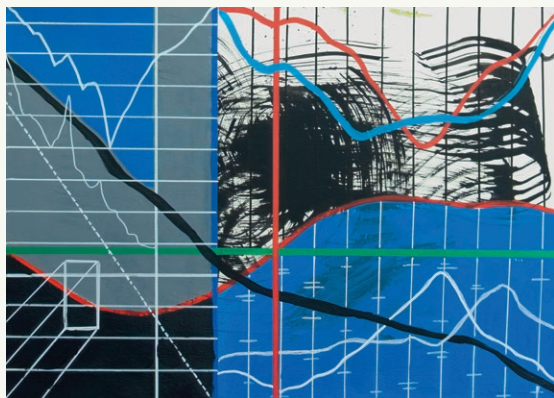


# MIENTRAS LLEGA LA TORMENTA

17.03–19.06.2022



# MOUNIR FATMI

# MIENTRAS LLEGA LA TORMENTA

Fernando Gómez de la Cuesta

A veces prestamos demasiada atención al hecho traumático, al instante preciso en el que la crisis se pone de manifiesto, a ese momento convulso y violento que marca el punto de inflexión. Es evidente que este tipo de situaciones extraordinarias, por su potencia y por su desproporción, tienen la capacidad de absorber nuestra percepción, nuestro entendimiento y nuestras vidas, pero no es menos cierto que esos períodos de quiebra son la expresión de multitud de circunstancias anteriores que brotan, de una manera abrupta, sin explicar los verdaderos motivos que provocan su detonación. Las causas del conflicto, en realidad, quedan ocultas tras la magnitud de aquello que emerge como si de la erupción de un volcán se tratara, escondidas tras esa enorme e incontenible explosión que nunca muestra su origen, pero que tampoco enseña los efectos que terminarán provocando todos esos problemas estructurales, encadenados y de largo recorrido, que subyacen bajo la superficie destructora de la lava.

Puede parecer que el título de esta propuesta, «Mientras llega la tormenta», sea algo osado, incluso provocador, para un proyecto que se desarrolla en un contexto tan complejo como este en el que andamos sumidos. Sin embargo, ese carácter arriesgado quizás sea fruto de una premonición, de un presentimiento surgido en un tiempo y en un lugar que nos ubica en la mismísima antesala de la catástrofe, allí donde da comienzo un estado de ruina y de emergencia aún más perverso que el de esta actualidad crispada que padecemos. Los creadores como mounir fatmi son seres valientes y visionarios, unos observadores cualificados que miran desde otras perspectivas y hacia otros sitios, que ven y que nos hacen ver, que nos explican que cualquier hecho puntual suele ser más soportable que una situación crítica prolongada en el tiempo. Ahora, en este mundo frágil donde todo está conectado, hemos alcanzado el punto de ruptura irremediable, ese momento en el que nos enfrentamos a preguntas decisivas sobre cuestiones trascendentales que comprometen nuestra existencia, una incertidumbre absoluta

mounir fatmi, *Before the Storm* [Antes de la tormenta], 2019-2022 (detalle). Acrílico sobre papel. Serie de 12 pinturas, 84 × 118 cm c/u. Cortesía del artista y Goodman Gallery, Londres / Johannesburgo

que obliga a respuestas encaminadas a modificar esta situación insostenible en la que la primera lluvia, la primera ráfaga de viento, solo anticipan la llegada de la verdadera tormenta.

En esta exposición, fatmi reflexiona sobre la elaboración de todos esos relatos que llevan tiempo sometiéndonos, unas narraciones que, desde una violencia física e intelectual, han marcado nuestro pasado y condicionan nuestro futuro. A partir de una gran instalación central titulada *Inside the Fire Circle 02* [Dentro del círculo de fuego 02] (2017-2022), el artista plantea una trabajada metáfora sobre la construcción de la historia, sobre sus condicionantes, los intereses que la rigen y las manipulaciones que emanan desde el poder dominante, dejando algún resquicio de esperanza para que esta sociedad, entre maniatada, desquiciada e indolente, se active en la búsqueda de ese cambio que es más necesario que nunca. *Inside the Fire Circle 02* es una instalación escultórica compuesta por varias máquinas de escribir antiguas ubicadas sobre el suelo de la sala, unos dispositivos que aparecen unidos entre sí por unos cables negros y rojos —como esos que se emplean para cargar la batería de los automóviles— formando una complicada y extraña maraña. En algunas de las pinzas que rematan los extremos de estos cables hallamos una enigmática hoja de papel.

A primera vista, esta obra tiene cierta similitud con el confuso panel de una vieja centralita de telefonía, todo ese lío de cables conectados parece poner en marcha una compleja y vetusta maquinaria de comunicación encaminada a retransmitir una historia recurrente dictada por el poder y acatada por un pueblo desmemoriado que repite sus errores demasiado a menudo. Sin embargo, los papeles en blanco y la accesibilidad de las máquinas tienen la intención de invitar al espectador a cortocircuitar este mecanismo perverso, dotándole de la capacidad necesaria para intervenir el sistema y reescribir una historia que active un cambio que se ha convertido en ineludible. En esta pieza comparcen muchas de las preocupaciones constantes en las investigaciones de fatmi: la idea de escritura, de borrado y de repetición, el uso del texto y de las tecnologías en desuso, o su triple afán por fijar estos elementos como documentos arqueológicos, como archivo de lo sucedido y como obras de arte en sí mismas. *Inside the Fire Circle 02* puede ser visto como un transmisor

y receptor de información, de la historia y de sus relatos, pero también como un instrumento para la transformación, una herramienta para construir nuevos caminos.

Tres han sido las piezas planteadas específicamente para el presente proyecto. La primera de ellas se titula *The Point of No Return* [El punto de no retorno] (2022), una obra frágil en la que fatmi aborda el tema de un mundo invadido por la información en el que todo se ha convertido en datos, gráficos y símbolos, muchas veces complejos e incomprensibles, que sintetizan y transmutan nuestra relación con la realidad, condicionándonos y manipulando nuestra conducta. Una obra que se formaliza en base a una delicada vasija de barro decorada con todos esos esquemas visuales que dan muestra de la situación, tan despiadada como confusa, en la que nos encontramos. Obviamente, la elección de la técnica y del material no es casual, sino que responde a dos cuestiones básicas: por un lado, la representación de la fragilidad de una estructura construida sobre unos fundamentos sociales, económicos y ecológicos muy precarios, por otro lado, la reivindicación de las formas simples y tradicionales de la artesanía y de la cultura popular que se convierten en una deliberada vuelta al origen, en un retorno mejorado hacia una idea de equilibrio sostenible, que se contrapone a todas esas degeneraciones perversas producidas por esta globalización alienante que nos mantiene ubicados en el colapso.

Adoptando los mismos recursos formales y conceptuales que en la pieza anterior, mounir fatmi crea una gran instalación pictórica que se desarrolla sobre la pared exterior de la sala y que recibe por título *Before the Storm* [Antes de la tormenta] (2022). Ambas obras continúan una línea de investigación que tuvo su comienzo en 2018 con *Calligraphy of the Unknown* [Caligrafía de lo desconocido] (2018-2020), una serie que ya tenía su origen en algunas formulaciones previas del artista. Con una clara referencia a la tradición decorativa del arte islámico —geométrica, vegetal, signica y simbólica— fatmi realiza unos inquietantes atauriques policromados que se convierten en una metáfora evidente de esta contemporaneidad estremecida que estamos viviendo: un contexto cronológico que se encuentra prisionero de esa insondable red global de confusión, (in)comunicación y (des)información que nos tiene tan subyugados como oprimidos.

Este alfabeto abstracto, complejo, se elabora a partir de gráficas numéricas, de curvas de datos, de cómputos, porcentajes y estadísticas que reflejan —sobre un fondo negro y con trazos de colores primarios que nos remiten a aquellas computadoras pioneras— las inflexiones y derivas de todos esos algoritmos socioeconómicos que, desde su esquematismo críptico, contienen datos trascendentales para nuestra vida, en ocasiones demoleedores. La permanente preocupación de mounir por el lenguaje le lleva a confrontar, en esta oportunidad, la dificultad que poseen estos signos que representan diferentes variables, con otro lenguaje sumamente complejo y más alejado de nosotros de lo que sería necesario: el de la creación contemporánea. Con este trabajo, mounir vuelve a examinar el papel del artista en una sociedad en crisis, a la vez que se pregunta sobre los límites de la construcción del relato, de la memoria y de la comunicación, tomando como factores determinantes las acciones de ocultación, censura, manipulación o invisibilización.

*Poems: The Missing Show* [Poemas. La exposición perdida] (2022) es otra de las piezas recientes de fatmi que se presenta en esta propuesta. Realizada como una bella pero contundente sucesión de versos que se exhiben en una pantalla sobre la pared de la sala, la obra nos interroga sobre aspectos que tienen que ver con el miedo al otro, la exclusión, la xenofobia o el flagrante peligro de los estereotipos, los prejuicios y las intransigencias que emanan de las consignas producidas por la hegemonía del imperio. En septiembre de 2017, mounir fatmi inaugura una muestra en la galería Jane Lombard de Nueva York. En ella, a través de la lectura de dos textos —una carta dirigida a su galerista y un conjunto de poemas—, el artista relata su decisión de no ir a territorio americano y no conocer presencialmente el proyecto expositivo que había planteado. Con esta acción, fatmi decide situarse como una voz política y crítica que nos informa sobre un mundo dividido, sometido y estúpido, mientras cuestiona la construcción del discurso actual en base a una absurda dialéctica de bloques. Esta poética declaración, sin excusas ni retóricas innecesarias, señala el posicionamiento decidido del texto que compone la pieza, una obra que no solo tiene una función explicativa y sincera, sino también reivindicativa, resistente y emocional. Una deriva que

emplea como punto de partida el testimonio y la autobiografía, es decir, la comunicación de una experiencia personal, para establecer una búsqueda que afecta a materias tan trascendentes como la del reconocimiento de la propia identidad.

Estas obras anteriormente descritas se completan con otras dos piezas ya conocidas. *The Angel's Black Leg* [La pierna negra del ángel] (2011) es un tríptico fotográfico —que forma parte de una serie más amplia titulada «The Blinding Light» [La luz cegadora]— inspirado en *La curación del diácono Justiniano* de Fra Angelico, una pintura del siglo xv que representa a dos santos, los hermanos Cosme y Damián, árabes de nacimiento, convertidos al cristianismo cuando comenzaron a practicar la medicina, en una vocación que, finalmente, les valdría la decapitación. Esta pareja de mártires vuelve a la vida para realizar una operación quirúrgica en la que se injerta, al mencionado diácono, una pierna negra de un etíope recién fallecido. Una obra sorprendente, inesperada y extraña, en la que la belleza y lo siniestro, la vida y la muerte, lo religioso y lo científico, la raza y el mestizaje, el origen y la evolución, se encuentran en una zona fronteriza, liminar, de fricción, allí donde todo se vuelve confuso y no necesariamente amable. Partiendo de esta poderosa y subyugante iconografía, fatmi nos habla de nuevo de conceptos como el de identidad, el sentido de pertenencia o el sentimiento de exclusión, pero también se refiere a la alteración de la naturaleza, al peligro de extinción como especie, a la ambigüedad de determinados avances científicos, a las controvertidas manipulaciones genéticas, a las mutaciones biónicas y a los logros tecnológicos, a sus luces y a sus sombras.

Impresas sobre una superficie transparente retroiluminada, las fotografías que dan forma a esta pieza adquieren el aspecto de una tira de negativos, o de unas radiografías monocromas, donde el halo, la desmaterialización y lo inmaterial, lo espiritual y lo fantasmal hacen acto de presencia. La inclusión, en el centro de la composición, de un primer plano con una acumulación de cintas de video VHS —elemento recurrente en la obra de fatmi— hace que las imágenes parezcan fotogramas cortados y desechados durante la edición de una película, de una historia, dejando en evidencia ese interés del artista por los descartes del relato oficial y también por todo aquello que tiene

que ver con las retrotecnologías. Una búsqueda casi arqueológica que se convierte en un símbolo crítico de la desquiciante voráGINE de lo digital, del ritmo frenético del progreso, del colapso industrial, del alienante capitalismo y del consumismo sin freno, mientras apela a otras cuestiones no tan obvias como la transmisión de la información y su malintencionada manipulación, esa posverdad sibilina que trata de condicionar todos nuestros movimientos mediante un conocimiento sesgado, limitado e instrumentalizado.

Por último, el vídeo en blanco y negro *History Is Not Mine* [La historia no es mía] (2013) muestra a un hombre, cuyo rostro nunca es visible, golpeando las teclas de una máquina de escribir con dos martillos, uno en cada mano. Solo la cinta de tinta del carro está coloreada de un rojo brillante y sangriento, tan bello como vehemente, el resto de la imagen se mantiene en un neutro monocromo. El vídeo parece situar al espectador en un doble papel, en el de testigo de lo que está sucediendo y en el de cómplice de esta violenta redacción de la historia, una labor agresiva que genera un sonido abrumador, rítmico pero desproporcionado, incómodo como la percusión inexorable del paso del tiempo. Sin embargo, al igual que sucede con la instalación *Inside the Fire Circle 02* —con la que hemos comenzado este texto y alrededor de la cual gira la presente exposición—, fatmi quiere que reflexionemos sobre nuestra postura personal frente a una historia que también nos pertenece. Aunque es evidente la desafección preliminar que existe desde el propio título de la pieza *History Is Not Mine*, el artista invita al espectador a tomar partido desde su cultura, ideología, sensibilidad y experiencia, en la necesaria elaboración de esos otros relatos alternativos, posicionados y reivindicativos. Una tarea compleja que debe realizarse desde la violencia que nos inflige el poder, desde la incertidumbre sobrecogedora a la que nos somete la inminencia de esta tormenta que aún está por llegar.

## MATERIALES & FORMA

Lillian Davies

Ocurrente y provocador, mounir fatmi, artista multidisciplinar, utiliza los materiales y herramientas de la comunicación y el comercio. Su obra se despliega como un relato —en ocasiones, como un poema— que habla de la energía generadora de los intercambios culturales. fatmi nació en 1970 en Marruecos y actualmente vive entre París, Los Ángeles y Mallorca. Durante un breve período fue estudiante de arte en Casablanca y en Roma, pero una de las experiencias que más influyó en él como artista visual fue ayudar a su madre, siendo niño, en el puesto de ropa que esta tenía en Casabarata, el mercadillo de su Tánger natal. A fatmi le gusta explicar su primer encuentro con la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci: allí, entre los cacharros de plástico y la ropa de segunda mano de los tenderetes, *La Gioconda* lucía su sonrisa misteriosa, pintada en espray sobre un tapete de pana. Y una cabra —como suelen hacer las cabras— la estaba devorando. Cómicamente vulnerable a las fauces de la bestia, el icono cultural se convirtió en un material blando como goma de masacar a los ojos infantiles de fatmi, en quien se prendió la chispa de la curiosidad. Pero las escuelas de arte marroquíes no eran por entonces lo que pronto iba a ser la de Tetuán, por lo que fatmi puso rumbo a Italia y empezó a dibujar del natural.<sup>1</sup> Sin embargo, tampoco era eso lo que buscaba, así que regresó a Tánger, donde estuvo varios años trabajando en publicidad mientras desarrollaba su faceta artística. De modo que su obra puede interpretarse a través de la cultura visual popular, pero también del análisis de los medios de comunicación, así como de la historia del arte, la literatura y la política, temas que suele adoptar como medios en sí mismos.

Al igual que muchos otros jóvenes de su generación, fatmi admiró a los autores *beat*. Leyó a Brion Gysin y conoció a Paul Bowles durante los últimos años de este en Tánger. Los textos

1. Morad Montazami, ed. *Volumes Fugitifs: Faouzi Laattiris et l'Institut des beaux-arts de Tétouan*. Rabat: Fondation nationale des musées du Maroc y Kulte Editions, 2016.

contestatarios del movimiento inspiraron a fatmi no solo en términos de contenido sino también de proceso creativo. Y si las publicaciones de los *beats* eran subversivas, también solía serlo su metodología. Gysin, por ejemplo, junto con el también *beat* William Burroughs, adoptó la técnica dadaísta del recorte. Burroughs dijo una vez, cuchilla de afeitar en mano: «Cuando haces un corte en el presente, el futuro rezuma de él». Seccionando y recombinado, como en la técnica de mezcla que utilizaron en su libro conjunto *Third Mind* (1978), se imaginaban que podía crearse algo nuevo, algo distinto a cada original. fatmi lleva más de dos décadas usando la técnica del recorte con tijeras, cuchillas de afeitar y sierras giratorias. Las curvas de la caligrafía árabe cortadas en acero y afiladas son una buena muestra de la importancia que da fatmi a la reconfiguración y la confrontación.

Las primeras obras de fatmi fueron en su mayoría fotografías y vídeos, pero también trabajó con pintura. En sus piezas sobre lienzo de mediados de los noventa se hace palpable la batalla del artista con el refinamiento y la terca adhesión del soporte a las narrativas establecidas de la historia del arte. Para las series *Obliteration Memorizing* [Borrado memorización] (1996) y *No Witness* [Sin testigo] (1995-1996), por ejemplo, fatmi cubre su obra figurativa de la época de estudiante con capas de pintura blanca. ¿Vergüenza juvenil o necesidad de una ruptura radical? Rápidamente, fatmi volvería a la escultura, la instalación y la performance, en ocasiones apropiándose, como para ponerlos a prueba, de objetos o motivos sacralizados por la historia del arte, por los rituales religiosos o por la política contemporánea.

En Palma, fatmi muestra su proyecto *The Missing Show* [El espectáculo perdido] —con una nueva selección de poemas hechos a base de recortes—, cual caricatura de los Estados Unidos despertando de la resaca de la elección de Trump. No es la primera vez que este artista aborda de frente un trauma colectivo del país norteamericano. Una de las piezas más conocidas de toda la obra de fatmi quizá sea *Save Manhattan* [Salva Manhattan] (2003-2005), que con objetos encontrados recrea la silueta de Manhattan previa a la caída de las Torres Gemelas. Algunos de los rascacielos en versión de fatmi están hechos con

dos volúmenes del Corán; otros, con altavoces que reproducen sonidos ambientales que el autor grabó en las calles de Nueva York. Como los poemas que se recogen aquí, *Save Manhattan* es una conmemoración en forma de *collage*.

Para fatmi, el lenguaje es un material, una sustancia dinámica, fluida y maleable de la que él se distancia y a veces incluso recela. Aquí en Palma, el lenguaje, o más bien los lenguajes, su producción, traducción y disimulación, ocupan un lugar central. El artista aporrea letras de imprenta en una máquina Royal de época, o los asistentes las garabatean en trozos de papel, o son presentadas en forma de pieza de vídeo instalada en una de las paredes blancas. El texto se vuelve dúctil (siempre masticable), prácticamente escultórico, pues fatmi lo aborda mediante un proceso quirúrgico no muy distinto a injertar un miembro humano en el cuerpo de otra persona, creando así un cuerpo (de obra) completamente nuevo. fatmi es extremadamente consciente de que la historia y la forma de cada lenguaje son plurales y susceptibles de multiplicarse.

Durante siglos, español, catalán e inglés —junto con el árabe, por supuesto, que es el idioma materno de fatmi, y con tantas otras lenguas y dialectos— han ido modificándose unos en contacto con otros, en una cacofonía lingüística en constante evolución a lo largo de la cuenca mediterránea, impulsada por el comercio y el credo. A base de rutas comerciales y transacciones reiteradas, las conexiones entre civilizaciones emergentes surgieron como una red básicamente marítima. Un entramado de intercambios culturales que tejó una especie de tapiz tan colorista y coherente, se imagina una a veces, como las alfombras para rezar, tan bien tejidas, que fatmi ha adoptado muchas veces en su trabajo. Para *Maximum Sensation* [Máxima sensación] (2010), por ejemplo, forró unos monopatines con pedazos de esas alfombras, una combinación que evidenciaba el choque de culturas. Así pues, recurrió a las tácticas del *marketing* visual para ilustrar la *alteridad* (el desdoblamiento). Para *Oriental Accident* [Accidente oriental] (2011), llevó una alfombra persa a la galería, pero en esta ocasión no cortó el tejido, sino que lo cubrió de altavoces que reproducían el tumulto grabado durante una manifestación de la Primavera Árabe, y llenó los huecos de los altavoces con clavos. El resultado es un ruido

apabullante; un desmoronamiento audible, si se prefiere, en el que no se distingue ninguna palabra.

La obra de fatmi abraza formalmente este caos, así como un potencial para la violencia casi inevitable. Las complejidades sociales y políticas se tornan plástico en las instalaciones de este artista, que incorpora material de gran carga semántica, como montones de cintas VHS. Este material tan importante en su obra —la Bienal de Lyon de 2009 fue una de las primeras ocasiones en que lo adoptó, para su instalación *Ghosting* [Fantasma]— es hoy en día una especie de dinosaurio tecnológico, de esos que tengo que explicar a mis hijos y puede que incluso a mis queridos lectores: las cintas VHS, creadas en la década de 1950 para consumo doméstico, son unos videocasetes analógicos con dos bobinas de cinta magnética dentro de un estuche negro, rígido y del tamaño de una novela de tapa dura. Esas cajas de plástico son sinónimo de la distribución popular de la imagen en movimiento. Para *Ghosting*, fatmi llenó las paredes del Musée d'art contemporain de Lyon con cientos de ellas e inundó el espacio con un montón de cinta desenrollada, como si sangrara de las paredes. Máquinas Xerox, apostadas como centinelas, se limitaban a emitir destellos de luz. «Mehr Licht!», dicen las letras serif blancas escritas en una pared negra. En un explosivo cortocircuito, fatmi volvió impotentes esas tecnologías para la comunicación de masas.

«Mis reflexiones acerca de las cintas VHS se remontan a principios de los noventa», ha explicado fatmi. En aquel entonces, «las cintas servían como medio para difundir en Marruecos propaganda que llegaba de los predicadores de Arabia Saudí.»<sup>2</sup> De adolescente, en una tienda de vídeos de bodas en la que trabajó, fatmi se quedaba después de su turno para hacer copias ilegales de esas cintas. La exégesis coránica radical —el credo materializado en lenguaje, sonido e imagen en movimiento— se podía encontrar en el mercado negro. Más adelante, para fatmi, la famosa cinta de Bin Laden dotaría este material de una carga aún más destructiva.

2. mounir fatmi citado en la obra de la autora *Suspect Language*. Milán: Skira, 2012, p. 48

La cinta VHS desenrollada —que ya no se puede ver, que está silenciada, por así decirlo— aparece aquí como la imagen central del tríptico fotográfico de fatmi *The Angel's Black Leg* [La pierna negra del ángel] (2011). Es una foto del detalle de un amasijo de cinta de plástico negro situada entre una escena duplicada de los santos gemelos Cosme y Damián, patronos de cirujanos y farmacéuticos. Para esta obra, fatmi tomó una imagen de rayos x de la pintura de Fra Angelico *La curación del diácono Justiniano*, de comienzos del siglo xv. La resultante paleta en blanco y negro amplifica el revolucionario procedimiento de estos médicos, que lograron injertar la pierna negra de un hombre etíope en el cuerpo blanco de un emperador romano enfermo, el cual construiría no una, sino dos suntuosas iglesias en honor de los santos.

La constante indagación de fatmi y sus traducciones formales de complejas cuestiones sociales y religiosas recuerdan a la idea de Beatrice Joyeux-Prunel de las «redes transnacionales». Según esta historiadora francesa, es en el «espacio social, transnacional y pictórico» donde surge la vanguardia, donde se da una ruptura conceptual, donde puede oírse el tumulto previo a una tormenta, por continuar con la metáfora de fatmi.<sup>3</sup> Joyeux-Prunel afirma que en los albores de una vanguardia lo decisivo no es la brecha temporal, sino, sobre todo y ante todo, una acción dentro de una red de geopolítica contemporánea. Y ahí es precisamente donde se ubica la práctica de fatmi y, en gran medida, el modo en que la práctica de fatmi toma forma. Desde el principio, este ha incluido en su trabajo cintas VHS, cables eléctricos y hasta narguiles, con frecuencia para construir un circuito que puede considerarse la cartografía formal de una especie de red transnacional.

Si el sistema de circuitos teóricos de Joyeux-Prunel describe la estructura formal de la obra de fatmi, lo que suministra

3. Beatrice Joyeux-Prunel, autora de *Les avant-gardes artistiques* (Gallimard, 2017 y 2021), en su conferencia «Moderns and avant-gardes versus “Classics”: a history of space more than time» en ARVIMM (Groupe de recherche sur les arts visuels du monde musulman), Conferencia en Ecole des hautes études en sciences sociales, París, febrero de 2018.

la corriente eléctrica (lo que la carga) son las «transmisiones culturales» sobre las que teorizó Michel Espagne. Es una de las dinámicas que pueden observarse en el trabajo de fatmi, un concepto acuñado por este historiador para describir la red de transmisión que crece a partir de esos momentos cristalizantes en que un objeto, una idea o una palabra que durante mucho tiempo ha sido incuestionable en su lugar de origen se topa con otra en un lugar lejano. Espagne identificó a los misioneros religiosos y a los comerciantes marítimos entre los primeros agentes de este fenómeno sociológico, y menciona la importancia del lenguaje en dicho proceso. «Todo paso de un objeto cultural desde un contexto hacia otro tiene como consecuencia la transformación de su significado», escribe Espagne, «que no podemos reconocer totalmente sin tener en cuenta los vectores históricos de dicho paso».<sup>4</sup> Se trata, pues, de un circuito lingüístico transnacional que en ocasiones resulta productivo y, en otras, amenazador.

Al igual que las cintas VHS y los cables eléctricos, las máquinas de escribir son otro motivo recurrente en la práctica de fatmi. Este aparato moderno que inició su andadura con el siglo xx dominó durante décadas la producción de letra escrita. El video corto de fatmi *History Is Not Mine* [La historia no es mía] (2013), que aquí se reproduce en bucle, muestra al propio artista vestido con un traje oscuro y sentado ante una máquina de escribir Royal de época. Aporreando las teclas con dos martillos dentados, lo que hoy podríamos ver cínicamente como un enfoque de un drástico «distanciamiento social», fatmi golpea al azar. Incrustando las huellas indelebles en una hoja blanca, fatmi devuelve el rodillo al punto de salida tras cada línea de percusión (cuando la máquina emite su señal sonora) y empieza otra vez. Y, puesto que no levanta la palanca del carro, las letras negras se acumulan en capas densas como las pilas de cinta VHS de algunas de sus obras. Su *Inside the Fire Circle 02* [Dentro del círculo de fuego 02] (2017), que vemos aquí, resulta incendiaria, aunque solo sea por el título. Pero en esta obra, compuesta por una instalación y un film, el artista solo alude a

4. Michel Espagne «La notion du transfert culturel» (2012) en *Revue Science/Lettres*. <<https://journals.openedition.org/rsl/219>>



mounir fatmi, *Inside the Fire Circle 02* [Dentro del círculo de fuego 02], 2017 (detalle). Instalación. Máquinas de escribir, cables de arranque, papeles. Medidas variables. Cortesía del artista y Conrads Gallery, Berlin





mounir fatmi, *History Is Not Mine* [La historia no es mía], 2013, Francia (fotograma del vídeo). Vídeo HD, monocanal, color, sonido estéreo. Duración: 5'. Cortesía del artista y Goodman Gallery, Johannesburgo



mounir fatmi, *The Angel's Black Leg* [La pierna negra del ángel], 2011. Fotografía duratrans en caja de luz, 70 x 100 cm c/u (tríptico). Cortesía del artista y ADN Galeria, Barcelona



mounir fatmi, *The Point of no Return* [El punto de no retorno], 2022. Cerámica de 37,5 cm alt × 21,5 cm Ø, pedestal con pintura negra mate 30 × 30 × 80 cm, vitrina de cristal. Cortesía del artista y ADN Galería, Barcelona

la posibilidad de destrucción mediante la yuxtaposición de medios y la aceleración del ritmo de los cortes de la película. En ambos casos, crea también una red sonora, un silencio acechante o un ruido que casi es agresivo, como en *Oriental Accident*. Estas obras atestiguan la fuerza potencialmente destructiva de humanos y máquinas.

Las obras de fatmi guardan una lógica interna tan estrecha, que a veces cuesta contextualizarlas en relación con otras piezas de arte contemporáneo. Y, por supuesto, su condición de cuasi intruso —no tiene el título de ninguna institución artística— complica la tarea de enmarcar su trabajo en una narrativa de la historia del arte que lo sitúe en una temporalidad o movimiento filosófico determinados. Además, el público no siempre se siente cómodo ante las obras de fatmi, y a lo largo de los años estas han sido censuradas numerosas veces.<sup>5</sup>

No obstante, el enfoque comprometido e inquisitivo de fatmi abre la posibilidad de múltiples conexiones repletas de significado. Jean de Loisy, por ejemplo, abrió su exposición «Traces du Sacré» en el Centre Pompidou (2008) con el mural de fatmi *Hard Head* [Cabeza dura] (2005-2008), un cráneo de perfil, en blanco y negro y lleno de versículos coránicos escritos en exuberante caligrafía árabe. En aquella muestra Loisy incluyó obras espirituales de Wassily Kandinsky y del trabajo de Henri Matisse para la Chapelle du Rosaire de Vence, y las instaló no muy apartadas de *Brainteaser for a Moderate Muslim* [Acertijo para un musulmán moderado] (2004), de fatmi, una hilera de cubos de Rubik pintados de negro y blanco como recreación esquemática de la Kaaba de la Meca. La proximidad de las diferentes obras subrayaba la preocupación de fatmi por las representaciones de lo sagrado, y quizá hasta la exageraba, pues en esta creación el joven artista no asume la posición de un creyente. Hubo en aquella exposición otras aportaciones más

5. Film de fatmi *Sleep Al-Naim* (2005-2012), una recreación digital de Salman Rushdie dormido que fue censurada por el Institut du monde arabe de París. La proyección *Technologie* (2010), también de fatmi, con versículos del Corán girando como rotorrelieves duchampianos, fue censurada por el festival de arte contemporáneo de Tolosa Printemps du Septembre.

conectadas con el trabajo de fatmi, como el neón de Bruce Nauman *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* [El verdadero artista ayuda al mundo relevando verdades místicas] (1967) o el tríptico de lienzos cubiertos de moscas negras *Forgive Me Father for I Have Sinned* [Perdóname padre porque he pecado] (2006), de Damien Hirst. El tono provocador y sarcástico de estos dos autores, más contemporáneos, conecta con la distancia crítica de fatmi, a la vez que juega con casi todas las regiones del mundo, incluido el capitalismo.

Más recientemente, Abdellah Karroum, curador y antiguo director del Mathaf (Museo Árabe de Arte Moderno de Doha), incluyó una obra de fatmi en su exposición «Our World is Burning» (2020) —inaugurada en el Palais de Tokyo de París semanas antes de que el mundo se confinara debido a la pandemia de la covid-19. *Everything Behind Me* [Todo lo dejado atrás] (2018) consistía en una larguísima mesa de reuniones llena de cables coaxiales blancos y antenas y situada, de un modo muy efectista, en una sala industrial de techos altos, adyacente a obras de Younès Rahmoun, Asli Çavuşoğlu y Monira Al Qadiri. Se trata de una pieza representativa de toda la obra de fatmi, que Karroum englobó en una más amplia investigación de los errores del capitalismo poscolonialista. Justo enfrente colgaba *The Place of Stone* [El lugar de la piedra] (2018) de Çavuşoğlu, un fresco en dieciocho paneles que revisa la historia de la distribución del lapislázuli producido en Afganistán, el país natal de esta artista. El mineral, necesario para elaborar el pigmento azul ultramar (el color simbólico de la Virgen María), fue objeto de la expoliación de especuladores occidentales en todo el país durante siglos. *Nafas* (2001), de Rahmoun, es un conjunto de diecisiete bolsas de plástico que el propio artista infló a base de soplar. La obra recuerda al repertorio de la de fatmi, así como a su utilización de materiales comunes, pero los detalles de la instalación de Rahmoun, alineada con La Meca y numerada según las plegarias diarias del islam, remiten a la posición de este artista como creyente. Cerca de allí planea la serie de Monira Al Qadiri *OR-BIT* (2016-2018), consistente en esculturas levitando impresas en 3D. (Qué interesante sería mostrar estas obras junto a la controvertida *Technologia* de fatmi, por ejemplo.) Esta artista kuwaití residente en Berlín reviste sus

esculturas —réplicas de barrenas de petróleo— con espray iridiscente para crear un efecto como el de la superficie reluciente del combustible diésel. A Qadiri, Rahmoun y Çavuşoğlu no solo los unen sus orígenes geográficos y lingüísticos, sino también su enfoque formal. Al igual que fatmi, se adueñan de objetos y circuitos con una alta carga de simbolismo religioso o capitalista y los manipulan.

No era la primera vez que fatmi mostraba su obra en el Palais de Tokyo. Un sábado de comienzos de 2014 asistí a su performance *Holy Water Ice Cubes* [Cubitos de hielo de agua bendita], iniciada casi una década antes. En ella, fatmi instaló una barra de cócteles atendida por bármanes con pajarita que aquella noche preparaban una bebida llamada Adam's Apple [Manzana de Adán]. Se prepara con vodka, zumo de manzana y un chorro de Galliano (licor con sabor a vainilla), pero fatmi le puso su rúbrica al hacer que la agitaran con cubitos de agua bendita. Fue una velada insólitamente tranquila. ¿Dónde estaban los *hipsters* que suelen dejarse caer hasta pasada la medianoche por esa institución tan de moda en París? ¿Tal vez no se publicitó lo bastante el acto de fatmi? ¿O no encajaba en lo que se espera que sea el arte contemporáneo?

Hace casi veinte años James Elkins observó en su libro *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* [Sobre el extraño lugar de la religión en el arte contemporáneo] (2004) que los artistas que abordan la religión en sus obras son deliberadamente ninguneados, tachados de anacrónicos o de irrelevantes. Y, con contadas excepciones, parece que eso sigue siendo así. Lo mismo ocurre con el tema de la maternidad, tan complicado; otra experiencia humana ritualizada, inmensa y a la vez invisible en sectores de producción y presentación creativa. Lo que quizá se deba a que la maternidad está extremadamente pautada dentro del espacio religioso; según Julia Kristeva, las trazas de sentimientos religiosos que persisten en nuestra era contemporánea son precisamente lo que el arte contemporáneo sigue considerando como tabúes.<sup>6</sup>

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

Deborah Levy se subía a un avión en Mallorca con su propia máquina de escribir Smith Corona en la primera escena de *Cosas que no quiero saber* [Things I Don't Want to Know] (2013), novela considerada el manifiesto de la escritora. Como es sabido, más de un siglo antes George Sand había pasado un invierno en esa isla con sus dos hijos y su amante, Chopin. Así que, ¿por qué no? En plena crisis personal en Londres, Levy dejó a su marido e hijos y «reservé un billete a algún lugar al que realmente quisiera ir». Asiento 44 de un EasyJet directo a Palma. Tenía que huir de lo que ella llama un «sistema societal» alimentado por la «nostálgica fantasía mundial de la madre».<sup>7</sup>

La obra de fatmi no tiene como objetivo desarticular el culto a la maternidad, pero discretamente va cincelandando las creencias que la conforman. Y, como Chris Ofili en su famosa *The Holy Virgin Mary* [La santa Virgen María] (1996) —excrementos de elefante y purpurina sobre lienzo—, también fatmi ha tomado la figura de la Virgen María para su obra: su bajorrelieve *Sequence sculpture: La Pietà* [Escultura secuencia. La Piedad] (2007-2010) recrea la escultura de la *mater dolorosa* (1499) de Miguel Ángel mediante cable coaxial blanco grapado en un panel de madera. En la *Piedad* de Miguel Ángel, como en la de fatmi, no hay rastro del azul de lapislázuli de Çavuşoğlu utilizado habitualmente para el manto de la Virgen. Como cuando fatmi cubrió con pintura blanca sus primeras obras pictóricas, la escultura renacentista original está drásticamente condensada y solo existe, de hecho, en su modestia. Más recientemente, para una de las obras de su serie *Fourth Cover* [La cuarta cubierta] fatmi enmarcó las cubiertas delantera y trasera de una edición de la revista francesa *Connaissance des Arts*. En la portada de esta publicación mensual aparecía la *Virgen con el Niño* (1450) de Fra Angelico, obra maestra que se incluía en una exposición a punto de inaugurarse en un importante museo francés. El sencillo gesto de fatmi consistió en yuxtaponerla al anuncio de Louis Vuitton que se veía en la llamada «cuarta cubierta», pero lo que fatmi contrapone a la imagen de Fra Angelico no es un simple bolso, no es un anuncio cualquiera,

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

sino la imagen de Angelina Jolie, cuando la mediatización de su maternidad estaba en su apogeo, sentada junto al artículo de piel como si lo acabara de dar a luz.

Una y otra vez fatmi saca a relucir la religión, ese poderoso sistema de credos. Insiste en someter a examen la fe, la fe en los relatos (circuitos construidos con lenguaje) que contamos sobre el mundo y sobre nosotros. Cuando fatmi participó en su primera Bienal de Lyon, la joven artista Aurélia Zahedi estaba creciendo en un pueblo próximo a esta ciudad, y pronto iba a adueñarse ella también de la Virgen María. Actualmente proyecta colocar las huellas de la Virgen en el desierto que rodea Jericó. Con los animales que se encuentra en las dunas, de ojos como electrificados ante unos faros, Zahedi quiere hacer un bestiario... en el que habrá lugar para una cabra comiéndose un da Vinci.

# CARTA A JANE LOMBARD

mounir fatmi

Querida Jane:

Como ves, me ha costado mucho escribir esta carta. He tenido que esperar al último momento. He necesitado una urgencia. Esa urgencia que me empuja a crear obras bajo cualquier circunstancia. Como una ambulancia que debe correr todos los riesgos posibles para salvar una vida. En este caso, estoy hablando de la mía.

Dejé Marruecos definitivamente en 1999, en busca de una libertad de expresión imposible de encontrar en mi país. Tuve que cortar los lazos con mi padre, mi familia, mi barrio y, por último, mi tierra. Quise tomar distancia, alejarme lo máximo posible de mi contexto cultural. Quise experimentar el mundo, conocer a los otros, leer libros prohibidos. Descubrir la Generación Beat y a sus autores me permitió evadirme. Mi encuentro con Paul Bowles en Tánger fue decisivo. Leer a Kerouac, Ginsberg y Burroughs, conocer caligrafías de Brion Gysin... Gracias a todo ese alimento pude vivir, confiar y soñar con un mundo mejor.

Durante mis años de estudios en Roma descubrí un pequeño retablo pintado por Fra Angelico en el siglo xv: *La curación del diácono Justiniano*. Los hermanos Damián y Cosme injertaban la pierna de un hombre negro en el cuerpo blanco del diácono Justiniano. Con solo echar un vistazo a la pintura, comprendí que yo era esa pierna negra. Para mi sorpresa, la gente a mi alrededor solo se fijaba en la perspectiva, la luz y la composición de esta obra. Yo era el único que veía la pierna negra. Esa parte del otro ha vivido en lo más hondo de mí y me ha convertido en lo que soy ahora: un superviviente. Un trabajador inmigrante. Un exiliado permanente.

No he cambiado de nacionalidad. Sigo viajando con mi pasaporte marroquí, que es una obra de arte en sí mismo. Este pasaporte está lleno de visados de los distintos países donde he mostrado mi trabajo en los últimos años. Viajar con un pasaporte marroquí es una aventura. Nunca sé seguro si podrá pasar una

frontera. A lo que hay que sumar la fatiga del viaje y el estrés de los interrogatorios de los agentes de aduanas. Una de las experiencias más traumáticas que he tenido sucedió hace unos años en la aduana norteamericana. Al cabo de tres horas de hacerme preguntas, tomarme huellas y fotografiarme, el agente me entregó una Biblia y me pidió que jurase sobre ella que todos los datos que había dado sobre mí y mis conocidos eran verídicos. Le respondí que si me encontraba en aquella situación era porque me suponían musulmán, de modo que no entendía por qué me entregaba una Biblia para prestar juramento.

Sin tener en cuenta mi observación, me pidió de nuevo que jurase sobre la Biblia, esta vez mirándome fijamente a los ojos. Puse la mano encima del libro. Él me pidió que levantara la otra y dijera: «Lo juro.» Eso hice. Lo que menos deseaba era que me enviaran a Guantánamo con vete a saber qué pretexto. Aquel instante supuso para mí un momento de extrema lucidez. Dejé de hacerme ilusiones: vivía en un mundo que no podía entender.

Está claro que el agente solo hacía su trabajo, el cual requería que me tuviera miedo. Su miedo me hirió; aún hoy lo llevo en el corazón como una cicatriz. Yo quería ayudarle, pero no lo conseguí. Cuanto más intentaba tranquilizarlo, más sospechoso me volvía a sus ojos.

Querida Jane:

No soy más que una partícula de polvo en esta maquinaria. Una pierna negra injertada en el cuerpo de otro. Lo que te cuento en esta carta no es nada ante lo que soportan miles de refugiados que rozan la muerte en busca de un mundo mejor para ellos y sus hijos. Yo siempre pensé que América podía ser ese mundo. Ese corazón capaz de acogernos a todos y darnos calor. Mis ilusiones se esfumaron la noche en que anunciaron los resultados de las últimas elecciones. Me decepción fue enorme. Me di cuenta de que quizá no volvamos a ver nunca aquel mundo libre con el que tanto habíamos soñado.

Hoy no tengo fuerzas ni ánimos para ofrecerme a un agente aterrorizado ante un pobre artista árabe. Sé que la situación de los inmigrantes en los Estados Unidos ha empeorado desde las últimas leyes sobre inmigración. Que cruzar fronteras es cada vez más difícil. En esta ocasión no voy a ser capaz

de jurar sobre ningún libro sagrado, sea el que sea, ni de encajar más humillaciones. Debo proteger la escasa esperanza que me queda. Esa esperanza es mi supervivencia.

Confío en ti para presentar mi trabajo al público de la galería. Espero llegar a reunir los ánimos para ir a verte algún día.

Este texto fue escrito por mounir fatmi en respuesta a la invitación de Jane Lombard de viajar a Nueva York para asistir a la inauguración de su exposición personal «Survival Signs». Del 7 de septiembre al 21 de octubre de 2017.

*Mientras llega la tormenta*  
mounir fatmi

Del 17 de marzo  
al 19 de junio de 2022

*Organización*

Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma

*Dirección*

Imma Prieto

*Comisariado*

Fernando Gómez de la Cuesta

*Coordinación exposición*

Catalina Joy  
Beatriz Escudero

*Registro*

Soad Houman  
Rosa Espinosa

*Montaje*

Art Ràpid  
Cristalería Amanecer  
Ebanistería J. Cañellas  
Es Baluard Museu

*Transporte*

Balears Art i Llar  
Crisóstomo Transportes

*Seguros*

Correduría March-Rs

*Diseño gráfico*

Hermanos Berenguer

*Textos*

Lillian Davies. Escritora  
mounir fatmi. Artista  
Fernando Gómez de la Cuesta.  
Crítico de arte y comisario

*Traducciones*

la correccional  
Àngels Àlvarez

*Impresión*

Esment Impremta

*Créditos fotográficos*

Studio Fatmi

© de la presente edición,  
Fundació Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma, 2022  
© de los textos, los autores  
© de la obra, mounir fatmi,  
VEGAP, Balears, 2022

*Agradecimientos*

ADN Galeria, Barcelona  
Ceysson & Bénétière, Paris  
Conrads Gallery, Berlin  
Goodman Gallery, Johannesburg  
Blair Dessent  
Lillian Davies  
Laura Pandolfo  
A todo el equipo de Studio Fatmi

*Con la colaboración de*



ISBN 978-84-18803-33-8  
DL PM 00125-2022

#MOUNIRFATMIESBALUARD  
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD  
MUSEU D'ART  
CONTEMPORANI  
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H  
DOMINGO DE 10 A 15 H