

THE ATLAS GROUP ARCHIVE



FILE TYPE A - AUTHORED FILES

FILE TYPE B

FILE TYPE C

FILE TYPE D

FUNÇÃO-HISTORIADOR: O PROJETO GRUPO ATLAS COMO MODELO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA ARTÍSTICA

**FUNCTION-HISTORIAN: THE
ATLAS GROUP PROJECT AS
CONTEMPORARY MODEL OF
ARTISTIC AUTHORSHIP**

**FUNCIÓN-HISTORIADOR:
EL PROYECTO GRUPO
ATLAS COMO MODELO
CONTEMPORÁNEO DE
AUTORÍA ARTÍSTICA**

Specifications

Sample Plates

VIVIAN BRAGA DOS SANTOS

Enlarge Image

RESUMO

Artigo inédito
Vivian Braga dos
Santos*

<https://orcid.org/0000-0002-2894-9010>

* Institut National
d'Histoire de l'Art (INHA),
França

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2021.177322

O artigo apresenta o conceito “função-historiador” como modelo possível de autoria de uma *arte da memória*. Elaborado por meio de uma modulação da *função-artista*, de Peter Osborne, e da análise do projeto Grupo Atlas, prática artística de Walid Raad sobre as guerras civis libanesas, o termo é desenvolvido como contraposição ao modelo crítico de artista-testemunha, predominantemente utilizado nas mediações de práticas artísticas sobre conflitos políticos recentes. O enfrentamento entre essas propostas se faz a partir do distanciamento entre o *sujeito-artista* e uma *posição de autoria artística*. Essa separação permite investigar outros formatos de apresentação do artista como parte de sua produção e verificar novas abordagens dos vínculos autobiográficos e identitários nas produções artísticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea; Modelos de Autoria; Memória e História; Conflitos Políticos; Walid Raad

ABSTRACT

This paper presents the concept of *function-historian* as a possible model for authorship of an *art of memory*. Elaborated based on a modulation of Peter Osborne's *artist-function* and the analysis of *The Atlas Group* project, Walid Raad's artistic practice on the Lebanese civil wars, the term is developed as a counter position to the critical model of *artist-as-witness*, predominantly used in the mediations of artistic practices on recent political conflicts. The confrontation between these two proposals is based on the distance between the *subject-artist* and a *position of artistic authorship*. This separation allows the investigation of other formats of presentation of the artist as part of his production and to verify new approaches to autobiographical and identity bonds in contemporary artistic productions.

KEYWORDS Contemporary Art; Authorship Models; Memory and History; Political Conflicts; Walid Raad

RESUMEN

Este artículo presenta el concepto *función-historiador* como modelo de autoría de un *arte de la memoria*. Este concepto, elaborado a partir de la modulación de la *función-artista*, de Peter Osborne, y del análisis del proyecto *Grupo Atlas*, práctica artística de Walid Raad sobre las guerras civiles libanesas, se presenta como contrapunto al modelo crítico de *artista-testigo*, predominantemente utilizado en la mediación de prácticas artísticas en conflictos políticos actuales. El confronto entre estas propuestas se realiza desde la distancia entre el *sujeto-artista* y una postura de *autoría artística*. Esa separación nos permite analizar otros formatos de presentación del artista como parte de su producción, así como verificar nuevos acercamientos a los lazos autobiográficos e identitarios en las producciones artísticas contemporâneas.

PALABRAS CLAVE Arte Contemporáneo; Modelos de Autoría; Memoria e Historia; Conflictos Políticos; Walid Raad

A segunda metade do século XX foi paulatinamente marcada por uma expansão do tema da memória no campo das artes visuais, notadamente em razão do aumento do número dos trabalhos em torno da *Shoah* e seus impactos histórico-socioculturais. Mas é de fato a partir da década de 1990 que um *boom de memória* pode ser identificado no cenário artístico global. Tal manifestação reúne práticas artísticas de características variadas. No que concerne aos temas, os trabalhos assimilados a essa *arte da memória* abordam desde os efeitos da Segunda Guerra Mundial sobre as gerações procedentes até o *Apartheid*, na África do Sul, e os movimentos pós-coloniais, passando certamente pelas ditaduras latino-americanas¹. Eles o fazem a partir de formatos originais para os quais o uso e a resignificação de fotografias, documentos, testemunhos e monumentos é essencial. Por essas vias, vê-se desenvolver uma arte interessada tanto nas catástrofes, nos Estados de exceção e nos produtos de guerras quanto nas relações entre processos mnemônicos e modos de elaboração da memória pública e de escritura da história.

Observadas frequentemente sob a ótica da (possível ou impossível) representação da violência e da experiência traumática, essas produções artísticas em torno dos conflitos políticos do século XX respondem igualmente como expressão singular da *virada autobiográfica*, também surgido nos anos 1990. Isso porque, na maioria

dos casos, a assinatura desses trabalhos advém de artistas cujas histórias pessoais dialogam com os eventos por eles abordados. Desse modo, em razão desses artistas pertencerem às gerações de sobreviventes ou, ainda, pela memória por eles herdada de seus pais ou avós, suas experiências (de conflito político) passam a ser manejadas, outrossim, como parte ou tema principal de suas produções.

Apesar dos diferentes aspectos que permitem aproximar uma *arte da memória* e a *virada autobiográfica* nas artes visuais, essas duas manifestações raramente são consideradas em suas interações; o mesmo no que diz respeito à problematização dos processos de elaboração de trabalhos que respondem conjuntamente a esses dois campos. Antes, muitos dos esforços da crítica contemporânea em assimilar conjuntamente essas produções insistiam em enfatizar a experiência do artista, operando seu status de testemunha de certo evento enquanto ferramenta primeira, e por vezes única, de compreensão do trabalho de arte. Por conseguinte, essas análises passavam ao largo dos processos de ficções e autoficções necessários para compreender uma arte de características autobiográficas em todo seu aporte pluri ou transidentitário.

A utilização recorrente desse dispositivo de mediação crítica pode ser compreendida como o emprego exacerbado de um modelo de autoria artística que identifico como aquele do artista-testemunha.

Nele, a autoridade testemunhal de um indivíduo real é igualada à autoridade artística (OSBORNE, 2013) e é operada como chave principal de entendimento de seu fazer, mesmo quando esse vínculo não é evocado no trabalho de arte. Esse modelo alimenta-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 históricas, que assumiu maior importância na elaboração de narrativas resultantes de conflitos políticos de extrema violência ao redor do mundo. Sobre esse cenário, Joan Gibbons (2007) chama atenção para a importância que as literaturas de testemunho elaboradas nesse intercurso – provenientes muitas vezes de processos psicoterápicos interessados em “fazer falar o sobrevivente” – tiveram na construção de conhecimentos sobre certos eventos históricos. Em tal conjuntura, viu-se então repercutir, para o campo das artes, aspectos dessa cultura de memória. Uma aproximação que fomentou relações singulares entre artes visuais e o mal radical (AILLAGON, 1997), 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 pessoal, o que passou a ser abundantemente evocado, operado e até mesmo fabricado nos trabalhos de arte.

Se o cotejamento entre arte e memória tem sido fundamental para o desenvolvimento de uma arte política potente, o manejo desmedido do modelo de artista-testemunha pela crítica é, no entanto, problemático. Isso porque ele se funda constantemente sobre uma confiança inabalável nos depoimentos de artistas, desempenhando uma postura similar àquela dos discursos de memória que tomam testemunhos como evidência segundo aproximações teleológicas. Ao fazê-lo, esse modelo ampara os depoimentos de possíveis interrogações sobre suas construções, mesmo das questões que poderiam ser propostas *por e na* esfera artística, na dinâmica dos trabalhos. Inversamente, atribui-se ao campo artístico os mesmos cuidados e preocupações, por exemplo, a respeito dos limites de representação da experiência de violência, chegando-se mesmo a identificar o campo das artes visuais como um lugar reservado ao incomunicável, àquilo que fugiria das formações simbólicas. À conta desse foco central, as relevâncias plástica e estética do trabalho são, muitas vezes, preteridas.

Este artigo faceja essas limitações do modelo de artista-testemunha. A partir do estudo do projeto *Grupo Atlas*, prática artística de Walid Raad (1967-) sobre as guerras civis libanesas ocorridas entre 1975 e 1990, proponho um modelo substituto, a saber, a *função-historiador*: um novo entendimento das relações que se estabelecem entre o artista contemporâneo, sua prática artística e os

conflitos políticos sobre os quais ele testemunha e que são abordados em seus trabalhos.

Artista libanês radicado nos Estados Unidos e pertencente à geração de grandes nomes da arte contemporânea no Líbano², Raad é autor de uma obra heterogênea e complexa que combina fotografia, documentos apropriados de arquivos, vídeos, colagens e textos na dinâmica de instalações, livros e performances. Com esses materiais e formatos, o artista trabalha as relações entre imagem, memória, conflitos políticos e patrimônio, renovando frequentemente as problemáticas contemporâneas a respeito das associações entre esses campos e a maneira como eles interagem nos processos de escritura da história e da história da arte. Abordando principalmente a história contemporânea do Líbano e sua geopolítica internacional, a produção artística de Raad reativa, cria e interroga documentos e imagens, a fim de questionar nossas instituições de memória e história e o modo como lidamos com o passado e a destruição. Em *The preface* (2016-2016) ou *Stage 0*, por exemplo, o artista se une a Bernard Khoury para submeter um projeto arquitetônico de um Museu de Arte de Beirute (BeMA). O trabalho consiste na apresentação de imagens e de uma maquete do projeto que, grosso modo, “para não aceita[r] acriticamente o cânone [das artes] com os seus heróis, períodos e ismos”³, propõe uma instituição peculiar, cuja primeira fase de construção seria uma

abertura física no solo que deixa aparecer, ao corpo que olha a enorme fissura, os escombros deixados sob a terra ao longo dos anos. Em tom de manifesto, Raad e Khouiry afirmam que a

abertura é reservada não tanto à arte, mas aos dispositivos artístico-históricos, teóricos, curatoriais, administrativos e arquitetônicos que fazem justiça à arte moderna e contemporânea do Líbano. Nós não nos apressaremos em organizar a arte libanesa no interior de paredes que separam, com luzes que não iluminam e sobre pisos que não desconcertam.⁴

A grande fenda é, então, mais um convite à reflexão e ao questionamento dos diferentes agentes envolvidos na organização e preservação de uma história da arte do Líbano do que a pretensão de se construir um local para uma arte representativa do país. Na mesma linha de interrogação dos passados artísticos, a instalação *Cartas ao leitor (1864, 1877, 1916, 1923)*, finalizada durante a residência artística de Raad na 31ª Bienal de São Paulo (2014), retoma seu projeto sobre as obras desaparecidas do *display* de exposições do Museu de Arte Árabe Moderna, em Beirute. Na metaforização dos rastros deixados pelos trabalhos, ele constrói novas paredes, indicando apenas as sombras de molduras, sem objetos, e convidando o espectador a

participar de uma exposição de vestígios possíveis, subvertendo o interesse visual de uma mostra.

Embora a atenção à história e à documentação enquanto traço de passados atravesse de alguma maneira toda a produção do artista, é de fato no projeto *Grupo Atlas* que esse interesse é mais precisamente identificado. Datado oficialmente como ocorrido entre os anos de 1989 e 2004⁵, mas ainda em curso, o projeto se apresenta ao público com um objetivo preciso: pesquisar e documentar a história do Líbano contemporâneo, em particular as guerras civis libanesas ocorridas entre 1975 e 1990. Para tanto, o trabalho de arte é configurado como uma instituição arquivística, mantida por um coletivo denominado Grupo Atlas, do qual o artista Raad se apresenta como participante. O arquivo reúne cadernos, filmes, videoteipes e fotografias; materiais atribuídos a anônimos, a instituições ou a personagens (um historiador, um refém de guerra, oficiais do exército etc.) cujas atividades sociais (e narrativas pessoais) seriam significativas para compreender a história contemporânea do Líbano a partir de seus conflitos bélicos. Raad é indicado como um dos diversos doadores desses materiais. Além dessa participação entre os concessionários de documentos, o artista também desempenha um papel de porta-voz do Grupo Atlas em palestras sobre o arquivo. Assim, ele assume diferentes posições na composição dessa prática artística para além de um lugar de assinatura real.

Multifacetado e plural, o projeto *Grupo Atlas* é, sem dúvida, a produção artística mais conhecida de Raad, tendo sido exposta (parcialmente ou de forma integral) nos principais centros e museus de arte da cena internacional. Os esforços empregados para compreender essa prática resultaram em diversas publicações, sobretudo de catálogos que retomam alguns conjuntos de documentos (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2004, 2005, 2007) ou entrevistas com o artista. Muitos desses escritos buscam enfaticamente esclarecer as relações entre fato e ficção que operariam no projeto. Os documentos foram produzidos pelo artista ou são apropriados de outros arquivos? Os personagens indicados como doadores de materiais existem? Visto que apenas Raad aparece como porta-voz do Grupo Atlas, este coletivo seria fictício? As palestras ministradas pelo artista seriam conferências ou fariam parte também do trabalho de arte?

Muitas dessas perguntas foram respondidas desde a primeira exposição do trabalho. Mas as informações encontradas revelaram maior complexidade dessa prática artística e sua originalidade na arte contemporânea. Paralela a essas questões, a fortuna crítica produzida sobre o projeto *Grupo Atlas* concentrou sua atenção sobre os vínculos entre Raad e o arquivo do Grupo Atlas, afirmando essa ligação no campo da arte da memória e assumindo a imprescindibilidade de retomar a história pessoal do artista para compreender as dimensões do seu fazer.

De fato, a narrativa de vida de Raad é, como no caso de tantos libaneses, marcada pelos conflitos políticos no país e pela diáspora libanesa do fim do século XX. Nascido em 1967, o artista passou parte de sua vida residindo em uma Beirute submetida a episódios diários de destruição. Na adolescência, ele migrou para os Estados Unidos, a fim de evitar seu recrutamento pelas milícias confessionais e sua participação no combate direto contra as forças israelenses que invadiram 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.

No entanto, apesar de importantes, esses aspectos autobiográficos não são diretamente informados na prática do projeto *Grupo Atlas*, ao menos não de modo a justificar a afirmação da experiência desse artista como chave de mediação de sua prática. Fazê-lo reduz as camadas e potências desse trabalho para questões contemporâneas sobre as relações entre memória, história, política, autoria e identidade em diversos níveis. Mas, para compreender essas outras dimensões, é necessário, primeiramente, observar um Raad para além da sua posição de assinatura. No projeto, um sujeito Raad existe, mas suas manifestações têm enquadramentos muito precisos, desde doador de materiais até aquele que performa uma fala diante de um público no formato contemporâneo de conferência performática. A esse respeito,

se discursar compõe sua prática artística, suas palestras e entrevistas não poderiam ser observadas como parte da performatividade que o projeto demanda? Se sim, como o seu discurso seria chave de explicação se ele pertence também à dinâmica da obra?

Em razão desses e outros questionamentos, o projeto *Grupo Atlas* é apresentado e analisado neste artigo a partir de perspectivas que permitem desvencilhar essa produção do limitado modelo de autoria de artista-testemunha. Em seu lugar, eu proponho o termo *função-historiador*, que serve para designar uma nova interação das relações que se estabelecem entre Raad, sua prática artística e os conflitos políticos sobre os quais ele testemunha e que são abordados em seus trabalhos, sem confiar o núcleo autoral de sua prática à sua existência como um indivíduo real. A identificação desse outro formato de autoria exige, primeiramente, o distanciamento entre um sujeito-artista e uma posição de autoria artística. Essa separação permite investigar outros modelos possíveis, pois por meio dela pode-se incidir sobre diferentes níveis de solicitação do sujeito-artista. Neste caso, Raad, no cenário contemporâneo, o “eu” empresta-se ao trabalho de arte, em uma espécie de movimento de “proletarização” de si.

Essa “condição proletária” do artista é discutida por Isabelle Graw (2017) em artigo sobre a promoção do “eu” (como continuação do trabalho de arte) na produção de Andy Warhol na década de 1960.

A partir da premissa “de que a fronteira entre sua ‘obra’ e aquilo que se poderia chamar de exibição pública de [sua] ‘atitude perante a vida’ (...), é fundamentalmente instável e sem nitidez”, Graw (Ibidem, p. 246) constrói sua tese sobre as aparições e declarações públicas desse artista como elementos que fariam parte de sua produção. Ela afirma que, para esses momentos (e neles), Warhol se desenhava enquanto *persona* pública, cuidadosamente elaborada, por meio de processos de produção de si e encenação da vida, fabricando a si mesmo como um corpo que se veste para sair ao trabalho.

Nesse modelo precursor de Warhol como artista-celebridade, a ideia de um artista contemporâneo dividido entre sujeito, produção e prática artística oscila. Embora Graw 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” (Ibidem, p. 247), 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” (Ibidem), existe uma diferenciação potente entre associações consoantes ao paradigma vasariano e o modelo encetado em Warhol. A distância está posta, respectivamente, entre (a) um lugar ocupado pelo artista cujo sentido de “celebridade” o separa de seus pares; e (b) 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. 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 se constrói apenas mediante a particularidade de regras que uma posição de artista pode requisitar de seu movimento de “encenação de si” (*to perform oneself*), levando em consideração o campo específico no qual atua e para o qual responde (GRAW, 2017).

A tese de Graw sobre a união entre obra e vida de Warhol por meio da “encenação” permite avançar de outra maneira sobre a proposição de uma cisão entre *sujeito e produção artística*. Com base no exemplo de Warhol, pode-se então conceber um *lugar de artista* como parte de uma prática artística mais ampla: um papel que é continuamente desempenhado. Essa condição permite questionar a posição de testemunha do artista como modelo de explicação de sua prática, pois, no entendimento de uma “vida que sai para trabalhar”, um possível status de testemunha mantido pelo artista também participaria da elaboração do trabalho de arte. No entanto, esse novo elemento constitutivo da prática artística não se destacaria por sua credibilidade

inabalável. Na dinâmica artística, ele (testemunha) concorreria com os demais aspectos produzidos pelo artista em seu fazer.

Essa “condição proletária” do artista permite questionar, ainda, outro modelo de autoria muito comum discutido por Hal Foster (2014), segundo o qual uma autoridade artística seria legitimada em razão da identificação do artista com o tema por ele abordado, o que lhe conferiria a propriedade necessária para se posicionar sobre o modelo de artista-testemunha e justificaria seu uso. Tal modelo, do artista como etnógrafo, é localizado em uma “arte de ponta de esquerda”, em que um artista, comprometido, com comportamento semelhante à atividade etnográfica, batalha em nome de um “outro cultural e/ou étnico” (Ibidem, p. 160), e para o 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 Walter Benjamin (1987). No texto benjaminiano, o intelectual de esquerda é convocado a colocar sua produção a serviço de uma causa ideológica, buscando, por meio dela, modificar os aparelhos de produção já existentes e identificáveis em outros setores e campos de conhecimento (BENJAMIN, op. cit). 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” (Ibidem, p. 137), pois esse “proletariado não deve se manifestar apenas ao nível de suas convicções, e sim na qualidade de produtor” (Ibidem, p. 135). Assim, nessa “arte a serviço de”, a posição de autoria se uniria aos princípios ideológicos de um sujeito-autor. Mais especificamente, ela seria reconhecida expressamente nessa junção.

No entanto, para Foster (op. cit.), o problema da apropriação desse modelo nas artes contemporâneas é que, a despeito da distância temporal de sua atualização, ele propõe aproximar produção artística e engajamento político, não apenas pela “pressuposição de que o lugar da transformação política [seria] o mesmo da transformação artística” (Ibidem, p. 162), 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, recai, segundo Foster, constantemente em uma relação de “mecenato ideológico” (Ibidem, p. 162). De um lado, essa interpretação propõe que o artista, tendo acesso automático à 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 eles fazem dos movimentos de alteridades instrumentos de transformação dominante ou de autoridade inquestionável.

O modelo de artista como etnógrafo corrobora aquele do artista-testemunha. Além dos aspectos já destacados anteriormente, ambos se fixam sobre a unicidade identitária do sujeito como fundador legítimo, sem considerar as performatividades de um sujeito-artista no bojo de sua prática, as pluri-identidades e/ou transnacionalidades, ou, ainda, a descentralização da posição de autoria na cena artística contemporânea, aspectos estes identificáveis na prática artística de Raad, uma vez que o modelo de artista-testemunha é afastado enquanto leitura preponderante sobre seu fazer. Por isso, o exercício de refletir sobre um novo modelo autoral operante nas relações que se estabelecem entre esse artista contemporâneo, sua prática artística e os conflitos políticos que ele testemunha e aborda em seu projeto *Grupo Atlas* é, antes de tudo, um movimento de pesquisa por modelos de autoria artística condizentes com a contemporaneidade. Neste artigo, investigo uma dessas possibilidades, elaborada a partir do

estudo da obra magna de Raad. Para analisá-la, recorro à proposição de Peter Osborne de uma posição de autoria artística enquanto condição mutável e seccionada do sujeito-artista, desenvolvida em seu artigo “A ficção do contemporâneo: a coletividade especulativa de The Atlas Group, 1999-2005” (OSBORNE, 2010, tradução minha). Inspirando-me então no termo *função-artista* do filósofo britânico, apresento uma variação, a *função-historiador*, que permite considerar modulações e invenções entre o vínculo identitário de um artista que testemunha – neste caso, Raad – e a sua prática artística.

A FICCIONALIZAÇÃO DA FUNÇÃO-ARTISTA

Em seu ensaio, Peter Osborne (op. cit.) 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 copresença 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” (Ibidem, p. 265, tradução minha) que fosse capaz de refletir essa conjuntura temporal e geopolítica. No caso de trabalhos de arte, do circuito expositivo, do mercado e da

crítica, Osborne reconhece esse confluir de tempos e espaços sociais diversos 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 de produções artísticas, o filósofo identifica essa condição transnacional na coletividade especulativa produzida *nos* e *pelos* coletivos artísticos reais ou fictícios e que, segundo ele, pode ser entendida como uma ampliação das estratégias de pseudônimos utilizadas como recurso para anonimatos artísticos. Neste último componente do cânone sugerido, Osborne sinaliza a proposta de um novo modelo de autoria artística condizente com o cenário contemporâneo. Isso porque, em vez de identificar um núcleo autoral do trabalho de arte como diretamente ligado a um sujeito-artista, o autor introduz em seu lugar a noção de *autoridade artística*, sinonimizada pelo filósofo no conceito de função-artista.

O termo apresentado é formulado por meio de uma clara expansão da função-autor de Michel Foucault (2001) ao campo das artes visuais e divide com ele muito mais do que sua etimologia. Embora Osborne não se delongue sobre essa relação nem apresente uma definição de seu conceito, a conexão apontada para com o filósofo francês permite justapor as duas propostas e, a partir da leitura de Foucault, delimitar quais seriam as características dessa

função-artista e por quais razões ela responderia à necessidade de uma concepção *sui generis* de posição de autoria artística na contemporaneidade.

No emblemático texto da conferência “O que é um autor?”, proferida em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, Foucault propôs identificar “as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” (Ibidem, p. 267) na sociedade, sem subordinar, contudo, suas importâncias e atribuições a indivíduos reais que as tivessem produzido enquanto inventores. Isto é, sem sujeitar uma posição de autor àquelas que detinham a propriedade e responsabilidade textuais. Primeiramente, porque sua intervenção partia justamente do diagnóstico do apagamento desse lugar de autor como fabricante na escrita contemporânea. Advinha dessa conjuntura o interesse de Foucault em localizar esse espaço deixado vazio e observar “as funções livres que essa desapareição faz[ia] aparecer” (Ibidem, p. 71). Em segundo lugar, 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?” – assim arriscando-se a “manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do ‘a priori’” (Ibidem).

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” (Ibidem, p. 274). Ele a localizou mais adiante dos nomes próprios, já que estes não equivalem ao nome de autor enquanto autoridade discursiva. A função-autor é, então, uma posição de autoria que não está assegurada em um locutor real. “Referências biográficas ou psicológicas” (Ibidem, p. 287), que poderiam reenviar um discurso ao “caráter absoluto e [a]o papel fundador d[e um] sujeito” (Ibidem) são colocadas entre parênteses, pois a *função* existe a despeito delas, localizada 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.

Apesar da posição de autoria indicada pelo filósofo francês estar relacionada à fundação de um discurso pela via do texto e de sua análise ser estruturada em termos de livros e obras escritas, Foucault pontua, já ao final de sua conferência, a possibilidade de abrangência de sua proposição, de maneira a ser viável o reconhecimento de uma função-

autor em outras práticas, das quais cita, por exemplo, a pintura e a música, desde que levadas em conta as prováveis adaptações necessárias próprias às especificidades dos campos. Embora a proposta de Osborne se inscreva nessa abertura às artes visuais, sua apresentação de uma função-artista não se orienta em direção às artes tradicionais. Antes, ela toma por base a configuração contemporânea (ampliada, múltipla e transnacional) do campo artístico e, por isso, sua compreensão a partir do paradigma de uma função-autor demanda, outrossim, a observação das particularidades dessa condição temporal. Isso porque, se a função-autor nega a subjetividade como condição para atribuição de autoridade artística, como pensar uma cisão semelhante entre o sujeito (autor do trabalho) e a posição de autoria na arte contemporânea, na qual a inflexão do conceito de objeto de arte em direção àquele mais alargado de prática artística inclui constantemente o sujeito-artista como objeto de sua poética?

A resposta à questão subentende uma mudança no objeto de análise. Se as duas funções dialogam no que concerne à alteração da prática e se, em vez de sublinhar-se, um indivíduo real passa-se à observação de produções e daquilo que Foucault denominou de suas correspondentes “modalidades de existência”, a análise da relação entre sujeito-escritor e artista-prática artística exige uma modificação na metodologia de identificação dessas modalidades. Dentre as

distinções, friso a necessidade de ponderar, nesse novo modelo, 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 minha); uma presença corporal que, não raramente, abrange também um empréstimo de sua fala *ao e/ou como* trabalho de arte.

Analisando as inserções de um sujeito-artista em sua própria produção, 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 publicada: um mundo pessoal posto à exposição pública como aspecto central de trabalhos de arte. Observando esse cenário, Baqué pergunta-se em que medida seria possível um conceito de *intime*⁶ que não se dirija ao subjetivismo como mediação determinante de trabalhos de arte. Nesse aspecto, a autora expõe uma preocupação semelhante àquela levantada por Foucault na formulação de sua 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, op. cit., p. 287).

Ao serem endereçadas ao campo da arte, essas questões ecoam diferentemente em razão mesmo da diversidade de apresentações possíveis de um sujeito-artista na dinâmica das práticas. O direcionamento dessas interrogações a um problema específico – neste caso, aquele das relações entre o artista contemporâneo, a prática artística e os conflitos políticos sobre os quais ele testemunha – permite pontuar mais precisamente os enquadramentos possíveis do corpo e da bibliografia do artista enquanto suporte/elemento/tema de sua própria “escritura”, considerando o distanciamento entre um sujeito real e uma posição de autoria.

Em seu estudo já mencionado, Baqué (op. cit.) aponta uma solução para o problema de atrelar o *intime* como tema ao subjetivismo como recurso crítico. Tendo analisado, maiormente, a produção de documentários (fotográficos e fílmicos) e a presença do *intime* como testemunhos, a autora conclui que há situações em que as artes cooperam com o que ela denomina de “passagem ao testemunho”⁷. Sua tese é de que há produções artísticas que fomentam a passagem de relatos pessoais a outras modalidades de representação, elaborando-se, assim, “outras formas visuais, narrativas e discursivas” (Ibidem, p. 197) em que se observam os comportamentos do corpo e da fala do artista na ordem do trabalho sem reificar sua figura externa.

Essa elaboração do testemunho assinalada por Baqué pode ser mais bem compreendida por meio da distinção que Joan W. Scott (1999) faz entre dois modos de aproximação e de manejo 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, no primeiro caso, “a experiência [seria] considerada como a origem do conhecimento [e] a visão do sujeito individual (...) torna-se o alicerce de evidência sobre a qual se ergue a explicação” (Ibidem, p. 26). 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” (Ibidem, p. 38). Sob esses termos, na passagem ao testemunho sugerida por Baqué, o sentido de *intime* do artista apareceria em sua produção tão somente enquanto objeto construído ou uma *persona*, independente de um sujeito real possivelmente ligado a uma experiência factual.

O estudo de Beatriz Sarlo (2007) caminha pela mesma via de historicização da experiência anunciada por Scott. A autora considera uma série de produções artísticas contemporâneas⁸ nas quais identifica o uso 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” (Ibidem, p. 37). No lugar desse entendimento, Sarlo insiste na existência de trabalhos que utilizam 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. Semelhantemente a Scott, Sarlo também diferencia os modos pelos quais práticas artísticas decidem manejar materiais testemunhais. Enquanto uma perspectiva pode se manifestar no espelhamento 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, p. 37), possibilitando que o testemunho seja compreendido como discurso.

Assim, pela soma das proposições de Baqué, Scott e Sarlo, desenha-se um caminho para o entendimento de função-artista na qual se mantém o princípio de cisão entre sujeito e posição de autoria, considerando a condição contemporânea na qual o sujeito-artista aparece, sendo também objeto de sua produção. Essa assimilação

depende, impreterivelmente, da manifestação de um *sujeito* dentro dos limites da produção de arte por meio de estratégias e artifícios plásticos e estéticos.

No que concerne aos trabalhos que abordam conflitos políticos, tema desses três autores, essas engenhosidades são sinalizadas como procedimentos semelhantes àqueles manejados pela disciplina história na construção de suas narrativas⁹. Embora essa aproximação não seja diretamente nomeada por Baqué, Scott e Sarlo, ela tem grande repercussão na crítica que responde à necessidade de mediação dessa produção de arte, fazendo dialogar “o campo artístico sensível e o campo científico-histórico” em vias de “estudar a forma como tantos artistas contemporâneos estão interessados em documentos e arquivos a fim de implementá-los de uma nova forma, trazendo assim à luz uma história que não tinha sido contada nesses termos” (MICHALET; TRENTINI, 2017, p. 2, tradução minha), por meio de montagens e remontagens inéditas e infinitas dos tempos, para além da temática de conflitos recentes.

Dessa analogia entre arte e história nascem diversas associações entre a figura do artista e aquela do historiador. Cito, por exemplo, o trabalho do historiador Miguel Hernández-Navarro (2012) no qual a análise empreendida de práticas de artistas contemporâneos, seus manejos de documentos do passado e suas investigações e reflexões

sobre história e memória aproxima-os da atividade do historiador. Mais especificamente, para Hernández-Navarro, a lida de certos artistas com o tempo os inscreveria como a plasmação do modelo de historiador benjaminiano, sobretudo pela crítica ao progresso linear, pela ênfase na visualização da história em imagens e pelo diálogo entre história e memória. Apesar de instigante e coerente, essa proposta do artista contemporâneo como historiador benjaminiano divide algumas das mesmas dificuldades do modelo de artista-testemunha, pois ela localiza no sujeito-artista o núcleo autoral da prática historiadora. Mesmo que Hernández-Navarro convoque uma série de obras para embasar sua proposta, o autor se concentra principalmente no recorte temático desses trabalhos e na maneira como o artista organiza os materiais sobre esses temas de modo a indicar outras histórias, as quais muitas vezes têm ligação direta com uma experiência pessoal desse artista-historiador, que continua a desempenhar um papel central na compreensão/ativação do trabalho de arte.

É importante observarmos a proposição dessa transformação do artista em historiador por meio da função-artista de Osborne, uma vez que o filósofo inglês pensa seu modelo de posição de artista prevendo sua possibilidade de ficcionalização. Essa capacidade pode ser mais bem compreendida por meio de uma abordagem terminológica. Os paradigmas de Foucault e de Osborne dialogam 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 desempenhados (FUNÇÃO, 2016). Há, no uso desse vocábulo específico¹⁰, uma estratégia semântica para 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 o 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, 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: em signos encontrados em textos e seus contextos para Foucault, e no nível das produções artísticas para Osborne.

No entanto, apesar desse distanciamento fundamental entre indivíduo real e posição de autoria para a indicação de função como atividade, esse vínculo é necessário para compreender a faculdade de *ficcionalização* do modelo de autoria artística proposto por Osborne. Tal exercício é pertinente porque, ao apresentá-la, o filósofo a define rapidamente como uma ampliação das estratégias

de pseudônimos, um movimento de alteração que, historicamente, se dirige a um sujeito com intuito de preservar seu anonimato. Nisso, Osborne abre um precedente para a ficcionalização, que sugere como faculdade da função-artista enquanto alteração, como modificação dessa função. Isso não se refere às modificações manejadas habitualmente pela expressão “o artista como...”. Na proposta de Osborne, essa variação se manifesta como coletividade da prática artística, como junção fictícia de tempos e espaços como reflexo de uma situação transnacional (e possivelmente pluri-identitária) nas artes contemporâneas, em vez de uma transformação aparente de 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. Por essa composição fragmentada, 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, entende-se a ficcionalização da função-artista como a possibilidade de mudança da autoridade artística no campo das artes por meio de outros tipos de posições de

autoria, evidenciada na modificação de elementos e das relações pelas quais se reconheceria uma função-artista por aqueles relevantes à identificação dessas outras possíveis posições.

É com base nesse princípio de ficcionalização que as páginas seguintes serão voltadas à análise do projeto artístico *Grupo Atlas* do artista libanês Walid Raad. Mais precisamente, meu exercício, a partir de agora, é o de observar as relações entre esse artista e seu trabalho em questão, tendo como ponto de ligação entre esses dois polos as sequências de guerras civis ocorridas no Líbano entre 1975 e 1990 e precisando de que maneiras um sujeito-artista Raad se manifesta (ou é delimitado) nessa prática artística. A partir desse trabalho, é possível refletir uma modulação da função-artista que atenta à historicização de conflitos nas artes por um artista que testemunha, sem reincidir o modelo de artista-testemunha. Em seu lugar, identifico uma função-historiador que opera na junção dos elementos (documentos, estruturas e procedimentos) que constituem o projeto *Grupo Atlas*, dentre os quais se localiza Raad, afastado.

A prática artística de Raad em torno da sequência de guerras civis libanesas concentra-se mais enfaticamente na concepção do projeto *Grupo Atlas*. Como introduzido anteriormente, o trabalho em curso desde 1989 tem a forma de instituição arquivística. Organizado e mantido pelo coletivo Grupo Atlas, o arquivo é apresentado como tendo a intenção de reunir, preservar e produzir documentos sobre os conflitos políticos em questão. Localizado fisicamente nas cidades de Beirute e Nova York, ele é constituído de séries de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias. Esses materiais, dados a conhecer ao público por meio da plataforma virtual *Atlas Group 1989*¹¹, e que são reunidos em exposições, instalações, textos e conferências performáticas, são ordenados em três categorias, estruturadas segundo suas proveniências. A categoria A (para *Authored*) concentra os documentos que teriam sido doados ao arquivo por diferentes indivíduos; *FD* (para *Found Documents*) aglutina os documentos ditos encontrados e, em razão disso, atribuídos a anônimos ou a instituições; e, em *AGP* (para *Atlas Group Productions*), estão compilados os documentos produzidos, cuja autoria seria conferida ao próprio Grupo Atlas. Essa divisão faz interagir, em um mesmo grupo, materiais produzidos e/ou apropriados por Raad de coleções públicas e privadas, sem necessariamente serem dispostos nas categorias que condizem com suas reais procedências. Na dinâmica

do *Projeto*, os diversos documentos são atribuídos a outras fontes de origem, sendo elas instituições ou indivíduos. Dentre os doadores de materiais estão um historiador libanês, doutor Fadl Fakhouri, que lega à esposa a tarefa de doar ao Grupo Atlas uma série de estudos que lhe pertenciam; um ex-refém de guerra, Souheil Bachar, mantido em cativeiro durante dez anos e que colabora com a 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 detonados durante conflitos políticos no Líbano; o fotojornalista 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, que também é incluído, como indicamos anteriormente, como doador de materiais em razão de sua experiência pessoal com as guerras civis libanesas.

Os documentos apontados como provenientes de Raad são reunidos em um dossiê que leva seu nome e que contém um caderno de título *Let's be honest, the weather helped* e um conjunto de fotografias, *We decided to let them say, "we are convinced", twice*. No primeiro,

imagens em preto e branco de paisagens urbanas despovoadas são sobrepostas por pontos coloridos: um esquema de cores que sinaliza as munições usadas em bombardeios por diferentes países à cidade de Beirute. Nesse estudo imagético, informa a nota introdutória do documento, seria possível reconhecer 23 países (dentre os quais Estados Unidos, Grã-Bretanha, Arábia Saudita, Israel, França, Suíça e China) que teriam manufaturado projéteis e armas de guerra e/ou fornecido armamentos e outras formas de suporte às várias milícias nacionais que lutavam as guerras civis libanesas. No segundo documento cedido por Raad, um conjunto de fotografias figura um ataque aéreo a um conjunto de prédios e a dinâmica dos soldados em torno desse motivo bélico. Segundo o relato que acompanha as imagens, trata-se de registros feitos por Raad de uma investida contra a cidade de Beirute no verão de 1982. A data faz referência à invasão do exército israelita no Líbano com a cooperação de milícias nacionais.

Assim como os demais documentos do projeto *Grupo Atlas*, aqueles fornecidos por Raad são acompanhados por notas introdutórias adicionadas pelo Grupo. Elas são elaboradas de modo a sublinhar informações concedidas pelos doadores. Elas também acrescentam outros elementos que indicam suas elaborações a partir de movimentos de análise e comparação entre os documentos. É por efeito dessas notas que o espectador/leitor pode, por exemplo, acessar

toda uma trama histórica em torno dos carros-bomba utilizados como estratégia bélica ao longo dos quinze anos de conflitos no Líbano. Um escrito externo retoma as informações do prefácio do *caderno n°38* (manuscritas em árabe), que teria pertencido ao doutor Fakhouri: repete que as pranchas do caderno trazem os modelos exatos (marca, modelo, cor) dos veículos utilizados em explosões durante os anos das guerras civis libanesas. Mas o conteúdo sobre os números de data, hora e local das explosões para as quais cada um dos modelos semelhantes teria sido utilizado, os números de mortos e feridos nos eventos, quantidade e tipo de explosivos usados são da ordem da reunião de leituras e cotejamentos entre as pranchas, resumidas como dados sobre as guerras civis libanesas. Se a informação visual desses conjuntos é salientada pela repetição dos motivos imagéticos de um léxico visual sobre os conflitos, é nos textos que acompanham essas reincidências que essas informações contingentes ganham potência como produções de histórias.

Esse tipo de escrita da história também é identificado no caso das notas introdutórias que acompanham os materiais doados por Raad. Por meio delas, forma-se uma imagem que infere sobre as participações internacionais diretas nas guerras civis libanesas. Ela põe em questão as narrativas que insistem em construir o conflito apenas pelas disparidades entre confissões no plano nacional, tendo

em vista que a configuração mesmo da política confessional libanesa foi elaborada considerando a interferência estrangeira no território. Mas, no caso do caderno e do conjunto de fotografias doados, há também um esforço nítido de operar uma distância entre o documento (anotado em primeira pessoa) e a autoria do trabalho de arte. Para tanto, uma linguagem sóbria e informativa, apresentada nos demais conjuntos, se intensifica por meio do endereçamento a Raad sempre em terceira pessoa. Esse artifício de distanciamento entre autor e objeto se dá pelo uso de frases 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: (...)”¹² 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: (...)”¹³, empregadas, respectivamente, nos documentos *We decided to let them say*, “*we are convinced*”, *twice* e *Let’s be honest, the weather helped*.

Embora as frases sejam construídas na relação entre o sujeito-artista Raad (autor do trabalho) e o artista-testemunha (sujeito da experiência), o que poderia motivar uma relação subjetiva nas análises do trabalho, as astúcias de distanciamento do projeto *Grupo Atlas* se organizam de modo que essa relação seja substituída por outra entre um Raad documentado e o Grupo Atlas. Se, de um lado, Raad ocupa

a posição de doador, de outro, o sujeito-artista autor é “substituído” pelo Grupo. Esse coletivo é a mão que arquiva, que “preside à operação aparentemente inocente da conservação de documentos” (RICŒUR, 2012, p. 199). É “uma mão que coleciona e classifica” (FARGE, 2009, p. 11), que decide a seleção e a preservação. Por isso, Grupo Atlas não designa apenas o coletivo de agentes do arquivo, mas, sobretudo, a “mão” que constitui o acervo de documentos e, por isso, determina sua criação, bem como os formatos que ele apresentará.

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 posição de produtor individual desse artista a outra, a de assinatura conjunta. O projeto é, assim, divulgado como 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 empregado¹⁴. Esse friso coletivo, por certo, indica o 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 o

caráter ideológico fundante que determina o conjunto de materiais selecionados e produzidos como documentos sobre as guerras civis libanesas. Essa posição, raramente nomeada, contribui para que a disposição de informações em um corpo arquivístico seja vista como operação inócua, supostamente desprendida de vínculos que outorgam suas admissões nesse espaço. Uma percepção tradicional sobre a qual o projeto *Grupo Atlas* opera sua crítica justamente pela precisão dessa “mão arquivista”, revelando assim parte de sua esca fundante e demonstrando a parcialidade das seleções realizadas no estabelecimento de arquivos.

Ao mesmo tempo em que esse ato de nomear o agenciamento do arquivo a partir da coletividade Grupo Atlas opera sua instauração como conjunto comum e oficial, essa declaração desvincula a individualidade da autoria de Raad como possível “sujeito agenciador” e, por conseguinte, uma associação do conjunto de materiais do projeto a um colecionismo privado sobre a experiência pessoal de um sujeito-artista. Consequentemente, seu aparecimento de modo biográfico é como forma de autoridade (e propriedade) unicamente sobre o seu dossiê de imagens, dispostos na categoria A, entre outros tantos.

Há outro enquadramento de Raad verificável no arquivo. Ele intercala dois movimentos: o uso do artista como um dos suportes do trabalho e a “encenação de si”. De um lado, nas conferências de

apresentação do trabalho, o sujeito-artista empresta-se como espaço onde as relações entre diferentes materiais se congregam e são pronunciadas. 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.

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 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 libanesas. Na ocasião, Raad colocara-se em frente ao público do Ayloul Festival como o porta-voz do coletivo. 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 se referir didaticamente às imagens projetadas na grande tela, sem que para 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 demais exposições. A cada mostra (e, por vezes, independentemente de exposições oficiais), 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, dentre outros aspectos que cooperam para aproximar a posição de porta-voz interpretada por Raad no projeto *Grupo Atlas* de um palestrante ordinário.

Ao desempenhar tal papel de porta-voz nessas conferências performáticas, Raad empresta-se como esfera em que as interações entre materiais podem ser realizadas e pronunciadas. Sob esses termos, ele se encena a fim de cumprir uma incumbência específica como dispositivo no qual os documentos do arquivo do grupo podem ser reunidos e formulados como “lições de história”. A teatralidade à qual nos referimos não exige, obrigatoriamente, a substituição indiscernível da figura do artista por aquela do conferencista/palestrante. Raad não esconde sua identidade no momento de sua atuação mediante o público. Mas ele também não a afirma a partir de uma posição de sujeito-artista. Seu gesto cênico é, na verdade, o de se enquadrar em outra atividade. Ao invés de produtor de um trabalho de arte, ele se apresenta como membro de um grupo de agentes arquivísticos –

nem mesmo a posição de assinatura é reivindicada. Porém o ato de guardar seu nome, enquanto suas posturas corporal e oratória são modeladas segundo a figura de palestrante, instaura um ambiente anômalo. Essa mistura, segundo Alan Gilbert, é “parte conversa satírica do artista, parte apresentação quase acadêmica, parte teatro implacável do absurdo” (GILBERT, 2010b, p. 63, tradução minha). Essa hibridez, própria da prática das conferências performáticas¹⁵, retoma a potência política de dualidade da nomeação da “mão arquivista”. Isso porque, ao se apresentar como parte do *Grupo Atlas*, Raad valida a existência verídica de outros possíveis participantes e 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 e potência é nunca chegar a ser integral, uma vez que, abandonados esses meneios, resta Raad como sujeito-artista.

Esse artifício de apresentar-se como parte, mas não fundamento do projeto *Grupo Atlas*, faz parte de uma estratégia constante que eu identifico em sua prática artística de expor seus aspectos constitutivos (arquivo, materiais como documentos etc.) como fabricações, indicando assim as “farsas” que a semelhança óptica teima em assimilar como figura social autêntica. Tal prática também coloca em questão criticamente as estruturas utilizadas na produção de

história, mesmo aquelas que nos parecem menos óbvias, haja vista suas potências de regulamentação que Giorgio Agamben (2005) acusa como historicamente menos associadas ao poder que compreendemos como mais patente. No projeto, o questionamento desses dispositivos menos evidentes tange, por certo, documentos e estruturas arquivísticas, mas ele se efetua também por meio do uso da forma artística da conferência performática, os espaços acadêmicos e a credibilidade da fala pública.

À diferença de outras poéticas nas quais o corpo ocupa um lugar de suporte meio central, nas conferências performáticas, o *ele-corpo* é requerido a encenar-se nas retóricas do gesto e da voz (em *actio* e em *pronuntiatio*) como porta-voz do Grupo Atlas, e deve se comportar em relação a certo conjunto de materiais imagéticos, reunindo-os de modo a lhes atribuir sentido, operando-os como elementos empíricos de uma fala ou leitura. Aquele que poderia ser reconhecido como indivíduo da memória de Raad, em razão do seu vínculo com as guerras civis libanesas, dá espaço a um Raad distanciado, que observa os materiais (dos quais ele faz parte como componente do trabalho) sob filtro investigativo, pretendendo assim que a fala proclamada aparente certa transparência, inteligibilidade e coerência, procedimentos de investigação e proposição de interações. Esse é o traço congênito das conferências de Raad que cooperam para

a potência política do projeto *Grupo Atlas* na proposição de uma nova visualidade das guerras civis libanesas.

Assim, em razão desses seus enquadramentos como objeto do arquivo, como parte de uma mão arquivista e como uma das plataformas de apresentação do trabalho e das encenações de si exigidas por essas suas disposições no projeto *Grupo Atlas*, Raad participa como parte de uma função-artista de uma prática elaborada em torno do tema das guerras civis libanesas. Juntamente com os demais elementos do *Projeto* (séries de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias, recuperação do formato de uma instituição arquivística, concepção política do arquivo, criação de personagens etc.), ele divide então uma posição de autoria ficcionalizada que nomeio *função-historiador*, em razão das aproximações possíveis entre materiais, estruturas e procedimentos manejados pela produção artística e os recursos de uma “matriz disciplinar” da história, isto é, o “conjunto sistemático dos fatores ou princípios de pensamento histórico determinantes da ciência da história como disciplina especializada” (RÜSEN, 2010, p. 29), no qual o historiador é somente parte da equação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O TESTEMUNHO QUE “SAI PARA TRABALHAR”

A “vida que sai para trabalhar” é circunstância inerente à formulação da função-historiador como contraponto ao modelo de artista-testemunha. Isso porque é a partir dos processos de “encenação de si” previstos no modelo instaurado por Warhol e estudado por Graw que a condição de testemunha de um sujeito-artista pode ser modificada. De uma posição de “essencialização da experiência” passa-se a sua apresentação como discurso, portanto, construído. Existindo como documento de arquivo e emprestando seu corpo e sua fala ao projeto *Grupo Atlas*, Raad é fragmentado no desempenho de distintos papéis em razão dos acordos necessários para realizá-los: textos em primeira pessoa são transformados em fichas catalográficas de arquivos juntamente com outros tantos materiais, o pronome “eu” deve se modificar em “nós”... E é apenas pela soma de diversos elementos da prática artística que se verifica uma posição de autoria que enfrenta a história das guerras civis libanesas.

Variante da função-artista de Osborne, a função-historiador serve como possibilidade de um modelo de autoria condizente com a condição contemporânea das artes visuais. Desprendida de uma unicidade identitária de um sujeito-artista, ela considera as performatividades desse sujeito em sua prática sobre os conflitos políticos que aborda e dos quais sua memória participa. Mas, por meio da cisão entre indivíduo real e uma posição de autoria, essa proposta

permite investigar outras relações possíveis entre arte e memória no cenário artístico contemporâneo. O estudo de caso de Raad é oferecido, então, como uma dentre as possibilidades de pensar os núcleos autorais que ultrapassam os modelos identitários e nacionalistas, em favor das assinaturas descentralizadas e mutáveis próprias ao sentido transitório que propõe o léxico função-artista.

NOTAS

1. Cf. Huyssen (2014, pp. 11-14).
2. Ao lado de Akram Zaatari (com quem Raad colabora na Fondation Arabe pour l'Image), Joana Had-jithomas e Khalil Joreige, entre outros.
3. Descritivo da instalação *The Preface...*, apresentada na Sfeir-Semler Gallery, de Beirute, em 2017 (tradução minha).
4. Descritivo da instalação *The Preface...*, apresentada na Sfeir-Semler Gallery, de Beirute, em 2017 (tradução minha).
5. Apesar de as 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 (2010). Quando questionado por Alberto Sánchez Balmisa sobre essas datas incertas, Raad respondeu: “Na realidade, afirmei 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” (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2009, pp. 6-13, tradução minha).
6. No português, “íntimo”, mas, no contexto das proposições de Baqué, pode ser mais apropriadamente traduzido por “intimidade”.
7. No original: “*passage au témoignage*”.
8. Na composição de sua crítica à 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 ou antimonumentos). Cf. Young (1993, 2000).

9. Cf. Enwezor (2008), Spieker (2008) e Foster (2004).

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

11. Disponível em: <http://www.theatlasgroup.org/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

12. Sumário do caderno *We decided to let them say, “we are convinced”, twice* (tradução minha).

13. Sumário do conjunto de fotografias *Let’s be honest, the weather helped* (tradução minha).

14. 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 tratar-se 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 com um relato do artista sobre sua experiência pessoal a respeito das guerras civis libanesas.

15. Sobre a genologia dessa prática artística, cf.: Milder (2011), Oliveira (2014) e Athanassopoulos (2018).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução de Nilceia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra Travessia, 2005.

AILLAGON, Jean-Jacques. Hors l'histoire, face à l'histoire. In AMELINE, Jean-Paul; BELLET, Harry (ed.). **Face à l'histoire: L'artiste moderne devant l'évènement historique, 1933-1996** (catálogo da exposição). Paris: Centre George Pompidou, 1997. pp. 10-11.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org). **Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance.** Paris: Les Presses du Réel, 2018.

BAQUÉ, Dominique. **Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire.** Paris: Flammarion, 2004.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, [1934] 1987. pp. 120-136. v. 1. (Coleção Obras Escolhidas).

ENWEZOR, Okwui. **Archive fever: uses of the document in contemporary art.** Nova York: International Centre of Photography and Steidl, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Cambridge, v. 110, pp. 3-22, 2004.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In FOSTER, Hal. **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 158-185.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos:** estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298. v. 3.

FUNÇÃO. In DICIONÁRIO Michaelis de Português. Versão on-line. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=fun%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 2 abr 2021.

GRAW, Isabelle. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. Tradução de Sônia Salzstein. **ARS**, São Paulo, ano 15, n. 29, pp. 245-261, 2017.

GIBBONS, Joan. **Contemporary art and memory:** images of recollection and remembrance. Londres: I. B. Tauris, 2007.

GILBERT, Alan. A cosmology of fragments. In BORHARDT-HUME, Achim (ed.). **Walid Raad:** miraculous beginnings (catálogo da exposição). Londres: Whitechapel Gallery, 2010a. pp. 114-121.

GILBERT, Alan. Walid Raad (Re)invents The Archive. **Aperture Archive**, Nova York, n. 198, p. 63, 2010b.

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

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais, políticas de memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. pp. 11-14.

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

MICHALET, Judith; TRENTINI, Bruno (ed.). [Re]montages du temps en art. **Revue Proteus**, [s. l.], n. 12, p. 2, 2017.

MILDER, Patricia. Teaching as art: the contemporary lecture-performance. **PAJ 97**, Cambridge, pp. 13-27, 2011.

OLIVEIRA, Manuel (org.). **Conferencia performativa**: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2014.

OSBORNE, Peter. La ficción de lo contemporáneo: la colectividad especulativa de The Atlas Group. In OSBORNE, Peter. **El arte más allá de la estética**: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo. Tradução de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: Cendeac, 2010. pp. 257-284.

OSBORNE, Peter. Art Time. In OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all**: philosophy of contemporary art. Nova York: Verso, 2013. pp. 175-211.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **The truth will be known when the last witness is dead**: documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive. Edição trilingue: inglês, francês, árabe. Köln: Verlag der Walther König, 2004. v. 1.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **My Neck is thinner than a hair: Engines**. Documents from The Atlas Group Archive. Edição trilingue: inglês, francês, árabe. Köln: Verlag der Walther König, 2005. v. 2.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **Scratching on things I could disavow**: some essays from The Atlas Group Project. Köln: Walther König, 2007.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. Ficción y acontecimiento. Dislocando la historia. Entrevista cedida a Alberto Sanchez Balmisa. **Exist Express**, [s. l.], n. 43, seção de arte, pp. 6-13, 2009.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa 3**: o tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica** – teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan W. Experiência. In SILVA, Alcione Leite da; SOUZA, Mara Coelho de Lag; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). **Falas de gênero**. Florianópolis: Mulheres, 1999. pp. 21-55.

SPIEKER, Sven. **The big archive**: art from bureaucracy. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

YOUNG, James Edward. **The texture of memory**: holocaust memorials and meaning. New Haven: Yale University, 1993.

YOUNG, James Edward. **At memory's edge**: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture. New Haven: Yale University, 2000.

SOBRE A AUTORA

Vivian Braga dos Santos é doutora em Artes (História, Crítica e Teoria da Arte) pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do núcleo “Histoire de l’art mondialée” no Institut National d’Histoire de l’Art (INHA, França). Seus trabalhos abordam um amplo leque de questões sobre as relações entre arte contemporânea, conflitos políticos e história e memória em diferentes contextos geopolíticos. Atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre arte e raça no Brasil contemporâneo a partir de dois núcleos principais de investigação: o arquivo e a performance.

Artigo recebido em 6 de novembro de 2020 e aceito em 18 de março de 2021.