

Walid Raad



*Civilizationally, we do not dig holes
to bury ourselves_Plate 922
[Civilizacionalmente, no cavamos hoyos
para enterrarnos a nosotros mismos.
Placa 922], 1958-1959/2003.*

Walid Raad

MUSEO JUMEX
13.OCT.2016–08.ENE.2017

#06

Valid Raad

#06



JUEGO CON LA HISTORIA: FICCIONES Y NO FICCIONES

Francesco Scasciamacchia

Walid Raad nació en Líbano en 1967. Durante los años de su juventud, Líbano estuvo en guerra civil dieciséis años (1975-1991) y Raad se vio obligado a salir de su país en 1983 para escapar de la violencia creciente. Emigró a Estados Unidos, donde terminó la preparatoria antes de iniciar estudios de fotografía en el Rochester Institute of Technology (RIT). En el RIT también empezó a tomar cursos sobre el Medio Oriente que le dieron un conocimiento fundamental de la historia del mundo árabe. Después del RIT se inscribió como candidato al doctorado en estudios visuales y culturales en la Universidad de Rochester donde aprendió sobre marxismo, psicoanálisis y semiótica, además de las teorías de género, raza, feminismo y poscolonialismo. Esta educación teórica e histórica en combinación con sus estudios fotográficos constituyeron los cimientos del ejercicio artístico de Raad; una conciencia histórica que anima su trabajo hasta la fecha.



Sección 88_ACTO XXXI: *Vistas de los compartimentos externos hacia los internos*, 2015



La obra de Raad cuestiona la manera en que experimentamos, documentamos y formulamos la historia. Mientras que tradicionalmente la historia se ha interpretado de forma lineal, a través de la lente del “progreso” y la “decadencia”, Raad la concibe como un proceso: siempre en el acto de formación, nunca acabado. Sus obras incorporan acontecimientos, hechos y personajes que comúnmente se consideran insignificantes y menores en la gran narrativa de la historia, lo que pone de manifiesto el deseo de ver los acontecimientos de un modo distinto al que por lo general se representan visualmente y se escriben en la historia. Esta estrategia propicia una forma alternativa de interpretar la historia, pero también aspira a reconfigurar “el tiempo y el espacio” de los sucesos históricos, ya que, por ejemplo, los sitúa lejos del lugar donde se ha documentado que ocurrieron los hechos, debido a que el espectador se ve proyectado hacia otro espacio, otro tiempo, otra realidad. Esta estrategia de revaluación del tiempo y el espacio permite que su arte llame la atención al planteamiento complejo de los acontecimientos históricos, no nada más representados como datos historiográficos, sino también a través de información que no se puede cuantificar con facilidad, como las experiencias, emociones y sentimientos humanos.

Así como lo hace con la historia, Raad también juega con las dualidades de la ficción y no ficción para problematizar esta unidad binaria. Pone en tela de juicio su clasificación como dos géneros definitivos para combinarlos en un territorio indistinguible. En este terreno liminar, la realidad se convierte en ficción y la ficción parece real. Estos dos elementos, a menudo coexistentes en la obra de Raad —“historia como proceso” y “ficción/no ficción”— son centrales en sus estrategias artísticas. Como propone la historiadora de arte Carrie Lambert-Beatty, al describir las prácticas artísticas recientes que abordan la “ficción” y lo “ficticio”, como el proyecto de Raad conocido como The Atlas Group, el arte se vuelve una “zona frívola”, un espacio donde “se puede especular, inventar hechos, combinar diferentes tipos de hechos, e incluso mentir”.¹

7

Su práctica abarca múltiples disciplinas y medios, dedicada a la investigación que reflexiona sobre la imposibilidad de registrar adecuadamente los acontecimientos históricos. Utilizando la fotografía como punto de partida, Raad extiende su práctica más allá de este medio y con frecuencia incorpora materiales de archivo, como las fotografías recortadas del diario *An-Nahar*, con notas personales (*Notebook volume 72: Missing Lebanese wars [Cuaderno vol. 72: Guerras libanesas perdidas]*, 1989/1998) para generar documentos “históricos” alternativos.

¹ Carrie Lambert-Beatty, “Make-Believe: Parafiction and Plausibility”, *October*, núm. 129 (verano de 2009), p. 80.



Puede que me muera antes de conseguir un rifle_Dispositivo III, 1993/2002

THE ATLAS GROUP: ORGANIZACIÓN FICTICIA

Estas obras ponen de manifiesto los límites de la historiografía como un sistema de significación cerrado y estático, idea crucial del primer volumen de trabajo de Walid Raad titulado *The Atlas Group* (1989–2004). Creado por Raad a finales de la década de 1990, *The Atlas Group* es una organización ficticia cuya finalidad es colecciónar, archivar y procesar materiales que documentan las guerras civiles libanesas.² Aunque la organización afirma que su misión es realizar las tareas y operaciones en las que se basa cualquier intento institucional por archivar y documentar sucesos, y así convertirlos en historia, funciona de una manera bastante inusual.

El grupo adopta la estructura oficial de las prácticas y métodos de la archivología y con ello confiere autoridad a sus obras, al tiempo que las aleja de ésta por medio de la ficción o, mejor dicho, por medio del arte. Ficción y no ficción, autoridad y falta de ella se revelan como codependientes, es decir, no hay una línea clara de demarcación entre lo real y lo imaginario en los materiales archivísticos producidos y catalogados por el grupo.

Por consiguiente, aunque *The Atlas Group* es imaginario, Raad destaca el carácter físico de “sus resultados materiales”.³ Al tiempo que el Grupo colecciona meticulosamente documentos de las guerras civiles libanesas, produce “obras de arte” con dicho material. Aunque el apelativo de la organización implica una actividad grupal (Raad se refiere invariablemente al grupo como “nosotros” en sus textos y durante sus performances), en realidad Walid Raad es el único agente de *The Atlas Group*.⁴ Los límites entre lo real y lo ficticio son desvanecidos y porosos.

9

Las obras de arte producidas por *The Atlas Group* tratan de la devastación social, física y psíquica ocasionada por las guerras en Líbano; las obras mismas adoptan la forma de documentos históricos. Raad cambia las fechas de estos documentos y los atribuye a personajes que dicen haberlos donado, ya sea de forma directa o por medio de un apoderado, al archivo de *The Atlas Group*.

2 “El propio Raad no se refiere a la Guerra Civil libanesa, sino a las guerras civiles libanesas para subrayar la naturaleza pluralista de las agendas cambiantes y en ocasiones contradictorias que se manejan.” Eva Respini, “Slippery Delays and Optical Mysteries: The Work of Walid Raad”, en *Walid Raad*. Nueva York: MoMA, The Museum of Modern Art, 2015, p. 31.

3 Alan Gilbert, “Walid Raad’s Spectral Archive, Part One: Historiography as Process”, *e-flux journal*, núm. 69 (enero de 2016), p. 2.

4 Eva Respini, *op. cit.*, p. 31.

Esta estrategia de atribución ficticia puede observarse en la obra *Notebook volume 72: Missing Lebanese wars* (1989/1998) que se exhibe en la exposición individual de Raad en el Museo Jumex.⁵ Los materiales impresos que componen *Notebook volume 72* fueron “donados” por el ficticio Dr. Fadl Fakhouri, de quien se dice fue un historiador muy respetado, ya difunto, de la Guerra Civil libanesa. El Dr. Fakhouri era un ferviente jugador que llevaba cuadernos detallados en los que anotaba las apuestas que él y sus colegas historiadores hacían cada semana en sus reuniones dominicales en el hipódromo. Sin embargo, los historiadores apostaban no al caballo que ganaría la carrera, sino a la distancia entre la nariz del caballo y la línea de meta, captada en la imagen de la foto final que se publicaba en el periódico del día siguiente.

Como numerosos historiadores y críticos de arte han observado, el carácter de la apuesta pone de relieve la incapacidad de la historia de registrar con fidelidad el suceso (el caballo ganador) y, en cambio, señala los márgenes de error, esto es, la discrepancia que existe entre un suceso y su registro (la distancia entre la nariz del caballo y la meta).⁶ El historiador, como un jugador, “gana” cuando su apuesta se acerca más a la verdad. Así, Raad reorienta nuestra atención y la dirige a los márgenes de la gran narrativa de la historia al destacar hechos (como el hábito de apostar de los historiadores) que por lo general se perciben como datos insignificantes dentro del marco de autoridad de los archivos.

10

En el aspecto estético, los documentos de *Notebook volume 72* logran este redireccionamiento hacia los márgenes por medio de la propia marginalidad: las notas y leyendas que rodean las fotografías donde se comentan y describen los detalles de las apuestas son lo primero que atrae la atención. Esta estrategia de documentar los márgenes de error (la nariz del caballo captada por la fotografía siempre un instante antes o después de la meta) afirma la naturaleza inalcanzable de una documentación exacta de los acontecimientos históricos. Ni la cámara ni la imagen resultante logran captar la resonancia plena del suceso, como las experiencias, recuerdos y sentimientos, sino simplemente los datos y hechos.⁷

5 Las obras de The Atlas Group están fechadas dos veces. La primera fecha se refiere a la atribución que hace la organización a los materiales encontrados y la segunda se refiere a los años en los que Raad produjo la obra. Las obras que sólo tienen una fecha no forman parte del archivo “oficial” de The Atlas Group.

6 Véase, por ejemplo: Alan Gilbert, “Walid Raad’s Spectral Archive, Part One: Historiography as Process”, *e-flux journal*, núm. 69 (enero de 2016), p. 4; André Lepecki, “After All, This Terror Was Not without Reason’: Unfiled Notes on the Atlas Group”, *TDR*, vol. 50, núm. 3 (otoño de 2006), pp. 90-92; Eva Respini, *op. cit.*, pp. 34-35.

7 Eva Respini, *op. cit.*, p. 32.

Otras obras del Atlas Group se atribuyen al Dr. Fadl Fakhouri. Además del cuaderno que documenta sus hábitos de apostador, Fakhouri llevaba un registro de todos los automóviles que se habían usado como coches bomba durante la Guerra Civil libanesa (*Notebook volume 38: Already been in a lake of fire [Cuaderno vol. 38: Ya estuve en un lago de fuego]* 1991/2003). Además, Fakhouri también “donó” una serie de fotografías en blanco y negro de su álbum familiar tomadas durante su viaje a Europa a finales de la década de 1950 (*Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves [Civilizacionalmente, no cavamos hoyos para enterrarnos a nosotros mismos]*, 1958-1959/2003). Estas fotografías muestran a Fakhouri solo en diversas actividades cotidianas como turista: descansando en su habitación de hotel, sentado en un restaurante o posando ante los monumentos de París y Roma; Fakhouri es un personaje inventado que asume connotaciones reales.

Este entramado de lo privado y lo público, lo real y lo ficticio, reorienta el archivo como sistema de conocimiento basado en datos históricos comprobados hacia una lógica interpretativa más abierta y personal. De hecho, aunque se pretende que las imágenes proceden del álbum familiar de Fakhouri, la verdad es que es el padre de Raad quien aparece en las fotografías. El distanciamiento está en el centro de estas operaciones que cuestionan las formas convencionales en las que interpretamos y experimentamos lo que sucede, como los efectos desastrosos de la Guerra Civil de Líbano. Sin embargo, el recurso del distanciamiento no es para articular una historia alternativa o marginal, sino que, más bien, sirve para poner de relieve que el proceso de articular la historia es un procedimiento subjetivo y no un método objetivo que utiliza el aparato “científico” del archivo.

Decidimos dejarlos decir "estamos convencidos" dos veces. Era más convincente de esta manera_Espectadores, 1982/2004





MÁRGENES DE LA HISTORIA: *SECRETS IN THE OPEN SEA* (1994/2004)

La intención de Raad al confrontar la idea de que la historia y el archivo son formas exclusivas del conocimiento que supone autoridad, basado en datos verificados (hechos objetivos), se cumple por medio de una “estética de la marginalidad” (es decir, abordar en términos estéticos lo que carece de valor, lo insignificante y lo residual) que combina bocetos, diagramas, fotografías (detalles todos ellos transpuestos en la misma superficie de sus obras) hasta que el “margen” se convierte en un “centro abstracto”, como en *Secrets in the open sea* [Secretos en el mar abierto] (1994/2004).

A primera vista, las obras de esta serie dan la impresión al espectador de ser una imagen monocromática grande —variaciones intensas del color azul—, pero al examinarlas con mayor atención se descubren retratos pequeños de personas, colocados en los márgenes del campo azul. Estas fotografías en blanco y negro, materiales que Raad encontró supuestamente dentro de un montón de ruinas en Beirut en 1993, contradicen el azul “en apariencia” neutral y brillante del Mar Mediterráneo.

Esta yuxtaposición de monocromos azules grandes con los retratos de personas que se ahogaron o fueron halladas muertas en el Mediterráneo entre 1975 y 1991 refleja las condiciones de invisibilidad y anonimato de ciertos hechos y acontecimientos: el vasto campo ocupado por un azul “abstracto/anónimo” ocupa el escenario central y desplaza los retratos de rostros y cuerpos reales.

14

El campo monocromático indica la abstracción como estrategia estética: un modo estético que marca una distancia de la representación de la realidad y, por lo tanto, de la historia como narración de “acontecimientos reales” documentados. Por consiguiente, la abstracción refleja la incapacidad de la historia de representar de forma adecuada la violenta experiencia de la guerra; la abstracción misma es vista como una estrategia de distracción, “para experimentar la guerra desde lejos”.⁸ El mismo Raad experimentó esta distancia como migrante que intentaba realizar una tarea “imposible”: explicar la historia del absurdo de la Guerra Civil libanesa.

8 *Ibid.*, p. 39.

FUNDACIONES REALES: PERFORMANCE Y TIEMPO

En deferencia a la naturaleza “viva” de la historia, los comienzos de The Atlas Group fueron interpretativos. Adoptando el formato de una “disertación/ performance” para presentar su archivo “virtual” en imágenes en la pantalla, The Atlas Group utiliza el performance, no como un instrumento complementario para activar el material archivológico, sino como su práctica artística fundamental.⁹ Al principio de cada performance/disertación, Raad presenta a The Atlas Group en términos ligeramente distintos; por ejemplo, cambia la fecha, el lugar e incluso la naturaleza de The Atlas Group. En algunas ocasiones habla del proyecto como una “fundación imaginaria” y a él mismo como uno de sus fundadores.¹⁰ Se presenta como un archivista que representa las actividades de The Atlas Group e, imitando la estructura de una cátedra académica, muestra una presentación de PowerPoint en la que entremezcla sus comentarios sobre las obras del Atlas Group.

Sin embargo, en cada disertación describe a Atlas Group en términos ligeramente distintos: a veces el grupo es una fundación, otras, un proyecto; a veces se fundó en 1967, a veces en 1999; en ocasiones Raad menciona la naturaleza “imaginaria” del grupo, en otras, su carácter “ficticio”. La naturaleza siempre cambiante del proyecto de Raad y las dimensiones imprecisas de lo ficticio y lo real se representan plenamente en la práctica interpretativa de The Atlas Group. El aspecto de autoridad del aparato académico dentro del cual tienen lugar estos performances (el uso de PowerPoint; el tono de voz de Raad; la apropiación de la etiqueta de vestir) y la naturaleza formal de los recintos en los que se presentan (universidades, museos, bienales) dan nueva forma a la relación entre autoridad y falta de autoridad, lo ficticio y lo real, lo oficial y lo no oficial. La disertación académica se convierte en un acontecimiento teatral.

15

No obstante, el performance no es un suceso teatral en el sentido habitual, donde es posible distinguir entre el acto que se presenta en el escenario y la situación real, donde el espectador puede discernir entre lo fáctico y lo ficticio. La disertación, más bien, es una experiencia ambigua en la que es difícil entender dónde termina lo real y dónde empieza la imaginación.

9 Las primeras presentaciones públicas del grupo fueron “disertaciones/ performances” a finales de los años noventa en Beirut.

10 Para una relación detallada de los diferentes términos en los que Walid Raad presenta al Atlas Group, véase: André Lepecki, “After All, This Terror Was Not without Reason’: Unfiled Notes on the Atlas Group”, *TDR*, vol. 50, núm. 3 (otoño de 2006), p. 90 (en particular, véase la nota al pie 2 en la misma página).



Sección 88: Vistas de los compartimentos externos hacia los internos, 2010

En el Museo Jumex, Raad también presentará su proyecto en curso, *Scratching on things I could disavow [Rascar sobre cosas de las que podría renegar]* (2007–). En este trabajo, la investigación de Raad se centra en el floreciente sistema de infraestructura financiera e institucional del arte en el Medio Oriente. Aunque *Scratching...* comparte con The Atlas Group los mismos resultados multifacéticos de una intensa práctica basada en la investigación, difiere del trabajo anterior en la naturaleza de sus componentes. Dejando de lado el material de archivo, *Scratching...* se compone de los “elementos colaterales” de un libro imaginario: capítulos, secciones, índices y apéndices, e incluso la introducción de un traductor (*Translator’s introduction: Pension arts in Dubai [Introducción del traductor: fideicomiso para las artes en Dubái]*, 2012): todos los elementos de un aparato bibliográfico que sustentan un libro “inexistente”.

Semejante a la estructura de un libro, aunque compuesto sólo de índices y apéndices, *Scratching...* de Raad resuena como el rechazo a una trama coherente en favor de dimensiones más fragmentadas de una publicación. Esta estrategia señala un espacio vacío y generador (un libro que carece de narrativa) en el que es posible articular una narración diferente: un espacio que reverbera con las complejidades de la incipiente infraestructura del arte en el Medio Oriente. Al igual que ocurre con las notas al margen de una publicación, es imposible conectar estos hechos y acontecimientos para crear un relato lineal.

Scratching on things I could disavow representa la mitad de la exposición en el Museo Jumex y la otra parte la ocupan las obras del Atlas Group. El proyecto reciente de Raad asume el performance como su componente esencial. Durante el tiempo que esté abierta la exposición, Raad conducirá recorridos de la galería con grupos de treinta o cuarenta personas. Esta “charla-performance”, *Scratching on things I could disavow: Walkthrough [Rascar sobre cosas de las que podría renegar: Recorrido]*, tiene su origen en la investigación que Raad realizó cuando lo invitaron a unirse al Artist Pension Trust (APT), una organización emprendedora fundada para financiar los planes de retiro de los artistas. La organización invita a los artistas a donar obras que, una vez que se vendan, generarán ingresos que posteriormente compartirán todos los artistas miembros.

17

Debido a la curiosidad que despertó en él el hecho de que casi 250 de los artistas invitados fueran del Medio Oriente, Raad empezó a investigar la economía en la que se basaba esta fundación que se decía de beneficencia. Descubrió una complicada red de curadores, consultores financieros, empresas tecnológicas y exmiembros de las unidades de élite de la inteligencia militar de las Fuerzas de Defensa israelíes, todos interrelacionados con los artistas por medio de esta organización.

El performance da inicio frente a la instalación en video *Translator’s introduction: Pension arts in Dubai* (2012), una representación gráfica, animada por medios digitales, que se proyecta sobre una pared independiente. La gráfica relaciona a los principales actores y componentes del APT: los arquitectos de museos

globales en Dubái; el número de artistas por fideicomiso, el número total de artistas miembros del APT, la cantidad de obras artísticas donadas, el número de curadores (la inteligencia del APT); imágenes parciales tomadas del video de vigilancia; la ocho ciudades donde el APT instituyó sus fideicomisos regionales: Nueva York, Los Ángeles, Londres, Berlín, Mumbai, Beijing, Ciudad de México y Dubái; y otros materiales.

Datos y hechos se relacionan por medio de gráficas y líneas de aspecto oficial, como en un diagrama, que dejan entrever la conclusión lógica que se desprende de la investigación llevada a cabo por Raad sobre la estructura del APT: su conexión con la inteligencia militar israelí y su relación con la incipiente infraestructura artística global en el Medio Oriente. Sin embargo, la estética resultante de la instalación es más que nada un entreverado de hechos, nombres y datos reales que apuntan al absurdo de lo real. En contraste con la fundación ficticia de The Atlas Group, la investigación del APT realizada por Raad parece más un intento continuo por investigar la infraestructura artística en el Medio Oriente ante el telón de fondo de la残酷 de las condiciones de trabajo reales y las guerras perennes de la región.

En la primera parte de *Walkthrough*, el monólogo de Raad relata las historias detrás de la fundación del APT. Haciendo notar que un emprendedor y un especialista en administración de riesgos crearon la fundación, Raad adopta los métodos y el lenguaje del campo de administración de riesgos para el guión del performance. Este énfasis en la administración de riesgos destaca la creciente fiscalización del arte, las fluctuaciones de los precios en el mercado del arte y el riesgo que el propio APT corre al contar con que, a la larga, podrá vender las obras de arte donadas. El concepto de riesgo también recuerda la “catástrofe de la guerra con su disrupción del pasado, el presente y el futuro”.¹¹

11 Alan Gilbert, “Walid Raad’s Spectral Archive, Part One: Historiography as Process”, *e-flux journal*, núm. 69 (enero de 2016), p. 9.



Rascar sobre cosas de las que podría renegar: Recorrido, 2015

Parte de Walid Raad, The Museum of Modern Art, 12 de octubre de 2015-31 de enero de 2016



Sección 88: Vistas de los compartimentos externos hacia los internos, 2010



A medida que la charla-performance avanza por los escenarios preparados en la galería, cada uno de los cuales recrea el piso de una institución artística específica (que van desde el piso de concreto de la típica galería de arte hasta el patrón geométrico de espinapez del parqué del Metropolitan Museum of Art de Nueva York), se consideran las instituciones y obras de arte del mundo árabe, incluida la propia obra de Raad, que han sido sometidas a retracción o rechazo. La retracción adopta diferentes formas: en *Section 139: The Atlas Group (1989-2004)* [Sección 39: *The Atlas Group (1989-2004)*] (2008), Raad, invitado a su primera exposición individual en Líbano en la galería Sfeir-Semler, encontró sus obras miniaturizadas; o en *Section 88_ACT XXXI: Views from outer to inner compartments* [Sección 88 ACTO XXXI: *Vistas de los compartimientos externos hacia los internos*] (2010), relata la historia de un árabe anónimo que trata en vano de entrar en un museo recién inaugurado en alguna parte del Medio Oriente en algún momento impreciso en el futuro próximo; o Raad narra la falta de disponibilidad del color rojo para los futuros artistas del Medio Oriente (*Index XXVI: Red* [Índice XXVI: Rojo], 2010), información que adquirió gracias a señales telepáticas recibidas de artistas del futuro.

22

En el recorrido de *Scratching on things I could disavow*, Walid Raad toma lo interpretativo en su sentido más básico. Al rechazar toda forma de documentación, el artista crea una situación íntima con un público limitado de treinta o cuarenta personas, en la que hace hincapié en “el aquí y el ahora” de un suceso, una experiencia limitada por el tiempo que es subjetiva e irrepresentable por medio de documentación secundaria o materiales de archivo. Peggy Phelan, especialista en estudios de performance, señala este aspecto: “La única vida que tiene el performance es en el presente. No se puede guardar, registrar, documentar o hacerlo participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que eso ocurre, se convierte en algo más y deja de ser performance”.¹² En comparación con la documentación obsesiva de los performances que ocurren en contextos institucionales (para efectos publicitarios y consumo del mercado), Raad ha salvado al performance de la representación.

12 Peggy Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction”, en *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993, p. 146.



Índice XXVI: Rojo, 2010

23

El interés de Raad por las condiciones paradójicas y de explotación del naciente mundo del arte árabe en *Scratching on things I could disavow* (2007–) pueden tomar una connotación más “real” que las documentaciones imaginarias de The Atlas Group (1989–2004); no obstante, comparten una posición similar en el mundo perceptible por los sentidos: un mundo incontenible que es incomprendible e indescifrable con los indicios materiales de los meros hechos y acontecimientos. La traición de la documentación del performance en *Scratching...* de Raad es, por lo tanto, parte integral de su estrategia de retracción, la cual refleja el impacto de la guerra en los artefactos culturales que, una vez destruidos, dejan de existir para siempre. El trabajo de Raad intenta, pero a menudo no logra incluir lo que ya no está disponible, lo incontenible e incuantificable: una estrategia que dirige la atención a la división entre la realidad como una experiencia humana inexplicable y su representación histórica basada en datos científicos documentados.

Sea como “artista/historiador” que trabaja con los archivos y los materiales documentales de la Guerra Civil libanesa, o como “artista/curador-educador” que se ocupa de la historia del arte en el mundo árabe, Raad evade los parámetros habituales según los cuales el arte es un espacio de mera representación, incluso cuando representa al mundo de manera diferente de lo que parece en realidad.

Para Raad, este rechazo a capturar acontecimientos, hechos y datos en un sistema lógico de significación es la única posición que permite no sólo el deseo colectivo de transformar las complejidades e incertidumbres de nuestra realidad contemporánea, sino también una postura personal para prepararse para lo que podría sobrevenir.

Los órdenes hegemónicos, articulados en las representaciones históricas y mediáticas de la Guerra Civil libanesa, del arte árabe y su infraestructura, son simplemente puntos de partida para llevar a cabo una desarticulación crítica de los sistemas ideológicos y hegemónicos. Sin un punto de llegada, el trabajo de Raad no propone una articulación alternativa o contrahegemónica de los acontecimientos; en cambio, sugiere que experimentemos, vivamos, sintamos y veamos simplemente nuestro universo de otro modo. Para Raad, la experiencia humana de los acontecimientos a través de las emociones y sentimientos es inexplicable. Esta inexplicabilidad, o retracción, es el espacio en el que podemos experimentar el mundo de manera diferente y, posiblemente, ser más abiertos cuando la transformación ocurra.¹³

13 La estrategia de retracción de Raad está inspirada por la idea de Jalal Toufic, artista, cineasta y escritor libanés, sobre “la retracción de la tradición después de un desastre indescriptible”, que desarrolla en su libro del mismo título. Toufic considera que hay sucesos catastróficos, como las guerras, que también causan que ciertos artefactos culturales, por ejemplo, las obras de arte, se “retraigan”, lo que en algunos casos significa simplemente que dejan de estar disponibles. Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. Beirut: Forthcoming Books, 2009, disponible en línea en: http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_The-Withdrawal_of_Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf (página consultada el 16 de junio de 2016).



RASCAR SOBRE COSAS DE LAS QUE PODRÍA RENEGAR: RECORRIDO

Entrevista con Walid Raad por Ixel Ríon

El proyecto de The Atlas Group (1989-2004) incorporó el elemento performativo en la forma de una disertación académica. Estas “disertaciones/performances” se escenificaban como cátedras académicas tradicionales y, al mismo tiempo, utilizaban obras de ficción para narrar la historia de la Guerra Civil de Líbano. En tu proyecto más reciente, *Scratching on things I could disavow* (2007–), asumes la personalidad de un “curador/educador” que guía al público en un recorrido por la sala del museo, lo que transforma el espacio de la exposición en un acontecimiento teatral. ¿Podrías hablarnos de este giro hacia el teatro en un sentido general, como componente constitutivo y no meramente complementario de una exposición? Y, de ser así, ¿por qué adoptaste esta estrategia?

No necesariamente veo un “giro hacia el teatro” en mis obras; más bien, lo que pretendo es dar visibilidad en el espacio de la exposición a una forma (“performativa”, como la refieres) que casi siempre utilizo fuera de la sala de exposición. La mayor parte de las obras de *The Atlas Group* tienen diversas formas: como documentos enmarcados y exhibidos en un muro con textos en serigrafía; como documentos reproducidos y exhibidos en una página al lado de textos en ensayos visuales; y como imágenes y sonidos proyectados que complementan mis presentaciones en vivo en un performance, o espacio académico o artístico. Con *Scratching*, también exibo obras de arte (fotografías, videos, esculturas) con textos en serigrafía, pero además decidí usar el mismo espacio que me asignan como el cubo blanco del museo y la caja negra del teatro. Mi percepción es que el acercamiento del cubo blanco y la caja negra se ha estado dando desde algún tiempo en las exposiciones artísticas en general. Basta mencionar la presencia, desde hace décadas, del cine y el video en los espacios de exposición del museo (no sólo en salas de cine); instalaciones que hace mucho tiempo convirtieron pisos en techos, paredes blancas en obras de arte, y la creciente notoriedad del arte del sonido, el teatro y la danza en el cubo blanco que ahora funcionan más como en la caja negra. Ni qué decir de los ejemplos igualmente fascinantes de la caja negra que se convierte en el cubo blanco en el teatro experimental y el arte del performance.

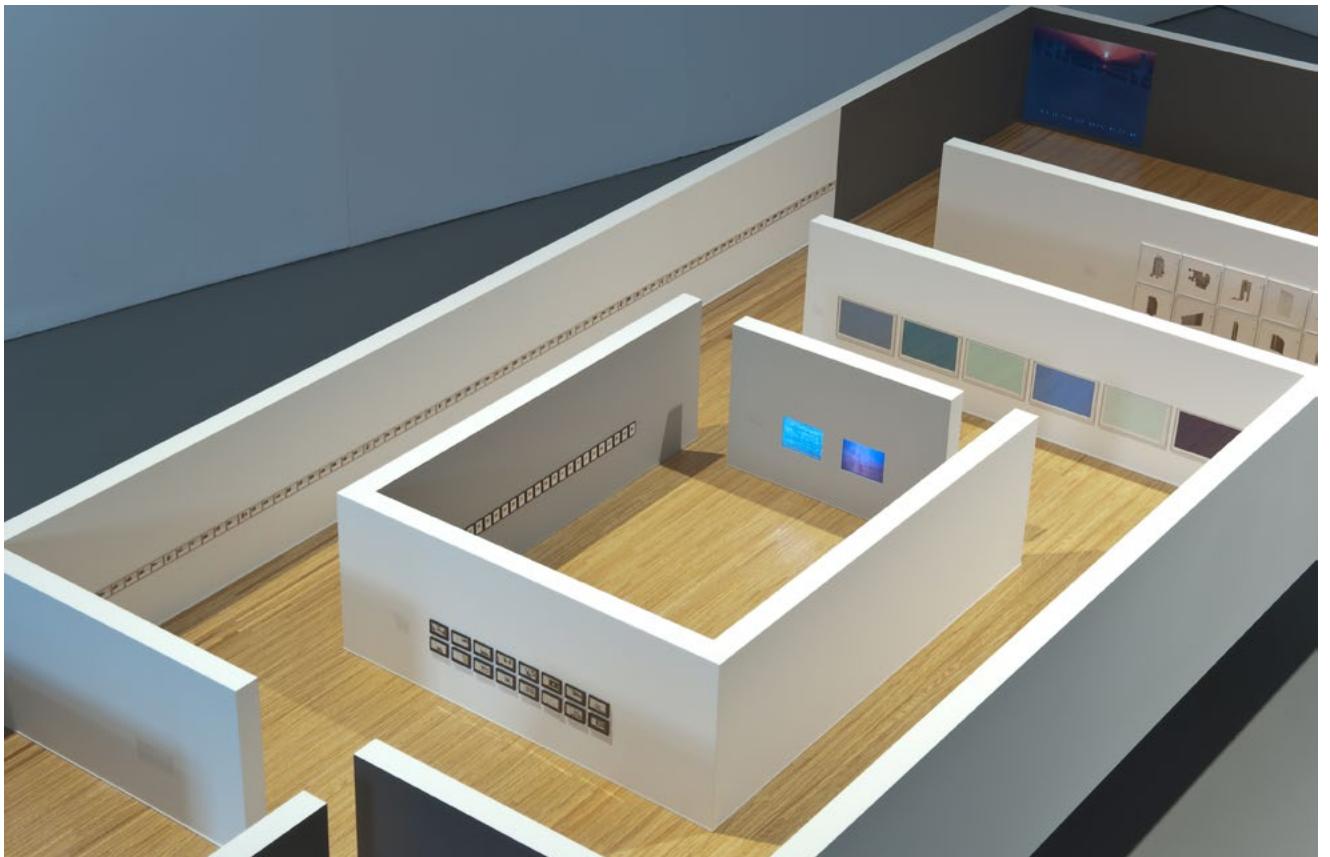
En consecuencia, es importante recordar que la misma exhibición está abierta al público como una exposición cuando la presentación no se está llevando a cabo y como escenario de la presentación (en cuyo caso, la exposición está cerrada al público). En general, me parece que me relaciono con los objetos y espacios de una manera durante la exposición y de otra muy distinta durante la presentación. Durante la exposición, considero que la mayoría de las obras en exhibición (imágenes y textos) son obras de arte por sí mismas, que cumplen su propósito formal y conceptual. Son autosuficientes. Cuando hago mis presentaciones, me

relaciono con los objetos y espacios de tres formas: como obras de arte en una sala; como accesorios de utilería en un escenario; y como proyecciones en una sala de conferencias (aunque las proyecciones en cuestión, en este caso, son una especie de hologramas físicos tridimensionales, una tecnología que aún está por venir).

Por último, para aclarar algo que mencionaste, nunca me considero educador o curador en la presentación. De hecho, insisto en que estoy ahí como artista, y que los sucesos que experimenté y estoy narrando, los experimenté como artista y en mis obras de arte, y no como ciudadano en su vida política o cívica, ni como profesor en su docencia o como curador en su exposición.

Tu performance *Scratching on things I could disavow: Walkthrough* no puede documentarse de ninguna manera (video, fotografía, u otros medios). ¿El trabajo del performance, al igual que en el teatro, depende de la presencia en vivo del artista en el escenario?

La ausencia de documentación en este caso no tiene nada que ver con si las funciones en vivo dependen en lo fundamental de la presencia directa del artista, ni con si las funciones en vivo se diluyen inevitablemente o no cuando se graban. Tengo muy poco que decir sobre estos aspectos de las funciones en vivo o su registro. La presentación no puede documentarse por las siguientes dos razones: la primera, soy sumamente fotofóbico y prefiero que no me fotografíen o graben en video o en audio si puedo evitarlo. El segundo motivo requiere cierta explicación. La mayor parte del tiempo, y durante la presentación, siento que estoy revelando una especie de secreto, una fobia o patología personal a la audiencia, y temo que lo que diga pueda entenderse equivocadamente como una alucinación, una mentira o una alegoría. En la presentación narro algunos encuentros insólitos que he experimentado por medio de mi trabajo artístico: mis obras de arte se encogieron (The Atlas Group, 1989-2004); un espacio se aplanó (Sección 88); recibí señales telepáticas de artistas del futuro (Índice XXVI: Rojo); y percibí que algunos colores, líneas y formas se disimulan u ocultan (Apéndice XVIII: Placas). Estas experiencias no forman parte de mi vida cotidiana. Y soy muy claro en la presentación en cuanto a que las historias no son alegorías ni metáforas; tampoco son mentiras ni alucinaciones. Son hechos que me han sido revelados en mis propias obras de arte. Como sabes, la presentación está limitada a 40 personas a la vez. Esto me asegura que pueda ver a todo el mundo, que pueda mirar a todos a los ojos. Además, uso un sistema de sonido en el que se pide al público que escuche mi voz con audífonos (incluso cuando hablo en inglés). Esto ayuda a que mi voz esté dentro de la cabeza de los asistentes, a pesar de que no los mire directamente. “Oyen voces en la cabeza”, como pensé que yo mismo las oí cuando experimenté el aplanamiento del espacio en Índice XVIII. Además, siempre veo a los miembros del público como si buscara confirmación de lo que experimenté. Por momentos, los miro suplicante, para que ellos, o tan sólo uno de ellos, me confirme que todo esto no es algo que “simplemente imaginé”, sino que existe en el mundo; que son hechos objetivos y no subjetivos o tropos



Sección 139: *The Atlas Group* (1989–2004), 2008

convencionales. Pese a todo, la incertidumbre que todo esto me ocasiona me angustia, tanto es así que necesito asegurarme de que el secreto sea revelado sólo cara a cara, de voz a oído, lo que me da la opción de distanciarme en caso de que las historias encuentren la manera de escapar de la habitación. Así, siempre puedo decir: “Yo nunca dije eso” o “la audiencia escuchó mal”, ya que la ausencia de pruebas documentales me sirve de coartada.

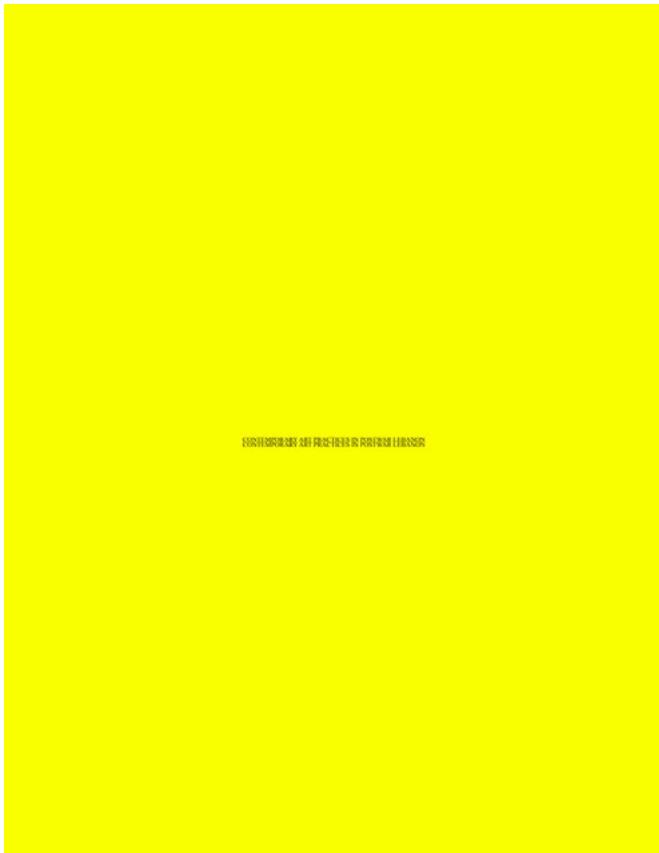
En fechas recientes, los *Panama Papers* (Papeles de Panamá) han dado a conocer al público la filtración de más de once millones de documentos que contienen detalles sobre empresas establecidas en paraísos fiscales por especuladores financieros mundiales y revelan una dinámica en la que el capital, el poder, la corrupción y los actos ilegales están estrechamente entrelazados. No es de sorprender que haya obras de arte implicadas en estas transacciones especulativas, ya que el arte se ha vuelto cada vez más un activo en los mercados financieros contemporáneos, y millones de obras están simplemente almacenadas a la espera de que las subasten. Dado el hecho de que decidiste ahondar en los entresijos del Artist Pension Trust, una organización basada en la especulación financiera en torno al arte, ¿consideras que este fenómeno es una señal de que el mercado de arte contemporáneo está asumiendo las características de una burbuja financiera? Ya sabemos lo que ocurrió cuando el



Rascar sobre cosas de las que podría renegar: Recorrido, 2015

Parte de Walid Raad. Vista de instalación en ICA/Boston, 24 de febrero - 30 de mayo de 2016





Apéndice: XVIII: Placas 22-257, 2008-

sistema financiero colapsó (por ejemplo, la crisis económica de 2008 en Estados Unidos) y me pregunto: ¿qué consecuencias tendría una “caída”, quizá predecible, del mercado del arte? Me interesa conocer tu perspectiva como artista sobre el tema.

Esta pregunta plantea, para mí, una serie de preguntas adicionales, en especial en función de cómo definiremos el mercado del arte. Estamos de acuerdo en que el mercado del arte excede, sin duda alguna, las casas de subastas, los precios récord altos y bajos y los intercambios entre galerías, marchantes, coleccionistas e instituciones. Me parece que podemos agregar los patrocinios y apoyos de empresas y particulares, bienales, trienales, fundaciones, premios, subvenciones, residencias, publicaciones académicas, revistas, cartas de recomendación, tablas de clasificación, donaciones, títulos académicos, certificados, actividades docentes, administración, funciones de recaudación de fondos, consejos de administración, financiamiento, gestión, escritos, libros, editoriales, curadurías, investigación de hechos, conservación, restauración, limpieza, enmarcado, montaje, instalación, desinstalación, archivo, asistencia, fabricación, seguros, contabilidad, mudanza, almacenamiento, derechos de autor, intercesiones, entre otros. Dado lo anterior, es difícil hablar de un mercado de arte alcista o bajista en sí mismo. En general, esto alude a lo que ocurre en subastas, ferias o en las ventas entre comerciantes y galerías, y mi percepción es que ésta es sólo una pequeña parte del ecosistema artístico en su conjunto. Además, puedo añadir que, en cierto

sentido, esto es lo que me fascinó desde el principio del Artist Pension Trust. Es evidente que quienes participaron en su fundación tenían muy claro que estamos hablando de un ecosistema, y que este ecosistema no ha sido cuantificado en la medida suficiente. También les creo cuando dicen que en verdad se preocupan por el bienestar financiero de los artistas. Por otra parte, parecen que estaban muy conscientes del hecho de que incluso la definición más limitada de “mercado del arte”, es decir, el comercio de obras de arte que realizan los marchantes y las casas de subastas casi no está regulado (el coleccionista y abogado Luis Texeira de Freitas dijo hace poco que el mercado del arte estaba menos regulado que las apuestas y la pornografía). La ausencia relativa de regulación, aunada a la escasez de datos cuantitativos confiables sobre el efecto relativo que produce cada una de las partes del ecosistema en las demás, significó que se encontraran cara a cara con una laguna en el mercado que podían explotar (si en beneficio propio o del artista es una cuestión que dejó de lado por el momento). Lo interesante de todo esto es que el ecosistema en cuestión es dinámico y, como es evidente, depende de cantidades (precio de venta, resultados de subastas, costos de seguros y almacenamiento, etcétera) pero, lo que es más importante, también depende de las cualidades: los conceptos de belleza, significado, inteligencia, peso crítico, bombo publicitario, respeto, fama, etcétera. Aquí es donde el APT mostró síntomas de una tendencia tecnológica e ideológica más amplia en la que presenciamos la creación y utilización de dispositivos complejos que intentan cuantificar todo tipo de cualidades para desarrollar modelos dinámicos y predictivos en tiempo real. Por consiguiente, me pareció que el APT estaba intentando hacer algo muy difícil: 1) recopilar cantidades ya conocidas sobre las obras de arte, sean precios de venta, resultados de subastas, número de graduados de la maestría en bellas artes, número de artículos publicados sobre los artistas, etcétera (esto, en sí mismo, es bastante difícil, ya que las cifras de ventas de las galerías rara vez se publican y mucho menos se confirman, por no mencionar la disponibilidad de otras cifras); 2) tratar de cuantificar algunas de las cualidades que mencioné antes; 3) relacionar (por medio de algoritmos) las cantidades anteriores y las cualidades cuantificadas; 4) crear nuevos instrumentos financieros basados en los vínculos antedichos; 5) comercializar y vender los instrumentos.

A este respecto, puedo afirmar también que los fundadores del APT también eran muy hábiles en áreas específicas que facilitaban la capacidad de cambiar de un modelo de negocios a otro (desde dispositivos de reconocimiento de rostros y otros mecanismos de reconocimiento óptico con la empresa llamada Image ID hasta el mundo del arte con APT y Mutual Arts). Además, después de examinar dónde adquirieron esta pericia, pude tener una idea más clara de cómo estos adelantos tecnológicos estaban relacionados, en muchos casos, con otros frentes más amplios en el ámbito geopolítico, militar, económico e ideológico.

Así pues, es claro que estamos hablando de muchos mercados de arte, cada uno con sus propias reglas, relativamente autónomos, y de muchos actores que en él intervienen, y la mayoría están relacionados de maneras directas e indirectas, opacas y transparentes, con los ámbitos económicos, culturales, tecnológicos, militares, ideológicos y políticos más amplios. Por lo menos, esto fue lo que pude

confirmar cuando examiné detalladamente el Artist Pension Trust. No obstante, también puedo afirmar, como digo en la presentación, que todo esto es de escaso interés para mí como artista. Lo que más me fascina de *Scratching* son las ideas de creatividad que surgen aun cuando todas las cualidades se cuantifican y si estas ideas afloran (sea de manera accidental o deliberada) durante la construcción de una nueva infraestructura para las artes en el mundo árabe.

La práctica de *The Atlas Group* llegó a su fin en 2004, sin embargo, las obras relacionadas con *Let's be honest, the weather helped [Seamos francos, el clima ayudó]* y *Better be watching the clouds [Más te vale observar las nubes]* están fechadas después de 2004. ¿Es la temporalidad del proyecto una consecuencia de los conflictos armados continuos en el Medio Oriente?

Todas las obras de *The Atlas Group* tienen una fecha de producción histórica y una fecha de producción atribuida. Aunque las obras que mencionas fueron producidas después de 2004, su fecha de atribución es anterior a 2004.

Todavía no entiendo exactamente por qué *The Atlas Group* quedó enmarcado entre las fechas de 1989 y 2004. Se me ocurren algunos motivos conceptuales e históricos que dieron pie a la fecha de 2004, como la aceleración de la construcción de la infraestructura cultural en el mundo árabe a mediados de la década de 2000; el asesinato del exprimer ministro libanés y hombre de negocios Rafik Hariri en 2005; la invasión de Líbano por los israelíes en 2006 y la segunda Guerra del Golfo en 2003, entre otros. Sin embargo, creo que la razón más importante por la que “di por terminado” *The Atlas Group* en 2004 fue mi lectura continua de los libros de Jalal Toufic y la afinidad de sus conceptos con ciertos problemas que yo quería tratar, ciertas experiencias y sentimientos que tenía y ciertas formas con las que estaba trabajando en el estudio en esa época.

Con *The Atlas Group*, puedo decir que me hacía estas preguntas: ¿las guerras libanesas de las últimas décadas produjeron nuevos modos de experiencia? Y, de ser así, ¿cuáles son y dónde puede uno encontrar las huellas de tales experiencias?

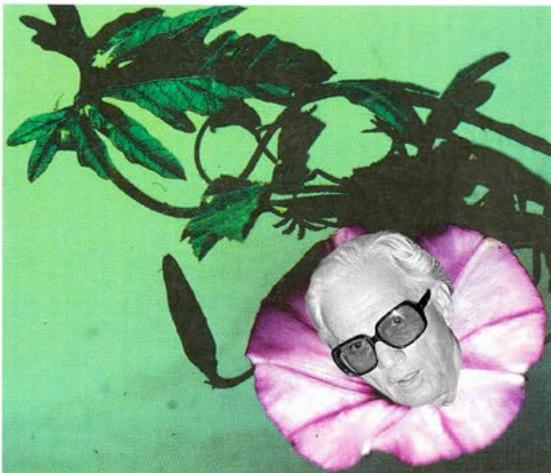
Cabe decir que no llegué a esas preguntas nada más porque sí. Me sentía cautivado por ciertas experiencias relacionadas con las guerras que parecían dar lugar a ciertas formas que estaba creando en el estudio. Más aún, dada mi formación en fotografía y mi fascinación por ella (en cuanto técnicas, formas, historias y discursos), estaba en búsqueda de una manera de documentar fotográficamente dichas experiencias, una manera que propusiera otros términos para concebir la relación entre la fotografía y su referente aparte del índice o la convención. Una posible respuesta que me atrajo en ese momento había sido propuesta hace mucho tiempo por psicoanalistas, escritores, artistas y otros que se dedicaron a reflexionar sobre otras guerras. Es decir, en ciertos acontecimientos de violencia física o psicológica extrema aparece una laguna entre los sucesos vividos y los experimentados. Esta laguna se “llena” a veces con síntomas histéricos (sueños angustiosos recurrentes, recuerdos repentinos, fobias, etcétera). Se puede decir que estos síntomas histéricos “documentan” las situaciones que los originaron. Sin embargo, los documentan de una manera particular en el sentido que, en muchos



Mi cuello es más fino que un pelo: Motores, 1996-2001

casos, se basan en fantasías (personales o colectivas), en lugar de ser un índice histórico de lo que se vivió. Me pareció que esta idea del síntoma histérico era una forma bella y generadora de pensar en las relaciones de referencia entre el fotógrafo y el mundo. Quería ver si esta idea podía informar la práctica documental en Líbano. Esto dio lugar a que trabajara de cierta manera (ahora puedo explicarlo en retrospectiva, pero cuando empecé a trabajar en *The Atlas Group*, a mediados de los años noventa, lo que me guiaba era más o menos mi intuición).

Con *The Atlas Group*, como mencioné antes, me sentía cautivado por ciertos encuentros divertidos, perversos o extraños y hasta cierto punto banales que había tenido con objetos y situaciones en Líbano (por ejemplo: toparme con diversos archivos de fotografías históricas de motores de coches bomba o fotografías de llegada a la meta de carreras de caballos; mis caminatas diarias al atardecer por la Corniche en Beirut durante la década de 1990; la colección de balas que adquirí cuando era adolescente; letreros de médicos y dentistas en ciudades y pueblos libaneses; etcétera). Estas situaciones y objetos me parecieron cargados de experiencias, pero también sintomáticos de determinados modos de vivirlas. Sin embargo, también estaba convencido de que estos objetos y situaciones se me habían presentado en forma de semilla y que debía crear un terreno conceptual y formal para que germinaran y se manifestaran. *The Atlas Group* llegó a ser este terreno.



▲ *Convolvulus elegantissimus* Mill. Daraaoun, Barja. Stony ground.

Elegant bindweed. LISERON ARGENTÉ. لبلاب فضي
Creeping plant, silky and silvery, 50-80 cm; petiolate, cordate basal leaves; palmate upper leaves; bright pink corolla 4-5 times longer than calyx, with 5 silky bands.



▲ *Convolvulus libanoticus* Boiss. Aïn-Swaair, San-nine. Grass land. End (Leb+Syr).

Lebanon bindweed. LISERON DU LIBAN. لبلاب لبناني
Shrubby-tree woody rhizome, greyish 5-30 cm; oblong obtuse basal leaves; acute upper leaves; fleshy coloured corolla 10-12 mm, hairy outside. Fl: 6-8.



▼ *Convolvulus galaticus* Rost. ex Chois, Kfarqouq, Aayha. Grass land, roadsides. End (Leb+Tur).

Galatian bindweed. LISERON DE GALATIE. لبلاب غالاطيا
Almost silky plant not creeping, 30-60 cm.



◀ *Convolvulus lineatus* (not found recently in Rachaya)
silky plant, ± silvery simple stem 5-20 cm

Para dar una idea de cómo trabajé en esto: siempre partía de los objetos y situaciones que me cautivaban para crear nuevos objetos (ya fueran hojas de cuadernos, libros, fotografías o cintas de video). Estos objetos siempre incluían los elementos históricos descubiertos (las fotografías, textos, objetos, que me cautivaban), así como los recién creados que no eran históricos. Luego creaba un personaje (una persona o una organización). Este personaje era también una combinación de historia y ficción. Atribuía mis objetos creados a mis personajes creados. De vez en cuando también escribía un texto corto, una especie de testimonio, que atribuía a mis personajes. En seguida, entregaba los objetos y testimonios de los personajes a *The Atlas Group* (como el archivo donde se alojaban, conservaban y estudiaban los documentos creados). *The Atlas Group* documentaba fotográficamente los objetos que “archivaba”. Es importante hacer notar que los objetos originales rara vez se exhiben y no tienen ninguna importancia artística para mí. Por último, *The Atlas Group* escribió un texto que funcionaba como resumen de sus hallazgos (y que podía incluir partes del testimonio del personaje).

En 2004, cada vez me interesaba menos cómo los sujetos vivían y experimentaban las guerras. Me atraían las situaciones en las que los desastres parecían afectar al mundo más que a los sujetos que vivían y experimentaban tales desastres. Esto lo experimenté en carne propia cuando en 2004 me pidieron que exhibiera *The Atlas Group* en Beirut en la nueva galería Sfeir-Semler, la galería de arte más grande y la primera de cubo blanco en la ciudad. Mi incapacidad de hacerlo y el encogimiento resultante de mis obras (una historia que relato en el *Recorrido*), también me impulsaron a enmarcar *The Atlas Group* entre 1989 y 2004. En la actualidad, las fechas entre paréntesis también forman parte del título de la obra: *The Atlas Group (1989-2004)*.

En consecuencia, si en 2016 llego a crear una obra que comparta algunos de los parámetros conceptuales y formales de *The Atlas Group (1989-2004)*, la fecharé como si hubiera sido producida entre 1989 y 2004. La fecha atribuida de la obra de arte depende de los conceptos de documento, violencia y mundo que están presentes en la obra, más que la fecha histórica de su producción.



Diameter
Powder 43.26
16.5 x 92 / 16.7 x 01
2 x 19

7.8
1,150
U.S.A. 1,613

AP PURPLE
APT GREEN
INVENTORY ORANGE



ENGLISH

PLAYING WITH HISTORY: FICTIONS AND NON-FICTIONS

Francesco Scasciamacchia

Walid Raad was born in Lebanon in 1967. During the years of his youth Lebanon underwent a sixteen-year civil war (1975-1991), and Raad was forced to leave Lebanon in 1983 to escape the escalating violence. He immigrated to the United States, where he completed high school before embarking upon the study of photography at the Rochester Institute of Technology (RIT). It was at RIT that he also began to take courses in Middle Eastern studies that gave him a grounding in the history of the Arab world. After RIT he enrolled as a PhD candidate in visual and cultural studies at the University of Rochester where he encountered Marxism, psychoanalysis, semiotics, along with theories of gender, race, feminism, and post-colonialism. This theoretical and historical education, in combination with his photographic studies, formed the foundation of Raad's art practice—a historical consciousness that animates his work to this day.



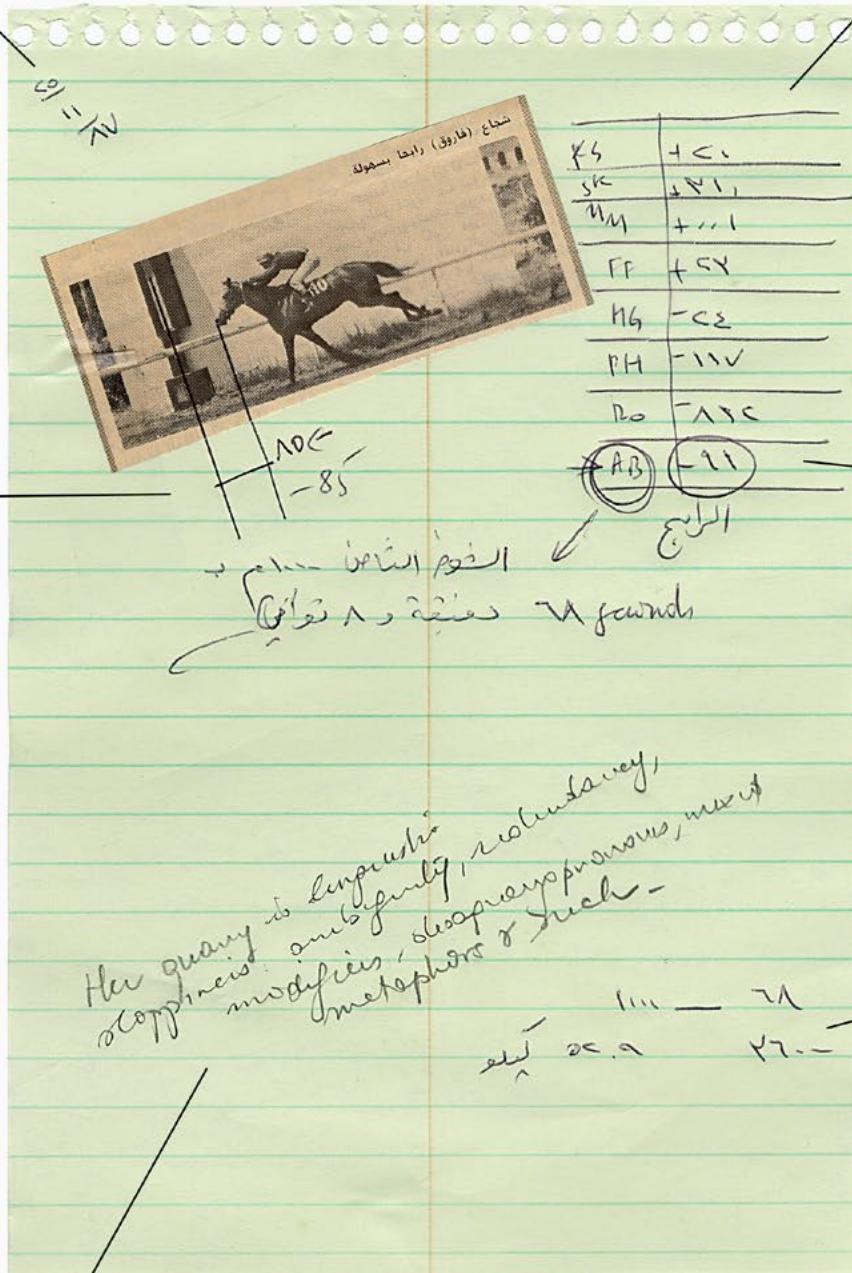
Scratching on things I could disavow: Walkthrough, 2015

Part of *Walid Raad*, The Museum of Modern Art, October 12, 2015-January 31, 2016

Photo credit: Piet Janssens

Date:
25 November 1987

1. KS +020
2. MM -310
3. FF +001
4. PH +023
5. HG -024
6. RO -117
7. AB -812
8. SK -091



Description of the Winning Historian:

Her quarry is linguistic sloppiness, ambiguity, redundancy, modifiers, disagreeing pronouns, mixed metaphors and such

Raad's work challenges the way in which we experience, document and articulate history. While history has traditionally been read as linear, through the lenses of "progress" and "decline," Raad conceives of history as a process: always in the act of formation, never complete. By incorporating events, facts, and figures commonly considered insignificant and residual into the grand narrative of history, his work points towards a desire to see events differently from the way in which they are usually depicted visually and written in history. This strategy facilitates an alternative way for reading history but also aspires to reshape the "time and space" of historical events, as for instance situating them far from the actual location where these events are documented to have occurred, since the viewer is projected into another space, another time, another reality. This strategy of revaluing time and space allows his art to draw attention to the complex articulation of historical events, not merely represented as historiographic data, but through less readily quantifiable information such as human experiences, emotions and feelings.

As he does with history, Raad also plays with the dualities of fiction and non-fiction to problematize this binary. He calls into question their status as two definitive genres in order to meld them into an indistinguishable territory. Across this liminal terrain, the real becomes fiction and fiction can appear as real. These two elements, often coexisting in Raad's work—"history as process" and "fiction/non-fiction"—are central to his artistic strategies. As art historian Carrie Lambert-Beatty suggests, in describing recent art practices that deal with "fiction" and "fictiveness" like Raad's project *The Atlas Group*, art becomes a "frivolous zone"; a space where "you can speculate, make up facts, blend different types of facts, or even lie."¹

43

His practice encompasses multiple disciplines and media, engaging in research that reflects on the impossibility of adequately recording historical events. Using photography as his starting point, Raad extends his practice beyond this medium, often incorporating archival materials such as the clipped photographs from the daily newspaper *An-Nahar* with personal notes (*Notebook volume 72: Missing Lebanese wars, 1989/1998*) in order to generate alternative "historical" documents.

¹ Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility", *October*, núm. 129 (Summer 2009), p. 80.

THE ATLAS GROUP: FICTIONAL ORGANIZATION

These works make manifest the limits of historiography as a closed and static system of signification—ideas crucial to Walid Raad’s first body of work, *The Atlas Group* (1989–2004). Created by Raad in the late 1990s, *The Atlas Group* is a fictional organization whose aim is to collect, archive and process materials that document the Lebanese civil wars.² While the organization claims as its mandate the tasks and operations which are behind any institutional attempt to archive and document events, turning them into history, it operates in a rather unusual way.

By adopting the official structure of archival practices and methods, the group invests its works with authority, while simultaneously estranging them through fiction, or, better, through art. Fiction and non-fiction, authority and non-authority are revealed as codependent—there is no clear line of demarcation between the factual and the imaginary in the archival materials produced and catalogued by the group.

Thus, while *The Atlas Group* itself is imaginary, Raad emphasizes the physical nature of “its very material results.”³ As the Group meticulously collects documents from the Lebanese civil wars, it simultaneously produces “artworks” with such material. While the appellation of organization implies a group activity (Raad consistently refers to the group as “we” in writing and during performances), in reality Walid Raad is the only agent of *The Atlas Group*.⁴ The borders of the real and the fictional become blurred and porous.

² “Raad himself refers not to the Lebanese Civil War but to the Lebanese civil wars, underscoring the pluralistic nature of the shifting and sometimes conflicting agendas at stake.” Eva Respini, “Slippery Delays and Optical Mysteries: The Work of Walid Raad,” in *Walid Raad*. New York: MoMA, The Museum of Modern Art, 2015, p. 31.

³ Alan Gilbert, “Walid Raad’s Spectral Archive, Part One: Historiography as Process,” *e-flux journal* no. 69 (January 2016), p.

⁴ Eva Respini, *op. cit.*, p. 31.

The artworks produced by The Atlas Group deal with the social, physical and psychic devastation wrought by the wars in Lebanon; the works themselves take the form of historical documents. Raad re-dates these documents and attributes them to invented figures who are said to have donated them, either directly or by proxy, to The Atlas Group archive.

This strategy of fictional attribution can be seen in the work, *Notebook volume 72: Missing Lebanese wars* (1989/1998) exhibited in his solo show at Museo Jumex.⁵ The paper materials, which comprise *Notebook volume 72*, were “donated” by the fictional Dr. Fadi Fakhouri, said to be a deceased and well-respected historian of the Lebanese Civil War. Dr. Fakhouri was a fervent gambler who kept detailed notebooks recording the bets he and his fellow historians made each week at their Sunday gatherings at the track. The historians placed their bets, however, not on which horse would win the race, but rather upon the distance between the horse’s nose and the finish line, as captured in the photo-finish image published in the next day’s newspaper.

As many art historians and art critics have noted, the nature of the bet draws attention to the inability of history to accurately capture the event (the winning horse) and instead points to the margins of error, i.e. at to the discrepancy that exists between an event and its recording (the distance between the horse’s nose and the finish line).⁶ The historian, like a gambler, “wins” when his bet comes closest. Raad thus redirects our attention to the margins of the grand narrative of history by emphasizing facts (such as the gambling habits of historians) usually perceived as insignificant data within the authorial frame of archives.

45

Aesthetically, the documents of *Notebook volume 72* accomplish this repositioning towards the margin through marginalia itself: the eye is drawn to the notes and captions which surround the pictures, annotating and reporting upon the details of the bets. This strategy of documenting the margin of error (the horse’s nose is captured by the photograph always just before or just after the finish line) affirms the unattainable nature of an exact documentation of historical events. Neither the camera nor the resulting image captures the full resonance of the event, including experiences, memory and feelings, not merely data and facts.⁷

5 The works of The Atlas Group are dated twice. While the first date refers to the attribution given by the organization to the found materials, the second date refers to the years in which Raad produced the work. Artworks with only one date are not part of The Atlas Group’s “official” archive.

6 See for instance: Alan Gilbert, “Walid Raad’s Spectral Archive, Part One: Historiography as Process,” *e-flux journal* no. 69 (January 2016), p. 4; André Lepecki, “After All, This Terror Was Not without Reason’: Unfiled Notes on the Atlas Group,” *TDR* vol. 50, no. 3 (Fall 2006), pp. 90-92; Eva Respini, *op. cit.*, pp. 34-35.

7 Eva Respini, *op. cit.*, p. 32

Other Atlas Group works are attributed to Dr. Fadl Fakhouri. In addition to the notebook documenting his betting habits, Fakhouri kept a log of every car that was used as a car bomb during the Lebanese Civil War (*Notebook volume 38: Already been in a lake of fire*, 1991/2003). He also “donated” a series of black and white photographs from his family album during his trip to Europe in the late 1950s (*Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves*, 1958–59/2003). These photographs depict Fakhouri alone in a variety of quotidian activities as a tourist: relaxing in his hotel room, sitting in a restaurant, or posing before the monuments of Paris and Rome; Fakhouri is an invented persona who assumes real connotations.

This meshing of private and public, real and fictional, repurposes the archive as a system of knowledge based on proven historical data toward a more open and personal interpretative logic. Indeed, while the images are purported to be from Fakhouri’s family album, in reality, it is Raad’s father who appears in the photographs. Estrangement is at the center of these operations that challenge the conventional ways we read and experience events, such as the catastrophic effects of Lebanon’s Civil War. However, the recourse to estrangement does not intend to articulate an alternative or marginal history, but rather to disclose the process of articulating history as a subjective procedure and not an objective method that uses the “scientific” apparatus of the archive.

MARGINS OF HISTORY: SECRETS IN THE OPEN SEA (1994/2004)

46

Raad’s intention to confront the idea that history and the archive are exclusive forms of authoritative knowledge, based on verified data (positive facts), is achieved through an “aesthetic of the margin” (engaging in aesthetic terms the valueless, insignificant and residual) that collages sketches, diagrams, photos—details all transposed upon the same surface of his artworks, until the “margin” becomes an “abstract center,” as in *Secrets in the open sea* (1994/2004).

The works in this series appear at first to the viewer as large monochromes—intense variations of the color blue—but upon closer scrutiny small portraits of individuals, positioned at the margins of the blue color-field, are revealed. These black and white photographs, materials that Raad purportedly found within a collection of ruins in Beirut in 1993, contradict the “apparently” neutral and brilliant blue of the Mediterranean Sea.

This juxtaposition of large blue monochromes with the portraits of individuals who drowned or were found dead in the Mediterranean between 1975 and 1991 reflects upon the conditions of invisibility and anonymity of certain facts and events: the vast field occupied by an “abstract/anonymous” blue takes center stage, displacing the portraits of real faces and bodies.

The monochrome also indicates abstraction as an aesthetic strategy: an aesthetic mode that marks a distance from the depiction of reality and therefore of history



Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves—Plate 922, 1958-59/2003

Chevrolet
 Brown or Burgundy
 August 17, 1985
 11:45
 Jal El Deeb
 45 or 62 killed
 120 or 122 injured
 250 kg. of TNT
 Hexogen
 4 m. X 1.5 m. crater

NW/88

№ 59

مجزرة بجبل الدين - اوتوصاراد انطليبيس -
 جبل الدين - حادث معاكي مع مقتل ٤٥٠
 هرباً - في أقاربها مصابة ١٢٠ دفعة هائلة
 الظرف وأحدثت الانفجار هزة عصرية ٥٠ متراً
 مطرها ٤ اعتمار - بحسب العجز موجوداً مسبباً
 لخزروني - اسلامورها عمر محمد نشامانى على النعش
 غال افرها سليم او هجرية / ابرهيم
 سليم سعير ماركت ملكي و ابراهيم
 مجزرة انبودة لاسلكيتاً - ٤٥٠ يحيطون من الموارد
 المصفرة المترفة ناد هيجون / الحارث ٦٧/١٢٢



№ 60

Toyota or Subaru
 Celica or unknown
 Red or Blue
 August 18, 1985
 12:30
 Beirut
 4 killed
 7 injured
 50 kg. of TNT
 Some mortar shells



as a narration of documented “real events.” Abstraction thus mirrors the inability of history to adequately represent the violent experience of war—abstraction itself is seen as a deflective strategy, “to experience war from distance.”⁸ Raad himself experienced this distance as an émigré attempting to execute an “impossible” task: articulating the history of the absurdity of the Lebanese Civil War.

REAL FOUNDATIONS: PERFORMANCE AND TIME

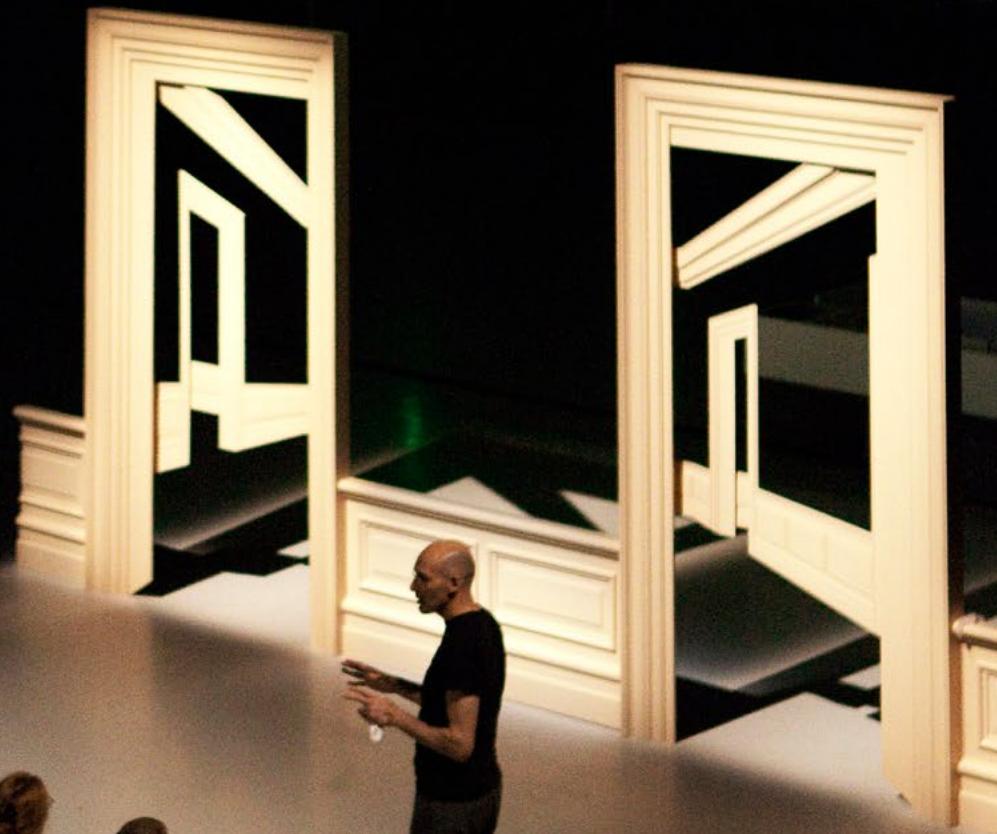
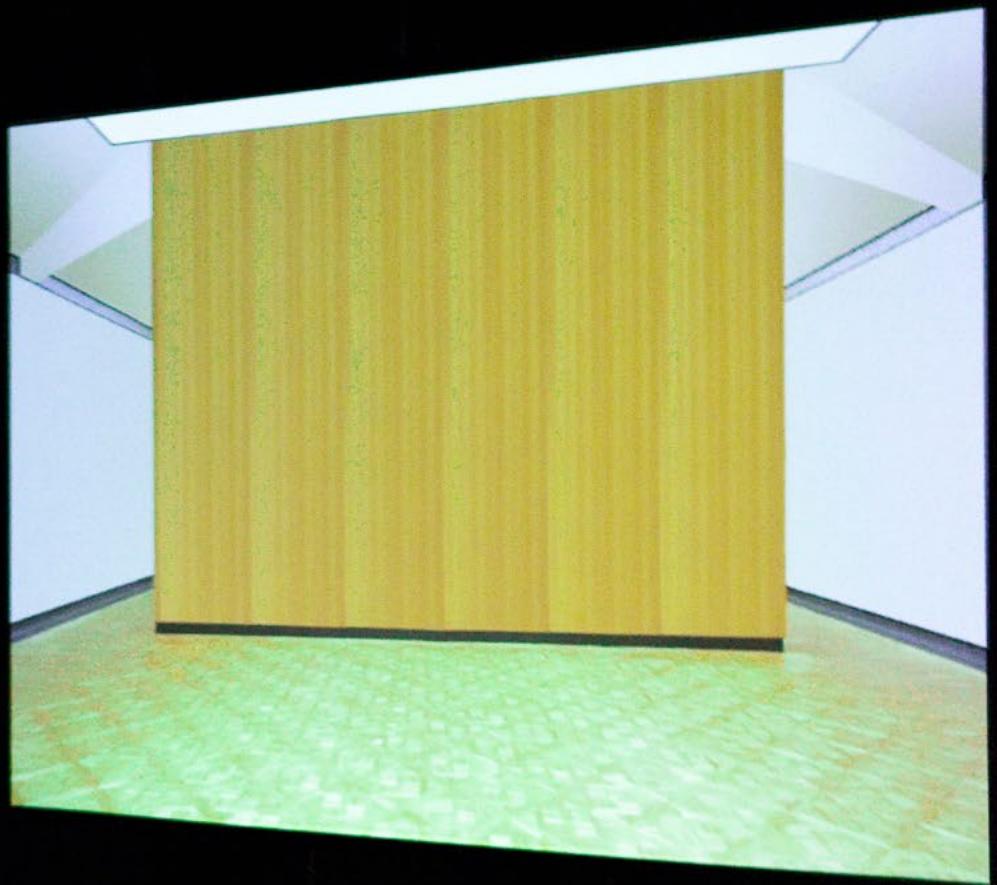
In deference to the “live” nature of history, The Atlas Group’s inception was performative. Adopting the format of a “lecture/performance” to present its “virtual” archive of on-screen images, The Atlas Group uses performance, not as a supplementary tool for activating the archival material, but rather as its core art practice.⁹ At the beginning of each performance/lecture, Raad introduces The Atlas Group in slightly different terms, changing for instance the date, the location or even the nature of the The Atlas Group itself. On some occasions he presents The Atlas Group as an “imaginary foundation” and himself as one of its founders.¹⁰ He presents himself as an archivist representing the activities of The Atlas Group and, mimicking the structure of an academic lecture, he shows a PowerPoint presentation interspersed with his own commentaries on the Atlas Group’s works.

However, in each lecture he describes The Atlas Group in slightly different terms: sometimes the group is a foundation, sometimes a project; sometimes it was founded in 1967, sometimes in 1999; sometimes Raad mentions the “imaginary” nature of the Group, sometimes its “fictional” character. The ever-changing nature of Raad’s project and the blurred dimensions of the fictional and the real are fully enacted in The Atlas Group’s performative practice. The authoritative trappings of the scholarly apparatus through which such performances take place (the use of PowerPoint; Raad’s tone of voice; the appropriated dress code) and the formal nature of the venues in which they occur (universities, museums, biennials) reshape the relation between authority and non-authority, fictional and real, official and unofficial. The scholarly lecture becomes a theatrical event.

8 *Ibid.*, p. 39.

9 The group’s first public incarnations were in “lectures/performances” in the late 1990s in Beirut.

10 For a detailed account of the different terms in which Walid Raad introduces the Atlas Group see: André Lepecki, “After All, This Terror Was Not without Reason’: Unfiled Notes on the Atlas Group,” *TDR* vol. 50, no. 3 (Fall 2006), p. 90 (in particular, see footnote 2 on the same page).



Scratching on things I could disavow: Walkthrough, 2010

Part of Walid Raad, Kunstenfestivaldesarts, Les Halles de Schaerbeek, Brussels, 2011

However, the performance is not a theatrical event in the usual mode, where it is possible to distinguish between the act on stage and the real situation, where the viewer may discern between the factual and the fictional. Instead, the lecture is an ambiguous experience, in which it is hard to grasp where the real ends and imagination starts.

At Museo Jumex, Raad will also present his ongoing project, *Scratching on things I could disavow* (2007–). In this work, Raad's research focuses on the burgeoning system of financial and institutional infrastructure for art in the Middle East. While *Scratching...* shares with The Atlas Group the same multifaceted results of an intense research-based practice, it differs from Raad's previous work in the nature of its components. No longer using archival material, *Scratching...* is composed of the “collateral elements” of an imaginary book: chapters, sections, indices, appendices—even a translator’s introduction (*Translator’s introduction: Pension arts in Dubai*, 2012): all elements of a bibliographical apparatus that supports a “non-existent” book.

Echoing the structure of a book, though composed only of indexes and appendices, Raad’s *Scratching...* resonates as a rejection of a coherent plot in favor of more fragmented dimensions of a publication. This strategy points to an empty, generative space (a book that lacks a narrative) where it is possible to articulate narration differently: a space that reverberates with the intricacies of the emergent art infrastructure in the Middle East. As with the notes at the margin of a publication, it is impossible to connect these facts and events to create a linear story.

52

Scratching on things I could disavow comprises half of the exhibition at Museo Jumex, the other part being taken by Atlas Group works. Raad’s recent project takes performance as its essential component. For the duration of the exhibition, Raad will conduct gallery tours for groups of thirty to forty people. This “performance-talk,” *Scratching on things I could disavow: Walkthrough*, originates in research Raad conducted when he was invited to join the Artist Pension Trust (APT)—an entrepreneurial organization founded to fund artists’ retirement plans. The organization invites artists to donate an artwork that, when sold, will generate an income to be shared later by all the artist members.

Curious about the fact that nearly two hundred and fifty of the invited artists were from the Middle East, Raad began to investigate the economics beneath this reputedly charitable foundation. He discovered a complicated network of curators, financial consultants, tech startups, and former members of the Israeli Defense Forces’ elite military intelligence units, all interconnected with artists through this organization.

The performance begins in front of Raad’s video installation *Translator’s introduction: Pension arts in Dubai* (2012), a digitally animated chart projected onto a freestanding wall.

The chart connects the key players and components of the APT: the architects of global museums in Dubai; the number of artists per trust, the total number of APT artist members, the number of artworks donated, the number of curators (the APT Intelligence); partial images taken from surveillance video; the eight cities where the APT founded their regional trusts: New York, Los Angeles, London, Berlin, Mumbai, Beijing, Mexico City, and Dubai; and other materials.

Data and facts are linked through official-looking charts and lines as in a diagram, suggesting a logical conclusion to Raad's investigation into the APT's structure, its connection to Israeli military intelligence, and its relation to the emergent global art infrastructure in the Middle East. However, the resulting aesthetic of the installation is rather an enmeshment of real facts, names, and data pointing out the absurdity of the real. In contrast with the fictional foundation of The Atlas Group, Raad's investigation into the APT appears more as an ongoing attempt to investigate the art infrastructure in the Middle East against the backdrop of the cruelty of the actual working conditions there and the region's perennial wars.

In the first part of *Walkthrough*, Raad's monologue tells the stories behind the foundation of the APT. Noting that an entrepreneur and risk management expert created the foundation, Raad adopts the methods and language of the risk management field for the script of the performance. This emphasis on risk management highlights the increasing fiscalization of art, the fluctuations of prices in the art market, and the risk that the APT itself is taking by counting on eventually selling the donated artworks. The concept of risk also echoes the "catastrophe of war with its disruption of past, present, and future."¹¹

53

As the performative gallery talk proceeds through staged sets, each recreating the floor of a specific art institution (ranging from the concrete floor of the typical art gallery to the herringbone wood parquet of New York's Metropolitan Museum of Art), it considers institutions and artworks of the Arab world—including Raad's own work—which have been subject to withdrawal or refusal. Withdrawal takes different forms: in *Section 139: The Atlas Group (1989-2004)*, 2008, Raad, invited for his first solo show in Lebanon at Sfeir-Semler Gallery, found his works miniaturized; or in *Section 88_ACT XXXI: Views from outer to inner compartments* (2010) he tells the story of an anonymous Arab who tries in vain to enter a newly opened museum somewhere in the Middle East at an imprecisely defined time in the near future; or, Raad narrates the unavailability of the color red to future Middle Eastern artists (*Index XXVI: Red*, 2010)—information he acquired by telepathic signals received from the artists of the future.

11 Alan Gilbert, "Walid Raad's Spectral Archive, Part One: Historiography as Process", *e-flux journal*, no. 69 (January 2016), p. 9.

In *Scratching on things I could disavow: Walkthrough*, Walid Raad takes the performative to its vestigial sense. Rejecting any form of documentation, he creates an intimate situation with a restricted audience of thirty or forty people, emphasizing the “here and now” of an event, a time-bound experience which is subjective and unrepresentable through secondary documentation or archival materials. Performance Studies scholar Peggy Phelan notes this aspect of performance: “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”¹² In contrast to the obsessive documentation of performances occurring in institutional contexts (for publicity purposes and market consumption), Raad has saved the performative from representation.

Raad’s engagement with the exploitative and paradoxical conditions of the emerging Arab art world in *Scratching on things I could disavow* (2007–) may take a more “real” connotation than the imaginative documentations of The Atlas Group (1989–2004), yet they share a similar position on the sensible world: an uncontrollable world that is unaccountable and indecipherable through the material evidence of mere facts and events. The betrayal of performance documentation in Raad’s *Scratching...* is thus integral to his strategy of withdrawal, which mirrors the impact of war on cultural artifacts that, once destroyed, become unavailable.

54 Raad’s work attempts but often fails to include what is unavailable, uncontrollable, unquantifiable—a strategy that draws attention to the division between reality as an unaccountable human experience and its historical representation based on documented scientific data.

Whether as an “artist/historian” dealing with the archives and the documentary materials of the Lebanese Civil War, or as an “artist/curator-educator” dealing with the history of art in the Arab world, Raad circumvents the usual parameters according to which art is a space of mere representation, even when it represents the world as other than it actually appears.

12 Peggy Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction,” in *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993, p. 146.



Section 88: Views from outer to inner compartments, 2010



For Raad, this refusal to capture events, facts and data in a logical system of signification is the only position that allows for not just a collective desire to transform the intricacies and uncertainties of our contemporary realities, but also a personal stance to prepare for what might come.

Hegemonic orders, articulated in historical and media representations of the Lebanese Civil War, of Arab art and its infrastructure, are merely points of departure for enacting a critical disarticulation of ideological and hegemonic systems. Without a point of arrival, Raad's work does not propose an alternate or counter-hegemonic articulation of events, but instead suggests that we experience, live through, feel and not merely see our universe otherwise.

For Raad, the human experience of events through emotions and feelings is unaccountable.

This unaccountability, or withdrawal, is the space where we can experience the world differently, and possibly be open when transformation occurs.¹³

¹³ Raad's strategy of withdrawal is inspired by Lebanese artist, filmmaker and writer Jalal Toufic's idea of "the withdrawing of tradition past a surpassing disaster," which he elaborates in his book of the same title. Toufic considers that there are catastrophic events, like wars, that also cause cultural artifacts, i.e. artworks, to "withdraw," which in some cases means that they simply become no longer available. Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. Beirut: Forthcoming Books, 2009, available online at: http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_The-Withdrawal_of-Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf (accessed June 16, 2016).

SCRATCHING ON THINGS I COULD DISAVOW: WALKTHROUGH

interview with Walid Raad by Ixel Ríon

The Atlas Group project (1989-2004) incorporated the performative element in the form of an academic lecture. These “lecture/performances” staged traditional academic lectures while simultaneously using fictional works to narrate the history of the Lebanese Civil War. In your more recent project, *Scratching on things I could disavow* (2007-) you take on the persona of a “curator/educator” giving a gallery tour to the audience, transforming the exhibition space into a theatrical event. Could you tell us about this shift towards the theatre, in a broad sense, as a constitutive, and not merely, supplementary component of an exhibition? And, if so, why did you adopt this strategy?

I don't necessarily see a “shift towards the theater” in my works but more of a making visible in the exhibition space of a form (the “performative” as you refer to it) that I usually deploy outside the gallery space. Most of the artworks from *The Atlas Group* have multiples forms: as documents framed and displayed on a wall with silkscreened wall texts; as documents reproduced and displayed on a page alongside texts in visual essays; and as projected images/sounds that complement my live presentations in a performance, academic, or art space. With *Scratching*, I also display artworks (photographs, videotapes, sculptures) with silkscreened texts, but I decided to use the same space allocated to me as the white cube of the museum and as the black box of the theater. My sense is that the *rapprochement* of the white cube and the black box has been unfolding for some time in art exhibitions in general. We need but note the decades-old presence of film and video in the museum's exhibition spaces (not only in its film theaters); installations that long ago turned floors into ceilings, white walls into artworks themselves; and the increased visibility of sound art, theater and dance in the white cube now functioning more like the black box. Needless to say, there are equally fascinating instances of the black box turning into the white cube in experimental theater and performance art.

As such, it is important to keep in mind that the same display is available to the public as an exhibition when the presentation is not under way, and as the stage set for the presentation (at which point the exhibition is closed to the public). For the most part, I find myself relating to the objects and spaces in one way during the exhibition and in another way during the presentation. During the exhibition, I regard most of the works on display (images and texts) as artworks per se, doing their own thing formally and conceptually. They are self-sufficient. When I am doing my presentations, I find that I relate to the objects and spaces in three ways: as artworks in a gallery; as props on a stage set; as projections in a lecture hall (though the projections in question here are some kind of three-dimensional physical hologram—a technology yet to come).

And finally, to address something you brought up, I never regard myself in the presentation as an educator or curator. In fact, I insist that I am here as an artist, and that the events I experienced and am narrating, I experienced them as an artist and in my artworks, and not as a citizen in his/her political or civic life, nor as a professor in his/her teaching, nor as a curator in his/her exhibition.

Your performance, *Scratching on things I could disavow: Walkthrough* cannot be documented in any form (video, photographs, etc.). Does performance work, like theater, depend on the living presence of the artist on stage?

The absence of documentation here has nothing to do with whether live events depend fundamentally on the living presence of the artist, nor on whether live events are or are not inevitably diluted when recorded. I have little to say about these dimensions of live events or of their recording. The presentation cannot be documented for the following two reasons. One: I am extremely photophobic and prefer not to be photographed, videotaped, audiotaped, if I can help it. Reason number two requires some elaboration. Most of the time, and during the presentation, I feel that I am revealing some kind of secret or personal phobia or pathology to the audience, and I fear that what I say will be misunderstood as a hallucination, a lie or an allegory. In the presentation, I narrate some odd encounters that I've experienced through artworks: My artworks shrunk (The Atlas Group 1989-2004); A space flattened (Section 88); I received telepathic signals from artists from the future (Index XXVI: Red); and I Sensed that Some Colors, Lines, Forms and Shapes Are Dissimulating or Hiding (Appendix XVIII: Plates). Such experiences are not part of my day-to-day life. And I am quite clear in the presentation that the stories are not allegories or metaphors; nor are they lies or hallucinations. They are facts revealed to me in my own artworks. As you know, the presentation is restricted to forty people at a time. This ensures that I can see everyone, and can look everyone in the eyes. I also use a sound system whereby the audience is asked to listen to my voice with headphones (even when I am speaking in English). This helps my voice be inside the audience's head, even when I am not facing them directly. They are "hearing voices in their heads" just as I thought I might have been when I first experienced the flattening of space in Index XVIII. I am also always looking at audience members as though I am seeking confirmation of what I experienced. At moments, I pleadingly look at them so that they, or just one of them, can confirm to me that this was all not "just inside my head" but in the world itself—that these are objective not subjective facts or conventional tropes. But still, the uncertainty of it all troubles me, enough that I find myself needing to make sure that the secret is only revealed face to face, voice to ear, giving me the option to distance myself from it all should the stories find their way out of the room. I can always say that "I said no such thing" or "the audience misheard," with the absence of documentary proof as my alibi.

Recently the Panama Papers have brought to public evidence a leak of over eleven million documents with details about offshore companies set up by worldwide financial speculators revealing a dynamic where capital, power, corruption, and wrongdoing, are intricately interwoven. Not surprisingly, artworks were

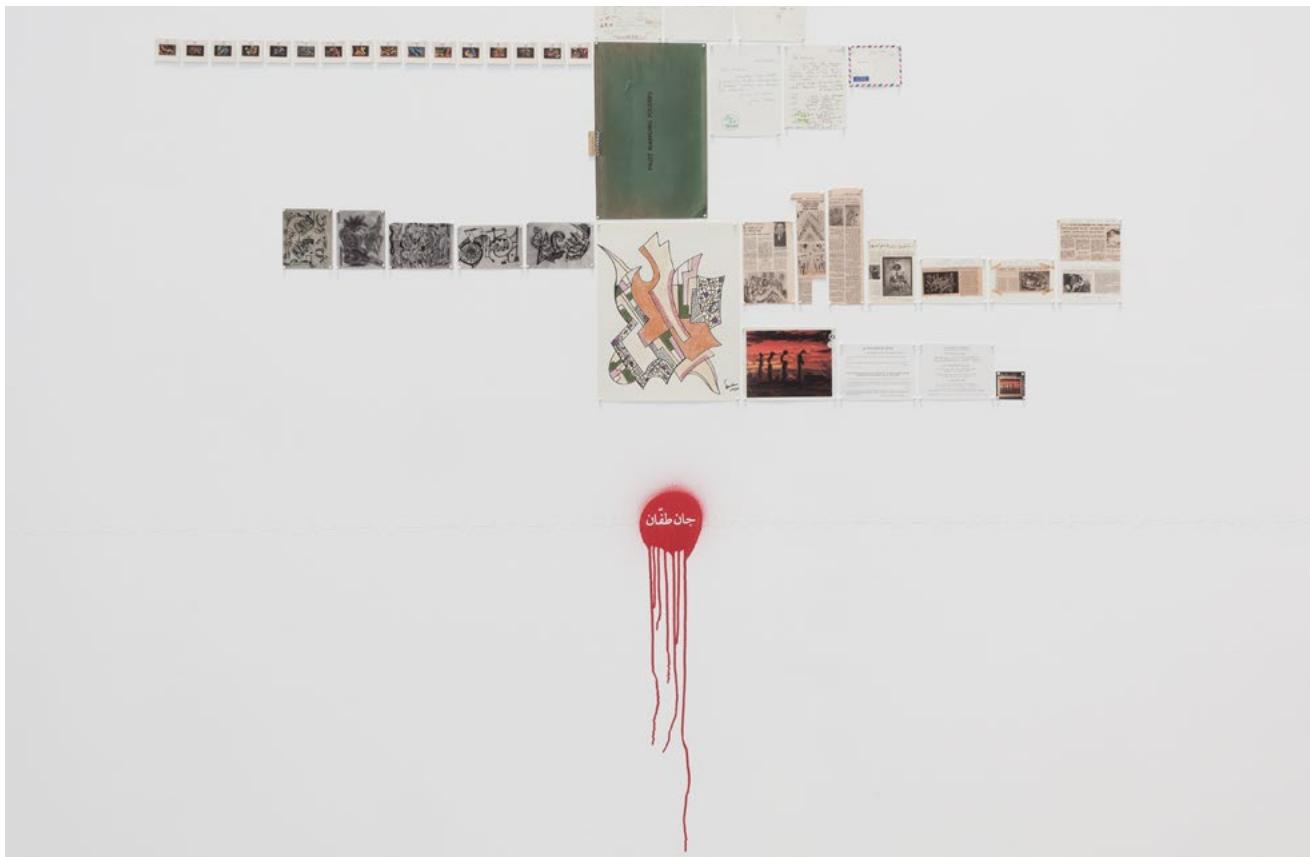


Section 88: Views from outer to inner compartments, 2010 and Section 88_ACT XXXI: Views from outer to inner compartments, 2010 (detail). Views with *Scratching on things I could disavow: Walkthrough*, 2010, 55 min., performance view with Carlos Chahine, Kunstenfestivaldesarts, Les Halles de Schaerbeek, Brussels, May 8-15, 2011

61

involved in these speculative operations, as art has increasingly become an asset in contemporary financial markets, and millions of works are simply stored waiting to be resold at auction. Given the fact that you have chosen to delve into the inner workings of the Artist Pension Trust, an organization based on financial speculation around art, do you think this phenomenon is a sign that the contemporary art market is taking on characteristics of a financial bubble? We now know what happened when the financial system collapsed (the economic crisis of 2008 in the US, for instance) and I am wondering: what will be the consequences of a, perhaps, predictable “fall” of the art market? I am interested in your perspective as an artist on these issues.

This question brings up a number of additional questions for me, especially in terms of how we will define the art market. We can agree that the art market certainly exceeds auction houses, high and low record prices and the exchanges between galleries, dealers, collectors and institutions. I think that we can add corporate and individual sponsorship and support, biennales, triennales, foundations, prizes, grants, residencies, journals, magazines, recommendation letters, rankings, donations, degrees, certificates, teaching, administering, fundraising, board sitting, financing, managing, writing, publishing, editing, curating, fact checking, conserving, restoring, cleaning, framing, hanging, installing, uninstalling, archiving, assisting, fabricating, insuring, accounting,



Index XXVI: Red, 2010

62

moving, storing, copyrighting, advocating, among other things. Given this, it is difficult to speak of an art bull or bear market per se. Usually, this refers to what is happening at auctions, fairs or with dealer/gallery sales, and my sense is that this just one small part of the broader art ecosystem. And I can also add that in a certain way, this is what fascinated me from the outset about The Artist Pension Trust. It is clear that those involved in setting it up were very clear that we are dealing with an ecosystem, and that this ecosystem has not been quantified enough. I would also take them at their word when they say that they genuinely cared about the long-term financial wellbeing of artists. Moreover, they seem to have been well aware of the fact that even the most narrowly defined notion of “the art market,” namely the trade of artworks by auction houses and dealers, is very poorly regulated (the collector and lawyer Luis Texeira de Freitas recently stated that the art market is less regulated than gambling and pornography). The relative absence of regulation, coupled with the dearth of reliable quantitative data about the relative effect of each part of the ecosystem on the other, meant that they found themselves face to face with a gap in the market that they could exploit (whether for their own and/or artists’ benefit is a matter I leave aside for the moment). The interesting thing about all of this is that the ecosystem in question is dynamic and clearly dependent on quantities (sale price, auction results, insurance and storage costs, etc.) but more importantly on qualities: notions of beauty, significance, intelligence, critical weight, hype, respect, fame,

etc. And this is where the APT became symptomatic of a broader technological and ideological tendency whereby we witness the creation and deployment of sophisticated devices that attempt to quantify all sorts of qualities in order to develop real-time, dynamic, predictive models. As such, it seemed to me that the APT was attempting to do some very difficult things:

- 1) collect already known quantities about artworks, be it sale prices, auction results, number of MFA graduates, number of articles published about artists, etc. (and this in itself is quite difficult given that galleries' sales figures are rarely published, let alone confirmed—and let's not talk about the availability of other numbers); 2) attempt to quantify some of the qualities I mentioned above; 3) link (algorithmically) the above quantities and quantified qualities; 4) create new financial instruments based on the above links; 5) market and sell the instruments.

I can also say that in this respect, the APT's founders were also skilled in specific areas, something that facilitated their capacity to shift from one business model to another (from face recognition and other optical recognition devices, with the company called Image ID, into the art world with the APT and Mutual Arts). And by examining where this expertise was acquired, I was able to also get a clearer sense of how these technological leaps are in many instances linked to broader geopolitical, military, economic and ideological fronts.

So, clearly we are talking about many art markets, each with its own rules, relative autonomy and players, and most of them are linked in direct and indirect, opaque and transparent ways to the broader economic, cultural, technological, military, ideological and political spheres. At least this is what I came to confirm when I examined closely The Artist Pension Trust. But I can also say, as I say in the presentation, that all of this is of little interest to me as an artist. What fascinates me more in *Scratching* are the notions of creativity that may emerge even once all qualities are quantified—and whether such notions are brought to the surface (accidentally or willfully) during the building of a new infrastructure for the arts in the Arab world.

63

The practice of *The Atlas Group* came to an end in 2004, however the works related to *Let's be honest, the weather helped* and *Better be watching the clouds* are dated after 2004. Is the temporality of the project a result of the ongoing-armed conflicts in the Middle East?

All works from *The Atlas Group* have a historical production date and an attributed production date. While the works you mention were produced after 2004, their attribution date is pre-2004.

I have yet to figure out exactly why *The Atlas Group* is bracketed by the dates 1989 and 2004. I can think of a few conceptual and historical reasons that motivated the 2004 date, such as the acceleration in the building of a cultural infrastructure in the Arab world by the mid-2000s; the assassination of former Lebanese prime minister and businessman, Rafik Hariri, in 2005; the Israeli invasion of Lebanon in 2006; and the second Gulf War in 2003, among others. But I think that the most important reason for my "ending" *The Atlas Group* in

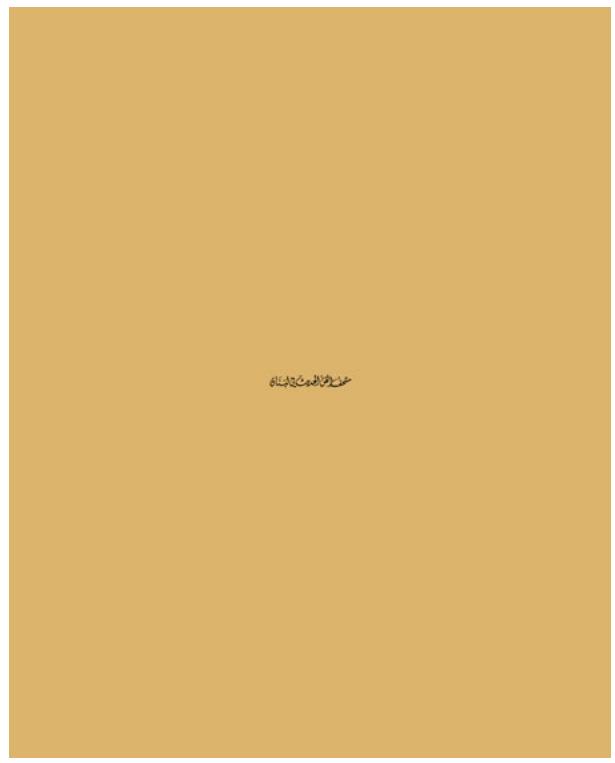
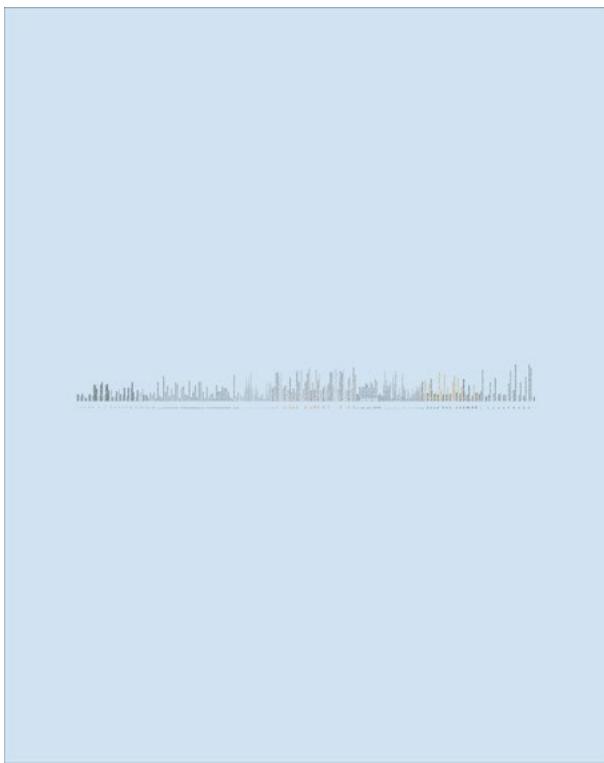
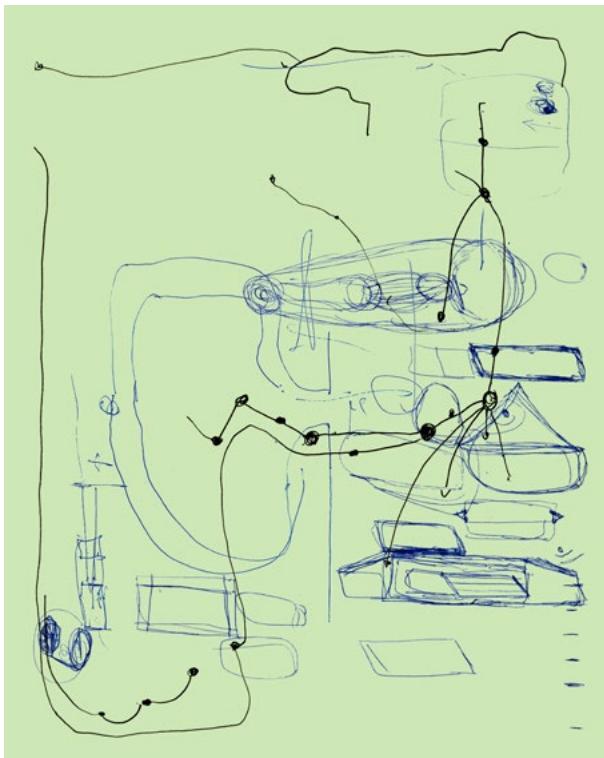
2004 was my continued reading of Jalal Toufic's books, and the affinity of his concepts with certain problems I wanted to address, certain experiences and feelings I had, and certain forms I found myself making in the studio at that time.

With *The Atlas Group*, I can say that I was asking myself the following questions: did the Lebanese wars of the past few decades produce new modes of experience? And if so, what are they and where can one find the traces of such experiences?

Needless to say, I did not come to these questions out of the blue. I was myself captivated by certain experiences linked to the wars that seemed to shape certain forms I was creating the studio. And moreover, given my training in and fascination with photography (as techniques, forms, histories and discourses), I was searching for a way to document these experiences—a way that proposed other terms than index or convention to think about the relation between the photograph and its referent. One possible answer that appealed to me at the time had been proposed long ago by psychoanalysts, writers, artists and others thinking about other wars: namely, that in certain events of extreme physical or psychological violence, a gap emerges between lived and experienced events; and that this gap is at times “filled” by hysterical symptoms (recurring anxiety dreams, flashbacks, phobias, etc.) These hysterical symptoms may be said to “document” the situations that gave rise to them. But they document them in a particular manner in that they are in many cases based on fantasies (personal and/or collective) rather than being a historical index of what was lived. I found this notion of the hysterical symptom to be a beautiful and generative way to think about the referential relations between the photograph and the world. And I wanted to see whether this notion could inform documentary practice in Lebanon. This resulted in my working in a certain way (which I am able to articulate after the fact—when I started working on *The Atlas Group* in the mid-90s, I proceeded more or less intuitively).

With *The Atlas Group*, as I stated above, I was captivated by certain amusing, perverse or odd and somewhat banal encounters I've had with objects and situations in Lebanon. For example, coming across pictures of engines with car bombs, or of horse-race photo-finish records, in various archives of historical photographs; my daily walks at sunset on the Corniche in Beirut throughout the 90s; the bullet collection I'd acquired as a teenager; doctor and dentist signs in Lebanese cities and villages, etc. These situations and objects seemed loaded to me, but also symptomatic of particular modes of experience. But I was also convinced that these objects and situations had presented themselves to me in seed form, and that I needed to create a particular conceptual and formal ground in order for them to germinate and become manifest. *The Atlas Group* became this ground.

To give you a sense of how I worked on this: I always proceeded from the objects and situations that captivated me in order to create new objects (be they notebook pages, books, photographs or videotapes). These objects always included the found, historical elements (the photographs, texts, objects, etc., that captivated me) as well as new, non-historical, fabricated elements. I then created a character (whether an individual or an organization). This character



was also a historical-fictional composite. I attributed my created objects to my created characters. I occasionally also wrote a short text, a testimony of sorts, that I attributed to my characters. The objects and the characters' testimony were then handed over to *The Atlas Group* (as the archive housing, preserving, and studying the created documents). *The Atlas Group* documented photographically the objects it "archived." It is important to note that the original objects are rarely shown and are of no particular artistic importance to me. And finally, *The Atlas Group* wrote a text that functioned as a summary of its findings (and that may include portions of the characters' testimony).

By 2004, I was less and less interested in how subjects lived and experienced wars per se. I found myself drawn to situations where disasters seemed to affect the world itself rather than the subjects living and experiencing such disasters. This I experienced firsthand when I was asked in 2004 to exhibit *The Atlas Group* in Beirut in the new Sfeir-Semler Gallery—the first and largest white cube art gallery in the city. My inability to do so, and the resulting shrinking of my artworks (a story I recount in *Walkthrough*), also propelled me to bracket *The Atlas Group* between 1989 and 2004. Today, the bracketed dates are also a part of the title of the work: *The Atlas Group (1989-2004)*.

Accordingly, if I find myself in 2016 making an artwork that shares some of the conceptual and formal parameters of *The Atlas Group (1989-2004)*, then I will date it as having been produced between 1989 and 2004. The artwork's attributed date is contingent on the notions of document, violence and world made available in the work, rather than on the historical date of its production.





