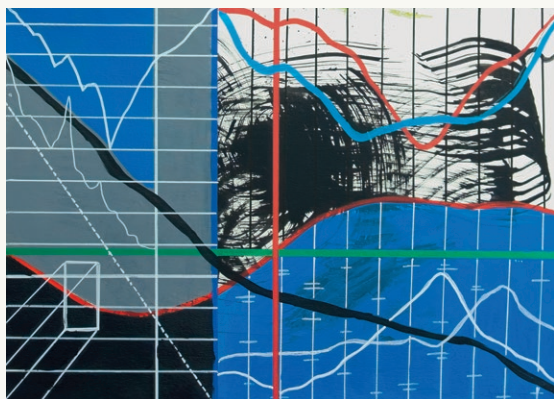


MENTRE ARRIBA LA TEMPESTA

17.03-19.06.2022



MOUNIR FATMI

MENTRE ARRIBA LA TEMPESTA

Fernando Gómez de la Cuesta

A vegades prestam massa atenció al fet traumàtic, a l'instant precís en què la crisi es posa de manifest, al moment convuls i violent que marca el punt d'inflexió. És evident que aquesta mena de situacions extraordinàries, per la seva potència i la seva desmesura, tenen la capacitat d'absorbir la nostra percepció, el nostre enteniment i les nostres vides, però no és menys cert que aquests períodes de trencament són l'expressió de multitud de circumstàncies anteriors que apareixen, de manera abrupta, sense explicar els vertaders motius que en provoquen la detonació. Les causes del conflicte, en realitat, queden ocultes darrere la magnitud d'allò que emergeix, com si fos l'erupció d'un volcà, amagades darrere aquesta enorme i incontenible explosió que mai no mostra l'origen, però que tampoc no deixa veure els efectes que acabaran provocant tots els problemes estructurals, encadenats i de llarg recorregut, que s'oculten sota la superfície destructora de la lava.

Pot semblar que el títol d'aquesta proposta, «Mentre arriba la tempesta», és agosarat, fins i tot provocador, per a un projecte que es desenvolupa en un context tan complex com aquest en el qual estam immersos. Això no obstant, aquest caràcter arriscat potser és fruit d'una premonició, d'un sentiment sorgit en un temps i en un lloc que ens ubica al bell mig de l'avantsala de la catàstrofe, allà on comença un estat de ruïna i d'emergència encara més pervers que el de l'actualitat crispada que patim. Els creadors com mounir fatmi són éssers valents i visionaris, uns observadors qualificats que miren des d'altres perspectives i cap a altres llocs, que veuen i que ens fan veure, que ens expliquen que qualsevol fet puntual sol ser més suportable que una situació crítica perllongada en el temps. Ara, en aquest món fràgil en què tot està connectat, hem arribat al punt de ruptura irremeiable, aquest moment en el qual ens enfrontam a preguntes decisives sobre qüestions transcendents que comprometen la nostra existència,

mounir fatmi, *Before the Storm* [Abans de la tempesta],
2019-2022 (detall). Acrílic damunt paper. Sèrie de 12 pintures,
84×118 cm c/u. Cortesia de l'artista i Goodman Gallery,
Londres / Johannesburg

una incertesa absoluta que obliga a respostes encaminades a modificar aquesta situació insostenible en què la primera pluja, la primera ràfega de vent, només anticipen l'arribada de la vertadera tempesta.

En aquesta exposició, fatmi reflexiona sobre l'elaboració de tots els relats que ja fa temps que ens sotmeten, unes narracions que, des d'una violència física i intel·lectual, han marcat el nostre passat i condicionen el nostre futur. A partir d'una gran instal·lació central titulada *Inside the Fire Circle 02* [Dins el cercle de foc 02] (2017-2022), l'artista planteja una metàfora ben treballada sobre la construcció de la història, sobre els seus condicionants, els interessos que la regeixen i les manipulacions que emanen del poder dominant, tot i que deixa alguna esclatxa d'esperança perquè aquesta societat, entre lligada de mans, desballestada i indolent, s'activi en la recerca d'un canvi que és més necessari que mai. *Inside the Fire Circle 02* és una instal·lació escultòrica composta per diverses màquines d'escriure antigues ubicades al terra de la sala, uns dispositius que apareixen units entre si per uns cables negres i vermells —com els que s'empren per carregar la bateria dels automòbils— embolicats d'una manera complicada i estranya. En algunes de les pinces situades als extrems dels cables hi trobam un enigmàtic full de paper.

A primera vista, aquesta obra té una certa similitud amb la confusió que es generava al panell d'una vella centraleta de telefonia, tot l'embolic de cables connectats sembla que posa en marxa una complexa i antiquada maquinària de comunicació encaminada a retransmetre una història recurrent dictada pel poder i acatada per un poble desmemoriat que repeteix els seus errors massa sovint. Això no obstant, els papers en blanc i l'accessibilitat de les màquines tenen la intenció de convidar l'espectador a curtcircuitar aquest mecanisme pervers i dotar-lo de la capacitat necessària per intervenir el sistema i reescriure una història que activi un canvi que s'ha convertit en ineludible. En aquesta peça compareixen moltes de les preocupacions recurrents a les investigacions de fatmi: la idea d'escriptura, d'esborrament i de repetició, l'ús del text i de les tecnologies en desús, o el triple afany per fixar aquests

elements com a documents arqueològics, com a arxiu del que ha succeït i com a obres d'art en si mateixes. *Inside the Fire Circle 02* es pot veure com un transmissor i receptor d'informació, de la història i dels seus relats, però també com un instrument per a la transformació, una eina per construir nous camins.

Tres són les peces plantejades específicament per a aquest projecte. La primera es titula *The Point of No Return* [El punt de no retorn] (2022), una obra fràgil en la qual fatmi aborda el tema d'un món envaït per la informació en el qual tot s'ha convertit en dades, gràfics i símbols, sovint complexos i incomprendibles, que sintetitzen i transmuten la nostra relació amb la realitat, que ens condicionen i manipulen la nostra conducta. Una obra que es formalitza partint d'un delicat vas de terrissa decorat amb tots els esquemes visuals que mostren la situació, tan desprietada i confusa, en què ens trobam. Òbviament, l'elecció de la tècnica i del material no és casual, sinó que respon a dues qüestions bàsiques: d'una banda, la representació de la fragilitat d'una estructura construïda sobre uns fonaments socials, econòmics i ecològics molt precaris, d'altra banda, la reivindicació de les formes simples i tradicionals de l'artesania i de la cultura popular que es converteixen en una deliberada tornada a l'origen, en un retorn millorat cap a una idea d'equilibri sostenible, que es contraposa a totes les degeneracions perverses produïdes per la globalització alienant que ens manté ubicats en el col·lapse.

Adoptant els mateixos recursos formals i conceptuals que a la peça anterior, mounir fatmi crea una gran instal·lació pictòrica que es desenvolupa sobre la paret exterior de la sala i que porta el títol *Before the Storm* [Abans de la tempesta] (2022). Ambdues obres continuen una línia d'investigació que va començar el 2018 amb *Calligraphy of the Unknown* [Cal·ligrafia del desconegut] (2018-2020), una sèrie que ja tenia l'origen en algunes formulacions prèvies de l'artista. Amb una clara referència a la tradició decorativa de l'art islàmic —geomètrica, vegetal, signica i simbòlica— fatmi realitza uns inquietants ataurics policromats que es converteixen en una metàfora evident de la contemporaneïtat estremida en què vivim: un context cronològic que és presoner de la insondable xarxa global

de confusió, (in)comunicació i (des)informació que ens té tan subjugats i oprimits. Aquest alfabet abstracte, complex, s'elabora a partir de gràfiques numèriques, de corbes de dades, de còmputos, percentatges i estadístiques que reflecteixen —sobre un fons negre i amb traços de colors primaris que ens remeten a les computadores pioneres— les inflexions i derives de tots els algorismes socioeconòmics que, des de l'esquematisme críptic, contenen dades transcendents per a la nostra vida, a vegades demolidores. La preocupació permanent de mounir pel llenguatge el porta a confrontar, en aquesta ocasió, la dificultat que posseeixen aquests signes que representen diferents variables, amb un altre llenguatge summament complex i més allunyat de nosaltres del que seria necessari: el de la creació contemporània. Amb aquest treball, mounir torna a examinar el paper de l'artista en una societat en crisi, a la vegada que s'interroga sobre els límits de la construcció del relat, de la memòria i de la comunicació a partir de factors determinants com ara les accions d'ocultació, censura, manipulació o invisibilització.

Poems: The Missing Show [Poemes. L'exposició perduda] (2022) és una altra de les peces recents de fatmi que es presenta en aquesta proposta. Realitzada com una bella però contundent successió de versos que s'exhibeixen en una pantalla sobre la paret de la sala, l'obra ens incardina a aspectes que tenen a veure amb la por a l'altre, l'exclusió, la xenofòbia o el perill flagrant dels estereotips, els prejudicis i les intransigències que emanen de les consignes produïdes per l'hegemonia de l'imperi. El setembre de 2017, mounir fatmi inaugura una mostra a la galeria Jane Lombard de Nova York en la qual a través de la lectura de dos textos —una carta dirigida a la seva galerista i un conjunt de poemes— l'artista relata la seva decisió de no viatjar al territori americà i no conèixer presencialment el projecte expositiu que havia plantejat. Amb aquesta acció, fatmi decideix situar-se com una veu política i crítica que ens informa sobre un món dividit, sotmès i estúpid, mentre qüestiona la construcció del discurs actual a partir d'una absurda dialèctica de blocs. Aquesta poètica declaració, sense excuses ni retòriques innecessàries, assenjala el posicionament decidit del text que fa part de la peça, una

obra que no només té una funció explicativa i sincera, sinó també reivindicativa, resistent i emocional. Una deriva que empra com a punt de partida el testimoni i l'autobiografia, és a dir, la comunicació d'una experiència personal, per establir una recerca que afecta matèries tan transcendents com la del reconeixement de la pròpia identitat.

Aquestes obres anteriorment descrites es completen amb dues peces més ja conegudes. *The Angel's Black Leg* [La cama negra de l'àngel] (2011) és un tríptic fotogràfic —que forma part d'una sèrie més àmplia titulada «The Blinding Light» [La llum encegadora]— inspirat en *La curació del diaca Justinià* de Fra Angelico, una pintura del segle xv que representa dos sants, els germans Cosme i Damià, àrabs de naixement, convertits al cristianisme quan començaren a practicar la medicina, en una vocació que, finalment, els portà a la decapitació. Aquesta parella de màrtirs torna a la vida per realitzar una operació quirúrgica en la qual s'implanta, al diaca esmentat, la cama negra d'un etiop que acabava de morir. Una obra sorprenent, inesperada i estranya, en la qual la bellesa i el sinistre, la vida i la mort, allò religiós i allò científic, la raça i el mestissatge, l'origen i l'evolució, es troben en una zona fronterera, liminar, de fricció, allà on tot és fa confús i no necessàriament amable. Partint d'aquesta poderosa i subjugadora iconografia, fatmi ens parla de nou de conceptes com la identitat, el sentit de pertinença o el sentiment d'exclusió, però també fa referència a l'alteració de la natura, al perill d'extinció com a espècie, a l'ambigüitat de determinats avenços científics, a les controvertides manipulacions genètiques, a les mutacions biòniques i als triomfs tecnològics, a les seves llums i ombres.

Impreses sobre una superfície transparent retroil·luminada, les fotografies que donen forma a aquesta peça adopten l'aspecte d'una tira de negatius, o d'unes radiografies monocromes, on l'halo, la desmaterialització i l'immaterial, l'espiritual i el fantasmal fan acte de presència. La inclusió, al centre de la composició, d'un primer pla amb una acumulació de cintes de vídeo VHS —element recurrent en l'obra de fatmi— fa que les imatges semblin fotogrames tallats i rebutjats durant

l'edició d'una pel·lícula, d'una història, que deixen en evidència aquest interès de l'artista per tot allò que es descarta del relat oficial i també per tot allò que té a veure amb les retrotecnologies. Una recerca gairebé arqueològica que es converteix en un símbol crític de l'embogidora voràgine d'allò digital, del ritme frenètic del progrés, del col·lapse industrial, de l'alienant capitalisme i del consumisme sense fre ni aturador, mentre apel·la a altres qüestions no tan òbvies com la transmissió de la informació i la seva malintencionada manipulació, aquesta postveritat sibil·lina que tracta de condicionar tots els nostres moviments mitjançant un coneixement esbiaixat, limitat i instrumentalitzat.

Per acabar, el vídeo en blanc i negre *History Is Not Mine* [La història no és meua] (2013) mostra un home, amb un rostre que mai no és visible, que colpeja les teclades d'una màquina d'escriure amb dos martells, un a cada mà. Només s'ha acolorit la cinta de tinta del carro, d'un vermell brillant i sangonós tan bell com vehement, la resta de la imatge es manté en un neutre monocrom. El vídeo situa l'espectador en un doble paper, el de testimoni del que succeeix i el de còmplice de la violenta redacció de la història, una tasca agressiva que genera un so aclaparador, rítmic però desproporcionat, incòmode com la percussió inexorable del pas del temps. Això no obstant, igual que passa amb la instal·lació *Inside the Fire Circle 02* —amb què hem començat aquest text i al voltant de la qual gira aquesta exposició—, fatmi vol que reflexionem sobre la nostra postura personal envers una història que també ens pertany. Tot i que és evident la desafecció preliminar que hi ha des del títol mateix de la peça *History Is Not Mine*, l'artista convida l'espectador a prendre partit des de la seva cultura, ideologia, sensibilitat i experiència, en la necessària elaboració d'aquests altres relats alternatius, posicionats i reivindicatius. Una tasca complexa que ha de realitzar-se des de la violència que ens infligeix el poder, des de la incertesa inquietant a què ens sotmet la imminència de la tempesta que encara està per arribar.

MATERIALS & FORMA

Lillian Davies

Ocurrent i provocador, mounir fatmi, artista multidisciplinar, utilitza els materials i les eines de la comunicació i el comerç. La seva obra es desplega com un relat —a vegades, com un poema— que parla de l'energia generadora dels intercanvis culturals. fatmi va néixer el 1970 al Marroc i actualment viu entre París, Los Angeles i Mallorca. Durant un breu període estudià art a Casablanca i a Roma, però una de les experiències que més l'influï com a artista visual fou ajudar la seva mare, quan era nin, a la parada de roba que tenia a Casabarata, el mercat del seu Tànger natal. A fatmi li agrada explicar la seva primera trobada amb la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci: allà, entre les andròmines de plàstic i la roba de segona mà de les paradetes, *La Gioconda* exhibia el seu somriure misteriós, pintada amb esprai sobre una catifa de vellut. I una cabra —com solen fer les cabres— la devorava. Còmicament vulnerable a la gola de la bèstia, la icona cultural es convertí en un material tou com el xiclet als ulls infantils de fatmi, la qual cosa despertà la seva curiositat. Però les escoles d'art marroquines no eren en aquell temps el que aviat seria la de Tétuan, així que fatmi marxà a Itàlia i començà a dibuixar del natural.¹ Tanmateix, tampoc no era això el que cercava i tornà a Tànger, on treballà alguns anys en publicitat mentre desenvolupava la seva faceta artística. De manera que la seva obra pot interpretar-se a través de la cultura visual popular, però també de l'anàlisi dels mitjans de comunicació, a més de la història de l'art, la literatura i la política, temes que sol adoptar com a mitjans en si mateixos.

Com molts altres joves de la seva generació, fatmi admirà els autors *beat*. Llegí Brion Gysin i conegué Paul Bowles durant els seus últims anys a Tànger. Els textos contestataris

1. Montazami, Morad (ed.). *Volumes Fugitifs: Faouzi Laaitiris et l'Institut des beaux-arts de Tétouan*. Rabat: Fondation Nationale des Musées du Maroc i Kulte Editions, 2016.

del moviment inspiraren fatmi no sols en termes de contingut, sinó també de procés creatiu. I si les publicacions dels *beats* eren subversives, també solia ser-ho la seva metodologia. Gysin, per exemple, juntament amb el també *beat* William Burroughs, adoptà la tècnica dadaïsta del retallat. Burroughs digué, una vegada, amb la fulla d'afaitar a la mà: «Quan es talla el present, el futur es filtra». Seccionant i recombinant, com en la tècnica de barreja que utilitzaren en el llibre conjunt *The Third Mind* (1978), s'imaginaven que podia crear-se alguna cosa nova, quelcom distint a cada original. Fa més de dues dècades que fatmi utilitza la tècnica del retallat amb tisores, fulles d'afaitar i serres circulars. Les corbes de la calligrafia àrab tallades en acer o afilades són una bona mostra de la importància que fatmi dona a la reconfiguració i a la confrontació.

La majoria de les primeres obres de fatmi eren fotografies i vídeos, però també treballà amb pintura. A les peces sobre tela de mitjan dècada dels noranta es fa evident la batalla de l'artista amb el refinament i l'obstinada adhesió del suport a les narratives establertes de la història de l'art. Per a les sèries «Obliteration Memorizing» [Esborrament memorització] (1996) i «No Witness» [Sense testimoni] (1995-1996), per exemple, fatmi cobreix la seva obra figurativa de l'època d'estudiant amb capes de pintura blanca. Vergonya juvenil o la necessitat d'una ruptura radical? Ràpidament, fatmi tornà a l'escultura, la instal·lació i la *performance*, sovint apropiant-se, com si els volgués posar a prova, d'objectes o motius sacralitzats per la història de l'art, pels rituals religiosos o per la política contemporània.

A Palma, fatmi mostra el projecte *The Missing Show* [L'exposició perduda] —amb una nova selecció de poemes fets amb retalls—, com una caricatura dels Estats Units que es desperta de la ressaca de l'elecció de Trump. No és la primera vegada que l'artista aborda directament un trauma col·lectiu del país nord-americà. Una de les peces més conegudes de l'obra de fatmi és, tal vegada, *Save Manhattan* [Salva Manhattan] (2003-2005), en què amb objectes trobats recrea la silueta de Manhattan prèvia a la caiguda de les Torres

Bessones. Alguns dels gratacels, en la versió de fatmi, estan fets amb dos volums de l'Alcorà; altres, amb altaveus que reproduïxen sons ambientals que l'autor enregistrà als carrers de Nova York. Com els poemes que es presenten aquí, *Save Manhattan* és una commemoració en forma de *collage*.

Per a fatmi, el llenguatge és un material, una substància dinàmica, fluida i mal·leable de la qual se'n distancia i a vegades fins i tot en recela. Aquí, a Palma, el llenguatge, o més aviat els llenguatges, la seva producció, traducció i dissimulació, ocupen un lloc central. L'artista martelleja lletres d'impremta en una màquina Royal d'època, o els visitants les guixen en trossos de paper, o es presenten en forma de peça de vídeo instal·lada en una de les parets blanques. El text esdevé dúctil (sempre masticable), pràcticament escultòric, perquè fatmi l'aborda mitjançant un procés quirúrgic no molt diferent a implantar un membre humà en el cos d'una altra persona, amb la qual cosa crea un cos (d'obra) completament nou. fatmi és extremadament conscient del fet que la història i la forma de cada llenguatge són plurals i susceptibles de multiplicar-se.

Durant segles, l'espanyol, el català i l'anglès —juntament amb l'àrab, evidentment, que és l'idioma matern de fatmi, i amb tantes altres llengües i dialectes— han anat modificant-se els uns en contacte amb els altres, en una cacofonia lingüística en evolució constant al llarg de la conca mediterrània, impulsada pel comerç i el credo. Amb les rutes comercials i les transaccions reiterades, les connexions entre civilitzacions emergents sorgiren com una xarxa bàsicament marítima. Un entramat d'intercanvis culturals que va teixir una mena de tapís tan acolorit i coherent, s'imagina una a vegades, com les catifes per resar, tan ben teixides, que fatmi ha adoptat sovint en el seu treball. Per a *Maximum Sensation* [Màxima sensació] (2010), per exemple, folrà uns monopatins amb trossos d'aquestes catifes, una combinació que evidenciava el xoc de cultures. Així doncs, va recórrer a les tàctiques del *marketing* visual per il·lustrar l'*alteritat* (el desdoblament). Per a *Oriental Accident* [Accident oriental] (2011), portà una catifa persa a la galeria, però aquesta vegada no tallà

el teixit, sinó que el va cobrir d'altaveus, amb els cons plens de claus, que reproduïen el tumult enregistrat durant una manifestació de la Primavera Àrab. El resultat és un renou aclaparador; un ensorrament audible, si voleu, en què no es distingeix cap paraula.

L'obra de fatmi adopta formalment aquest caos i un potencial gairebé inevitable de violència. Les complexitats socials i polítiques esdevenen plàstic a les instal·lacions de l'artista, que incorporen material amb una gran càrrega semàntica, com ara munts de cintes VHS. Aquest material tan important a la seva obra —una de les primeres vegades que l'utilitzà fou a la Biennial de Lió de 2009, per a la instal·lació *Ghosting* [Fantasma]— és avui en dia una mena de dinosaure tecnològic, un d'aquests que he d'explicar als meus fills i potser fins i tot als meus estimats lectors: les cintes VHS, creades a la dècada de 1950 per al consum domèstic, són uns videocassetts analògics amb dues bobines de cinta magnètica dins un estoig negre, rígid, de la mida d'una novel·la de tapa dura. Aquestes capses de plàstic són sinònim de la distribució popular de la imatge en moviment. Per a *Ghosting*, fatmi n'omplí les parets del Musée d'art contemporain de Lyon amb centenars i inundà l'espai amb un caramull de cinta desenrotllada, com si les parets sagnassin. Màquines Xerox, apostades com a sentinelles, funcionaven malament i només emetien llum intermitent. «Mehr Licht!», diuen les lletres serif blanques escrites en una paret negra. En un curtcircuit explosiu, fatmi convertí en impotents aquestes tecnologies per a la comunicació de masses.

«Les meves reflexions sobre les cintes VHS es remunten a principis dels noranta», ha explicat fatmi. Llavors, «les cintes servien com a mitjà per difondre al Marroc la propaganda que arribava dels predicadors de l'Àrab Saudita».² Quan era adolescent, en una botiga de vídeos de noccs on treballava, després del seu torn fatmi feia còpies il·legals d'aquestes cintes. L'exegesi alcorànica radical, la creença

2. mounir fatmi citat a l'obra de l'autora *Suspect Language*. Milà: Skira, 2012, p. 48.

materialitzada en llenguatge, en so i en imatge en moviment, anava al mercat negre. Més endavant, per a fatmi, la famosa cinta de Bin Laden dotà aquest material d'una càrrega encara més destructiva.

La cinta VHS desenrotllada —que ja no es pot veure, que està silenciada, per dir-ho així— apareix aquí com a imatge central del tríptic fotogràfic de fatmi *The Angel's Black Leg* [La cama negra de l'àngel] (2011). És una foto del detall d'un embolic de cinta de plàstic negre situada entre una doble escena dels sants bessons Cosme i Damià, patrons dels cirurgians i els farmacèutics. Per a aquesta obra, fatmi agafà una imatge de raigs x de la pintura de Fra Angelico *La curació del diaca Justinià*, de principis del segle xv. La paleta resultant en blanc i negre amplifica el tractament revolucionari d'aquests metges, que aconseguiren implantar la cama negra d'un home etiop al cos blanc d'un emperador romà malalt, qui construï no una, sinó dues sumptuoses esglésies en honor dels sants.

La recerca constant de fatmi i les seves traduccions formals de qüestions socials i religioses complexes recorden la idea de Beatrice Joyeux-Prunel de les «xarxes transnacionals». Segons aquesta historiadora francesa és en l'«espai social, transnacional i pictòric» on sorgeix l'avantguarda, on es produeix una ruptura conceptual, on es pot sentir la remor prèvia a una tempesta, per continuar amb la metàfora de fatmi.³ Joyeux-Prunel afirma que als inicis d'una avantguarda allò decisiu no és la ruptura temporal, sinó, sobretot i abans de tot, una acció dins una xarxa de geopolítica contemporània. I aquí és precisament on s'ubica la pràctica de fatmi i, especialment, la manera en què aquesta pràctica agafa forma. Des del principi ha introduït en el seu treball cintes VHS, cables elèctrics i, fins i tot, narguils, sovint per construir un circuit

3. Beatrice Joyeux-Prunel, autora de *Les avant-gardes artistiques* (Gallimard, 2017 i 2021), a la seva conferència «Moderns and avant-gardes versus 'Classics': a history of space more than time» a ARVIMM (Groupe de recherche sur les arts visuels du monde musulman), conferència a l'École des hautes études en sciences sociales, París, febrer de 2018.

que pot considerar-se la cartografia formal d'una mena de xarxa transnacional.

Si el sistema de circuits teòric de Joyeux-Prunel descriu l'estructura formal de l'obra de fatmi, el que subministra el corrent elèctric (allò que la carrega) són les «transmissions culturals» sobre les quals teoritzà Michel Espagne. És una de les dinàmiques que poden observar-se en el treball de fatmi, un concepte encunyat per aquest historiador per descriure la xarxa de transmissió que creix a partir d'aquests moments de cristallització en què un objecte, una idea o una paraula que durant molt de temps ha estat inqüestionable al seu lloc d'origen es topa amb una altra en un lloc llunyà. Espagne identificà els missioners religiosos i els comerciants marítics com els primers agents d'aquest fenomen sociològic i esmenta la importància del llenguatge en el procés. «Quan un objecte cultural passa d'un context a un altre té com a conseqüència la transformació del seu significat», escriu Espagne, «que no podem reconèixer completament sense tenir en compte els vectors històrics d'aquest pas».⁴ Es tracta, doncs, d'un circuit lingüístic transnacional que a vegades és productiu i, d'altres, amenaçador.

Igual que les cintes VHS i els cables elèctrics, les màquines d'escriure són un altre motiu recurrent en la pràctica de fatmi. Aquest aparell modern que va néixer amb el segle XX dominà durant dècades la producció de la lletra escrita. El vídeo curt de fatmi *History Is Not Mine* [La història no és meua] (2013), que aquí es reproduïx en bucle, mostra l'artista amb vestit fosc i assegut davant una màquina d'escriure Royal d'època. fatmi percudeix les tecles a l'atzar amb dos martells dentats, el que avui podríem veure cíclicament com un enfocament d'un dràstic «distanciament social». Les marques indelebles s'incrusten en un full blanc, després de cada línia de percussió, i quan la màquina emet el senyal sonor, fatmi retorna el corró al punt d'inici i torna a començar. I, com que no aixeca la palanca del carro, les lletres negres s'amunteguen

4. Espagne, Michel. «La notion du transfert culturel». A: *Revue Science/Lettres*, 2012. <<https://journals.openedition.org/rls/219>>



mounir fatmi, *Inside the Fire Circle 02* [Dins el cercle de foc 02], 2017 (detall). Instal·lació. Màquines d'escriure, cables d'arrencada, papers. Mides variables. Cortesia de l'artista i Conrads Gallery, Berlin



mounir fatmi, *History Is Not Mine* [La història no és meva], 2013, França (fotograma del vídeo). Vídeo HD, monocanal, color, so estèreo. Duració: 5'. Cortesia de l'artista i Goodman Gallery, Johannesburg



mounir fatmi, *The Angel's Black Leg* [La cama negra de l'àngel], 2011. Fotografia duratrans en caixa de llum, 70×100 cm c/u (tríptic). Cortesia de l'artista i ADN Galeria, Barcelona



mounir fatmi, *The Point of no Return* [El punt de no retorn], 2022.
 Ceràmica, 37,5 × 21,5 Ø cm, sòcol amb pintura negra mat
 30 × 30 × 80 cm, vitrina de vidre. Cortesia de l'artista i ADN
 Galeria, Barcelona

en capes denses com els caramells de cinta VHS d'algunes de les seves obres. L'obra *Inside the Fire Circle 02* [Dins el cercle de foc 02] (2017), que veim aquí, és incendiària, encara que només sigui pel títol. Però en aquesta peça, que consta d'una instal·lació i una pel·lícula, l'artista només fa al·lusió a la possibilitat de destrucció mitjançant la juxtaposició de mitjans i l'acceleració del ritme dels talls de la pel·lícula. En ambdós casos crea també una xarxa sonora, un silenci inquietant o un soroll que és gairebé agressiu, com a *Oriental Accident*. Aquestes obres donen testimoni de la força potencialment destructiva dels humans i les màquines.

Les obres de fatmi presenten una lògica interna tan estreta que a vegades costa contextualitzar-les en relació amb altres peces d'art contemporani. I, és clar, la seva condició de gairebé intrús —fatmi no té cap títol de cap institució artística— complica la tasca d'emmarcar el seu treball en una narrativa de la història de l'art que el situï en una temporalitat o moviment filosòfic determinat. A més, el públic no sempre se sent còmode davant les obres de fatmi, i al llarg dels anys han estat censurades moltes vegades.⁵

No obstant això, l'enfocament compromès i inquisitiu de fatmi permet nombroses possibilitats de connexions significatives. Jean de Loisy, per exemple, inaugurarà la seva exposició «Traces du Sacré» al Centre Pompidou (2008) amb el mural de fatmi *Hard Head* [Cap dur] (2005-2008), un crani de perfil en blanc i negre ple de versicles alcorànics escrits en una exuberant cal·ligrafia àrab. En aquella mostra, Loisy hi va incloure obres espirituals de Wassily Kandinsky i del treball de Henri Matisse per a la Chapelle du Rosaire de Vence, i les instal·là no gaire lluny de *Brainteaser for a Moderate Muslim* [Endevinalla per a un musulmà moderat] (2004), de fatmi,

5. Film de fatmi *Sleep Al-Naim* (2005-2012), una recreació digital de Salman Rushdie adormit censurada per l'Institut du monde arabe de París. La projecció *Technologia* (2010), també de fatmi, amb versicles de l'Alcorà girant com a rotorelleus duchampians, fou censurada pel festival d'art contemporani de Tolosa Printemps de Septembre.

una filera de cubs de Rubik pintats de negre i blanc com a recreació esquemàtica de la Kaba de la Meca. La proximitat de les diverses obres emfatitzava la preocupació de fatmi per les representacions d'allò sagrat, i potser fins i tot l'exagerava, ja que en aquesta creació el jove artista no assumeix la posició d'un creient. Hi hagué en aquella exposició altres aportacions més connectades amb el treball de fatmi, com el neó de Bruce Nauman *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* [El veritable artista ajuda el món revelant veritats místiques] (1967) o el tríptic de teles cobertes de mosques negres *Forgive Me Father for I Have Sinned* [Perdona'm pare perquè he pecat] (2006), de Damien Hirst. El to provocador i sarcàstic d'aquests dos autors, més contemporanis, connecta amb la distància crítica de fatmi, alhora que juga amb gairebé totes les religions del món, el capitalisme inclòs.

Més recentment, Abdellah Karroum, curador i antic director del Mathaf (Arab Museum of Modern Art) de Doha, va incloure una obra de fatmi a l'exposició «Our World is Burning» (2020) —inaugurada al Palais de Tokyo de París setmanes abans que el món es confinàs a causa de la pandèmia de la covid-19. *Everything Behind Me* [Tot el que he deixat enrere] (2018) consistia en una llarguíssima taula de reunions plena de cables coaxials blancs i antenes situada, d'una manera molt efectista, en una sala industrial de sostres alts, adjacent a obres de Younès Rahmoun, Asli Çavuşoğlu i Monira Al Qadiri. És una peça representativa de l'obra de fatmi, la postura artística de la qual fou orientada per Karroum cap a una investigació més àmplia dels errors del capitalisme post-colonialista. Davant per davant hi havia *The Place of Stone* [El lloc de la pedra] (2018) de Çavuşoğlu, un fresc de devuit panells que revisa la història de la distribució del lapislàtzuli produït a l'Afganistan, el país natal d'aquesta artista. El mineral, necessari per elaborar el pigment blau ultramar, el color simbòlic de la Verge, fou objecte durant segles de l'espoliació d'especuladors occidentals en tot el país. *Nafas* (2001), de Rahmoun, és un conjunt de desset bosses de plàstic que l'artista inflà bufant. L'obra recorda el repertori de la de fatmi, així com la seva utilització de materials comuns, però els detalls

de la instal·lació de Rahmoun, alineada amb la Meca i numerada segons les pregàries diàries de l'islam, remetent a la posició d'aquest artista com a creient. Molt a prop planeja la sèrie de Monira Al Qadiri «OR-BIT» (2016-2018), unes escultures impreses en 3D que leviten. (Seria molt interessant mostrar aquestes obres al costat de la controvertida *Technologia* [Tecnologia] de fatmi, per exemple.) Aquesta artista kuwaitiana resident a Berlín revesteix les escultures —rèpliques de broques de perforació petrolífera— amb esprai iridiscent per crear un efecte com el de la superfície brillant del combustible dièsel. A Qadiri, Rahmoun i Çavuşoğlu no sols els uneixen els orígens geogràfics i lingüístics, sinó també el seu enfocament formal. Com fatmi, s'apropien d'objectes i circueixen amb una alta càrrega de simbolisme religiós o capitalista i els manipulen.

No era la primera vegada que fatmi mostrava la seva obra al Palais de Tokyo. Un diumenge a la nit de principis de 2014 vaig assistir a la seva *performance Holy Water Ice Cubes* [Glaçons d'aigua beneïda]. Per a aquest treball, començat gairebé una dècada abans, fatmi instal·là una barra de còctels atesa per barmans amb corbatí que aquella nit preparaven una beguda anomenada Adam's Apple [Poma d'Adam]. Es prepara amb vodka, suc de poma i un raig de Galliano (licor amb gust de vainilla), però fatmi hi posà la rúbrica quan va fer que la remoguessin amb glaçons d'aigua beneïda. Fou una vetlada insòlita tranquil·la. On eren tots els *hipsters* que solien deixar-se caure per aquesta institució tan de moda a París fins passada la mitjanit? Tal vegada no es va publicitar prou l'acte de fatmi? O no encaixava en el que s'espera que sigui l'art contemporani?

Fa gairebé vint anys, James Elkins observà al seu llibre *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (2004) que els artistes que tracten la religió a les seves obres són deliberadament menyspreats, titllats d'anacrònics o d'irrellevants. I, amb comptades excepcions, sembla que això encara és així. El mateix passa amb el tema de la maternitat, tan complicat; una altra experiència humana ritualitzada, immensa i alhora invisible als sectors de producció i presentació creativa. Tal vegada és perquè la maternitat està extremadament

pautada en l'espai religiós; segons Julia Kristeva, precisament les restes de sentiments religiosos que resten a la nostra era contemporània són el que es manté com a tabú a l'art contemporani.⁶

Deborah Levy va pujar a un avió cap a Mallorca amb la seva màquina d'escriure Smith Corona a la primera escena de *Things I Don't Want to Know* (2013) [Coses que no vull saber], una novel·la que hom considera el manifest de l'escriptora. Més d'un segle abans, George Sand havia passat un hivern a l'illa amb els dos fills i el seu amant, Chopin. Llavors, per què no? En plena crisi personal a Londres, Levy deixà el marit i els fills i «vaig reservar un bitllet a un lloc on realment volia anar». Seient 44 d'un EasyJet directe a Palma. Havia de fugir del que ella anomena un «Sistema Social» alimentat per la «fantasia nostàlgica del món de la mare».⁷

L'obra de fatmi no té com a objectiu desarticlar el culte a la maternitat, però discretament va cisellant les creences que la configuren. I, com Chris Ofili a la famosa *The Holy Virgin Mary* [La santa Verge Maria] (1996) —excrements d'elefant i purpurina sobre tela—, també fatmi s'ha apropiat de la figura de la Verge per a la seva obra: el baix relleu *Sequence sculpture: La Pietà* [Escultura seqüència: la Pietat] (2007-2010) recrea l'escultura de la *mater dolorosa* (1499) de Miquel Àngel mitjançant un cable coaxial blanc grapat en un panell de fusta. A la *Pietà* de Miquel Àngel, com a la de fatmi, no hi ha cap rastre del blau de lapislàtzuli de Çavuşoğlu utilitzat habitualment per al mantell de la Verge. Com quan fatmi va cobrir les seves primeres obres pictòriques, l'escultura renaixentista original, dràsticament condensada, sols existeix, de fet, en la seva modèstia. Més recentment, per a una de les obres de la sèrie «Fourth Cover» [La quarta coberta], fatmi emmarcà les dues cobertes d'una edició de la revista

6. De l'obra de Julia Kristeva *Motherhood Today* (Colloque Gypsy V, París, 2005), citada per Deborah Levy a *Things I Don't Want to Know*. Londres: Penguin, 2013.

7. Levy, Deborah. *Things I Don't Want to Know*. Londres: Penguin, 2013, p. 21.

francesa *Connaissance des Arts*. A la portada d'aquesta publicació mensual apareixia la *Mare de Déu amb el Nen* (1450) de Fra Angelico, obra mestra inclosa en una exposició a punt d'inaugurar-se en un important museu francès. El senzill gest de fatmi va consistir a juxtaposar-la a l'anunci de Louis Vuitton que es veia a l'anomenada «quarta coberta», però el que fatmi contraposa a la imatge de Fra Angelico no és una simple bossa de mà, no és un anunci qualsevol, sinó la imatge d'Angelina Jolie, en plena mediatització de la seva maternitat, asseguda al costat de l'article de pell com si fos el seu primogènit.

Una vegada i una altra fatmi aborda el tema de la religió, el més poderós sistema de creences. Insisteix a sotmetre a examen la fe, la fe en els relats (circuitos construïts amb llençuatge) que contem sobre el món i sobre nosaltres mateixos. Quan fatmi participà a la seva primera Biennial de Lió, la jove artista Aurélie Zahedi creixia en un poble prop de la ciutat, i aviat també s'aproprià de la Verge. Actualment projecta col·locar les petjades de la Verge al desert que envolta Jericó. Amb els animals que troba a les dunes, amb els ulls com a electrificats davant uns fars, Zahedi vol fer un bestiar... en el qual hi haurà una cabra devorant un Da Vinci.

CARTA A JANE LOMBARD

mounir fatmi

Estimada Jane,

Com pots veure, m'ha costat molt escriure aquesta carta. He hagut d'esperar fins al darrer moment. M'ha fet falta una urgència. Aquesta urgència que m'empeny a crear obres en qualsevol circumstància. Com una ambulància que ha de córrer tots els riscos possibles per salvar una vida. En aquest cas, parl de la meva.

Vaig deixar el Marroc definitivament el 1999, a la recerca d'una llibertat d'expressió impossible de trobar al meu país. Vaig haver de tallar els vincles amb el meu pare, amb la meva família, amb el meu barri i, finalment, amb la meva terra. Vaig voler prendre distància, allunyar-me tant com vaig poder del meu context cultural. Vaig voler experimentar el món, conèixer els altres, llegir llibres prohibits. Descobrir la Generació Beat i els seus autors em va permetre evadir-me. La trobada amb Paul Bowles a Tànger va ser decisiva. Llegir Kerouac, Ginsberg i Burroughs, conèixer les cal·ligrafies de Brion Gysin... Gràcies a tot aquest aliment vaig poder viure, confiar i somiar un món millor.

Durant els anys d'estudis a Roma vaig descobrir un petit retaule pintat per Fra Angelico al segle xv: *La curació del diaca Justinià*. Els germans Damià i Cosme empeltaven la cama d'un home negre en el cos blanc del diaca Justinià. Només donant una ullada a la pintura, vaig comprendre que jo era aquesta cama negra. Sorprenentment, la gent al meu voltant només es fixava en la perspectiva, en la llum i en la composició d'aquesta obra. Jo era l'únic que veia la cama negra. Aquesta part de l'altre ha viscut en el més profund de mi i m'ha convertit en el que som ara: un supervivent. Un treballador immigrant. Un exiliat permanent.

No he canviat de nacionalitat. Continu viatjant amb el meu passaport marroquí, que és una obra d'art en si mateix. Aquest passaport és ple de visats de tots els països on he

mostrat el meu treball els darrers anys. Viatjar amb un passaport marroquí és una aventura. Mai no sé amb seguretat si podrà passar una frontera. A això, cal sumar-hi la fatiga del viatge i l'estrès dels interrogatoris dels agents de duanes. Una de les experiències més traumàtiques que he tengut va passar fa uns anys a la duana nord-americana. Després de tres hores de fer-me preguntes, de prendre'm les empremtes i de fotografiar-me, l'agent em va donar una Bíblia i em va demanar que juràs que totes les dades que havia donat sobre mi i els meus coneguts eren verídiques. Li vaig respondre que si em trobava en aquella situació era perquè creien que era musulmà, de manera que no entenia per què em lliurava una Bíblia per prestar jurament.

Sense tenir en compte la meva observació, em demanà de nou que juràs sobre la Bíblia, aquesta vegada mirant-me fixament als ulls. Vaig posar la mà damunt el llibre. Ell em va demanar que aixecàs l'altra i digués: «Ho jur.» Ho vaig fer. El que menys volia era que m'enviassin a Guantánamo amb ves a saber quin pretext. Aquell instant va suposar per a mi un moment de lucidesa extrema. Vaig deixar de fer-me il·lusions: vivia en un món que no podia entendre.

És clar que l'agent només feia la seva feina, una feina que requeria que em tengués por. La seva por em va ferir; encara avui ho port al cor com una cicatriu. Jo volia ajudar-lo, però no ho vaig aconseguir. Com més intentava tranquil·litzar-lo, més sospitós era als seus ulls.

Estimada Jane,

No som més que una partícula de pols en aquesta màquina. Una cama negra empeltada al cos d'un altre. El que t'explic en aquesta carta no és res comparat amb el que suporten milers de refugiats que voregen la mort cercant un món millor per a ells i per als seus fills. Jo sempre vaig pensar que Amèrica podia ser aquest món. Aquest cor capaç d'acollir-nos a tots i donar-nos escalf. Les meves il·lusions s'esfumaren la nit en què anunciaren els resultats de les darreres eleccions. La meva decepció fou enorme. Em vaig adonar que potser no tonem a veure mai aquell món lliure amb el qual tant havíem somiat.

Avui no tenc forces ni ànims per oferir-me a un agent aterrit davant un pobre artista àrab. Sé que la situació dels immigrants als Estats Units ha empitjorat des de les darreres lleis sobre immigració. Que creuar fronteres és cada vegada més difícil. Aquesta vegada no seré capaç de jurar sobre cap llibre sagrat, sigui quin sigui, ni d'encaixar més humiliacions. He de protegir l'escassa esperança que em queda. Aquesta esperança és la meua supervivència.

Confii en tu per presentar el meu treball al públic de la galeria. Esper arribar a reunir els ànims per venir a veure't algun dia.

Aquest text va ser escrit per mounir fatmi en resposta a la invitació de Jane Lombard de viatjar a Nova York per assistir a la inauguració de la seva exposició personal «Survival Signs». Del 7 de setembre al 21 d'octubre del 2017.

Mentre arriba la tempesta

mounir fatmi

Del 17 de març

al 19 de juny de 2022

Organització

Es Baluard Museu d'Art

Contemporani de Palma

Direcció

Imma Prieto

Comissariat

Fernando Gómez de la Cuesta

Coordinació exposició

Catalina Joy

Beatriz Escudero

Registre

Soad Houman

Rosa Espinosa

Muntatge

Art Ràpid

Cristaleria Amanecer

Ebanistería J. Cañellas

Es Baluard Museu

Transport

Balears Art i Llar

Crisóstomo Transportes

Assegurances

Correduría March-Rs

Disseny gràfic

Hermanos Berenguer

Textos

Lillian Davies. Escriptora

mounir fatmi. Artista

Fernando Gómez de la Cuesta.

Critic d'art i comissari

Traduccions

Àngels Àlvarez

Impressió

Esment Impremta

Crèdits fotogràfics

Studio Fatmi

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2022

© dels textos, els autors

© de les obres, mounir fatmi,

VEGAP, Balears, 2022

Agraïments

ADN Galeria, Barcelona

Ceysson & Bénétière, Paris

Conrads Gallery, Berlin

Goodman Gallery, Johannesburg

Blaire Dessant

Lillian Davies

Laura Pandolfò

A tot l'equip de Studio Fatmi

Amb la col·laboració de



ISBN 978-84-18803-32-1

DL PM 00124-2022

#MOUNIRFATMIESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H