossa).

⁶⁶ O que não significa dizer estática do ponto de vista interpretativo. Brea escreve: “A fotografia não é imagem estática, e sim imagem situada no tempo, assinalada e assinalando o tempo, *imagem temporalizada*, nunca atemporal”. BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagem*. Akal: Madri, 2010. p. 43 (grifos do autor, tradução nossa).

que nenhuma delas é inscrita em uma matéria como meio de visualização. Ao invés disso, elas contam com a projeção/repetição para se fazerem notar. A imagem fílmica é, nesses termos, intangível e consiste, escreve Brea (2010, p. 42, tradução nossa) “em devolver a cada *tempo-instante* a *memória* de seu pertencimento à continuidade de um fluxo, mostrá-lo como um ‘amontoamento sem trégua’ dos tempos que é a própria *duração*”. Há nessa profusão de imagens uma persistência retiniana que envia, acrescenta ainda o autor, “ao esquecimento toda a tipologia de corte que caracteriza o filme como sucessão de unidades discretas capturadas como golpes quânticos de visão - [pois] o que esse modo de imagem nos entrega é uma continuidade” (BREA, 2010, p. 43, tradução nossa). E enquanto continuidade a imagem em movimento já é uma imagem de história; seu comportamento óptico é informativo de uma maneira particular ao da *imagem-matéria*. Eis-se aqui o possível encontro entre o uso mnemônico investigado por Brea e o manejo fílmico como informação histórica presente que importa à reflexão do uso do vídeo na *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas Group*: a faculdade informativa produzida por esse recurso plástico enquanto imagens/falas em ação pode ser entendida como um sentido dos recursos plásticos de repetição dos motivos que abordados nos tópicos acima, mas esse material também se organiza como um *dispositivo*. Sob esse viés, propomos que mais uma vez os dois eixos de análise (*estética documental* e *dispositivos*) pelos quais reconhecemos a operação de uma *função-historiador* se encontram. No entanto, em diferentes proporções, pois o filme não tem o mesmo desempenho do arquivo, ou seja, como *dispositivo de seleção*. Antes, ele aproxima-se muito mais dos sistemas pelos quais observaremos as relações entre os materiais que compõem o *arquivo do Grupo Atlas*.

Isto posto, observemos os vídeos *No, Illness Is Neither Here Nor There* (Não, a doença não está aqui nem ali) (Figura 94) pertencente à categoria A_Fakhouri_filmes, *Miraculous beginnings* (Começos milagrosos) (Figura 93) da categoria A_Fakhouri_filmes, *I only wish that I could weep* (Eu só queria poder chorar) localizado na categoria FD_ Operator #17_videoteipes (Figuras 101 a 103) e *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17* (que deve ser acrescido do #31) (Figuras 95 a 100) , à luz dessas especificidades trazidas por Brea, pois se em parte esses materiais têm lugar no *arquivo do Grupo Atlas* em acordo com um fluxo de arquivos oficiais que, a partir dos anos 1990, passam a arquivar filmes amadores (incluindo vídeos domésticos) como documentos, tal como identificou Patricia Zimmerman

(2008), enquadramento principal de *Operator #17* e *Hostage... #31*, os demais extratos filmicos demandam, além dessa justificativa, outras chaves analíticas.

Em *No, Illness...* e *Miraculous beginnings* o entendimento de repetição colocado a respeito das pranchas, por exemplo, é distinto. Ambos os vídeos são regularmente projetados em conjunto e em *looping*. Semelhantemente, ambos são formados por uma fugacidade de imagens, resultado de tomadas curtas, realizadas na exposição do filme fotográfico como um *flash* de memória, a cada vez que, segundo informa a nota introdutória, o historiador *Fakhouri* tinha um pensamento sobre as guerras libanesas. Enquanto em *Miraculous* essa velocidade traz imagens heterogêneas que ele percorre no interior de residências, ruínas de prédios, objetos isolados, em *No, Illness...* as placas médicas do caderno nº57 se repetem. Mas aqui, a serialidade das pranchas de excertos como modo de sublinhar seu aspecto informativo dá lugar à sobreposição colocada por Brea: sem inscrição quando visualizada, cada imagem projetada deve ceder lugar a seguinte e, por isso, desaparecer. Ao invés da comparação possível no ritmado das séries, o “amontoamento sem trégua” (BREA, 2010, p. 42) desses dois extratos filmicos opera uma repetição cuja retenção informativa se aloja no sumário, na sinopse, no apanhado geral que o movimento disparado de imagens permite que o espectador retenha; que a projeção em *looping*, longe de uma pretensão narrativa (MANOVICH, 2001), faz com que essa informação apressada possa se demorar um pouco mais diante dos olhos.

É essa dependência da projeção para se realizar enquanto informação que o filme instaura também sobre a imagem de Bachar como uma testemunha cujo corpo, bem como o relato têm valor documental em *Hostage...#17*. Nisto ele se diferencia de *Fakhouri*, cujas imagens fotográficas servem a cooperar e a validar sua existência como autor de seus cadernos doados. O grau de associação para com as guerras civis libanesas sugerido nesses dois personagens é consideravelmente distinto. Ainda que o vídeo seja introduzido enquanto uma co-produção, cooperação entre o Grupo Atlas e Bachar, ele potencializa o depoimento de Bachar como elaboração de uma história fundamentada sobre as guerras civis libanesas. Ao invés de uma fala ininterrupta entre câmera e sobrevivente, esse *Hostage...* intercala trechos de depoimentos a outras imagens apropriadas. Do prólogo que anuncia *o azul do Mediterrâneo*, passe-se ao testemunho direto. A fala é então interrompida por uma espécie de narrador que anuncia o caso de seis homens sequestrados no verão de 1985 e mantidos como reféns em um quarto minúsculo, localizado no porão de um prédio, perto do aeroporto de

Beirute. Enquanto isso, na falta de imagens do cativeiro, o pôr-do-sol alaranjando que serve de pano de fundo à passagem de um avião tem lugar como uma espécie de imagem documental topográfica. Bachar retorna (agora a sua voz quebra a sequência do narrador) na intenção de apresentar, por meio das capas dos livros publicados, seus companheiros de cativeiro. Mais uma vez sua fala é interrompida pela mesma voz de narrador oculto enunciando as mesmas frases e anunciando quase as mesmas imagens. O céu agora é azul (não o azul dos cartões-postais), refletido em objetos do cotidiano. A conhecida imagem do pôr-do-sol reaparece. Não obstante, o ciclo de intromissões não permanece. A voz de sonoridade radialista segue apresentando os prisioneiros, aos quais outrora fez referência, por meio de imagens e ocupações profissionais. Um a um eles são colocados frente à imagem televisiva do ex-presidente Ronald Reagan, quando da comunicação pública sobre as irregularidades que constituíam o *Iran-Contra Affair*. Também paulatinamente eles são apagados à medida que as datas de solturas, em meio à narrativa dos acordos políticos que as possibilitaram, são proferidas. Resta Bachar, só. Na mesma solidão ele ressurgue relatando as experiências sexuais entre os americanos, os guardas do cativeiro e ele mesmo, ressaltando as aversões dos demais a respeito de seu corpo, paradoxalmente, sempre tocado. Esse projeto também é intermitente, transpassado por retratos televisivos entrecortados e falas parciais de seus companheiros de cativeiro, outrossim, atravessado por sua própria mudez. Nessa imagem de *Bachar* cabe certa fragmentação e instabilidades destituídas das repetições das pranchas. Isto porque seu vídeo vale também enquanto relato testemunhal. Mas, ao mesmo tempo em que seu depoimento tenta encontrar pequenas reconstituições, essa preocupação se desfaz em busca de um relato mais analítico, para citar um episódio, na maneira como os americanos sempre começavam a contar sobre os seus raptos falando do tempo. “Do tempo? Por que os americanos começam a estória deles falando do tempo?” (BACHAR, 2001, transcrição e tradução nossa).

O relato de *Bachar* poderia ser apenas destinado como testemunho tendo em vista a presentificação de seu corpo (na insistência de sua projeção filmica, imprescindível a sua existência segundo Brea), somada ao seu esforço de pôr em linguagem a experiência do cativeiro. Entretanto, essa sua imagem é elaborada por meio de interações com mais materiais: outras imagens e textos que operam como fundamentação de seu depoimento. Desse modo, *Bachar* localiza seu relato em meio a uma teia documental, produzida mediante

um uso particular de apropriações e de montagens que promovem, no vídeo, um “efeito de arquivo” (*archive effect*) (BARON, 2012). À diferença das utilizações desses recursos plásticos nas pranchas, nas imagens em movimento aqui em questão eles são aplicados de modo a elaborar uma diferença entre dois tempos: um *agora (now)* e um *então (then)* (BARON, 2012, p. 106). O primeiro é aquele do relato de *Bachar*; no segundo assentam-se as interferências que operam como “evidências”. Elas são construídas de modos diferentes. Isto porque um *efeito de arquivo (archive effect)* em uma experiência fílmica, termo formulado por Jaimie Baron considerando o documental enquanto adjetivo e sua percepção como uma experiência fenomenológica, conjuga-se por duas vias: a disparidade intencional e a disparidade temporal, ambas identificáveis em *Hostage...#17*. Uma, reconhecível no pseudo narrador que interrompe a fala de *Bachar* acompanhado do *frame* do pôr-do-sol, também nas capas dos livros que são apresentadas de modo a afirmar a existência dos prisioneiros-autores e na imagem televisiva do ex-presidente Reagan, diz de um uso distinto entre a produção de uma imagem e as condições de suas apropriação e montagem, que por vezes requer do espectador um conhecimento prévio da imagem em seu contexto anterior, ou, pode-se acrescentar, do contexto habitual de sua circulação, tal como acontece com as capas dos livros. Trata-se aqui de apropriação e re-contextualização fílmica, nomeada por Baron também “disparidade retórica” (*rhetorical disparity*) (BARON, 2012, p. 111). A outra via justapõe imagens de modo a notar-se a distância temporal entre elas, seja esta perceptível na qualidade técnica da imagem/som (às vezes por alterações a produzir tal efeito) ou pela variação da mesma imagem. De um lado, tem-se novamente a imagem televisiva de Reagan sobreposta pelos retratos dos ex-prisioneiros e/ou as imagens televisivas destes mesmos, entrecortadas, sem qualquer tentativa de se mascarar a incompatibilidade dos meios de filmagem, montagem e reprodução. No entanto, semelhante às pranchas dos cadernos de *Fakhouri*, a unidade é organizada. De outro, vê-se as diferentes tomadas de *Bachar* contrapostas a um retrato fotográfico de juventude. Nesse fluxo, o vídeo instaura uma narrativa interna, isto é, produz um discurso sobre certa experiência histórica que precede aquele contingente no manejo do vídeo enquanto documento do *arquivo do Grupo Atlas* em relação os demais materiais que o compõem. Nota-se, assim, uma propriedade comunicativa singular de uso desse médium, pois que a informação histórica que faz presente já se configura como produção de conhecimento sobre as guerras civis libanesas como história.

Semelhante particularidade tem o vídeo *We Can Make Rain, But No One Came to Ask* (cat. AGP_Thin Neck_videoteipes) (Figuras 104 a 107), que teria sido produzido em cooperação entre o Grupo Atlas, *Yussef Bitar*, chefe das investigações das explosões de carros-bomba no Líbano (apresentado no vídeo por uma imagem proveniente do Laurent Maous/Gamma), e o fotojornalista *Georges Semerdjian*, tendo como tema central a explosão de um carro-bomba ocorrida em 21 de janeiro de 1986⁶⁷. Do som dramático e um campo de visão reduzido a uma linha de horizonte, a imagem abre-se na paisagem do Monte Líbano e escurece novamente até metamorfosear-se em um mapa aéreo. Em seguida, o vídeo divide-se entre *frames* da cidade de Beirute: primeiramente, fotos de arquivo em preto e branco, as mesmas do dossiê *My Neck is Thinner...*; depois, a paisagem retorna reconstruída. Por vezes essa alteração é exibida por meio de sobreposições, outras vezes, lado a lado. Assim, cria-se o *efeito de arquivo* em *We Can Make....* Seu contraste, no entanto, é menos diversificado que em *Hostage...#17*. Ele concentra-se no princípio aplicado entre a fotografia de *Bachar* e a disparidade temporal em relação a sua imagem filmada: o realce sobre a alteração do tempo em um mesmo espaço em dois momentos históricos distintos. Aos invés do envelhecimento do rosto humano, percebemos as “mudanças temporárias graduais (...) na paisagem ao longo dos anos” (BARON, 2012, p. 108). Nesse caso, especificamente, uma passagem histórica sobre as transformações as quais a cidade de Beirute foi submetida durante as guerras civis no Líbano. Esse movimento aborda, em síntese, uma das visualidades instauradas no imaginário que propomos nas apropriações que formam as pranchas do *Projeto Grupo Atlas* e que podemos identificar outrossim como produção discursiva a partir de bases empíricas dadas pelas fotografias, que discorre visualmente a respeito da drástica modificação da paisagem urbana no Líbano concomitantemente à crítica da completa reconstrução da cidade, a qual retomaremos no próximo capítulo.

Assim, também na identificação de uma *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas*, operante no nível da produção dos materiais, notamos que os *dispositivos* interferem, de modo a ressaltar a dificuldade de isolar os elementos pelos quais identificamos uma *função-historiador* operante na prática artística em questão e que propomos, de modo ampliado, poder ser localizada no cenário artístico contemporâneo como uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos. Ainda assim, essas separações importam como ferramenta

⁶⁷ As informações estão baseadas no prefácio do vídeo e o sumário disponível do arquivo on-line.

analítica para que possamos apontar mais especificamente as similaridades entre os materiais, estruturas e procedimentos manejados no *Projeto* e aqueles dos quais o campo da história lança mão como parte de sua “matriz disciplinar”. Um dos pontos principais dessa analogia repousa sobre o sentido de material como documento, em sua potência informativa. Como vimos, por um lado seu valor é dado a partir de atribuições simbólicas, para qual a estrutura do arquivo como *dispositivo de seleção* contribui veemente. Por outro, abordamos o quanto essa potência está atrelada também a uma predisposição visual que indica preceitos e manejos histórico-culturalmente compreendidos como necessários à interpretação de um material sob a insígnia de registro. A produção desse *modo de visualidade documental* é um aspecto central para a proposição do *Projeto Grupo Atlas* como instaurador de uma nova visualidade sobre as guerras civis libanesas. Mas ao mesmo tempo em que essa fabricação coopera para constituir “ditos”, ela exerce sua crítica aos sentidos de arquivo e de documento como elementos basais para a elaboração de histórias, sublinhando os processos de produção desses recursos. Nesse encontro aparentemente contraditório, identificamos outro aspecto da operação de uma *função-historiador* na prática artística em questão e sua potência crítica. A proposição *arquivo contra arquivo*, desenvolvida no capítulo 2, alcança assim o material por ele resguardado, em uma possível relação de *documentos contra documentos*, em que a *produção de documentos*, além de propor informações históricas sobre as terras civis libanesas, coloca em questão o uso do documento como recurso à elaboração cognitiva sobre o passado. Tendo observado esses encontros, passaremos, no capítulo seguinte à parte dessa proposição: *histórias contra histórias*, em que analisaremos como os conjuntos de materiais aqui analisados são relacionados por meio de diferentes *dispositivos* como *formas de compor e contar histórias* e, também por meio delas, por em questão a dificuldade dessas composições narrativas sobre essas sequências de conflitos políticos, sobretudo, no território libanês.

Categoria A_Dossiê Fakhouri_Filmes

Figuras 93 a 94: *Miraculous beginnings* [Começos milagrosos] (films stills 1) e *No, Illness Is Neither Here Nor There* [Não, a doença não está aqui nem ali] (films stills 2). Atribuído a: Dr. Fadl Fakhouri. Data de produção: 1993. Duração: 01:43:00.00. Dois canais de projeção. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria A_Dossiê Bachar_Filmes

Figuras 95 a 100: *The Bachar Tapes (English Version)_#17* [Refém: os vídeos de Bachar (versão em inglês)_#17] (films stills). Atribuído a: Souheil Bachar. Data de produção: 2001. Duração: 00:16/28/00. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Figuras 95 a 100: *The Bachar Tapes (English Version)_#17* [Refém: os vídeos de Bachar (versão em inglês)_#17] (films stills). Atribuído a: Souheil Bachar. Data de produção: 2001. Duração: 00:16/28/00. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Categoria FD_Dossiê Operator #17

Figuras 101 a 103: *I only wish that I could weep* [Eu só queria poder chorar] (films stills). Atribuído a: Anônimo. Data de produção: 2002 Duração: 5 minutos. Fonte:

Categoria AGP_Dossiê Think Beck_Filmes

Figuras 104 a 107: *We Can Make Rain, But No One Came to Ask* [Nós podíamos fazer chover, mas ninguém veio nos pedir] (films stills). Atribuído a: Grupo Atlas. Data de produção: 2003. Duração: 18 minutos. Fonte: <http://www.theatlasgroup.org/>

Capítulo 4. Dispositivos

O termo “*dispositivo*” é empregado nesta tese para designar alguns modos de apresentação dos materiais do *Projeto Grupo Atlas* ao público. Mais especificamente, nos referimos (1) às notas introdutórias que servem de preâmbulos aos *documentos* nas exposições e na plataforma virtual do *Projeto*, (2) as suas publicações como textos em livros e (3) às conferências performáticas, nas quais essas informações escritas sobre os materiais servem de base para a fala de *Raad* como porta-voz do Grupo Atlas. Nesses *dispositivos*, verificamos que os cadernos, filmes, vídeos e fotografias do *Projeto Grupo Atlas* são reunidos e relacionados entre eles como fundamentos de formulações lógicas sobre os conflitos políticos em questão, uma vez que, eis nossa hipótese, tais relações são feitas a partir de certos procedimentos metodológicos que podem ser identificados como parte da “matriz disciplinar” da história. Dentre eles, apontamos: o uso de “*instrumentos de pensamento*” (RICŒUR, 1997, p. 179, grifos do autor) como marcadores temporais para mensurar as distâncias entre os materiais e o tempo de suas revisitação e reposição como formulação cognitiva sobre o passado; as observações destes por meio de “operações de distanciamento” e posturas interrogativas (SARLO, 2077, p. 37); e a construção de falas aglutinadoras e congruentes sobre eles. Por meio desses recursos, somados aos demais elementos que compõem o *Projeto Grupo Atlas* já discutidos nesta tese, ponderamos que essa prática artística aborda o tema das guerras civis libanesas a partir de uma espécie de “ambição representativa” (RICŒUR, 1997, p. 258), que acreditamos ser aproximada àquela de produção de histórias.

Essa identificação dos procedimentos específicos por meio dos quais propomos que esses *dispositivos* reúnem os cadernos, filmes, vídeos e fotografias do *Projeto*, faz retomar, bem como permite justificar neste ponto de nossa análise, a distinção que pontuamos no capítulo 2 quanto ao aparente movimento simultâneo de produção dos textos que acompanham os materiais e as atribuições simbólicas que a semelhança do *Projeto Grupo Atlas* com um arquivo exerce sobre eles enquanto *dispositivo de seleção*. Isto porque essas atuações podem ser observadas separadamente. Tendo sido elegidos pelo *Arquivo*, as notas introdutórias - refletidas como textos publicados em livros -, e as conferências performáticas operam sobre os materiais como *dispositivos de leitura*. Em outras palavras, esses modos de difusão dos materiais do *Projeto* funcionam como redes (*réseaux*, como indicamos no capítulo 1 a partir do entendimento filosófico do termo em Agamben) que os interceptam e os

dispõem, relacionando-os de modo a preencher os “espaços vazios” entre eles. Mesmo se considerarmos essas formas de abordagens dos cadernos, filmes, vídeos e fotografias como participantes de uma *estética documental* do *Projeto Grupo Atlas*, visto que esses *dispositivos de leitura* reúnem os materiais a partir de procedimentos pontuados no capítulo 1 como similares à prática historiadora e, assim, como parte de um *modo de visualidade documental*, suas diferenças para com um *dispositivo de seleção* persistem. Não obstante, essas formas de concatenação dos materiais do Grupo Atlas podem ser seguramente aproximadas do uso do vídeo para a fabricação de filmes, analisado no capítulo 3, pois em ambos os casos, materiais distintos são relacionados de modo a compor histórias sobre as guerras civis libanesas.

Assim, enquanto o *arquivo do Grupo Atlas* coopera para a instauração de outras visualidades sobre os conflitos políticos no que concerne à eleição de “ditos”, é por meio dos *dispositivos de leitura* apresentados neste capítulo que os enunciados estabelecidos podem ser desenvolvidos como *formas de historicização*. Nesta tese, temos indicado tais “formas de história” como uma das potências políticas da operação de uma *função-historiador* no cenário artístico contemporâneo. A outra parte dessa proposição tem sido apontada na maneira como, mediante essas *formas*, o *Projeto Grupo Atlas* põe em questão estruturas habituais utilizadas na produção de história. No caso das notas, textos e conferências performáticas como *dispositivos de leitura*, além dessa reflexão ser posta sobre os modos de pronúncia e propagação de histórias, é o próprio conteúdo produzido por esses *dispositivos* que é observado. Tendo em vista que o tema central do *Projeto Grupo Atlas* são as guerras civis libanesas, propomos que a formulação, no campo das artes, de histórias sobre esse tema instauram novos conteúdos, ao mesmo tempo em que discutem a ausência e a dificuldade de uma produção histórica sobre esses conflitos políticos no Líbano. Formula-se assim, a chave que guia este capítulo final desta tese: *histórias sobre as guerras civis libanesas: crítica sobre esse tipo de produção*.

4.1 Notas introdutórias e textos sobre *documentos*

Como pontuamos nos capítulos anteriores, todos os *documentos* do *Projeto Grupo Atlas* dispostos ao público, em suas diferentes formas de divulgação, são acompanhados de notas introdutórias. Na base de dados virtual (<http://www.theatlasgroup.org/>) elas são

colocadas como sumários (*Summary*), nas exposições, elas antecedem os conjuntos de pranchas aos quais se referem e nos livros publicados como forma de acesso às conferências⁶⁸, elas precedem, em página única, as reproduções das imagens nas páginas seguintes. Entre esses meios de apresentação dos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* pela via do texto escrito, nenhuma diferença é dada no que concerne às informações que os acompanham. Não obstante as possíveis particularidades dessas formas de *display*, os textos nelas se repetem. Mesmo nos livros pelos quais é possível acessar o conteúdo das conferências performáticas, eles não são em nenhum momento modificados ou acrescidos por enunciações que, porventura, pudessem ter tido lugar quando da apresentação oral do *Arquivo*. Tal constância demonstra uma estabilidade sobre os modos de visualização desses cadernos, filmes, vídeos e fotografias. Ela retoma, por vezes, os apêndices intrínsecos aos próprios materiais, como é o caso do caderno número 38 do doutor *Fakhouri* sobre modelos de carros-bomba (Figuras 14 a 19) ou, com o mesmo princípio de proveniência, o caderno número 72 sobre as apostas em corridas de cavalos realizadas por historiadores de diferentes confissões religiosas (Figuras 28 a 31), ambos os conjuntos observados no capítulo 3 desta tese. Entretanto, mesmo quando esses textos constituem um material e são transcritos como notas introdutórias sobre eles, eles são ainda completados com outras informações produzidas pelo Grupo Atlas. Já nos casos dos materiais sem escritos inerentes, cabe à “mão arquivista” formulá-los integralmente. Neste capítulo, propomos essas produções como a primeira maneira do *Projeto Grupo Atlas* de elaborar *histórias* sobre as guerras civis libanesas, por meio de alocações produzidas pela criação de redes entre os materiais no nível de formação dos *documentos* do *Arquivo*, nos quais podemos sugerir o desenvolvimento de histórias temáticas, as quais deter-nos-emos mais adiante, com o intuito de notar a potência política do *Projeto Grupo Atlas* como instaurador de outras visualidades sobre os conflitos políticos que aborda. No instante, o que nos importa é perceber os processos de construção dessas alocações por meio de alguns procedimentos que apontamos constarem na “matriz disciplinar” da história e cujos empregos na formação desses textos torna viável percebê-los como as primeiras *formas de compor e contar histórias* identificáveis nessa prática artística.

⁶⁸ Com frequência as conferências performáticas do Grupo Atlas são formatadas em livros que reúnem a reprodução das pranchas apresentadas nas ocasiões e seus respectivos textos. Um exemplo desse tipo de publicação é: RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead: Documentos from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive*. Edição trilingue: inglês, francês, árabe. Volume 1. Editor científico: The Atlas Group et all. Verlag der Walther König; La Galerie de Noisy-le-Sec; les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004. s/p.

Sublinhar esse movimento exige considerar essas notas introdutórias no mesmo fluxo de leitura que elas têm sido propostas nesta tese, qual seja, primeiramente, a visualização dos cadernos, filmes, vídeos e fotografias, para que seja possível compreender esses escritos como textos formulados a partir desses *documentos*, como produção de conhecimento lógico e empírico sobre as guerras civis libanesas. A fim de propor essa análise, notemos, inicialmente, os materiais que já são acompanhados de escritos e cujas notas externas complementam suas informações.

Essas notas externas, baseadas nos dados apresentados nos apêndices, agregam aos cadernos de números 38 e 72 de *Fakhouri* (Figuras 14 a 19, e 28 a 31, respectivamente). Em uma visualização comum, esses escritos são vistos como notas introdutórias desses conjuntos. No entanto, observados inversamente, eles se configuram como textos sobre documentos que, com base nas pranchas, formulam histórias sobre as guerras civis libanesas, como conhecimento desse passado enquanto proposições analíticas. No caso do conjunto de imagens sobre os carros-bomba, o escrito externo retoma, como dito, as informações do prefácio do caderno (em árabe), afirmando que as pranchas trazem os modelos exatos (marca, modelo, cor) dos veículos utilizados em explosões durante os anos das guerras civis libanesas. Mas as informações sobre os números de data, hora e local das explosões para a qual um modelo semelhante teria sido utilizado, números de mortos e feridos nos eventos, quantidade e tipo de explosivos usados, que apresentamos no capítulo 3, são da ordem da reunião de leituras e cotejamentos entre as pranchas, resumidas como dados sobre as guerras civis libanesas. De maneira semelhante, se no caderno de número 72 o prefácio escrito manualmente sobre uma folha alaranjada pontua os termos das apostas em corridas de cavalos, é o complemento externo a esse texto proveniente do próprio material do arquivo que permite conceber a origem das fotos apropriadas (apontadas como advindas do jornal *An-Nahar*), conhecer o conteúdo das anotações de *Fakhouri* sobre os historiadores vencedores das apostas e identificar por meio de quais vias o referido caderno chegou ao *arquivo do Grupo Atlas*. Por meio dessas informações, o escrito desenvolve uma análise similar sobre o conjunto de número 38. Ambos os *dispositivos de leitura*, com base nas comparações entre as imagens, mas também incluindo elementos que vão além das informações por ela trazidas, preenchem os “espaços vazios” entre essas pranchas. Se no capítulo 3 a informação visual desses conjuntos é salientada pela repetição dos motivos imagéticos, que propusemos como a

criação de um léxico visual sobre as guerras civis libanesas, é nos textos que acompanham essas reincidências que essas informações contingentes ganham potência como produções de histórias sobre as guerras civis libanesas.

Além desses textos, como colocamos, existem aqueles produzidos inteiramente pelo Grupo Atlas. A título de exemplo tem-se, inscrito nesse caso, o conjunto de fotografias de motores que restaram de explosões de carros-bomba, *My neck is thinner than a hair: Engines* (Figuras 79 a 86), do qual nos aproximamos também no capítulo 3 desta tese. Sobre esse material, o texto externo publica:

My neck is thinner than a hair: Engines é um projeto de pesquisa do Projeto Grupo Atlas sobre os usos de carros-bomba nas guerras libanesas, em 1975-1991. Nesse projeto o Grupo Atlas investiga eventos públicos e privados, discursos, objetos e experiências em torno dos 3.641 carros-bomba que foram detonados durante esse período.

Após as detonações, a única parte dos carros-bomba que permanece intacta é o motor. Arremessados em varandas, telhados e ruas adjacentes, o motor é projetado dez, às vezes cem metros de distância do local original da bomba. Durante as guerras, fotojornalistas competiam sobre quem seria o primeiro a encontrar e fotografar os motores.

O resultado são 100 fotografias produzidas por fotojornalistas e encontradas por Walid Raad nos arquivos An-Nahar Research Center (Beirute, Líbano) e The Arab Documentation Center (Beirute, Líbano). (SUMÁRIO_ *My neck is thinner than a hair: Engines*, tradução nossa).

Por esse texto, nota-se que para além da contingência de informação visual da repetição dessas imagens fotográficas colocadas no capítulo 2, mais uma vez, é uma enunciação externa a esses materiais, produzida pelo Grupo Atlas, que coopera com a produção de sentidos dessas imagens em relação às guerras civis libanesas. Um processo que é retomado em relação aos demais *documentos* do *Projeto Grupo Atlas* e por vezes aplicado mesmo como nota prévia aos dossiês.

Não obstante as diferenças que podem ser colocadas entre esses conjuntos de fotografias e os cadernos de *Fakhouri*, eles compartilham aspectos em relação à produção dos textos. Neles, um processo comum de formulação pode ser identificado. Ele é realizado por meio do uso de procedimentos, que constam na “matriz disciplinar” da história, de aproximação dos materiais como bases documentais de certas proposições sobre o passado libanês. Os primeiros desses recursos são identificados à luz do exame teórico realizado por Ricœur (1997) sobre os “*instrumentos de pensamento*” necessários para a reconfiguração de

um tempo vivido em história. Segundo o autor, os medidores temporais -dentre os quais nossas formas mais habituais de marcar o tempo em horas (em relógios) e em datas (em calendários), a ideia de sequência das gerações (dos predecessores e dos sucessores) e o recurso a visualizar materiais como vestígios da ação humana em um outro tempo- , são elementos que subvencionam a “ambição representativa da história” (RICŒUR, 1997, p. 258). Nos textos, eles fazem-se presente na incidência sobre as datas e os recortes temporais dos materiais que, em geral, são propostos como recolhidos durante os quinze anos de conflitos, cooperando com a formação das imagens apresentadas como léxicos imagéticos de um tempo histórico, tal como propusemos no capítulo 3. Outros “*instrumentos de pensamento*” são marcados na importância de sublinhar nesses textos os princípios de proveniências desses materiais e na atenção em fazer repetir nos escritos informações que podem ser conferidas no nível visual das pranchas, de modo a sugerir esses materiais como vestígios que servem de fundamentos documentais de uma escrita. Além desses recursos que mensuram as distâncias entre os materiais e o tempo de suas revisitação e reposição como formulação cognitiva sobre o passado, essas produções textuais são formuladas por uma linguagem sóbria, informativa, que se aproxima dos *documentos* e os apresenta por meio do que propomos como, retomando a expressão empregada por Sarlo quanto a alguns usos de testemunhos em produções artísticas, “operações de distanciamento” (SARLO, 2007, p. 37).

Mesmo no caso de materiais doados em que os textos externos são redigidos por seus doadores em primeira pessoa, o *Projeto Grupo Atlas* lança mão de artifícios para preservar esse aparente olhar sóbrio sobre os documentos. Em geral, o recurso trata de uma frase que introduz outro texto que, apesar de também pontuado de certos *instrumentos de pensamento* necessários para a reconfiguração de um tempo vivido em história, contém aspectos que o aproximam de um testemunho pessoal sobre os conflitos políticos. Não obstante, o uso de frases introdutórias a eles, tais como “as fotografias seguintes são atribuídas a *Walid Raad* que as doou para o Grupo Atlas em 2002. Acompanhando o processo de doação, *Raad* escreveu: (...)”⁶⁹ ou, no mesmo modelo: “as pranchas seguintes são atribuídas a *Walid Raad* que as doou para o Grupo Atlas em 1998. Acompanhando o processo de doação, *Raad* escreveu:

⁶⁹ SUMÁRIO_ *We decided to let them say, “we are convinced”, twice*, tradução nossa e grifo nosso conforme justificado na nota de número 10 desta tese.

(...)”⁷⁰, empregadas, respectivamente, nos documentos *We decided to let them say, “we are convinced”*, *twice* (Nós decidimos deixá-los dizer: “estamos convencidos”, duas vezes) (Figuras 41 a 52) pertencente à categoria A_Raad_fotografias e *Let’s be honest, the weather helped* (Figuras 35 a 40), contribuem para manter a “operação de distanciamento” do material, bem como para inserir as notas autorais que os acompanham também como possíveis objetos documentais. Nesse caso específico, essa estratégia colabora ainda para evitar que uma presença de *sujeito-artista* Raad como doador de materiais ao *arquivo do Grupo Atlas* seja compreendida como ferramenta de mediação dessa prática artística. Neste ponto de nossa análise, toma forma uma das possibilidades de existência de sujeito no âmbito do *Projeto Grupo Atlas*. Por meio desses conjuntos, *Raad* participa apenas como um doador de materiais, na mesma instância que *Fakhouri*, *Bachar*, *Hassoun*, ou qualquer outro colaborador do Arquivo indicado nominalmente. Assim, mesmo nos casos dos depoimentos pessoais, a produção de textos do *Projeto Grupo Atlas* mantém os procedimentos de distanciamento, uma vez que, com base nos usos que o Grupo Atlas faz de procedimentos que subvencionam a “ambição representativa da história” (RICŒUR, 1997, p. 258), podemos propor esses textos como primeiros indícios de construções aglutinadoras e congruentes sobre uma história analítica dos conflitos políticos em questão.

Além dessas características mais precisas, essas produções textuais têm por fundamento de existência uma alteração de visualidade. De notas introdutórias que apresentam os documentos do Grupo Atlas, esses *dispositivos de leitura* são percebidos aqui como elaborações fundadas sobre os *documentos do arquivo do Grupo Atlas*, nas quais os materiais são interceptados e relacionados entre si e em relação ao tema das guerras civis libanesas. Analogamente, conferências performáticas também são dispositivos de leitura para os quais as notas introdutórias são adaptadas. Contudo, nessa forma de apresentação do *Projeto Grupo Atlas* ao público as *formas de compor e contar histórias* são propostas como fala pública. Tal configuração investe esse *dispositivo de leitura* de outras potências no que concerne à *produção e à difusão* (de história), diretamente relacionadas, com efeito, à autoridade da fala enunciada como formato do trabalho de arte, pelo que importa refletirmos sobre esse *dispositivo de leitura* e as particularidades das reuniões e das concatenações que

⁷⁰ SUMÁRIO_ *Let’s be honest, the weather helped*, tradução nossa e grifo nosso conforme justificado na nota de número 10 desta tese.

eles efetuam sobre os cadernos, filmes, vídeos e fotografias, separadamente dos demais processos de criação de redes pelos quais esse *Projeto* é apresentado ao público.

4.2 Conferências performáticas

A variação constante do organograma do *arquivo do Grupo Atlas*⁷¹ demonstra a contínua fabricação de novos materiais, apesar da divulgada data de encerramento do *Projeto*⁷². Entre outubro de 2015 e janeiro de 2016, por exemplo, um novo *logbook* foi exposto ao público na retrospectiva da obra de Raad organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) e, então, mostrado também em 2017 na *Sfeir-Semler Gallery*, em Beirute. *Better be watching the clouds* (Melhor contemplar as nuvens) (Figuras 53 a 56) pertencente à categoria A_Hassoun_fotografias teria sido doado ao *arquivo do Grupo Atlas* em 1992, por *Fadwa Hassoun*. Durante os anos 1970 e 1980, esse suposto oficial aposentado do exército libanês tinha a tarefa de atribuir codinomes aos líderes políticos e militares em serviço na época, com base no vocabulário botânico da flora local⁷³. As pranchas, semelhantemente aos demais conjuntos do *Arquivo* apresentados nesse formato, são também repetições de montagens entre imagens coloridas de plantas e retratos em preto e branco. Tal adição recente ratifica o caráter de construção progressiva dessa prática artística. É também de maneira paulatina que a decisão de apresentá-lo por meio de conferências passou a compô-lo e lhe é, hoje em dia, medular.

Foi em 1998, quase dez anos após a data oficial de fundação do Grupo Atlas, que aconteceu a primeira exibição pública de seus materiais, reunidos como um conjunto de

⁷¹ Por esta razão, o organograma apresentado nesta tese foi organizado a partir da consulta de diversas versões do esquema que já foram publicadas.

⁷² Apesar das datas oficiais do trabalho estarem fixadas entre 1989 e 2004, sabe-se que ao longo dos anos Raad atribuiu diversas datas ao seu projeto, variando entre 1967 (data de seu nascimento), 1975 (início da sequência de guerras civis no Líbano), entre outras. Cf. GILBERT, ALAN. *A Cosmology of Fragments*. In: Walid Raad: *Miraculous Beginnings*. Catálogo da exposição. Whitechapel Gallery: Londres, 2010. pp.114-121. Quando questionado por Alberto Sánchez Balmisa sobre essas datas incertas, Raad respondeu: “Na realidade, afirmo que o projeto começou em 1989, mas também que começou em 1969, em 1999... Não posso dizer quando aconteceu porque na realidade a data não importa; dei e disse várias datas ou coisas sobre ele, e todas as coisas são certas. 1969 é verdade, 1989 é verdade, 1999 é verdade... Também disse que acabei em 2004, mas tenho continuado fazendo projetos para o Grupo Atlas. Se o faço é porque esta forma de trabalho pertence à lógica interna do Grupo Atlas. Sempre fechei os projetos no passado, em uma data situada entre os anos de 1989 e 2004, e se produzo novos documentos hoje, e penso que ainda pertencem ao conceito do Grupo Atlas, digo que foram realizados em 1991, 1993, 1997 (...).” Cf. *Ficción y acontecimiento. Dislocando la historia*. Entrevista concedida a Alberto Sanchez Balmisa. *Exist Express*, n.º.43, seção de arte, 2009, p. 6-13. (tradução nossa).

⁷³ Segundo a nota que introduz o dossiê, nele se vê que Hosni Mubarak se torna Dwarf Mallow, Mikhail Gorbachev é Purple Carline, Ronald Reagan é reconhecido por Kermes Oak e Kamal Joumblatt por Pink Sorre.

documentos de arquivo e expostos a partir de uma fala aglutinadora que os relacionava, manejando-os como fundamentos de certas afirmações sobre a cadência de guerras civis ocorridas no Líbano a partir de 1975. Na ocasião, *Raad* colocara-se em frente ao público do *Ayloul Festival*⁷⁴ como o porta-voz do Grupo Atlas como instituição arquivística. Sentado a uma pequena mesa, ele apresentou algumas das pranchas de material do *Arquivo* por meio de uma tela de projeção. Embora localizada ao fundo de sua *mise-en-scène*, o artista não dava as costas a sua ferramenta de trabalho. Escolhera, antes, posicionar-se de maneira a poder referir-se didaticamente às imagens projetadas na grande tela, sem que com isso precisasse se deslocar significativamente. Por esses formatos e comportamentos, a participação do Grupo Atlas no evento assemelhava-se muito a uma palestra. Tal atuação passou então a ser integrada às exposições do *Arquivo*. A cada mostra (e por vezes independente de exposições oficiais dos materiais do *Projeto* em museus e centros culturais), uma apresentação nos mesmos moldes da descrita acima tem lugar: o representante do Grupo Atlas, uma mesa, uma tela de projeção, imagens projetadas (que podem variar, eventualmente), luzes apagadas, um público à escuta... À escuta de uma fala congruente que conduz sentidos ao material que é mostrado no que concerne ao tema das guerras civis libanesas. Essa enunciação é um dos procedimentos que constam na “matriz disciplinar” da história dos quais o Grupo Atlas lança mão para a formatação de suas conferências performáticas como *dispositivo de leitura* dos materiais do *Arquivo*, que propõe diversas abordagens sobre eles, pois, alteradas as imagens, o conteúdo enunciado também pode ser, em certos aspectos, modificado; um tema central conduzido por outros caminhos. Porém, com imprevistos semelhantes: a voz que titubeia em um pensamento que parece ser elaborado no instante mesmo de falar ao público, um suposto problema técnico na transmissão das imagens, a enganosa perda das folhas que contém um possível texto a ser compartilhado⁷⁵, dentre outros aspectos que cooperam para aproximar a

⁷⁴ Criado em 1997 e realizado anualmente em Beirute, o *Ayloul Festival* reúne uma série de agentes do cenário artístico a fim de refletir sobre os cruzamentos entre teatro, dança, instalação e vídeo.

⁷⁵ A descrição da conferência performática do Grupo Atlas está baseada nas informações dos catálogos sobre a prática artística, em extratos de vídeos e na única documentação filmica completa dessa atuação, preservada pela Associação VideoBrasil, em São Paulo. Mesmo a *Sfeir-Semler Gallery*, representante do artista, localizada em Beirute e em Hamburg, não possui qualquer registro das conferências. Essa ausência é justificada pela preferência de *Raad* de não se deixar filmar nas performances, evitando a circulação de sua imagem junto ao *Projeto Grupo Atlas*. É buscando respeitar essa condição do artista, que notamos como parte de uma estratégia artística de sublinhar a coletividade do Grupo Atlas, que nesta tese não disponibilizamos imagens filmicas das conferências.

posição de porta-voz desempenhada por Raad no *Projeto Grupo Atlas* de um palestrante ordinário.

Tem-se aqui o segundo enquadramento de um *sujeito-artista* Raad nessa prática artística, indicada anteriormente nesta tese como um préstimo de um indivíduo artista como suporte de um trabalho, atrelado a uma “encenação de si mesmo” para a qual, como pontuamos, Warhol foi tomado por Graw como precursor. Como introduzimos no capítulo 1, nas conferências performáticas, ao apresentar-se como porta-voz do Grupo Atlas, Raad empresta-se como esfera onde as interações entre materiais podem ser realizadas e pronunciadas. Para desempenho de tal papel, ele deve fabricar-se segundo os acordos necessários para a realização dessa atividade de fala pública, congruente e informadora sobre as guerras civis libanesas com base nos materiais do *arquivo do Grupo Atlas*. Sob esses termos, Raad “encena a si mesmo” a fim de cumprir uma incumbência específica, em certa medida, como uma “vida [que] sai para trabalhar” (GRAW, 2017, p. 247). Sob esses aspectos, podemos considerar também essa figura do artista como parte dos *dispositivos de leitura* pelos quais o *Projeto* apresenta seus *documentos* ao público. Nele os materiais são reunidos, relacionados e anunciados por uma fala de potência quase pedagógica, na qual conhecimentos sobre as guerras civis libanesas são formulados outrossim pelo uso de procedimento da “matriz disciplinar” pontuados acima, como “lições de história”.

A aproximação entre essa prática artística e aspectos instrutivos remete a uma correlação entre arte e procedimentos institucionalizados de ensino que funda o formato artístico denominado conferência ou leitura performática. O termo serve para definir algumas formas de arte análogas a certos modos de produção de conhecimento oral, nomeadamente, aulas, conferências e palestras acadêmicas. Nesse tipo de prática artística, artistas performam diante de um público (e dentro de um espaço determinado) pretendendo produzir e/ou transmitir conhecimentos sobre diferentes temas, por meio da junção entre imagens, textos e elementos audiovisuais, organizados por suas falas ou textos escritos lidos diante do público. Entretanto, diferentemente de estruturas já institucionalizadas, essa “arte de retórica” é fundada sobre um hibridismo, que responde a uma indeterminação proposital da forma e da seriedade que lhe compreende a fala acadêmica quando de seu emprego como plasticidade de trabalhos de arte. Esse aspecto deve-se, principalmente, à admissão, nas conferências ou leituras performáticas, de temas e materiais que doutro modo não habitariam uma esfera de

oficialidade e suas operações por meio de uma atitude artística teatralizada (OLIVEIRA, 2014, p. 09). Faculdades estas manejadas no *Projeto Grupo Atlas* como potência política, pois por meio delas conjuntos inauditos podem ser colocados por essa prática artística, ao mesmo tempo em que suas colocações põem em questão a autoridade da fala como ferramenta de produção e transmissão de conhecimento, nesse caso, histórico. Mais uma vez cabe retomarmos a distinção entre o arquivo como *dispositivo de seleção* em relação aos *dispositivos de leitura*, pois se na relação do *Projeto* para com uma estrutura arquivística coopera a instauração de uma nova visualidade sobre as guerras civis libanesas é porque ela faz habitar elementos de um *domus* em uma esfera de oficialidade. Já as conferências performáticas relacionam esses enunciados em forma de proposição lógica.

A teatralidade a qual nos referimos não exige, obrigatoriamente, a substituição indiscernível da figura do artista por aquela do conferencista/palestrante. Em nenhum momento de sua atuação frente ao público, *Raad* esconde sua identidade. Mas também não a afirma a partir de uma posição de *sujeito-artista*. Seu gesto cênico é, na verdade, o de enquadrar-se em outra funcionalidade: de produtor de um trabalho de arte, ele “encena-se” em membro de um grupo de fundadores e agentes arquivísticos. Se sob certo ângulo ele não esconde sua identidade, suas posturas corporal e oratória, modeladas segundo a figura de palestrante, instauram um ambiente anômalo. Essa mistura, segundo Alan Gilbert (2010, p. 63, tradução nossa), é “parte conversa satírica do artista, parte apresentação quase acadêmica, parte teatro implacável do absurdo”. Propomos que essa hibridez retoma, no âmbito das conferências performáticas, a potência política de dualidade da nomeação da “mão arquivista” do *Arquivo* que discutimos no capítulo 2, como ação de outorga o arquivo enquanto espaço de oficialidade e como “observatório social” (FARGE, 2009, p. 91) e como revelação do “caráter ideológico da discriminação que preside à operação aparentemente inocente da conservação de documentos” (RICŒUR, 1991, p. 199). Isto porque, ao apresentar-se como parte do Grupo Atlas, *Raad* valida a existência de outros possíveis participantes (da veracidade dos personagens que cria) ao mesmo tempo em que se mostra como uma imitação vulnerável, associada a outra imagem por meio da cópia de pequenos gestos do resolutivo léxico corporal da ação de palestrar. Sua fragilidade é nunca chegar a ser integral, uma vez que abandonados esses meneios, resta Raad como artista, evidenciando mais uma vez que o sentido de *função-historiador* não está vinculado a sua *posição-de-sujeito* que responde pela propriedade de um

trabalho de arte sobre as guerras civis libanesas, pois, conforme temos pontuado como parte da proposição de uma *função-historiador* como relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes, essa função é desvinculada de um *posição-de-sujeito-artista* e reconhecível na prática artística pela junção de uma série de elementos, apresentados nesta tese pelos eixos de análise: *estética documental* e dispositivos.

Esse artifício de Raad de apresentar-se como parte, mas não fundamento do *Projeto Grupo Atlas* faz parte de uma estratégia constante que reconhecemos nessa prática artística de expor seus aspectos constitutivos (arquivo, materiais como documentos, porta-voz) como fabricações, expondo assim as “farsas” que a semelhança óptica teima em assimilar como figura social autêntica, colocando em questão criticamente também as estruturas utilizadas na produção de história, mesmo aquelas que nos parecem menos óbvias, haja vista suas potências de regulamentação que Agamben (2005) acusa como historicamente menos associadas com o poder que compreendemos como mais patente. Outra vez, podemos retomar aqui, a respeito desses usos, o princípio sobre o qual temos elaborado a *função-historiador* como engajamento, a saber, a proposição de *formas de compor e contar histórias* como instauração e crítica. No que concerne às análises realizadas nos capítulos anteriores, esse questionamento tange, por certo, documentos e estruturas arquivísticas mas, também, por meio do uso da forma artística da conferência performática, os espaços acadêmicos e a credibilidade da fala pública.

Mas esse efeito de dubiedade que identificamos na conferência performáticas do Grupo Atlas, e que propomos poder ser notado nos demais aspectos que compõem o *Projeto* e que permitiram formular até o instante as proposições como *arquivo contra arquivo* e *documento contra documento*, como potência política de uma *função-historiador* identificável no cenário artístico contemporâneo, é um predicado para além das apresentações que Raad faz do *arquivo do Grupo Atlas*, pois como Gilbert e Manuel Oliveira (2014) afirmam, esse “não saber ao certo” é justamente a inteligência plástica da conferência performática como forma de arte disruptiva, já que é por meio do estranhamento entre o reconhecível e o absurdo que ela “nos obriga a nos perguntarmos pelos usos performáticos das imagens e os conceitos mais do que pelo seu estrito significado” (OLIVEIRA, 2014, p. 20, tradução nossa), bem como pelos “mecanismos de leitura/escritura [que sempre] produzem efeitos históricos determinados” (OLIVEIRA, 2014, p. 20, tradução nossa). Temos nessa formulação de

Oliveira um destaque ao segundo aspecto constitutivo da ambiguidade produzida pela performance artística como palestra. À diferença de outras poéticas nas quais o corpo ocupa um lugar de médium central, na conferência/leitura performática *ele-corpo* (em fala e em gesto) deve se comportar em relação a um certo conjunto de materiais imagéticos, reunindo-os de modo a dar-lhes sentido; operando-os como elementos empíricos de uma fala ou de uma leitura. Em ambas, aquele que poderia ser reconhecido como *indivíduo da memória* de Raad, no caso do *Projeto Grupo Atlas*, em razão do seu vínculo para com as guerras civis libanesas, dá espaço a um Raad distanciado, que observa os materiais sob filtro investigativo, pretendendo assim que a fala proclamada aparente certa transparência, inteligibilidade e coerência, procedimentos de investigação e proposição de interações entre materiais presentes na “matriz disciplinar” da história. Este é, como temos argumentado, o traço congênito das conferências de Raad que cooperam para a potência política do *Projeto Grupo Atlas* em proposição de uma nova visualidade das guerras civis libanesas. Igualmente, é um princípio válido a muitos outros trabalhos de arte que têm circulado no cenário artístico contemporâneo assimilados a essa categoria.

De setembro de 2008 a dezembro de 2017, para citar um caso análogo, o artista francês Jean-Yves Jouannais propôs realizar, nas salas reservadas aos seminários do *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*, em Paris, um ciclo de noventa e cinco conferências (cerca de dez por ano) intitulado *L'Encyclopédie des guerres* (A enciclopédia das guerras) (Figuras 108 e 109). Anunciadas por um calendário prévio, cada seção durava em torno de duas horas. Durante esse tempo, o artista expunha um vocabulário formulado a partir de sua “biblioteca de guerra”, uma porção das mais variadas fontes bibliográficas e imagéticas, acumuladas ao longo dos anos em redor da temática da guerra, da *Iliada* de Homero à Segunda Guerra Mundial. A *mise-en-scène* das performances era semelhante àquela do Grupo Atlas. Assim como Raad, Jouannais também se colocava em frente ao público, sentado à mesa e dividindo o espaço com uma grande tela de projeções, na qual se emitiam imagens de quadros, mapas, fotografias, propaganda e vídeos, referidos pelo artista de modo didático, além de fragmentos de frases, termos atribuídos a autores reconhecidos, lendas, citações e anedotas. A cada seção, parte desse material aparentemente desuniforme era justaposta pela atuação do artista. Sua fala esmiuçava verbetes nada evidentes, mesmo absurdos, anunciados no início das conferências - a 89ª seção, nomeada *Maman* (Mamãe), por

exemplo, se concentrou em explorar a figura materna nas guerras. Para tanto, o artista sempre operava os materiais, por meio de seus gestos (cuidadosamente cronometrados) e fala, como a documentação de seu discurso, revelando-os pouco a pouco, como elemento empírico de um processo investigativo em elaboração.

Sessão n° 68.

Sessão n° 39.

Figuras 108 e 109: *L'Encyclopédie des guerres*, Jean-Yves Jouannais. Fonte: Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris.

O porta-voz *Raad* desempenha um papel semelhante em relação aos materiais que compõem o *arquivo do Grupo Atlas*. As conferências do *Projeto* são iniciadas, impreterivelmente, pelo organograma. Por meio dele o porta-voz apresenta a proposta do *Projeto Grupo Atlas* e localiza-a nas imagens que se seguirão, fazendo referência a informações presentes nas notas introdutórias. A partir daí, cada documento é conduzido oralmente, projetado tendo em consideração o subsequente; um dossiê é sempre concatenado ao próximo através da fala como instrumento que completa os “espaços vazios” entre as diferentes imagens mostradas. É sob esses pontos de vista que as conferências performáticas do Grupo Atlas podem ser compreendidas como *dispositivo de leitura*: o procedimento regulador por meio do qual os “ditos” do *arquivo do Grupo Atlas* são dados a conhecer por uma rede que os captura, intercepta e modela por meio das relações que estarrece entre eles, encaminhando assim proposições alegadamente bem alicerçadas sobre as guerras civis libanesas. Esse esforço de embasar documentalmente uma fala, enunciada no campo das artes, acentua o caráter incerto da conferência performática em relação aos modelos de produção de conhecimento oral referenciados por essa prática artística, que habita uma espécie de limbo. Mas é somente a partir dessa dubiedade que a interpelação quanto aos usos regulares de imagens, conceitos e estruturas, apontada por Oliveira, chega a ocorrer. Muito embora, na utilização que o *Projeto Grupo Atlas* da conferência performática como forma de arte, essa crítica perpassa antes pela afirmação de certo empirismo da fala enunciada, tornando-a crível segundo os acordos regulares que um discurso científico requer. É um processo duplo e complementar, através do qual essa prática de conferência artística

põe o acento tanto no que as imagens (nos) produzem ou provocam em uma determinada rede de relações como no que nós podemos fazer com elas, ao compartilhá-las, ao movê-las, ao gerar com/junto/por meio delas, como é o nosso caso, uma reescritura das narrativas, das convenções e dos cânones (OLIVEIRA, 2014, p. 20, tradução nossa).

Por reescritura, entendamos a proposição de alterações. O que não significa operar uma desqualificação total das formas institucionais. Ao menos não por métodos evidentes. Sutilmente, as conferências performáticas do *Projeto Grupo Atlas* forçam à crítica dos meios. Na medida em que proposições de formas de *compor e contar histórias* são baseadas em

materiais fabricados como documentos, segundo um *modo de visualidade documental*, organizando-os segundo os mesmos procedimentos da “matriz disciplinar” da história que indicamos serem manejados para a formação das notas introdutórias e textos sobre documentos, se produz sua crítica vigorosa graça às indeterminações. Mas ao mesmo tempo em que o *Projeto Grupo Atlas* expõe a fragilidade da construção histórica dos sistemas reguladores, aproveita-se dela para incorporar outros discursos, estabelecer outras visualidades. É dizer que enquanto propõe histórias distintas devidamente regradas, ele divulga a vulnerabilidade de nossas estruturas, os exercícios de fabricação e de aprendizado que envolvem cada uma delas.

Ora, essa potência pedagógica dos procedimentos institucionalizados de ensino realizados por meio da fala pública também interessa ao Grupo Atlas e aos demais artistas cujas atuações se inscrevem como conferências/leituras performáticas. Por um lado, tem-se o conhecimento elaborado por meio de pesquisas. Por outro, o intuito de sua disseminação: um exercício semelhante àquele de instrução. São esses dois aspectos que fazem com que a *performatividade didática* de um *indivíduo artista* sobre os materiais seja central nessa forma de arte. As imagens projetadas na tela que divide os espaços com *Raad* como porta-voz do Grupo são ferramentas visuais para formular paulatinamente, bem como conduzir, a exposição de um conhecimento a ser transmitido. No *Projeto Grupo Atlas*, propomos que essa instrução se ambiciona em relação ao campo da história, sobre as guerras civis do Líbano ocorridas de 1975 a 1990. As conferências performáticas como *dispositivo de leitura*, que interceptam e relacionam os *documentos* do Grupo Atlas, *são* redes que propõem histórias, mas também são um meio de difundi-las.

A proposição dessa forma de arte por esse caráter de produção de difusão de conhecimentos deu título à reflexão de Patricia Milder (2011) sobre a leitura performática do coletivo Bruce High Quality Foundation (BHQF), apresentada em 2009 no *X Initiative* como parte do *Performa 09*, ocasião significativa para o reconhecimento dessa prática artística como manifestação de grande relevância no cenário contemporâneo. O objetivo da análise de Milder foi verificar, examinando o trabalho de BHQF, a filiação histórica dessa prática no campo das artes. Assim como Oliveira, a autora identifica parte dessa relação entre prática artística e produção de conhecimento no desenvolvimento de escritos e publicações de artistas nos anos 1960 e 1970, que colaboraram para borrar os limites entre trabalho artístico e

discurso sobre arte, as raízes desse tipo de manifestação. Essa recuperação não se concentra apenas sobre os escritos que meditavam sobre as práticas artísticas, tornados públicos em espaços formais de publicação, a exemplo de certos textos de Dan Graham e Allan Sekula (MIGNON, 2010). Para o desenvolvimento da conferência/leitura performática como forma de produção e difusão de conhecimentos no campo das artes, interessa também *narrativas como trabalho de arte*, que Milder localiza em Robert Morris, Chris Burden e Yvonne Rainer. Assim, a autora considera que essa potência instrutiva dessa forma artística se organizaria, historicamente, por usos materiais de outros campos, dos quais se destacam os usos dos textos, para o desenvolvimento do trabalho artístico e, juntamente, uma posição híbrida do artista, que, como pontua Oliveira, é indeterminada entre dois campos.

Esse percurso traçado por Milder é absolutamente coerente, conquanto que se acrescente a ele uma mudança significativa: dos escritos de artistas nos anos 1960 e 1970 às conferências/leituras performáticas como possibilidade de produção e difusão de conhecimentos propostos no campo das artes, a escritura cede lugar à fala pública. Essa alteração não é pouca. Para além da assertiva sobre a autoridade intelectual do artista, herdada, com efeito, das manifestações que tiveram lugar na segunda metade do século XX, ela projeta outros entendimentos de um *indivíduo artista no e como trabalho de arte*. No que concerne a uma relação entre um *sujeito-artista*, *posição-de-autoria artística* e conflitos políticos, identificamos ao menos duas compreensões. Na primeira delas, esse vínculo nutre o modelo crítico de *artista-testemunha*, porque iguala a fala pública produzida no âmbito do trabalho de arte com a fala testemunhal e, nesse movimento, primeiramente isola a *posição-de-autoria artística* em um *sujeito-artista* e, prontamente, iguala a *autoridade testemunhal* à *autoridade artística*.

O segundo entendimento de um *sujeito-artista no e como trabalho de arte*, tendo em vista a relação entre um *sujeito-artista*, *posição-de-autoria artística* e conflitos políticos, é aquele que reconhecemos plasmado na dinâmica do *Projeto Grupo Atlas*. Quando das conferências performáticas Raad é requerido a “encenar-se” nas retóricas do gesto e da voz (em *actio* e em *pronuntiatio*) como porta-voz do Grupo Atlas. Nessa reivindicação, a cisão fundamental entre *sujeito-artista* e *posição-de-autoria artística* que permite a proposição do modelo de *função-artista* em Osborne, a partir da qual propomos uma variação como tese - uma *função-historiador* -, seja identificável. Isto porque a fala pública que caracteriza as

conferências performáticas exige de um *sujeito-artista* comportamentos pelos quais ele é posto como componente do trabalho. Esse distanciamento é imprescindível na proposição desses *dispositivos de leituras* que, como redes, interceptam e relacionam os *documentos* do Grupo Atlas, propondo, por intermédio deles, *histórias*, mas difundindo-as. Isto em razão de, por meio dessa proposição de encenação, a fala pública de *Raad* como porta-voz do Grupo Atlas aproximar-se do tema das guerras civis libanesas recorrendo a “operações de distanciamento” e posturas interrogativas (SARLO, 2077, p. 37) que investe sobre os *documentos* do *Arquivo*, reunindo na construção de falas aglutinadoras, sem, contudo, notarem-se nessa prática artística preocupações com discursos de memória e os limites de representação da experiência de violência, questões tão presentes em trabalhos centrados nesse recorte temático específico.

Desse modo, propomos que esse desempenho de *Raad* nas conferências, somado a outros aspectos que constituem o *Projeto Grupo Atlas*, permite identificar um posicionamento singular desse artista contemporâneo diante desses conflitos. Identificamo-lo como uma abordagem histórica do conflito, com base na qual propomos a tese de uma *função-historiador* como nova relação entre artes visuais e conflitos políticos. O termo, cabe retomarmos, designa certa *posição-de-autoria* que reconhecemos em práticas artísticas, dentre as quais o *Projeto Grupo Atlas*, que abordam conflitos políticos a partir de materiais, estruturas e procedimentos metodológicos similares àqueles utilizados pelo campo da história na construção de suas narrativas. Por meio desses elementos, essas práticas artísticas propõem *formas de compor e contar histórias* sobre esses conflitos políticos, ao mesmo tempo em que, por intermédio de suas proposições, colocam em questão as estruturas pelas quais narrativas históricas são regularmente elaboradas. No caso do *Projeto Grupo Atlas*, essas produções organizam-se em relação às guerras civis libanesas, instaurando, no campo das artes, novas visualidades sobre essa sequência de conflitos políticos e, por meio delas, exercendo uma crítica em relação à ausência e à dificuldade de uma produção histórica sobre esses conflitos políticos no Líbano, desenvolvendo assim *histórias como crítica às histórias*. Tendo notado essas produções nos textos externos que acompanham os materiais do Grupo Atlas, observemos de que modo esses conjuntos são interceptados e relacionados por meio das conferências performáticas como dispositivos de leitura, por meio dos quais propomos que o

Projeto Grupo Atlas produz e difunde um conhecimento sobre o passado do Líbano, na esfera artística.

4.3 Algumas histórias

Tendo prevenido o público e apresentado os objetivos do Grupo Atlas de pesquisar e documentar a história contemporânea do Líbano, mais especificamente, as guerras civis, o roteiro da conferência performática segue, impreterivelmente, com a projeção do organograma. O Grupo jamais dará a ver qualquer documento do arquivo sem contextualizá-lo, isto é, sem determinar claramente de que maneira certo material deve ser visto/lido⁷⁶. Seu porta-voz é então encarregado de anunciar e localizar o recorte documental da palestra em vias de ser ministrada. Didaticamente, *Raad* perpassa então cada prancha dos dossiês previamente selecionados, salientando suas procedências não apenas como dados. A introdução aos cadernos do *dr. Fakhouri* na conferência *The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive* (2003), por exemplo, vem rodeada de uma narrativa sobre a importância do suposto historiador no Líbano contemporâneo. Essas apresentações resumidas são interrompidas pela leitura das informações dos documentos e alguns comentários críticos que, paulatinamente, dão forma a marcadores de uma história analítica, mais do que reconstitutiva, sobre guerras civis ocorridas no país, iniciadas em 13 de abril de 1975 e continuadas até 13 de outubro de 1990⁷⁷.

Os quinze anos que importam à pesquisa e à produção documentais do Grupo Atlas são o desembocar de uma complexa trajetória de instabilidades e conflitos políticos que há muito tem lugar no território libanês, ligados a dois problemas históricos. De uma parte, têm-se as rivalidades entre crenças que desde o Império Otomano opunha diferentes clãs confessionais, os quais frequentemente confrontavam-se resultando em grandes massacres⁷⁸.

⁷⁶ A criação de notas introdutórias para todos os dossiês e que acompanham todas as reproduções e apresentações dos conjuntos é o principal documento que permite tal afirmação.

⁷⁷ Quando da pressão dos EUA (interessado na tomada do Kuwait pelo Iraque em agosto do mesmo ano) para que tropas sírias e o pouco ainda existente do exercício libanês tomassem Beirute, a fim de depor por meio da prisão, o general Michel Aoun. Na ação, que durou oito horas de combate, mais de 700 pessoas morreram. Cf. Maalouf, 2011, p.291-292.

⁷⁸ O mais violento ocorreu em 1860, quando cristãos maronitas atacaram uma vila drusa. O saldo do confronto chegou a mais de 7.000 mortos, a queima de mais de 500 igrejas e a destruição de mais de 300 vilarejos. Cf. RESENDE, Bruno Tadeu Novato. *Uma Guerra Quente no Líbano? O início da Guerra Civil Libanesa sob a perspectiva da revista Veja* (1975). Hydra: Revista discente eletrônica da pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo, v.1, n.1, março 2016, pp. 207-225.

A interferência europeia na região quando da derrocada do dito Império não provocou grandes alterações no cenário movediço, apesar da promulgação do Pacto Nacional em 1943, que sistematizava a divisão da administração política do Líbano segundo grupos confessionais e suas representatividades na população da época, uma das condições impostas à independência do território do então controle francês⁷⁹. De outra parte, nota-se a localização estratégica do Líbano. Fronteira oeste com o Mar Mediterrâneo, norte e leste com a Síria e sul junto a Israel (MAALOUF, 2011, p. 42), a região reúne os benefícios portuários, importantes recursos hídricos, um caminho de fuga da binariedade instável do Oriente Médio e, atrelado a este último, uma brecha para um pretenso “domínio ocidental em terras árabes” (MAALOUF, 2011, p. 179). Esses aspectos contribuíram à sua situação como

“palco miniatura” dos grandes conflitos do OM, onde gravitariam as guerras: Síria x OLP; Síria x Iraque; Síria x Israel; EUA x URSS; Irã x Iraque; França x Irã; EUA x Irã; Israel x OLP; Síria x Irã; Arábia Saudita x Irã; Egito x Síria; França x Síria; EUA x OLP; Líbano x OLP; Líbano x Síria; Líbano x Israel; Arábia Saudita x Hizbollah; EUA x Hizbollah; Síria x Hizbollah (MAALOUF, 2011, p. 237),

bem como esclarece as intervenções internacionais na dita Terra dos Cedros.

Apesar de muitas vezes essas duas posições serem sustentadas por historiadores uma em detrimento da outra, o *Projeto Grupo Atlas* conjuga esses dois ângulos: (1) a guerra familiar, travada nas batalhas violentas nas ruas do Líbano, sobretudo em Beirute, entre as milícias dos grupos mais representativos que tornou civis em combatentes nas ocupações mais ordinárias da vida social no país, e (2) aquela que contou com suporte e interferência interessada de países variados, que não nega completamente o problema confessional, mas fez dele a ferramenta de intensificar disputas já presentes no território, entre elas, a divisão binária do mundo entre cristãos/judeus e muçulmanos⁸⁰, outra formulação para o dualismo

⁷⁹ Apesar do Pacto, as tropas francesas só foram retiradas do país em 1946.

⁸⁰ Uma das estratégias para dualizar a gama de variadas de confissões do Líbano foi associar quaisquer milícias de crença de origem muçulmana (os druzos, por exemplo) ao termo *terrorista*. Cf. FISK, Robert. *Pobre Nação: as Guerras do Líbano no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

manejado na Guerra Fria entre anticomunistas e esquerdistas (ou comunistas), respectivamente⁸¹.

A dimensão doméstica das guerras é percebida na singularidade de certos documentos que chegam ao *Arquivo*. Também nas informações sublinhadas pela repetição das imagens, conduzidas pela fala do porta-voz do Grupo Atlas. Os cadernos de notas, por exemplo, têm o tom de diários que acompanham, periodicamente, o impacto de uma série de conflitos nas atividades sociais do cotidiano de menor significância. Como demonstra na conferência de 2003, em São Paulo, ao ler em voz alta a nota introdutória do caderno nº72, as apostas das corridas de cavalos observadas por *Fakhouri*, datadas de 1978 a 1992, que dividem as pistas de corridas do Hipódromo do Parque de Beirute em duas. De um lado, maronitas disputam com islamitas. Do outro, os maronitas nacionalistas contra os socialistas. Aqui, a dualidade confessional alimentada como reflexo de um mundo binário dá lugar a uma divisão interna mesmo entre os cristãos maronitas, alvos potenciais das demais milícias tendo em vista os constantes privilégios que obtinham desde a instauração do Pacto Nacional, quando representavam, segundo senso demográfico de 1932, a maioria religiosa da população libanesa da época; e que, equitativamente, encabeçaram uma série de atrocidades. Isto porque o termo “nacionalismo”, aplicado primeiramente para se referir ao nacionalismo árabe (MAALOUF, 2011) que ganhou espaço como uma das bandeiras da Organização para Libertação da Palestina (OLP)⁸² e que, antes disso, já figurava em 1969 como especificação da orientação política do Movimento Nacional Libanês (MNL), encontra, sugerido no diário

⁸¹ No Brasil, para citar um caso da reverberação midiática do conflito, a Revista Veja (que em meio à ditadura militar de cooptação norte-americana era um dos principais meios de informação da classe média brasileira na década de 1970), destaca em sua capa da edição 374 (de 05/11/1975) a recente guerra do Líbano. A matéria anuncia: “(...) O Líbano, há quase seis meses vêm sendo, literalmente destruído por uma paranóica guerra civil, na qual mais de cem mil homens - Cristãos e anticomunistas de um lado e esquerdistas, e muçulmanos de outro - travam uma luta de morte”. Cf. Revista VEJA. Edição 374, 5 nov. 1975, p. 20. Disponível em: <<https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/search/2343?searchTerm=L%C3%ADbano&term=L%C3%ADbano>>. Para uma análise completa da reportagem e das imagens que tornaram o conflito visível no Brasil, cf. RESENDE, Bruno Tadeu Novato. *Uma Guerra Quente no Líbano? O início da Guerra Civil Libanesa sob a perspectiva da revista Veja (1975)*. Hydra: Revista discente eletrônica da pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo, v.1, n.1, março.2016, pp. 207-225.

⁸² Criada em 1964, a OLP desenvolveu-se, sobretudo, no sul do Líbano, ao longo dos anos tornou-se de maioria muçulmana. A organização que teve como líder principal Yasser Arafat formou alianças com outras famílias tradicionais do Líbano e suas milícias particulares de modo a combater violentamente a Falange cristã (organização semelhante a OLP, cujo principal partido era o Kataeb), de Pierre Gemayel (criada em 1936, e que busca manter a estrutura do Pacto Nacional). A principal relação da OLP foi vincular-se ao Partido Socialista Progressista (PSP, criado em 1949) e ao Movimento Nacionalista Libanês (MNL, criado em 1969), de maioria drusa (mais que aceitava membros xiitas, o que corrobora a hipótese de que as alianças entre confissões eram constantemente alteradas), liderados por Kamal Joumblatt. Cf. SALIBI, Kamal S. *A House of many mansions. The History of Lebanon Reconsidered*. Londres e Nova York: I.B. Tauris, 2005. E, O'BALLANCE, Edgar. *Lebanon Civil war (1975 - 1992)*. Nova York: Palgrave, 1998.

de *Fakhouri*, sua medida maronita: um nacionalismo libanês cujo traço principal era a negação das origens árabe. Suas apostas são feitas contra os socialistas que, ao lado do MNL, compunham parte de uma “esquerda muçulmana”, e que reivindicava, nos anos iniciais das guerras civis no Líbano (entre 1975-1976) uma reforma que igualasse (tendo em conta novas configurações demográficas) a participação política no sistema de governo e, conseqüentemente, nas medidas políticas implementadas⁸³. Ao denominar esses lugares nas competições lançadas ao longo dos anos, o Grupo Atlas corrobora a tese de uma sequência de conflitos políticos relacionados com uma realidade de convivialidade própria do território libanês, entretanto, sem negar em nenhum momento, como veremos mais adiante em outros documentos, as interferências de países como Israel, Arábia Saudita, Reino Unido, EUA, França, entre outros.

Dessas nomeações pronunciadas ao público da conferência, segue-se à descrição do *modus operandi* das apostas, descritas no capítulo 3, baseadas em uma inexatidão das distâncias, o que Gilbert (2010) analisou como uma postura historiadora de esforço de reconstituir por meio de documentos, mas sempre limitado à imprecisão própria da narrativa histórica. Por isso, escreve que

nas impressões constituindo a série, nenhum historiador consegue adivinhar precisamente a distância exata; em vez disso, a aposta é conquistada pelo historiador que se aproxima mais de adivinhar a discrepância, ou seja, o mais preciso para prever o grau preciso de imprecisão (GILBERT, 2010, p. 117, tradução nossa).

Essa ironia sobre a tarefa quase impossível do historiador dá lugar aos resultados das disputas, anunciados por *Fakhouri* por meio de descrições peculiares sobre os historiadores vencedores. Sem nomear exatamente suas confissões, o caderno do dito historiador libanês

⁸³ Isto porque o Pacto Nacional permaneceu endurecido nas divisões de poder que previa quando de sua instituição, não obstante a mudança demográfica significativa quanto aos grupos confessionais do território libanês, resultado, sobretudo, da intensa imigração palestina a partir de 1948 à escapada da violência israelense quando do reconhecimento do Estado. Além dos poucos privilégios, as contenções do desenvolvimento árabe no Líbano eram realizadas com medidas violentas. Em 1959, o então presidente Fouad Chehab instituiu a lei marcial “*Deuxième Bureau*” contra os refugiados palestinos. A medida “determinava restrições draconianas aos palestinos de se movimentarem, de serem atendidos pelos serviços públicos, de exercerem profissões, entre outras proibições, que incluíam a leitura de jornais em praça pública” (MAALOUF, 2011, p. 232). Doutro modo, Chehab buscou uma centralização política do poder ao Estado Libanês, a sua retirada dos clãs confessionais. O fim do seu mandato trouxe, em 1964, Charles Hebou como presidente, tendo lugar, em seu governo, uma “virada antichehabista”, que reconstituiu a força dos clãs e suas milícias. Das principais famílias cristãs maronitas que pressionaram essa retomada de poder, o historiador Maalouf (p.230) destaca, frisando a não-unidade política: os Gemayel (líderes das Falanges), os Frangieh (liberais-democratas), os Chamoun (nacionalistas-liberais) e os Édde (liberais do Bloco Nacional), sendo os dois últimos talvez os mais aproximados do proposto em *Fakhouri*.

indica cada um deles por traços de personalidade e comportamento que se expandem, por vezes, à prática profissional. As pequenas “frases biográficas” consideram um historiador que “bebeu em excesso e, no que diz respeito às mulheres (...) é essencialmente muito tímido”, “terrivelmente inibido sexualmente” e “obsessivamente arrumado e limpo” (FAKHOURI, Caderno nº72, prancha II, tradução nossa); há aquele que é adepto ao bom humor para cortar a tensão (prancha III) e um terceiro que, quase oposto, é inseguro, mal humorado e arrogante (prancha XI). Outro companheiro de apostas é descrito como “uma sombra potente e uma lenda que cresceu em uma prática religiosa oficialmente sancionada” (prancha IX). Na continuidade do friso confessional, KS “se apresentava como temente a Deus [e] rigoroso em seus hábitos pessoais” (prancha V, tradução nossa), enquanto que RO, no qual o enquadramento da crença encontra o ofício, apontava o dedo a neocolonialistas e acusava comerciantes judeus a “manter seu país pobre e servil” (prancha IV, tradução nossa). Resta, por fim, aqueles sobre os quais a relação entre atividade profissional é sublinhada: PH considerava o menor evento, fosse este o mais trivial possível (prancha I), SK respeitava as parábolas (prancha XVII) e em AB (historiadora, vencedora de duas apostas) tinha sua força “na despreocupação linguística, na ambiguidade, na redundância, nos modificadores, no desacordo pronominal, no misto entre metáforas e figuras semelhantes” (prancha XVI, tradução nossa) e na ausência de cinismo e de conclusões, pois ela buscava “a olhos nus e compassivos, um reconhecimento das coisas como elas são, uma qualidade que pode ser chamada de sabedoria” (prancha XIX, tradução nossa).

Assim, na leitura paulatina dessas informações, o porta-voz do Grupo Atlas, por meio dos dados do caderno 72 de *Fakhouri*, assimila o exercício de escrita da história a certa posição política (indissociável, no caso libanês, do vínculo confessional), notando quão delicado é o sentido de exterioridade do primeiro em relação ao segundo (VESENTINI, 1997, p. 24). A considerar-se, por certo, como parte dessa preocupação, as negociações entre objetivo e subjetivo que repousa sobre a investigação histórica para além dos “acontecimentos econômicos e políticos (...), mas também sobre diferentes formas de consciência social na (...) evolução histórica [da construção do fato]. As ideias filosóficas, religiosas, políticas e jurídicas, etc.” (GUENNADI, 1981, p. 83), que incluem, muitas vezes, as relações entre memórias individuais.

Dito isto, propomos que o sentido de guerra doméstica se apresenta no *Projeto Grupo Atlas* de duas maneiras. Por um lado, dirige-se aos limites de uma expansão nacional que releva, principalmente, as dissidências confessionais de reflexo político no país, figurando a rivalidade entre os clãs e os conflitos das milícias particulares ecoados no cotidiano, no nível da rua e que ao menor tropeço desaba para dentro das casas; um tombo arranca as soleiras e os umbrais das portas e segue abatendo tudo o mais que a frente encontrar. Por outro, o faz sem dar lugar às imagens de violência declarada, de “sequestros, roubos, pilhagens, torturas, mutilações, estupros e massacres” (MAALOUF, 2011, p. 239) que, nos primeiros anos dos conflitos, tinham como alvo civis desarmados. Antes, recorre, com frequência, a imagens particulares; muitos de seus documentos são cadernos de observações pessoais. É a proposição dessas outras visualidades das guerras que permite, por exemplo, que os curtos videoteipes doados por *Fakhouri* tenham importância documental.

Esse processo de tomar o singular para tornar lisível situações históricas (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13) tem se tornado um recurso artístico usual nas artes contemporâneas cujo tema central são conflitos políticos. Entretanto, é preciso pontuar uma distância plástica entre produções artísticas que se apropriam desse aspecto privado e aí pautam a dinâmica do trabalho e outras produções, como o *Projeto Grupo Atlas*, que se utiliza desse material como documentos sobre os quais se podem formular conhecimentos desses conflitos políticos, contudo sem manejar esses cadernos em abordagens essencializadas sobre testemunhos, tal como pontuamos no capítulo 1 a partir de Baqué, Scott e Sarlo. Essa segunda conjuntura, esclarecemos, não se dá necessariamente como produção da história. Ela pode aceder um exercício de inteligibilidade que perpassa materiais, estruturas e procedimentos reconhecidos em outros campos de conhecimento. A título de exemplo, tomemos a série, posteriormente organizada como documentário, *Vidéocartographies: Aïda, Palestine* (2009) (Figuras 110 e 111), de Till Roekens. No conjunto de vídeos, o artista recorre ao formato do mapa (como planta baixa) para ter acesso e dar visualidade às experiências espaciais dos habitantes do campo de refugiados de Aïda, em Belém. Na imagem projetada, a tela em branco é aos poucos preenchida pelo desenho de um percurso desenvolvido em meio a lugares esquemáticos (quadrados, círculos e traços sobrepostos servem a sinalizar comércios, casas e paredes). As imagens constroem-se concomitantemente às falas que narram trajetórias diárias dos moradores de Aïda, aos pés do Muro de Israel (ou Muro da Cisjordânia), que separa o

território israelense do palestino. Por trás da tela branca, sem aparecerem nas filmagens, estão os habitantes que desenham o que Roeskens denominou de “geografias subjetivas” (ROEKENS, 2014, p. 169). Mas essa “cartografia de conflito”, embora dê eventualmente lugar a possíveis fragmentações testemunhais, esforça a tornar visível as vivências particulares nesses espaços através de esboços estruturais; aproximando-os da forma similar do mapa como plano cartográfico de um território. Assim, à diferença do *Projeto Grupo Atlas* sobre as guerras do Líbano, aproximada, nesta tese, do campo da história, os vídeos de Roeskens, não obstante abordem testemunhos, achegam-se muito mais de um conhecimento geográfico segundo as estruturas e procedimentos por meio dos quais é construído, de modo que, retomamos, a identificação de uma *função-historiador* operante na prática artística que compõe o nosso objeto de pesquisa se faz, primeiramente, pelo traço plástico que temos argumentado que ela divide com a história, abordando as guerras civis libanesas a partir de materiais, estruturas e procedimentos metodológicos similares àqueles utilizados pelo campo da história na construção de suas narrativas. Com base nesse retorno, recolocamos a proposição da conferência performática e dos textos como *dispositivos de leitura* como potência de *produção e difusão de conhecimento histórico* no campo das artes, com o objetivo de sublinhar que são essas analogias, verificáveis no nível da prática artística, do *Projeto Grupo Atlas* para com alguns “fatores ou princípios de pensamento histórico determinantes da ciência da história como disciplina especializada” (RÜSEN, 2010. p. 29), que fundam a definição de *função-historiador* e a possibilidade de encaminhar seu exame como um novo posicionamento do artista contemporâneo diante dos conflitos políticos de seu tempo, em que essa produção de história pode ser assimilada como um engajamento artístico, tal qual indicamos no capítulo 1. Esse engajamento é postulado em contrapartida em relação às preocupações com os discursos de memória e os limites de representação da violência. No *Projeto Grupo Atlas* a abordagem do tema das guerras civis libanesas é feita como proposição de outras visualidades, imposta a um sentido de oficialidade a partir dos usos que a prática artística faz de recursos do campo da história. Se como postulado a partir de Agamben e Rancière, existe uma correspondência latente entre experiência política e formas de escritura da história no sentido de uma imagem coerente a certo agir político, que no contemporâneo de Osborne é essa imagem aparentemente sobreposta de tempos, uma unidade especulativa e disjuntiva dos tempos (passado e futuro) e como copresença fictícia de uma multiplicidade de

temporalidades e espacialidades, o *Projeto Grupo Atlas* elabora a imagem coerente de uma história das guerras libanesas, que incide em uma crítica direcionada à dificuldade dessa construção histórica sobre as guerras civis libanesas, qual seja, propor *formas de compor e contar histórias* sobre esses conflitos políticos e, nessa proposição, inferir sua fragilidade, dada pelos próprios meios historicamente utilizados para esse tipo de construção. Desde modo, a produção e a difusão dessas histórias podem ser entendidas como um novo posicionamento político do artista contemporâneo sobre os conflitos políticos de seu tempo. Mais especificamente, nesta tese, um engajamento de Raad em relação às guerras civis libanesas que se efetua mediante apropriação de produção da história.

Figuras 110 e 111: *Vidéocartographies: Aïda, Palestine* (2009), de Till Roekens. VIDÉOCARTOGRAPHIES : AÏDA, PALESTINE. VIDEOMAPPINGS : AÏDA, PALESTINE. DVD - 46 minutes - 2009.

Do caderno nº72 o porta-voz do Grupo Atlas passa ao nº38 (Figuras 14 a 19) de modo a dar a ver a análise de *Fakhouri* de um dos mais conhecidos recursos de destruição por via terrestre utilizados durante as guerras civis do Líbano: os carros-bomba. A afirmação do uso corrente da ferramenta bélica é dada pela reincidência dessas imagens no *Projeto*. Não apenas na repetição dos motivos em um conjunto, mas na retomada do tema em outros *dossiês*, como o caso de *My neck is thinner than a hair: Engines* (Figuras 79 a 86), apresentado no capítulo 3 e cuja nota introdutória foi referenciada aqui como exemplo do modo como o texto externo do material do *arquivo do Grupo Atlas* opera também como dispositivos de leitura. Como introduzimos no início deste capítulo, se os textos operam como redes de sentidos entre as pranchas, são nas conferências performáticas que os *documentos* são relacionados entre eles. Desse modo, postos lado a lado, o caderno de número 38 e o conjunto de fotografias de motores de carros-bomba explodidos no Líbano, ambos datados com registros de modelos de veículos detonados ou registros pós-detonação, de 1975 a 1991. Contudo, à medida que as pranchas são projetadas, nota-se a constância dos ataques de carros-bomba a partir do início da década de 1980. Desse modo, o *Projeto Grupo Atlas* sinaliza não apenas uma constância de imagens durante os 15 (16) anos de conflitos subsequentes, mas um recorte temporal específico em que esse léxico imagético se intensifica. Além disso, os escritos que formam as pranchas do caderno de número 38 pontuam também uma inflexão espacial dessas explosões, sinalizando-as nas cidades de Trípoli (com população de maioria síria), Zahlé, Awkar, Sidon, Jounieh e, por certo, Beirute, alvo dos ataques de todas as milícias e exércitos estrangeiros.

Diferentemente do caderno 72, esse outro conjunto marca outro período das guerras civis libanesas. Do conflito confessional, o *Projeto Grupo Atlas* passa a demonstrar imagens de uma disputa territorial que começava a alcançar não apenas os países fronteiriços, notadamente, Síria e Israel, mas além-mar, com o financiamentos norte-americanos (apoiados pelos franceses), como bem pontua o filme de Bachar, *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17* (Figuras 95 a 100), que evoca, na dinâmica dessa prática artística os acordos do *Iran-Contra Affair* (1985-1987), colocados em prática durante o governo de Ronald Reagan, ao qual fizemos referência no capítulo 3 desta tese. Com efeito, o contexto das imagens e informações do vídeo de Bachar é o mesmo do fenômeno dos carros-bomba no Líbano, empreendendo um período de violência ainda mais sangrento do que aquele presenciado nos anos anteriores.

Essa mudança progressiva nas dimensões das guerras (de aparentemente doméstica a uma disputa de claros interesses internacionais) pode ser justificada⁸⁴, na eleição, em 1982, do presidente Amin Gemayel, maronita, cuja candidatura fora transparentemente apoiada por Israel e pelos EUA. Após sua eleição, a pressão dos dois países o faria assinar um acordo de paz entre o Líbano e seu vizinho Israel, jamais cumprido, pois se tornou óbvio o desinteresse que seus apoiares tinham na unificação do país do Oriente Médio. Os anos seguintes foram seguidos de ataques de extrema violência; milícias nacionais, a resistência síria com financiamento palestino revidava constantemente as tentativas de segmentação do Líbano. Nesse período, uma série de carros-bomba foi explodida na Beirute Oriental, indicada como a “zona cristã” da capital⁸⁵. Concomitantemente, desencadeou-se uma série de sequestros e situações de cativo de estrangeiros ocidentais pelas milícias Jihad al-Islami e Hizbolla, de patrocínio iraniano. É nesse contexto que eclode o escândalo de comércio de armas entre os EUA, Israel e Irã, e a troca pelos reféns.

Os carros-bomba não são os únicos recursos de destruição tomados como documentos pelo *Projeto Grupo Atlas* como fundamento de produção de formas de *compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas. Em conjuntos como *I Might Die Before I Get A Rifle - Device I* (Talvez eu morra antes de conseguir um rifle) (Figuras 59 a 63) esse estudo de motivos bélicos é retomado, mas são em documentos como *We decided to let them say, “we are convinced”, twice* e *Let’s be honest, the weather helped* (Figuras 35 a 40), ambos atribuídos a *Raad*, que os estudos sobre uma espécie de poder bélico das guerras civis libanesas encontram um dos outros léxicos imagéticos mais importantes do *Projeto Grupo Atlas*, em que se realiza uma das críticas mais potentes dessa prática artística sobre a produção de histórias dessa sequência de conflitos: a destruição do país, plasmada no registro da devastação da cidade de Beirute. No primeiro conjunto, introduzido por Grupo Atlas com nota da doação, é acompanhado do seguinte texto, oferecido pelo doador juntamente com as fotografias de figura, em uma sequência de imagens pouco visível, um ataque aéreo a um conjunto de prédios. A escritura especifica:

⁸⁴ Um marco é possível tendo em vista que, como pontuamos, a disputa do território libanês advém de seu período de Império Otomano.

⁸⁵ Segundo escreve Maalouf (2011, p. 281): “o maior dos ataques da resistência libanesa contra as tropas americanas, que apoiavam Israel e Amin Gemayel, foi ao QG dos marines em 23 de outubro de 1983, quando mais de 243 soldados americanos e 59 paraquedistas franceses foram mortos na explosão de um caminhão-bomba. Onze dias depois, seria a vez da administração israelense ser detonada em Tiro, sul do Líbano”.

No verão de 1982, eu estava parado em um estacionamento bem perto do apartamento da minha mãe, no leste de Beirute, e eu vi a terra, o céu e o mar do oeste de Beirute sendo atacado. O PLO juntamente com seus libaneses e aliados sírios retalharam, o melhor que eles puderam.

O leste de Beirute recebeu a invasão, ou assim pareceu. O oeste de Beirute resistiu, ou assim pareceu.

Um dia, minha mãe me acompanhou pelas montanhas de Beirute para fotografar o exército israelita invasor que aqui estacionou. Soldados descansando seus corpos e suas armas como se eles esperassem por suas próximas ordens de atacar ou recuar.

Em 1982 eu tinha 15 anos e esperava chegar o mais perto possível dos eventos, ou o mais próximo que a minha câmera e lentes, adquiridas recentemente, pudessem me permitir. Claramente, não perto o bastante.

No ano passado, eu retornei a esses negativos, todos riscados e deteriorados. Eu decidi olhá-los de novo (RAAD, 2002, p. 116, tradução nossa).

O testemunho de *Raad* enquanto doador do projeto retoma, como demonstrado na transcrição, a invasão israelense no Líbano, por meio da alusão à *Linha Verde*⁸⁶, a estrada Beirute-Damasco que figurava a divisão sectária da cidade de Beirute entre cristãos e muçulmanos⁸⁷. Por meio dessa localização, seu conjunto de fotografia e testemunhos apresenta a cidade de Beirute como um microterritório dos conflitos, onde as forças mais díspares, entre “libaneses e aliados sírios” e “exército israelense invasor” colidem. A sugestão tanto nas fotografias quanto no texto testemunhal é a destruição empregada, sobre terra, o céu e o mar, por forças nacionais, mas também pelas intervenções externas que as apoiavam financeiramente.

Esse apoio, reconhecido em interferência bélica, figura no caderno doado por *Raad*. Nesse material, a proposta de estudos imagéticos introduzida no capítulo 3 pelos cadernos de notas de *Fakhouri* é retomada, pois esse outro conjunto de pranchas é formado por uma associação entre arquitetura e munições usadas nos conflitos políticos na década de 1980. Segundo o texto que acompanha o documento, a partir de um estudo de cápsulas de munição recolhidas na cidade de Beirute e dos registros fotográficos das paisagens urbanas onde elas foram encontradas, *Raad* formulou um esquema de cores que indica os países que

⁸⁶ A estrada recebeu esse nome em alusão à vegetação espessa que surgiu em toda sua extensão em razão de seu abandono.

⁸⁷ Essa divisão seguiu até 13 de outubro de 1990, último dia oficial da guerra civil, mas que só foi assim decretado pela incidência de uma segunda Guerra do Golfo, em 17 de janeiro de 1991.

manufaturam os projéteis e armas de guerra, sendo possível reconhecer 23 países que forneceram armamento e outras formas de suporte a várias milícias nacionais que lutavam as guerras civis libanesas. Nas pranchas, as paisagens urbanas são sobrepostas de pequenos círculos coloridos, cujas cores indicam, cada uma, um país distinto, dentre os quais, segundo o esquema de *Raad*, EUA, Grã Bretanha, Arábia Saudita, Israel, França, Suíça e China. Forma-se assim, uma imagem que infere nas participações internacionais diretas nas guerras civis libanesas, pondo em questão as narrativas que insistem em construir o conflito apenas pelas disparidades entre confissões no plano nacional, tendo em vista que a função mesmo da política confessional libanesa foi construída pela interferência estrangeira no território.

Essa internacionalidade da guerra é aqui marcada na arquitetura e na destruição avassaladora da cidade de Beirute. Uma imagem que será recorrente em todo o *Projeto Grupo Atlas*. Já a assinalamos, por exemplo, no filme *We Can Make Rain, But No One Came to Ask* (Figuras 104 a 107), apresentado no capítulo 3, no qual se demonstra uma passagem do tempo dos conflitos, por meio da arquitetura urbana desmoronada, aos poucos reconstruída, de modo a apagar os traços de uma história nacional ainda não escrita. Sua reincidência, porém, pode também ser colocada, por exemplo, sobre *Sweet Talk: The Hilwé...* (Figuras 70 a 78), no isolamento dos prédios que, na análise de Gilbert, tem um tom espectral, isto porque a Beirute do Grupo Atlas é uma Beirute vazia, abandona em razão das migrações constantes de fuga dos conflitos políticos. Mas comparada com os esforços atuais de reconstrução do centro da capital libanesa, bem avançados tendo em vista que as imagens de cartões-postais chamuscados em *Wonder Beirut* (1997-2006) (Figuras 91 e 92), dos artistas Joana Hadjithoma e Khalil Joreige, ao qual fizemos referência no capítulo 3, que recircularam minimamente no pós-guerra e na pós-reconstrução enquanto imagens contemporâneas, esses léxicos imagéticos propostos pelo *Projeto Grupo Atlas* são a proposição de uma imagem de resistência, instaurada por meio de recursos similares àqueles utilizados pelo campo da história em suas produções de narrativas, pelos quais essa prática artística propõe formas de *compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas. Eles são ainda, para retomarmos Agamben, “a tarefa original de uma autêntica revolução” (AGAMBEN, 2005b, p. 109). Pois, se como afirma o filósofo italiano essa atividade inaugural, antes de “mudar o mundo”, deve emprenhar-se em “mudar o tempo” (AGAMBEN, 2005b, p. 109), o *Projeto Grupo Atlas* propõe tal mudança

como representação histórica. Em outras palavras, essa prática artística faz da *produção de história um engajamento artístico*, interferindo nas imagens conhecidas.

Assim, no *Projeto Grupo Atlas* não há “Suiça do Oriente”, “Fenícia Moderna”, “País do Leite e do Mel”, “Encruzilhada de civilizações”, “Exemplo de convivência confessional”, “Ponte entre Oriente e Ocidente” (PINO, 1989, p.13). Nenhum dos títulos opulentos que outrora adjetivavam o Líbano pré-guerras civis como populares caracterizações de um país de porto mediterrâneo que facilitava cruzamentos linguísticos e culturais, além de um refúgio liberal em uma região de grandes tensões político-religiosas (ROGERS, 2007, p. 9, tradução nossa) tem ressonância na documentação proposta pelo *arquivo do Grupo Atlas*. Tampouco essa prática artística advém sobre os quinze anos de conflitos ininterruptos trazendo a público imagens de violência explícita, aproximadas de um fotojornalismo de apelos midiáticos. A visualidade das guerras civis libanesas apresentada pelos materiais do *arquivo do Grupo Atlas* é de caráter distanciado, informativo. Ela instaura um lugar de novas/outras narrativas em domínios públicos sem colidir os espaços com impactos imagéticos - no lugar de corpos espalhados, por exemplo, sublinha as paisagens vazias, ocupadas as arquiteturas inabitáveis: uma cidade fantasma. Desse modo, essa prática artística introduz um novo imaginário sobre a destruição sobrevinda ao país, em destaque a quase total assolação da capital Beirute, empreendendo, desse modo, um novo engajamento artístico frente à esses conflitos políticos, mediado pelo sentido de história. As novas imagens operam assim como contra-imagens visto que sublinham, à despeito da reconstrução total que vem sendo realizada no Líbano, o país da destruição, para o qual as estratégias de maquiagem pela modernidade, deixam enterrar em solo profundo um trajeto violento mal resolvido. Ele incide sua relação entre política e história não apenas no domingo factual, como coloca Agamben. Se a lei de Reconciliação Nacional, assinada em 22 de outubro de 1989, sob o título de “Document of National Understanding” (popularizado como “the Taif accords”, restabeleceu certa ordem interna no país sem caminhar devidas punições, no campo historiográfico, a narrativas ensinadas nas escolas ainda se detém no fim do Mandato Francês, em 1943 (ROGERS, 2007, p.13). A nova visualidade do *Projeto*, nesse contexto, como uma imagem futuro que, ainda que no imaginário, freia a reconstrução a tempo de narrar.

Essas proposições do *Projeto Grupo Atlas* fazem então eco a um problema nacional de construção dessas narrativas. Não se trata aqui de um desconhecimento completo sobre as

configurações desses conflitos. Como porta-voz do Grupo Atlas, ao encerrar a conferência performática *The Loudest Muttering is Over: Documents From The Atlas Group Archive*, realizada em 2003, durante o 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, a qual fizemos referência no capítulo 2, Raad sublinha a necessidade de se compor as histórias sobre as guerras civis libanesas a partir de olhar nacional e seus impactos ainda hoje no Líbano, apesar da tentativa de reconstrução que age como um trator que recobre os rastros, deixando a construção de uma história nacional para as narrativas produzidas a partir de relatos de forças internacionais que interviram nesses conflitos de modo a potencializar sua violência. O *Projeto Grupo Atlas*, como prática artística na qual reconhecemos uma *função-historiador* propõe, no campo das artes, outras *formas de compor e contar histórias* e, por meio dessas propostas, aponta a fragilidade de novas estruturas habituais utilizadas na produção de histórias. Nesse movimento dual, propomos que o Projeto do Grupo Atlas desenvolve, na configuração dessa prática artística, uma relação entre experiência política e formas de escritura da histórica, desenvolvendo-se como representação coerente dos problemas da construção dessas narrativas no Líbano. Com tal desenvolvimento, Raad, enquanto autor do projeto em seu sentido de propriedade e enquanto *sujeito-artista* que possui uma experiência do conflito político que aborda em sua prática, apresenta um novo posicionamento possível de um artista contemporâneo diante dos conflitos políticos de seu tempo.

Conclusão

A tese de uma *função-historiador* operante no cenário artístico contemporâneo foi apresentada e desenvolvida com proposta teórica de uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos recentes. Ela foi formulada com base no *Projeto Grupo Atlas*, na prática artística de Walid Raad sobre as guerras civis libanesas ocorridas de 1975 a 1990. Não obstante esse lugar primordial na tese, o presente trabalho de doutorado não buscou uma aproximação monográfica da obra desse artista. O estudo de caso desse *Projeto* foi tomado um como exemplo paradigmático, mas não único, de um novo *modelo de posição-de-autoria artística* possível na relação entre um *sujeito-artista* e os conflitos políticos por ele vivenciados e tomados como objeto de sua pesquisa. Esse outro modelo, diferentemente da chave *artista-testemunha*, não opera a *subjetividade como condição ou ensejo para atribuição de uma autoridade artística*, nem responde às preocupações para com discursos de memória e limites de representação da experiência de violência. Antes, prescinde desses vínculos (e/ou organiza-os em limites claros), de modo que uma *posição-de-autoria* possa ser reconhecida no nível das práticas artísticas e na similaridade entre materiais, estruturas e procedimentos que as constituem e os recursos utilizados pelo campo da história para construção de suas narrativas. Ao invés de uma valorização da *autoridade testemunhal* do artista, verifica-se um posicionamento diante dos conflitos políticos de seu tempo que se faz pela via da história e pela potência política que tal *produção* compreende; visto que, nossas *formas de historicização*, nossas imagens (e elaborações de escrituras) sobre o passado, são indissociáveis de nossos modos de compreensão do tempo, consequentemente, da maneira como agimos *nele* e *sobre* ele.

É importante retomarmos que, à diferença do *artista-testemunha*, essa *função-historiador* também não foi proposta como uma manifestação da figura de Raad enquanto *individual real* que responde pela propriedade do *Projeto Grupo Atlas*. O reconhecimento dessa *função* dependeu da identificação de uma série de elementos conjugados no nível da prática artística, dos quais a experiência do artista faz parte, mas não é tomada como direcionamento de entendimento do trabalho. Isto porque, a *função-historiador* tem como base em uma cisão fundamental entre *sujeito-artista* e uma *posição-de-autoria* no trabalho de arte. Pois que para perscrutar que outras associações e leituras entre artes visuais e conflitos políticos podem ser identificadas na ausência ou distanciamento do modelo de *artista-*

testemunha, foi preciso, primeiramente, questionar a localização do núcleo autoral desse paradigma crítico e isolar essa *posição-de-sujeito*, para que assim fosse possível investigar a viabilidade de outro tipo de autoria: um modelo que fosse coerente com a ampliação dos entendimentos e das definições de práticas artísticas e com as novas formas de produção sobre conflitos políticos que circulam no cenário artístico contemporâneo.

No estudo de caso por meio do qual formulamos a termo *função-historiador*, vimos que a cisão entre *sujeito-artista*, experiência do conflito e *posição-de-autoria artística*, opera entre a figura de Raad, as guerras civis libanesas e o *Projeto Grupo Atlas*. Parte das condições instauradas por essa separação foram explicadas na própria aplicação semântica do termo *função*, haja vista que os significados da palavra reenviam à noção de prática. Como apontado, na definição léxica, *função* é atividade e/ou trabalhos e/ou papéis (transitórios) a serem desempenhados e, por isso, não está atrelada um indivíduo real e permanente. Além dessa especificidade de vocabulário, colocamos que o sentido de *função* avança enquanto embasamento teórico. Ele advém, também no registro dessa cisão, de um cotejamento da formulação inaugural de uma *função-autor* em Michel Foucault e sua tomada para o anúncio da *função-artista* do filósofo britânico Peter Osborne, que definimos neste trabalho como uma concepção *sui generis* de *posição-de-autoria artística* na contemporaneidade. Assim como Foucault propõe, em sua conferência de 1969, investigar e identificar “as condições de funcionamento de práticas artísticas discursivas específicas”, sem subordinar suas existências a indivíduos reais (produtores-escritores), pela qual define *função-autor* como uma autoridade a ser percebida no discurso, a *função-artista* também apresenta esse sentido de autoridade independente, verificada no nível das práticas artísticas. No entanto, esse último modelo tem sua particularização. Se no caso de Foucault o texto, como objeto de estudo onde se identifica a fundação do discurso, acusa em termos claros os limites de aparição de um *sujeito* na *função*, argumentamos que o sentido ampliado de prática artística no cenário contemporâneo nos obriga a observar as nuances dessa separação. Isto porque, ele inclui também os usos diversos que o artista faz de si mesmo enquanto espaço de acontecimento do trabalho de arte, inserindo-o como tema em sua produção ou “encenando-se a si mesmo” como parte de sua prática artística. Todas essas possibilidades, no entanto, não desfazem a justeza de se pensar uma *função-artista*, pois que em todas elas, um *sujeito-artista* é tomado como objeto, dentro

de limites específicos, tornando desnecessário recorrer a um *indivíduo real* como chave de compreensão da prática.

A proposição teórica de uma *função-artista* ofereceu assim uma alternativa para um lugar de um *sujeito-artista* como parte do trabalho de arte, sem se fazer necessário que essa presença se coloque de modo externo, mantendo, como adverte Foucault, “os privilégios do autor sob a salvaguarda do ‘a priori’”. A partir dos termos de existência dessa *função*, foi-nos possível então refletir também um lugar da experiência do conflito do artista no seu trabalho de arte, sem que essa relação fosse tomada como alicerce de sua explicação. Em outras palavras, pudemos isolar, na dinâmica do trabalho de arte, as aparições de um *sujeito-artista*. É dentro desses limites determinados que a vivência de Raad sobre as guerras civis libanesas foi verificada no *Projeto Grupo Atlas*. Um *sujeito-artista* figura nessa prática artística como um dos doadores dos materiais do *arquivo do Grupo Atlas*, ao lado de outros personagens como o historiador libanês *Fadl Fakhouri*, o refém de guerra *Souheil Bachar* ou o suposto oficial aposentado do exército libanês, *Fadwa Hassoun*. Nesse enquadramento, os materiais fornecidos por *Raad* podem ser tomados como documentos de um tempo passado, e o próprio artista é apenas testemunho em meio a tantos outros. A outra disposição desse *sujeito-artista* que pontuamos é sua encenação como porta-voz do Grupo por ele criado, apresentando esses materiais em conferências performáticas nas quais o artista performa como palestrante ou na produção de textos sobre os conjuntos de dossiês, apresentados como de autoria do Grupo Atlas.

Tendo determinado os contornos de aparição desse *sujeito-artista*, importou-nos então reconhecer que funções a renúncia de um modelo de *artista-testemunha* poderia ser verificada no *Projeto Grupo Atlas*. Nosso argumento central nesta tese foi que os materiais, estruturas e procedimentos (que incluem o modo como Raad aborda sua própria experiência no bojo de sua prática artística) podem ser assimilados aos recursos utilizados pelo campo da história na elaboração de suas narrativas. Mais especificamente, referimo-nos às ferramentas de pensamento histórico determinantes para a ciência da história como disciplina de conhecimento sobre o passado. Se a História, no intuito de sistematização da experiência, recorre a vestígios subsistentes de um tempo que não é mais e que conferem, manejados dentro das demarcações específicas, o testemunho de sua ocorrência, a fim de produzir um relato de pertinência empírica, também identificamos no *Projeto do Grupo Atlas* um interesse

cognitivo e uma reflexão discursiva sobre as guerras civis libanesas que se constrói por meio de materiais tido como documentais, consultados e geridos conforme regras metódicas, de modo a podermos-se formular analogias entre essa prática artística e processos de produção de histórias.

Esses manejos puderam ser verificados de duas maneiras. A primeira delas foi o que denominamos de uma *estética documental*. Trata-se de um conjunto de recursos artísticos, dentre os quais apropriação e montagem de imagens, repetições de motivos e produção de certo “efeito de arquivo” nos filmes, pelos quais os materiais do *Projeto* são elaborados segundo um *modo de visualidade* específico que sublinha suas potências como informação visual sobre as guerras civis libanesas. O outro aspecto da verificação da relação entre o *Projeto* e o campo da história, foram os *dispositivos de leitura*: notas, textos e conferências performáticas por meio *das* e *nas* quais os materiais são interceptados e relacionados de modo a compor um fluxo discursivo e analítico sobre os conflitos políticos em questão. Juntos, esses dois elementos permitiram reconhecer, no *Projeto Grupo Atlas*, *formas de compor e contar histórias* sobre as guerras civis libanesas ocorridas de 1975 a 1990, ressaltando o arsenal bélico da guerra, a procedência internacional dessas munições advindas do acordo de milícias locais com países interessados na *Terra dos Cedros*, a destruição arquitetônica da cidade de Beirute, os problemas confessionais no país, dentre outros tópicos.

Mas na mesma medida que essas leituras foram propostas, argumentamos que o *Projeto Grupo Atlas* também critica os materiais, estruturas e procedimentos que reconhece como fundamentais para uma prática historiadora. Cada aspecto dessa prática artística, quer em sua aproximação com a estrutura e potência política do arquivo, no modo como indica a positividade do documento para a narrativa histórica ou na composição de histórias analíticas sobre as guerras civis, vem acompanhado de uma aparente contradição que, ao mesmo tempo em que faz uso das ferramentas de uma “matriz disciplinar”, acusa a fragilidade desses recursos por meio dos quais organizamos nosso interesse cognitivo sobre o passado. É nessas formas, mas também na suas operações aparentemente contraditórias que colocamos ser possível reconhecer a operação de uma *função-historiador*, uma ramificação da *função-artista*, que plasma uma nova relação entre artes visuais e conflitos políticos no cenário artístico contemporâneo. A singularidade desse modelo realiza-se, sobretudo, em um novo posicionamento que o artista contemporâneo, aqui Raad, desempenha diante dos conflitos

políticos de seu tempo. Ao invés de recorrer aos discursos de memória como potência do trabalho, Raad aborda as guerras civis libanesas pela via da história. Para tanto, sua posição de *sujeito-artista* é limitada. Sua demarcação permite aparecer um outro engajamento que se dá pela apropriação de construção e crítica da história. Sua “revolução”, nos termos de Giorgio Agamben, é “mudar o tempo”; a representação do tempo; um tempo em imagens e outras visualidades sobre as guerras civis libanesas.

Essas outras visualidades não procuram uma forma superar a violência das guerras. Antes, elas insistem em ressaltar a destruição, em mostrar a dificuldade que a reconstrução acelerada da capital de Beirute, por exemplo, reflete no campo das narrativas históricas. Tal proposta pode ser resumida em um projeto produzido recentemente por Raad, em parceria com Bernard Khoury. Trata-se de *Prefácio* (2016-2026), um dos poucos, senão o único trabalho em que o tema das guerras civis libanesas é presente, sem que o material esteja inscrito no *Projeto Grupo Atlas*. Nele, tem-se uma proposta arquitetônica para o *Beirut Museum of Art* (BeMA) (Figuras de capa e contra-capas). Ela difere-se vivamente dos demais projetos apresentados por diversos arquitetos para a construção do Museu de Arte de Beirute e que em geral dialogavam com a arquitetura suntuosa do Oriente Médio. Contrariamente, Raad e Khoury propõem um museu onde uma destruição subterrânea pode ser visualizada. Ao observá-la da superfície, sua dimensão é pequena, não obstante ela se dissipe por todo o solo de Beirute. De maneira semelhante à *Prefácio*, a *função-historiador* reconhecível nesse *Projeto* assim opera: *compõe e conta histórias para apontar problemas de construção de histórias*. Assim, perpassando as possibilidades de *arquivo contra arquivo* e *documento contra documento*, a *história opera contra uma história*, pois que essa prática artística enuncia, no campo das artes e em razão de sua permissividade, uma imagem dos conflitos libaneses em território nacional como *contra-imagem* das narrativas existentes e o faz por meio de uma *função-historiador*: um modo de relação entre artes visuais e conflitos políticos que faz do potência política de produção de histórias um engajamento artístico.

Referências bibliográficas

- ADAMS, D. (et al.). **Documentary now!** Contemporary strategies in photography, film and the visual arts. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** Tradução de Nilceia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra travessia, 2005a, p. 9-16.
- _____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: **Infância e história:** destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. São Paulo: UFMG, 2005b.
- AILLAGON, J-J. Hors l'histoire, face à l'histoire. In: **Face à l'histoire.** L'artiste moderne devant l'événement historique, 1933-1996. Catálogo da exposição. Paris: Centre George Pompidou, 1997. p. 10-11.
- AITKEN, D. **Broken Screen:** Expanding the Image, Breaking the Narrative. Nova Iorque: DAP, 2006.
- ALBERRO, A.; BUCHMANN, S. **Art after Conceptual Art.** Cambridge: MIT Press, 2006.
- ALMEIDA, J. G. M. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos.** XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2014. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.
- AMELINE, J-P. Introduction. In: **Face à l'histoire.** L'artiste moderne devant l'événement historique, 1933-1996. Catálogo da exposição. Paris: Centre George Pompidou, 1997, p. 14-19.
- AMELUNXEN, H. (et all.). **Photography after photography:** memory and representation in the digital age. Amsterdam: Overseas Publishers, 1996.
- ARANTES, P. **Reescrituras da arte contemporânea:** história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- ARAÚJO FILHO, J. M. K. **Miguel Rio Branco:** imaterialidades do objeto, materialidades da imagem. 2015. 350 f. Tese de doutorado (Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ARDENNE, P.; DURAND, R. **Images-mondes:** De L'événement au documentaire. Blou, France: Monografik, 2007.
- BADIOU, A. **Las condiciones del arte contemporáneo.** Brumaria, 290, 2013.
- BAL, M.; CREWE, J.; SPITZER, L. **Acts of Memory:** Cultural Recall in the Present. Dartmouth, NH: University Press of New England, 1999.
- BAQUÉ, D. **Pour un nouvel art politique:** de l'art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2004.
- BARBOSA, J. F. **Limiares da política e do tempo na filosofia de Giorgio Agamben.** São Paulo: PUC-SP, 2012. 168 f. Tese de doutorado em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, São Paulo, 2012.
- BARON, J. **The Archive Effect:** Archival Footage as an Experience of Reception. *Projections*, Vol. 6, Issue 2, 2012, 102–120.
- BASSIL, K; ZEINA, M. ZAATARI, A. **Mapping sitting:** on portraiture and photography. Mind the gap. Beirute: Arte Image Foundation, 2005.
- BELTING, H. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Coleção Obras Escolhidas. Vol. I. 8a. ed. São Paulo: Brasiliense, [1934] 1987, p.120-136.

_____. Sobre o conceito da história. In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Coleção Obras Escolhidas. Vol. I. 8a. ed. São Paulo: Brasiliense, [1940] 2012. p. 241-252.

BENNETT, J. **Emphatic Vision**: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford: Stanford University Press, 2005.

BENTHIEN, C. The Literariness of New Media Art. A Case for EXpanding the Dpmain of Literary Studies. **Journal of Literature Theory**, vol 6, nº2, 2012, p. 311-336. Disponível em: < <https://www.degruyter.com/view/j/jlt.2012.6.issue-2/jlt-2012-0001/jlt-2012-0001.xml> >. Acesso em: nov. 2017.

_____. The Subjectivation of Disaster in Video Art: Incidente Catatstrophe by Gary Hill. In: GIL, I. C.; WOLF, C. (eds.). **Hazardous Future**. Disaster, Representation and the Assessment of Risk. Berlim: De Gruyter, 2015, p. 171-186.

BIRMAN, J. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, v. 10, nº 34, 2008, p. 105-127. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>> Acesso em: mar. 2015.

BLOCH, M. **Apologia da História** (ou o ofício de historiador). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORCHARDT-HUME, A. In: **Walid Raad**: Miraculous Beginnings. Catálogo da exposição. Whitechapel Gallery: Londres, 2010, p. 08-21.

BORGES, Jorge Luís. Sobre o Rigor na Ciência. In: **História Universal da Infância**. Tradução de José Bento. Assírio e Alvim, 1982.

BREA, J. L. **Las tres eras de la imagen**: imagen-materia, film, e-image. Akal: Madri, 2010.

BUCHLOH, B. **Conceptual Art 1962-1969**: From the Aesthetic of Administration to the Critique Institutions. October, Vol. 55, 1990, p.105-143.

BURKE, P. **Visto y no visto**. O uso da imagem como documento histórico. Trad. Teófilo de Lozoya. Cultura Libre: Barcelona, 2005.

BURNHAM, J; HAACKE, H; QUINZ, E. **Esthétique des systèmes**. Les Presses du Réel: Dijon, 2015.

CARUTH, C. **Unclaimed Experience**: Trauma, Narrative and History; Literature in the Ashes of History. Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1996.

CATELA, L. S. El mundo de los archivos. In: JELIN, E.; CATELA, L. S. (eds.). **Los archivos de la repression**: documntos, memoria y verdad. Coleção “Memorias de la Represión”. Vol. 04. Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2002. p. 195-221.

CHIARETTO, J-F. **De l’acte autobiographique**. Le psychanalyste et l’écriture autobiographique. Champ Vallon: Seyssel, 1993.

CHOI, J. C. **Representando o irrepresentável**: éticas da fotografia na era pós-fotográfica. Pós-documentário de Luc Delahaye, Walid Raad (The Atlas Group) and Aernout Mik. Tese de doutorado em filosofia. Universidade da Flórida, 2012.

CORBEL, L. Dan Graham: oeuvres et textes en miroir. L'art comme réflexion de l'espace social et politique. In: MIGNON, Olivier. **L'artiste comme théoricien: réciprocité entre théorie et pratique artistique de 1965 à 1985**. SIC: Bruxelas, 2010, p. 39-49.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DAVIS, M. **Buda's Wagon: A Brief History of the Car Bomb**. Londres: Verso, 2007.

DAS, V. (ed.). **Mirrors of Violence**. Nova York: Oxford University Press, 1990.

DEMOS, T. J. **The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis**. Londres: Duke University Press, 2013.

DERRIDA, J. **Mal do arquivo**. Uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [1995] 2001.

DESLOCAMENTOS. 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica/Videobrasil. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil; SESC São Paulo, 2003.

Dicionário Aurélio de Português (on-line). Verbete: Função. Publicado em: 24/09/2016. Revisado em: 27/02/2017. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/funcao>>. Acesso em: 29/12/2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quand les images prennent position**. Paris: Editions Minuit, 2009.

_____. **Remontages du temps subi**. Les Editions de Minuit: Paris, 2010.

_____. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. Éditions de Minuit: Paris: 2011.

DILLON, B. (ed.). **Ruins**. Coleção: Documents of Contemporary Art. Londres; Cambridge: Whitechapel: MIT Press, 2011.

EDBLUM, S. (et al.). **History Is Ours**. Kehrer Verlag, 2010.

ELKINS, J. **Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing**. New York/London: Routledge, 2000.

_____(ed.). **Photography Theory**. Routledge: New York; London, 2007.

ENWEZOR, O. **Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art**. Nova Iorque: International Centre of Photography and Steidl, 2008a.

_____. ; HACKER, H. (et al.). **Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?** *October*, Vol. 123, 2008b, p. 3-184.

FARGE, A. **O sabor do arquivo**. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FELMAN, S.; LAUB, D. **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History**. Nova York: Routledge, 1992.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOGLE, D. (Org.). **The Last Picture Show: artists using photography 1960-1982**. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FOSTER, H. An Archival Impulse. *October*, v. 110, 2004, p. 3-22.

_____. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, [1996] 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, [1969] 2001. p. 264-298

_____. **A Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1969] 2008.

FREUND, G. **La Fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

FUMAROLI, M. O corpo eloquente: actio e pronuntiatio retorica no século XVII. In: COURTINE, J-J; PIOVEZANI, C. (Org.). **História da Fala Pública: Uma Arqueologia dos Poderes do Discurso**. Vozes: Petrópolis, 2015.

GALLE, H.; OLMOS, A. C.; KANZEPOLSKY, A.; IZARRA, L. Z. (Orgs.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GERECKE, A. L'art face à l'histoire. In: **Vingtième Siècle**, revue d'histoire, n°55, 1997. pp. 153-156. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1997_num_55_1_3679> . Acesso em: 15 out. 2015.

GIBBONS, J. **Contemporary Art and Memory**. Images of recollection and remembrance. Londres: Nova Iorque: I. B. TAURIS, 2007.

GILBERT, A. Walid Ra'ad. Bomb, n°. 81, **Fall**, 2002.

_____. **Walid Raad (Re)invents The Archive**. Aperture 198, 2010a.

_____. A Cosmology of Fragments. In: **Miraculou Beginnings**: Walid Raad. Ed. By Achim Borchardt-Hume. London: Whitechapel Gallery, 2010b, p. 114-121.

GODFREY, M. The Artist as Historian. **October**, Vol. 120, 2007, p. 140-172.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**. An Intellectual Biography. The University of Chicago Press: Chicago, 1986.

GRAHAM, D. The Artist as Producer/L'artiste comme producteur (1988). In: **Rock/music Textes**. Edição organizada por Vincent Pécoil. Coleção Documento sua l'art. Les prestes du réel: Paris, 1999. p. 131-146.

GRAW, I. Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art (2004). In: EVANS, D. (ed.). **Appropriation**. Coleção Documents od Contemporary Art. Whitechapel; MIT Press: London; Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 214-218.

_____. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. Trad. Sônia Salzstein. **ARS**. Ano 15, n°29, 2017, p. 245-261.

GROYS, B. **Arte e poder**. Trad. Virginia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

GUASCH, A. M. **Arte y archivo**. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2000.

GUERIN, F; HALLAS, R (Orgs.). **The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture**. Londres: Wallflower Press, 2007.

GUINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Vol. 3, nº 1, jan./jun. 2007, p. 50-58.

HADJITHOMAS, J; JOREIGE, K. **Two Suns in a Sunset**. Sharjah Art Foundation; Jeu de Paume; Haus der Kunst; Institut Valencià d'Art Modern; Koenig Books: Paris; Munique; Londres, 2016.

HANSEN, M. B. **New philosophy for new media**. Cambridge: MIT Press, 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO. **Materializar el pasado**. El artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas, 2012.

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos**. O breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Artes do Rio, 2014.

IVANOV, Guennadi. Reflexões sobre o conceito de “facto” em história (1969). Trad. Alberto Carreira. IN: MAGALHÃES-VILHENA, V. (org.). **História, ciência social**. Coleção Horizonte Universitário. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

JELIN, E. Introducción. In: JELIN, E.; CATELA, L. S. (Orgs.). **Los archivos de la repression**: documentos, memoria y verdad. Coleção “Memorias de la Represión”, Vol. 04. Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2002, p. 01-13.

JOREIGE, L. Je d'histoires. In: **Meeting Point 3**, Tunis, 2005.

KAPUR, J. Why the Personal Is Still Political - Some Lessons from Contemporary Indian Documentary. **Jumpcut**, nº. 46, 2003.

KHBEIZ, B. Imagens de Poucos Recursos. **DESLOCAMENTOS**. 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica/Videobrasil. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil; SESC São Paulo, 2003, p. 110-119.

KNAUSS, P. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. In: **Anos 90**. Porto Alegre, v.15, n. 28, dez. 2008, p.151-168.

_____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, jan.- jun. 2006, p. 97-115.

KUHN, T. S. Comentarios sobre las relaciones de la ciencia con el arte. In: **La tensión esencial**. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 365-377.

LACAPRA, D. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão (et al.). São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

_____. A História Nova (1988). In: NOVAIS, F. A.; SILVA, R. F. (Orgs.). **Nova História em perspectiva**. Volume 1. Cosac&Naify: São Paulo, 2011.

LEBOW, A. **The Cinema of Me**: The Self and Subjectivity in First Person Documentary. Wallflower Press, 2012.

LEPECKI, A. After All, This Terror Was Not Without Reason. Unfiled Notes on the Atlas Group Archive. **DR: The Drama Review** 50:3 (T191). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2006, p. 88-99.

LEVIN, T. Y. **The Mass Ornament**. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1995.

LIND, M.; STEYERL, H. (Orgs.). **The Greenroom**. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1. Sternberg Press; CCS BARD: Berlim; Nova York, 2008.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. **L'esthétisation du monde**. Vivre à l'âge du capitalisme artiste. Coleção Folio/Essais. Gallimard: Paris, 2013.

LISSOVSKY, M. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, E. (Org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 47-63.

LUGON, O. Du "document" au "documentaire". In: **Le style documentaire**. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945. Coleção Le Champ de l'Image (dirigida por André Gunthert) Paris: Éditions Macula, 2001, p. 31-118.

LYOTARD, J-F. **Domus e a megalópole**. O inumano. Considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandra. Coleção novos Rumos. Editorial Estampa: Lisboa, 1997.

MAALOUF, R. P.. **Geoestratégias em confronto no Líbano em guerra (1975-90)**. São Paulo, 2011. 321 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

MACIEL, C. (Org.). **Une histoire**. Art, architecture, design, des années 1980 à nos jours. Paris: Flammarion; Centre Pompidou, 2014.

MAGAGNOLI, P. A Method in Madness: Historical Truth in Walid Raad's 'Hostage: The Bachar Tapes', **Third Text**, Vol. 25, no. 3 (June), 2011, p. 311-324.

_____. Documentary Fictions: New Concepts of truth and representation in the works of Anri Sala and Hito Steyerl. **Object**, n°. 12 (January), 2011, p. 41-59.

_____. Between Mimetic Exacerbation and Abstraction: Images of Atrocities in Contemporary Art. **Academic Quarter**, Special Issue on the Aesthetics of Human Rights, n°. 5, 2012, p. 89-100.

_____. European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics. **Transnational Cinemas**, Vol. 3, n°.2, 2012, p. 239-241.

_____. **Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary**. Columbia University Press, 2015.

MAGNO, S. A. C. **Imagem-documento**. Refigurações do arquivo nos filmes de Filipa César, Hito Steyerl e Harun Farocki. Dissertação de Mestrado. 2014. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

MAISON ROUGE, I. **Mythologies personnelles**. L'art contemporain et l'intime. Paris: Éditions Scala, 2004.

MANOVITH, L. **The Language of New Media**. MIT Press: Cambridge, 2001.

MATAR, D.; HARB, Z. **Narrating Conflict in the Middle East**: Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine. Tauris Academic Studies, 2013.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

_____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, J. S., ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

MEREWETHER, C. (Org.). **The Archive**. Coleção: Documents of Contemporary Art. Londres; Cambridge: Whitechapel; MIT Press, 2006.

MEYER, J. **Painting Object Film Concept**: Works from the Herbig Collection. New York: Christie's, 1998.

MICHAUD, P-A. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Éditions Macula: Paris, 2012.

_____. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MIGNON, O. **L'artiste comme théoricien**: réciprocité entre théorie et pratique artistique de 1965 à 1985. SIC: Bruxelas, 2010.

MILDER, P. **Teaching as Art**. The Contemporary Lecture-Performance. PAJ 97, 2011, p. 13–27.

MITCHELL, W. J. **The reconfigured eye**: visual truth in the post-photographic era. Cambridge: MIT Press, 1994.

MITH, L. Missing in action: The art of the Atlas Group / Walid Raad. **Artforum**. New York: Vol. 41, 2003.

MOSS, M. **Toward the visualization of History**: the past as image. Lanham: Lexington Books, 2008.

MOURÃO, M. D. G.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). **HARUN FAROCKI**: por uma politização do olhar. Catálogo da retrospectiva do artista realizada na Cinemateca Brasileira. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NADON, C. **Le role de la mimèsis sans eles théories critiques de l'art contemporain**. Monografia de Maîtrise en Études des Arts, Université du Québec à Montréal, maio de 2009.

NOVAIS, F. A.; SILVA, R. F. (Orgs.). **Nova História em perspectiva**. São Paulo, Cosac&Naify, Vol 1, 2011.

_____. Para a historiografia da nova história. In: **Nova História em perspectiva**. São Paulo, Cosac&Naify, Vol 1, 2011, p. 07-73.

O'BALLANCE, E. **Lebanon Civil war (1975 - 1992)**. Nova York: Palgrave, 1998.

O'ROURKE, K. **Walking and Mapping**: Artists as Cartographers. The MIT Press, 2013.

OLIVEIRA, M. (Org.). **Conferencia performativa**. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2014.

OLNEY, J. (Org.). **Autobiography**: Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1980.

OSBORNE, P. **El arte más allá de la estética**: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010.

_____. **Anywhere or Not at All**: Philosophy of Contemporary Art. Verso, 2013.

_____. Com a palavra, Peter Osborne. Entrevista concedida a Tereza Arruda para a Revista Brasileiros. **Revista Brasileiros**, 26/11/2014. Recurso eletrônico. Disponível em: <<http://brasileros.com.br/2014/11/com-a-palavra-peter-osborne/>>. Acesso em: nov. 2015.

PARKER, J.; STAHEL, M. (Orgs.). Verbetes: Archive; File. In: **Password: K dictionaries: English dictionary for speakers of Portuguese**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 21 e 186.

PERRY, G; WOOD, P (Orgs.). **Themes in Contemporary Art**. Yale University Press, 2004.

PETERSSON, D. **Archiving the Potentialities of Events**. ESC 30.1, 2004, p. 39-50.

PETRO, P. (Org). **Fugitive images: from photography to vídeo**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

PHILIPEN, L. **Globalizing Art: Place, Identity and Transformation**. Aarhus University Press, 2011.

PICAZO, G; RIBALTA, J. (Orgs.). **Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo**. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **A tragédia no Líbano: retrato de uma guerra civil**. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992, p. 200-212.

RAAD, W.; THE ATLAS GROUP. **The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead: Documentos from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive**. Edição trilingue: inglês, francês, árabe. Vol. 1. Editor científico: The Atlas Group et all. Verlag der Walther König; La Galerie de Noisy-le-Sec; les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

_____. **My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines**. Documents from The Atlas Group Archive. Vol. 2. Edição trilingue: inglês, francês, árabe. Editor científico: The Atlas Group et all. Verlag der Walther König; Art Gallery of York University; FACT (Foundation for Art and Creative Technology), 2005.

_____. **Scratchings on Things I Could Disavow: Some Essays from The Atlas Group Project**. Köln; Lisboa: Walther König; Culturgest, 2007.

_____. Ficção y acontecimiento. Dislocando la historia. Entrevista concedida a Alberto Sanchez Balmisa. **Exist Express**, n.º.43, seção de arte, 2009, p. 6-13.

_____. Walkthrough – Part II. **E-flux**. Journal #49 - November 2013. Disponível em: < <http://www.e-flux.com/journal/49/60016/walkthrough-part-ii/> >. Acesso em: jul. 2017.

RAMÍREZ, J. A. Aura: El Regreso. In: **El Objeto y el Aura: (Des)orden visual del arte moderno**. Madrid: Ediciones Akal, 2009. p. 163-190.

RANCIÈRE, J. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Arte & Ensaios**, n.21, dez. 2010, p. 179-189.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Em que tempo vivemos? Trad. Donaldson M. Garschagen. Desenhos, pinturas e fotografias Ed Rusha. **Revista Serrote**, no. 16, pp. 203/222. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 2014a.

_____. **Os nomes da história: ensaio de poética e saber**. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

RENOV, M. **The Subject of Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RESENDE, B. T. N. Uma Guerra Quente no Líbano? O início da Guerra Civil Libanesa sob a perspectiva da revista *Veja* (1975). **Hydra**: Revista discente eletrônica da Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo, v.1, n.1, mar. 2016, p. 207-225.

RIBALTA, J. (Org.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografia. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 64 - 69.

RICCEUR, P. **Tempo e Narrativa 3**: O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1991] 2012.

RODRIGUES, R. R. (Org.). Introdução. In: **Possibilidades de pesquisa em história**. Editora Contexto: São Paulo, 2017.

ROESKENS, T. **A propos de quelques points dans l'espace**. Marseille: Al Dante, 2014.

ROGERS, S. Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project. **Parachute** n°108 O/D, 2002.

_____. Out of History: Postwar Art in Beirut. **Art Journal**, Vol. 66, n°. 2, 2007, p. 8-20.

RORIMER, A. **New Art in the 60s and 70s**. Redefining Reality. Thames&Hudson: Londres, 2001.

ROUDINESCO, E. **A análise e o arquivo**. Trad. André Telles. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2006.

RUFINONI, P. R.. "Mito e violência: "'Cara de Cavalo' morto com 52 tiros em Cabo Frio", 4 de outubro de 1964". **Revista VIS** (UnB), vol.13, no. 1, jan-jun. 2014 [2015], pp. s/d-s/d. Disponível em: <<http://www.periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/15218/0>>. Acesso em: 4 jun. 2015.

RÜSEN, J. **Razão Histórica**. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora UNB, 2010.

RUTHERFORD, A. **What Makes a Film Tick?**: Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation. PhD. diss., University of Western Sydney, 2003.

SALIBI, K. S. **A House of many mansions**. The History of Lebanon Reconsidered. Londres e Nova York: I.B. Tauris, 2005.

SALMI, H. **Cultural History, the possible, and the principle of plenitude**. History and Theory 50. Wesleyan University, 2011, p. 171-187.

SARLO, B. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva; tradução de Rosa Freire. São Paulo: Companhia das Letras Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.

SCHAEFFER, J-M. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Trad. Eleonora Bottman. Campinas: Papirus, 1996.

SCOTT, J. W. Experiência. Trad. Ana Cecília Adoli Lima. In: LAGO, M. C. S. (et al.) (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.

SEKULA, A. On the invention of photography meaning. In: GOLDBERG, V. **Photography in print**: writings from 1816 to the present. University of New Mexico Press, 1981, p. 460.

_____. The Body and the Archive. **October**, Vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778312>>. Acesso em: jul. 2017.

SELBY, A. (Org.). **Art and Text**. Londres: Black Dog Publishing, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, S. C. (Org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: beco do Azougue, 2014, p. 91-124.

SHALAN, A. Remapping Palestine and the Politics of Injury. **Jadaliyya**. Revista do Instituto de Estudos Árabes do Oak Crest Institute of Science de Los Angeles, fev. 2012. Recurso eletrônico. Disponível em: <<http://www.jadaliyya.com/pages/index/4269/remapping-palestine-and-the-politics-of-injury>>. Acesso em: nov. 2015.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, L. Missing in action: The art of the Atlas Group / Walid Raad. New York: **Artforum**, Vol. 43, 2003.

SOBCHACK, V. Toward a Phenomenology of Nonfiction Film Experience. In: RENOV, M. GAINES, J. (Orgs.). **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 241–254.

SPIEKER, S. **The Big Archive: art from bureaucracy**. The MIT Press: Cambridge; London, 2008.

STAROBINSKI, J. Le style de l'autobiographie. In: **La relation critique**. Paris: Gallimard, 1970.

STEYERL, H. **A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies**. Oslo, 2007.

_____. **The Wretched of the Screen**. Sternberg Press: Berlim, 2013.

_____. **Duty-Free Art**. Leitura. Hito Steyerl, s/l, 2015, 21 pp. Disponível em: < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

STILES, K.; SELZ, P. (Orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists's writings**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

TINGELEVICS, V. The Atlas Group and Walid Raad, The Truth Will Be Known when the Last Witness Is Dead: Documents from the Fakhouri File at the Atlas Group Archive. **Ciel variable: art, photo, médias, culture**, n° 66, 2005, p. 31-32.

TOUFIC, J. **The Withdrawal os Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World**. Parte I, Volume I, Chapter I. Beirut: 1992-2005. Los Angeles: California Institute of the Arts/REDCAT, 2009.

VESENTINI, C. A. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec: História Social, USP, 1997.

VIDAL-NAQUET, P. **Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1988.

WALLEN, J. The Lure of the Archive: The Atlas Project of Walid Raad. **Comparative Critical Studies** 8.2–3, 2011, p. 277–293.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnémosyne**. Trad. alemão para o francês por Sacha Zilberfarb. L'Ecarquillé; INHA: Paris, 2012.

WERNER, A. Artists Who Write. **Art Journal**, Vol.24, n°. 4, 1965, p. 342-347.

WOOD, P. Realismos e realidades. I: FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. p. 251-335.

WRIGHT, S. Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beytouth aujourd'hui.
Parachute, No.108, O/D, 2002.

Tipo de Arquivo	Tipo de Dossiê	Conteúdo	Tipo de Documento
cat. A	Fakhouri	cadernos	Volume 38: <i>Already been in a lake of fire</i> [Já estive em um lago de fogo] Volume 57: <i>Livre d'or</i> [Livro de ouro] Volume 72: <i>Missing Lebanese Wars</i> [Guerras Libanesas perdidas]
		filmes	<i>No, Illness Is Neither Here Nor There</i> [Não, a doença não está aqui nem ali] <i>Miraculous beginnings</i> [Começos milagrosos]
		fotografias	<i>Civilizationally, We Do Not Big Holes To Bury Ourselves</i> [Civilizadamente, nós não cavamos buracos para nos enterrarmos]
	Raad	cadernos	<i>Let's be honest, the weather helped</i> [Vamos ser honestos, o tempo ajudou]
		fotografias	<i>We decided to let them say, "we are convinced", twice</i> [Nós decidimos deixá-los dizer: "estamos convencidos", duas vezes]
	Bachar	videoteipes	<i>Hostage: The Bachar Tapes (English Version)_#17 e #31</i> [Refém: os vídeos de Bachar (versão em inglês)_#17]
	Hassoun	fotografias	<i>Better be watching the clouds</i> [Melhor contemplar as nuvens]
	Hassan	fotografias	<i>"Oh God", he Said, talking to a tree</i> [“Oh Deus”, ele disse, falando para uma árvore]
	Fathallah	fotografias	<i>I Might Die Before I Get A Riffle - Device I</i> [Talvez eu morra antes de conseguir um rifle]
	cat. FD	Secrets	<i>Secrets in the Open Sea</i> [Segredos no mar aberto]
		Operator #17	<i>I only Wish that I could weep</i> [Eu só queria poder chorar]
	cat. AGP	Sweet Talk	<i>Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)</i> [Doce discussão: Comissões Hilwé]
		Think Neck	<i>My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines</i> [Meu pescoço é mais fino do que um fio de cabelo: Motores]
		filmes	<i>We Can Make Rain, But No One Came to Ask</i> [Nós podíamos fazer chover, mas ninguém veio nos pedir]