

## Invocar los paisajes perdidos desde el exilio: *las obras de Elia Suleiman y Walid Raad*

DIVERSIDAD.NET **Resumen**

JUN 2021-DIC 2022  
# 18 – AÑO 13  
ISSN 2250-5792

En este trabajo nos preguntamos por el vínculo entre arte, paisajes, documentos fabulados e historia respecto de algunas obras de dos artistas que pertenecen a la misma generación y que nacieron en el llamado Oriente Medio. Por un lado, Walid Raad, artista libanés quien trabaja principalmente desde las artes visuales y la performance sobre las guerras civiles en su país de origen. Y, por otro, el cineasta palestino Elia Suleiman, quien crea películas inspiradas en la historia de la ocupación israelí en Palestina. Ambos artistas se exiliaron a Estados Unidos y desde su trabajo artístico invocan sus lugares de nacimiento. En este sentido, nos interesa tomar como hipótesis la propuesta de Fernanda Caravajal, de pensar al exilio como una pérdida del paisaje: “Si hay una dialéctica entre sujeto y geografía cuyo territorio mediador es el paisaje, desde cierta perspectiva, el exilio podría ser entendido entre otras, como una pérdida del paisaje. En efecto, el paisaje suele funcionar como dispositivo de construcción del territorio nacional.” (Caravajal, 2012, 4). En este sentido cabe preguntarse ¿Cómo se manifiesta la pérdida del paisaje en las obras de Suleiman y Raad? ¿Cómo son las operaciones artísticas sobre sus lugares de origen desde el exilio? ¿Qué paisajes de su tierra natal construyen en sus obras y de qué modos? Construimos las figuras de “paisaje-limbo” y “paisaje-fabulado” como posibles respuestas a estos interrogantes.

**Palabras clave:** *Paisajes, Arte contemporáneo, Exilio, fabulación.*

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN  
fotovintage@gmail.com

## Abstract

In this paper, we ask about the link between art, landscapes, fabulated documents, and history with respect to some works by two artists who belong to the same generation and who were born in the so-called Middle East. On the one hand, Walid Raad, Lebanese artist who works mainly from the visual arts and performance on the civil wars in his country of origin. On the other hand, the Palestinian filmmaker Elia Suleiman, who creates films inspired by the history of the Israeli occupation in Palestine. Both artists went into exile in the United States and from their artistic work they look at their places of birth. In this sense, we are interested in taking as a hypothesis Fernanda Caravajal's proposal to think of exile as a loss of landscape: "If there is a dialectic between subject and geography whose mediating territory is the landscape, from a certain perspective, exile could be understood, among others, as a loss of landscape. Indeed, the landscape often functions as a device for the construction of the national territory." (Caravajal, 2012, 4). In this sense, it is worth asking: How does the loss of the landscape manifest itself in the works of Suleiman and Raad? What are the artistic operations on their places of origin from exile? What landscapes of their homeland do they construct in their works and in what ways? We construct the figures of "landscape-limbo" and "landscape-fabulated" as possible answers to these questions.

**Keywords:** *Landscape, Contemporary art, exile, fabulation.*

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN  
fotovintage@gmail.com

En este trabajo nos preguntamos por el vínculo entre arte, paisaje, documentos fabulados e historia respecto de algunas obras de dos artistas que pertenecen a la misma generación y que nacieron en el llamado Oriente Medio. Por un lado, Walid Raad, artista libanés quien trabaja principalmente desde las artes visuales y la performance sobre las guerras civiles en su país de origen y, por otro, el cineasta palestino Elia Suleiman, quien crea películas inspiradas en la historia de la ocupación israelí en Palestina.

En ambos aparece una forma estética híbrida, que combina lo documental y lo que se suele considerar ficcional, también un cruce entre lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado. Utilizan documentos históricos y autobiográficos que funcionan como disparadores para crear obras que poseen un fuerte componente irónico sobre los procesos políticos acontecidos en la región denominada Medio Oriente<sup>1</sup>. Ambos artistas se exiliaron a Estados Unidos e invocan sus lugares de nacimiento: Nazareth, bajo ocupación israelí y Chbaniyeh, Líbano, desde la distancia. En este sentido, nos interesa partir por considerar, tal como propone Fernanda Caravajal, al exilio como una pérdida del paisaje: “Si hay una dialéctica entre sujeto y geografía cuyo territorio mediador es el paisaje, desde cierta perspectiva, el exilio podría ser entendido entre otras, como una *pérdida del paisaje*. En efecto, el paisaje suele funcionar como dispositivo de construcción del territorio nacional.” (Caravajal, 2012, 4). En este sentido cabe preguntarse ¿Cómo son las operaciones artísticas sobre sus lugares de origen desde el exilio? ¿Qué paisajes de su tierra natal construyen en sus obras y de qué modos? Construimos las figuras de “paisaje-limbo” y “paisaje-fabulado” como posibles respuestas a estos interrogantes.

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

<sup>1</sup> Algunos investigadores prefieren utilizar el término *Al Mashriq* que significa “Levante” en árabe. El denominado Levante mediterráneo incluye la parte occidental de Siria, Líbano, Territorios Palestinos y la zona occidental de Jordania.

Podría decirse que los dos artistas realizan obras de ficción “basadas en hechos reales”, o como desarrollaremos más adelante, “paraficciones” (Lambert-Beatty, 2009, 2015), ya que muchas veces las producciones de estos autores tocan el campo de lo fantástico y lo delirante. Y así nos llevan a preguntarnos por el vínculo entre arte, exilio, paisajes, historia, memorias y documentos en el contexto del arte contemporáneo. A continuación, nos proponemos realizar un recorrido por algunas de las obras de estos artistas para luego pensar algunas posibles operaciones, cruces, similitudes y diferencias.

### Construir un paisaje limbo a través del cine: las películas de Elia Suleiman

Elia Suleiman es un cineasta exiliado que ha vivido en Estados Unidos y Europa, pero su familia palestina ha permanecido en Nazaret, ciudad que está bajo la ocupación del Estado de Israel desde la *Nakba*<sup>2</sup> de 1948. En sus cuatro largometrajes *Crónica de una desaparición* (1996), *Divina intervención* (2002), *El tiempo que nos queda* (2009), y *De repente el paraíso* (2018) aborda, principalmente, su historia personal y familiar en paralelo a la historia de ocupación israelí. Realiza retratos de la vida cotidiana en Palestina ocupada y Cisjordania, pero, en muchas oportunidades, estos retratos se dan de forma trastocada, fantasiosa y exagerada.

Con su segunda película, *Intervención Divina*, obtuvo el premio del jurado y de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes y se constituyó la candidatura oficial de Palestina a la Academia de los Oscar, pero no fue admitida porque “Palestina no es un país”, aunque al año siguiente la Academia de las Artes y Ciencias

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

---

<sup>2</sup> *Nakba* es un término árabe que puede traducirse como “catástrofe” y se refiere a la implantación del Estado de Israel el 15 de mayo de 1948 en tierras palestinas. Es una fecha en disputa, ya que unos celebran la fundación de un Estado y otros lamentan y conmemoran el principio de la catástrofe.

Cinematográficas lo reconsideró y lo aceptó como candidatura de la “Autoridad Palestina”-.

Comenzaremos por contextualizar a Suleiman dentro del contexto del cine palestino. En el libro *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Nureth Gertz y Michel Khleifi identificaron cuatro períodos del cine palestino: el primer período se extiende entre 1935, año en que se produce la primera película, y 1948, el año de la *Nakba*. El segundo momento acontece entre los años de 1948 a 1967, este es denominado “la época de silencio”, ya que prácticamente no se produjeron películas por la situación política en la que estaban viviendo. Poco a poco se comienza a salir de este silencio cuando la fotógrafa Salafa Misral expuso instantáneas sobre la vida palestina y sus mártires, y así surgió la necesidad de crear un archivo que documentara esta lucha. Se estableció entonces la Unidad de Cine Palestino y se realizó el primer documental, “No a una solución pacífica”, que fue producido en 1968 por Mustafa Abu Ali, a quien se considera uno de los fundadores del cine palestino revolucionario. Así se da inicio al tercer período, el revolucionario. Entre los años 1968 y 1982 se comienzan a producir películas realizadas principalmente por la Organización para la Liberación de Palestina (OLP). Estas se posicionan fuertemente contra la ocupación israelí y muestran la resistencia del pueblo palestino. En ese contexto político se amplía la ocupación de Cisjordania y Gaza, y después, en 1967, acontece la Guerra de los Seis Días. El cuarto período que definen estos historiadores comenzó en 1982, después de la invasión israelí al Líbano y la masacre de Sabra y Chatila. Como señaló el director sirio Bashar Ibrahim, en los noventa hubo un pleno crecimiento para el cine palestino, ya que este comenzó a ser visible en festivales internacionales. A pesar de que no hay una industria cinematográfica muy consolidada en Palestina, a partir de estos años la escena local e internacional comenzó a ser testigo de la proliferación de películas y de directores palestinos.

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

En la etapa actual, a la cual podemos denominar “nueva oleada”, las películas están inherentemente ligadas a la política, centrándose en la resistencia específica del período posterior al año 2000, momento en que se da la segunda Intifada<sup>3</sup>. Las películas que buscan ser una alternativa al discurso dominante israelí sobre el conflicto, son las que constituyen esta nueva oleada dentro de la cual podemos encontrar a Elia Suleiman. Según Irit Neidhardt, las producciones independientes de Michel Khleifi fueron las que habilitaron nuevas formas de representación “Estos derrotados guían de una u otra forma todas las películas realizadas desde 1990, cuando Elia Suleiman y Rashid Mashrawi presentaron sus primeros cortometrajes. Al interpretar el papel principal en sus propios trabajos (*Homenaje por un asesinato* (1993), *Crónica de una desaparición* (1996), *Intervención divina* (2002), Suleiman lleva la expresión independiente cada vez más hacia lo individual, concepto en el que insiste y que desafía al mismo tiempo.” (Neidhardt, 2010, 103).

A continuación, nos concentraremos en su último film, *De repente el paraíso*, que tuvo su estreno mundial en 2018, en el Festival de Cannes. Con este cuarto largometraje se inicia una nueva etapa, luego de su “trilogía de películas palestinas”. Este film se compone por tres capítulos que corresponden a tres ciudades donde Suleiman ha vivido: Nazareth, New York y París. En estos capítulos explora la identidad globalizada, los rituales caducos y la burocratización de la religión y la política, la hipertecnologización idiota presente en las fuerzas represivas del Estado y el rol inocuo de los empleados públicos. Esa comparación entre lugares produce, al mismo tiempo, un profundo contraste con juegos de similitudes y diferencias. Esta película nos enfrenta a la pregunta ¿qué significa “ser ciudadano del mundo”? una pregunta que se desprende de la experiencia identitaria de Elia: su pasaporte es israelí, su identidad nacional y cultural

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

3 Intifada es un término árabe que significa “agitar; transgredir” y es el nombre popular de las rebeliones de los palestinos de Cisjordania y la franja de Gaza contra Israel.

palestina, aunque su ciudad natal hoy esté dentro de los territorios ocupados. Y su ciudadanía es doble: hace ya varios años, adoptó también la francesa, junto con su compañera, la cantante libanesa Yasmine Hamdam, quien suele colaborar en la parte musical de sus películas.

Como en varias de sus películas anteriores, las escenas son construidas de forma muy racional, dan la impresión de haber sido cuidadosamente pensadas. El estilo de rodaje de Suleiman está basado en unir una serie de viñetas, las cuales son prácticamente mudas, ya que el personaje principal, interpretado por él, no suele hablar, parece un testigo externo, pero sí hace hablar a los otros. Hay un privilegio de la narración visual, de las pequeñas acciones, con un tono de comedia inexpresiva, que a menudo se combina con un humor crudo respecto de las vidas de los palestinos que viven bajo la tiranía de lo que él denomina “una ocupación patética”. Este personaje del director haciendo de sí mismo, sostiene a lo largo del film una actitud de *flâneur* globalizado: contemplativa y hasta inmutable.

En el cine de Suleiman se exploran distintos niveles del humor: desde chistes sutiles, apenas perceptibles, hasta un humor vinculado al cine clásico donde acontecen grandes momentos coreográficos y la gracia se construye a través de los movimientos de los cuerpos. Chistes cínicos, absurdos, pero también hay humor grotesco, que juega con el exceso y el  *cliché*. Como si citara cientos de películas de humor de la historia del cine donde conviven la gestualidad de Buster Keaton, Jacques Tati, y quizás hasta quizás Woody Allen. Las escenas se repiten, insisten, vuelven transformadas. Repetición y variación, repetición y diferencia.

Todo el tiempo su personaje se encuentra en tensión entre lo familiar y lo extraño, un estar “adentro” y un estar “afuera”, especialmente

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

respecto a Palestina, ya que al haberse exiliado posee una mirada extrañada cada vez que regresa a su ciudad natal. Y esta distancia es la que le permite romper con las convenciones del arte militante las cuales, incluso, satiriza, produciendo escenas absurdas, pobladas de *gags*, que muchas veces son cuestionadas por la militancia tradicional de la causa palestina. Ejemplo de esto es cuando, hacia el final de esta última película, el personaje de Suleiman le pregunta a un tarotista: “¿Palestina va a existir?”. O también, cuando aparece protestando una chica en Central Park, vestida de ángel y con la bandera palestina pintada en su pecho desnudo, que nos recuerda a la mujer-ninja palestina de su más famosa película *Intervención divina*.

El personaje de Suleiman resalta su rol de cineasta, como una suerte de “puesta en abismo” de su propia profesión. En distintas escenas aparecen reuniones con productores, momento de escritura de guión o encuentros con colegas. Cuestiona las condiciones de producción del cine industrial y sus mandatos, por ejemplo, cuando un productor cinematográfico le anuncia: “No es que queramos que una película sea demasiado didáctica o exótica sobre Palestina. Pero casi podríamos decir que su película no es lo *suficientemente palestina*. (...) Es un proyecto que no corresponde a nuestra línea editorial en el sentido que se desarrolla en Palestina, pero podría ser en cualquier otro lado. Podría haber sido aquí” y por esa razón, deciden no financiar la supuesta película (que es la que estamos viendo). Este chiste hace referencia, no solo a las exigencias de los mercados cinematográficos actuales, sino también a la posición política de Suleiman de pensar Palestina “más allá de Palestina”, como una metáfora de una problemática más global. Como declaró en una entrevista:

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com



“El conflicto árabe-israelí es el conflicto del mundo y viceversa, así que ya no sé qué es el microcosmos de qué, porque de manera global Palestina se ha multiplicado y ha creado muchas Palestinas. Creo que, si va a Perú, también allí encontrará Palestina en un estado grave (...). Esta es una realidad que se está viviendo en todas partes del mundo, y no necesariamente solo entre palestinos. Me refiero a que es una experiencia que puede identificarse con cualquier lugar del mundo. A día de hoy vivimos en un lugar llamado “globo” compuesto por múltiples experiencias. Mis películas no hablan necesariamente sobre Palestina. Son palestinas porque yo soy de ese lugar – reflejo mi experiencia, pero identificando todas las Palestinas que existen.” (Suleiman entrevistado por Sabah, 2011).

Hacia el final de *De repente el paraíso* hay otra escena donde el director tiene una nueva cita fallida con una empresa productora en Nueva York. Allí aparece el actor mexicano Gael García Bernal interpretándose a sí mismo, quejándose por un futuro proyecto, una serie sobre la conquista española, en la cual, paradójicamente, los conquistadores hablan en inglés. Hablando por teléfono lo escuchamos decir: “Estoy acá con mi amigo Elia, palestino de Palestina, no de Israel, que está haciendo su nueva película *El paraíso puede esperar...*”. Este chiste trae la temporalidad de la espera, espera en la que viven al menos tres generaciones de palestinos que permanecen sobreviviendo en la Palestina histórica. Esta temática ya ha sido trabajada en su tercera película *El tiempo que nos queda*, principalmente desde su título, respecto del cual el director señaló: “Puedo decir que es una señal de advertencia sobre cierto sentimiento de la experiencia que nosotros, quienquiera que seamos, podamos estar viviendo (...) *El tiempo que queda* es una especie de advertencia sobre la regresión del *status quo*, o sobre la regresión del estado de las cosas.” (Suleiman entrevistado por Sabah, 2011). Pero también trabaja la temporalidad suspendida desde los cuatro episodios históricos que posee esta película, donde retrata períodos importantes de la causa palestina como, por ejemplo, el año 1948,

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

con la *Nakba* y el año 1967 con la Guerra de los Seis Días, luego de la cual Israel acrecentó considerablemente sus territorios ocupados.

En la teología católica, el limbo se refiere a un estado o lugar permanente de los no bautizados que mueren a corta edad sin haber cometido ningún pecado personal, pero sin haberse visto librados del pecado original, el cual solo puede ser eliminado a través del bautismo. En *La divina comedia* de Dante el primer círculo corresponde al limbo. Es el círculo más extenso del infierno. Aquí yacen los paganos virtuosos y las personas que fueron buenas, pero que por no haber sido bautizadas no pueden entrar al cielo.

Consideramos que ese tiempo en suspenso que insiste en las películas de Suleiman se puede pensar como un tiempo-limbo que nos remite, a su vez, a un espacio-limbo, que está mayormente vinculado a los territorios palestinos -pero no solo-. El limbo que es la franja de Gaza, con sus 2.048 millones de habitantes en 365 km<sup>2</sup> y el espacio laberinto que es Cisjordania, poblado de *checkpoints*<sup>4</sup> y asentamientos ilegales, donde viven los palestinos desde hace más de 73 años, habitando un tiempo donde se está a la espera del fin de la ocupación, y donde se mantiene encendida la eterna promesa de liberación. Los espacios-limbo invocan también a la diáspora palestina -de la cual Suleiman forma parte- y los campos de refugiados, donde viven millones de palestinos.

A lo largo de la película se atraviesa lo que su título anuncia (recordemos que el título original en inglés es *It must be heaven*, “Debería ser el cielo”): la promesa del paraíso. Promesa que está asociada en principio a la historia religiosa que marca a fuego esta región del territorio palestino-israelí –y, de hecho, el inicio de esta película es una escena religiosa en Jerusalén- pero, a lo largo de la película, se transforma en una promesa lanzada al mundo globalizado,

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

4 Los *checkpoints* son puestos militares israelíes que controlan el movimiento de la población palestina en Gaza y Cisjordania.

a sus grandes ciudades cosmopolitas que nos llevan a preguntarnos ¿Cuál es el paraíso de un director de cine palestino? ¿El exilio? ¿El retorno a una Palestina sin ocupación? ¿Ser ciudadano del mundo? ¿Vivir en New York o París? ¿Poder filmar sus películas sin que deban ser, necesariamente, panfletos en favor de la causa palestina o retratos regionalistas?

Y quizás, más allá de los chistes, una de las bisagras fundamentales de esta película es esta posibilidad de pensar un paraíso, un paisaje posible desde el exilio, un lugar en el mundo. Muchas veces se suele considerar que el cine de Elia Suleiman es un cine desesperanzado, que muestra un estado de resignación. Pero como declaró:

“Creo que el simple acto de hacer una película, es el acto que emerge de la esperanza. Así que las preguntas relativas a la ausencia de esperanza entran en contradicción con el hecho real de la existencia de una película. Si yo no tuviera esperanza, no habría hecho una película titulada *El tiempo que nos queda*, así que no creo que esta pregunta se refiera a mi ser porque creo que sí hay esperanza. Solo hay esperanza. Sino no estaría haciendo películas” (Suleiman entrevistado por Sabah, 2011).

Si, como mencionaba Caravajal (2012), exilio significa la pérdida del paisaje de origen, en ciertas ocasiones el cine puede funcionar como una máquina para construir paisajes desde el exilio. En este caso, hacer una película como un acto esperanzado, construyendo un lugar donde la diáspora palestina puede habitar. Como ha mencionado otro cineasta palestino, Kamal Aljafari, el cine puede ser un país: “Las películas son una búsqueda de lo que se parece a mi país perdido. El filósofo Theodor Adorno decía que para un hombre sin país, escribir se convierte en un lugar donde vivir. Yo diría que para un palestino el cine es un país”. (Aljafari entrevistado por Boetti, 2011)

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fovovintage@gmail.com

## Walid Raad y The Atlas Group, paisajes fabulados

En el caso de Walid Raad, hijo de padre libanés y madre palestina, es la historia de la guerra civil libanesa (1975-1991) -o de las “guerras civiles libanesas”, en plural, como le gusta resaltar- la que motoriza gran parte de su trabajo artístico. Su proyecto más conocido, *The Atlas Group* (1989–2004), fue un grupo de investigación artística -del cual es el único integrante, aunque solía hablar en un nosotros plural-. *The Atlas group* se proponía realizar tareas absurdamente exhaustivas, como localizar los coches bomba detonados durante la guerra civil, como lo hace en la serie fotográfica *My neck is thinner than a hair: Engines* (*Mi cuello es más fino que un pelo: Motores*), (1996–2001). O también en la obra *Study for Let's be honest, the weather helped* (*Seamos honestos, el clima ayudó*), (2000), donde aparecen fotografías tomadas por el artista durante la guerra civil y la invasión israelí a Líbano en 1982, que fueron intervenidas con círculos de colores que señalan las cicatrices que dejaron las balas y bombardeos en los edificios producto del enfrentamiento.



**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Este proyecto proponía una reflexión y problematización sobre cómo la historia puede ser contada y organizada, pero también construida o fabricada e incluso, como veremos más adelante, fabulada. Esta posición Raad la comparte con varios artistas contemporáneos, entre ellos, otro artista libanés, Rabih Mroué. Como menciona la investigadora Aurora Polanco en el catálogo de la exposición individual de Mroué en España *Image(s), mon amour*: “(...) con la fabricación nos alejamos de lo orgánico, lo “verdadero”, para instalarnos en el corazón de una palabra fuerte, con ecos fotográficos, brechtianos(...). Una palabra que lleva (...) la fuerza y el sortilegio, la línea recta y el hechizo” (Polanco, 2013, 23).

En sus obras Walid Raad considera que inventa “documentos históricos,” ya que construye un archivo imaginario a través de la apropiación de archivos reales, y en este sentido es que se puede pensar que son archivos híbridos. En cierto punto, sus obras también son “(...) fantasías construidas a partir de memorias colectivas” (Respini, 2016, 32), documentos que le hubiese gustado que existan. Las obras de Raad parecen decirnos: accedemos a la realidad por medio de estadísticas y hechos, pero también por experiencias, memorias, sentimientos y por nuestra imaginación. “*The Atlas group* sigue el principio de que el conflicto nunca es una entidad homogénea, y privilegia los recuerdos y la experiencia personal al volver a contar historias.” (Respini, 2016, 33). Ejemplo de esto es su obra *I want to be able to welcome my father in my house again, Quiero poder volver a recibir a mi padre en casa*, (2018) donde toma como materia prima la agenda de su padre a lo largo de los años de guerra en la cual detallaba la caída libre de la libra libanesa, el precio de los materiales de construcción y también dibujaba los tipos de bombas que caían alrededor de su casa, o al menos eso nos hace creer Raad.

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

En otra de sus obras, *Better be watching the clouds (Más te vale observar las nubes)*, (2000-2015) fabrica una suerte de representación científica sobre especies vegetales en cuyas flores hay recortes con caras de distintos políticos. Este artista no solo inventa documentos

sino también los personajes que los fabricaron, este recurso le permite poner en escena la primera persona, como una forma de dar autenticidad a sus historias. Por ejemplo, estos documentos fueron, supuestamente, donados por Fadwa Hassoun, una botánica que a su vez era una oficial retirada del ejército libanés. El trabajo de Hassoun consistía en asignar los nombres en clave a los líderes políticos: Hosni Mubarak se convirtió en la especie *Malva neglecta*; Mikhail Gorbachev en *Purple Carline*; Ronald Reagan en *Quercus coccifera* o *Kermes Oak*; y Kamal Joumblatt en *Oxalis articulata* o *Pink Sorrell*. De este modo, Raad nos da pistas de sus chistes e ironías y pone al espectador en un constante estado de alerta, debiendo sospechar y cuestionarse sobre lo que está viendo. Según varios autores también puede pensarse las obras de Walid Raad como ejemplos de lo que Carrie Lambert-Beatty llamó “paraficción” (2009, 2015). Este concepto plantea que una de las estrategias más utilizadas por los artistas contemporáneos consiste en la creación de situaciones ficticias, las cuales actúan como si hubieran sucedido realmente, son ficciones que se presentan como hechos. Las paraficciones son construcciones híbridas que tienen un pie en la realidad y otro en lo imaginario. Su rasgo definitorio es que logran borrar los límites que separan estas categorías creando situaciones que, sin ser *reales* ni *ficticias*, impactan el diario vivir de los espectadores. “(...) en la paraficción las mentiras logran el estatus de verdades, así sea temporalmente” (Lambert-Beatty, 2015).

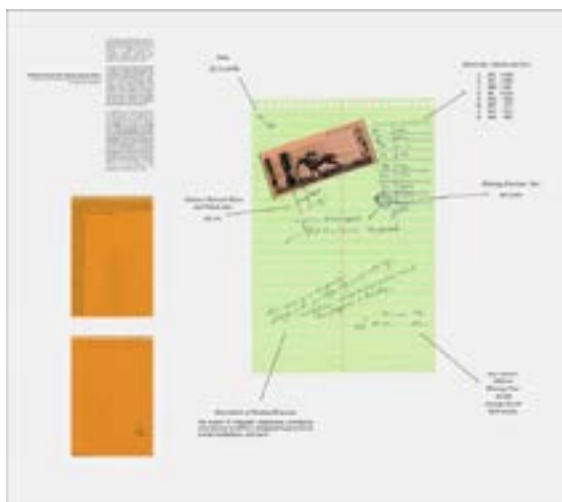
En otro de sus trabajos, *Notebook vol. 72: Missing Lebanese Wars 1989/1998*, (*Cuaderno vol 72: guerras libanesas perdidas*), (1989) también inventa un personaje que dona sus archivos al *Atlas Group*. En este caso, la figura del historiador Dr. Fadl Fakhouri, le permite cuestionar la figura del historiador como árbitro de la Historia mayúscula. Este proyecto consiste en un cuaderno donde hay algunos recortes de diarios -entre ellos las fotografías recortadas del diario *An-Nahar*, primer diario en lengua árabe del Líbano-

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Son recortes sobre hechos secundarios, y también notas absurdas, por ejemplo, sobre apuestas en carreras de caballos del hipódromo, donde lo importante no era el caballo ganador sino la distancia entre la nariz del caballo y la línea de meta, captada en la imagen de la foto final que se publicaba en diario al día siguiente. En este sentido, se podría pensar que Raad practica una “estética de la marginalidad” (Scasciamacchia, 2016, 14) en tanto se aborda lo que no tiene valor, lo residual. En este sentido, podríamos pensar que el nombre *The Atlas Group* es una suerte de cita u homenaje al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ya que Raad, al igual que este otro historiador “(...) asume los detalles marginales como el centro de la historia” (Rabinovich, 2016). Warburg tomaba como inspiración la frase “El buen dios habita en el detalle” para realizar el *Atlas Mnemosyne* que consiste en 2000 imágenes articuladas en 60 paneles de fondo negro, donde buscaba rastrear en las imágenes del Renacimiento las huellas mnémicas de la Antigüedad. De este modo, el Atlas invoca múltiples relaciones entre imágenes de distintas temporalidades. Para ello establece operaciones de cortes y recortes, reencuadres, buscando poner la mirada en las pequeñas cosas que pasan desapercibidas: un borde, el reverso de las imágenes, o un zócalo. En ellas el detalle funciona como un síntoma, un indicio. Como si buscara el *punctum* barthesiano, que es el que da la pauta desde donde leer la totalidad.



**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Como vimos, en las obras de Raad se nos presenta una historia descentrada, que se aleja del momento decisivo propio de la fotografía periodística, y que elige registrar lo que queda fuera de cuadro. Se cuestiona así el valor de la historia y de la fotografía como capturas objetivas de la realidad. Este cuestionamiento a la veracidad de la fotografía periodística quizás se debe a la relación estrecha que el artista tiene con ella, ya que, una vez exiliado a Estados Unidos en 1983, Raad tomó cursos de fotografía en el Rochester Institute of Technology (RIT). En un testimonio recuerda su temprana relación con la fotografía y cómo ésta se fue transformando a lo largo del tiempo:

“En el verano de 1982 estuve junto a otros en el aparcamiento que había frente al piso de mi madre en Beirut Este, y observé el asalto israelí por tierra, mar y aire a Beirut Oeste. La Organización para la Liberación de Palestina y sus aliados libaneses y sirios respondieron como mejor pudieron. Beirut Este celebró la invasión, o eso pareció, y eso es seguro. Beirut Oeste resistió, o eso pareció, y eso es seguro. Un día, mi madre hasta me acompañó a las colinas de los alrededores de Beirut para fotografiar al ejército invasor israelí allí estacionado. Los soldados recostaban sus cuerpos y sus armas mientras esperaban las siguientes órdenes para atacar o retirarse. Yo tenía quince años en 1982 y quería acercarme lo más posible a los acontecimientos, o tan cerca como mi cámara y mis lentes recién adquiridas me permitieran. Claramente, no lo suficiente. Este año pasado, me topé con los negativos cuidadosamente guardados de esa época. Decidí volver a mirar”.

(Raad, citado en el catálogo de la exposición Un proyecto de Walid Raad *The Atlas Group* (1989-2004) en el Museo Nacional, Centro de Arte, 2014).

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Posteriormente, realizó el doctorado en estudios visuales en la Universidad de Rochester y su tesis doctoral fue sobre el cautiverio de los rehenes occidentales en el Líbano en los años 80. También ha participado de la Arab Image Foundation (AIF), una organización



fundada en 1997 junto con su amigo el artista Akraam Zaatari, en Beirut, cuya misión es coleccionar, preservar y estudiar fotografías del Medio Oriente, el norte de África y la diáspora árabe. Juntos también realizaron la exposición *Mapping sitting: On Portraiture and Photography* (Mapeo de la pose: sobre el retrato y la fotografía) (2002) que compila fotografías vernáculas que incluye imágenes de álbumes familiares como de estudios de fotografía. Actualmente, también participa en un grupo de artistas, escritores y curadores denominado *Gulf Labor* o *Coalición del Trabajo del Golfo* cuyo objetivo es denunciar la explotación que acontece en las franquicias del museo Louvre y Guggenheim en la Isla de la Felicidad (*Saddiyat* en árabe). Esta isla cerca de Abu Dhabi posee residencias, hoteles de lujo, campos de golf, un puerto deportivo, y un distrito cultural que se proyectan gracias a la plusvalía de los petrodólares.

Gilles Deleuze despliega el concepto de fabulación a partir del encuentro con Henry Bergson y su texto *La evolución creadora*. Para Deleuze la fabulación es resistencia, pero no reactiva, como creía Bergson, sino creadora, propositiva y activa, ya que tiene el poder de la transformación. Desde esta concepción, en la fabulación

“(…) Se trata de crear verdades más que de dar verdades por hechas y, en ese sentido, el arte no aspira a lograr el ideal de la verdad, sino a la presencia de múltiples presentes “incomposibles”, como diría el autor, una transformación constante, que permite el devenir. La narración no anhela lo verdadero, sino que se hace lo esencialmente falsificante, es decir, la potencia de lo falso deja de lado las apariencias y pone más bien fuerzas o intensidades. La verdad, más que alcanzada, debe jugar a ser creada para transformar el punto de vista fijo de las cosas y crear así un devenir. (...) En ese sentido, la fabulación es un acto político, diferente a la ficción. La ficción pertenece, según Deleuze, a la palabra del amo. La fabulación se convierte en una fuerza activa, creadora, que deja de lado lo reactivo por oposición y respuesta, y logra un acto de habla, es decir, crea”. (Chaverra, 2018, 45).

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Para Deleuze la fábula tiene un importante rol dentro de la literatura y del arte: “(...) inventar un pueblo que falta” (2006), es decir, una posibilidad de vida, una futura colectividad por llegar. Mediante la creación de nuevos conceptos, nuevos archivos, es posible construir nuevos mundos posibles, nuevos pueblos y nuevos territorios o en términos de Deleuze un “pueblo por-venir”. Y en este sentido, retomando la hipótesis que planteamos al inicio sobre la pérdida del paisaje, podríamos decir que desde su exilio Raad mira la guerra a la distancia, distinta espacial y temporal, ya que insiste en “volver a mirar” y ante la pérdida del paisaje de origen, responde creando obras que contienen paisajes fabulados. Fabulados porque son híbridos de documental y ficción, porque son especulaciones: lo que “podría haber pasado”, lo que le hubiese gustado. Paisajes que se construyen a través de indicios, de datos precarios y dudosos, de archivos marginales como la agenda de su padre, las notas manuscritas de Fakhouri, las especies botánicas de Hassoun, o las fotografías que nos muestran las calles libanesas pobladas de coches bombas y edificios bombardeados.

### Conclusiones: el arte y la historia como actividades alquímicas

Estos dos artistas invocan sus paisajes perdidos desde sus obras. Pero no es un intento por recuperar los paisajes perdidos tal y como son o fueron, sino que realizan una invocación: los rodean, desde el juego, el humor, la ironía, la especulación, la paraficción y la fabulación.

Con distintas operaciones artísticas estos artistas sacuden los principios de lo que creemos que es la verdad. Nos llevan a cuestionarnos tanto el estatus de las imágenes, como la utilización de las mismas en los medios de comunicación y la manipulación que estas sufren en el

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

terreno político. Juegan con la potencia fabuladora e imaginativa del arte para crear historias alternativas que corren paralelamente a los datos oficiales de la ciencia, el periodismo, y la política, con los cuales dialogan desde la ironía y el humor. Nos invitan a cuestionar la veracidad de los hechos y a advertir el poder de quien transmite la información. Ya sea cuestionando la figura del historiador o del medio de comunicación, como lo hace *The Atlas Group*, que con todo su trabajo nos enfrenta al cuestionamiento permanente acerca de lo que es real y lo que es ficción. Pero también en Suleiman, quien cuestiona, por ejemplo, quién y cómo toma el micrófono en un acto militante de la resistencia palestina -una situación que se repite en casi todas sus películas con variaciones- o también cuándo nos hace preguntarnos las reglas del cine *mainstream* al escenificar quién, cómo y por qué decide, o no, financiar una película.

En este artículo pensamos al cine de Suleiman como una máquina que construye un tiempo y un espacio del limbo, para invocar a Palestina desde la diáspora y así aparece la figura del paisaje-limbo, ese espacio-tiempo suspendido y es su cine un lugar esperanzado donde se puede vivir. Y pensamos también como en Raad aparecen los paisajes libaneses fabulados, convirtiéndose, simultáneamente, en un falsificador y en un alquimista, que transforma los materiales de las guerras civiles libanesas. Como propone Roland Barthes, quizás se puede (también) pensar al historiador como un alquimista: “El historiador no es, por tanto, un espíritu crítico, dotado de un poder explicativo y posicionado en una actitud de exploración: no es un lector del pasado; él no descifra, él recompone; es un operario, un químico cuyas manipulaciones se centran en los objetos eternos de la alquimia: la vida, la muerte, sus intercambios” (Barthes, 2002, 123.) Y también el arte puede considerarse una actividad alquímica, ya que manipula, trastoca y transforma objetos cotidianos y puede resucitar historias opacadas e, incluso, hacer procesos alquímicos sobre el arte mismo, como es el caso de las obras de los dos artistas

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

que estamos trabajando. En Suleiman, como ya mencionamos, esta alquimia recae sobre el rol del cine cuando escenifica su proceso productivo al realizar la película y así pone “al cine dentro del cine”. En Raad cuando, por ejemplo, realiza su obra *Section 139* (Sección 139), (2008) que fue pensada para su primera exposición en Beirut en la galería *Sfeir-Semler*, cuyo espacio es un cubo completamente blanco. Esta obra consistía en una maqueta en miniatura de la sala con el montaje de las obras del *Atlas Group*. Así Raad realiza la “puesta en abismo” de su propia exposición, ya que la convierte en una miniatura, y pone un cubo blanco de pequeña escala dentro del cubo blanco a gran escala que es la galería.

Raad y Suleiman confían en la veracidad de la ficción y en el absurdo de lo cotidiano: un cuaderno de un supuesto historiador nos muestra anotaciones que buscan medir datos absurdos e inservibles de una carrera de caballos, o también cuando un globo rojo con la cara de Arafat se eleva y cruza un *checkpoint* en la película *Intervención divina* de Suleiman. El globo viaja por el aire hasta la ciudad vieja de Jerusalén, y logra atravesar todas las fronteras ilegales entre Israel y Palestina.

*Fecha de recepción: Octubre 2021*

*Fecha de aceptación: Diciembre 2021*

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com

Barthes, Roland (2002) [1951]. “Michelet, l’Histoire et la Mort”. En *Œuvres Complètes*, t. 1, Livres, textes, entretiens 1942-1961. París: Éditions du Seuil, pp. 109-123.

Boetti, Ezequiel, (2011) *Para un palestino, el cine es su patria*. Entrevista con Kamal Aljafari. Página/12 4 de marzo de 2011. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-20940-2011-03-04.html>

Bujeiro, Verónica, (2017) *Walid Raad: estrategias artísticas ante el desastre*. Disponible en: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37\\_feb\\_2017/casa\\_del\\_tiempo\\_eV\\_num\\_37\\_48\\_53.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37_feb_2017/casa_del_tiempo_eV_num_37_48_53.pdf)

Caravajal, Fernanda, (2012). *Desfiguraciones del exilio en “El eco de las canciones de Antonia Rossi”*. *Arteologie*, Número 3 - Dossier Thématique - Image de la nation : art et nature au Chili. Disponible en: [Arteologie \(in2p3.fr\)](http://www.artelogie.in2p3.fr)

Chaverra Brand, Ángela, María (2018) *Fabular un pueblo a través del arte*. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, p. 39-54, jan./fev. 2018.

Deleuze, Gilles, (2006). “Kafka. Por una literatura menor” en *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba.

Didi-Huberman, George. (2010) *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo de la exposición del mismo nombre. MNRS, Madrid.

Gertz, Nurith & George Khleifi. (2008). *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*. Bloomington: Indiana University Press, 256 p.

Gorab, Gabriela (2016) “Walid Raad’, muestra en la que interactúan el arte y los conflictos armados en Líbano 13.11.2016 Disponible en: <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/04/%27Walid-Raad%27,-muestra-en-la-que-interact%C3%BAan-el-arte-y-los>

Haider, Sabah (2011) “Una forma diferente de ocupación”: Entrevista con Elia Suleiman. Junio. Disponible en: <https://cinepalestino.com/2011/06/05/una-forma-diferente-de-ocupacion-entrevista-con-elia-suleiman/>

Lambert-Beatty, Carrie (2009). “Make-Believe: Parafiction and Plausibility”. *October*, 129, 51-84.

Lambert-Beatty, C. (2015). Paraficción: observaciones y un par de consejos no solicitados. En *Prosthetic Realities: Fake Truths and True Lies in Colombian Contemporary Art*. Ex. Cat., pp. 6-9. E.E.U.U. : David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2016.

Neidhardt, Irit, (2010) “¿Cine palestino?” Traducción de Sergio Becerra, En la revista *Primera muestra de cine de Medio Oriente contemporáneo*, Bogotá, Colombia.

Polanco, Aurora,(2013) *Fabrication Image(s), mon amour*.En el catálogo de la Exposición RABIH MROUÉ. IMAGE(S), MON AMOUR presentada en el CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo del 26 de septiembre de 2013 al 12 de enero de 2014, Madrid.

Rabinovich, Silvina, (2016), *Algunos apuntes filosóficos sobre la muestra Walkthrough de Walid Raad*. Disponible en: <http://reflexionemarginales.com/3.0/algunos-apuntes-filosoficos-sobre-la-muestra-walkthrough-de-walid-raad/>

Rión, Ixel, (2016). “Rascar sobre cosas de las que podría renegar: recorrido”. Entrevista con Walid Raad en *Walid Raad*, Catálogo de la exposición MOMA- Museo Jumex, México.

Scasciamacchia, Francesco (2016) “Juego con la historia: ficciones y no ficciones” en *Walid Raad*, Catálogo de la exposición MOMA- Museo Jumex, México.

“Un proyecto de Walid Raad. *The Atlas Group (1989-2004)*” (2014) Catálogo de la exposición en el Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía.

DIVERSIDAD.NET

JUN 2021-DIC 2022

# 18 – AÑO 13

ISSN 2250-5792

*Walid Raad*, (2016), Catálogo de la exposición MOMA- Museo Jumex, México.

*Warburg, Aby*, (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosyne, volumen I y II*, UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, México.

## Videografía

*El tiempo que nos queda* (2009), Elia Suleiman.

*Intervención Divina* (2002), Elia Suleiman.

*Crónica de una desaparición* (1996), Elia Suleiman.

*De repente el paraíso* (2019), Elia Suleiman.

**Dra. Maia Gattás Vargas**

IIDyPCA, CONICET, UNRN

fotovintage@gmail.com