



TRES ARTISTES DE L'ÀFRICA MEDITERRÀNIA EN LES PRIMERES AVANTGUARDES EUROPEES

Wissal El Younoussi Zriki

NIUB: 20166311

Tutora: Laura Mercader Amigó

Treball de fi de grau

Grau en Història de l'Art

Curs: 2022- 2023

“A woman kept at home is isolated from art and cultural trends. Art and the artist come first, for art does not distinguish between the sexes”.

Menhat Helmy (*Al-Ahram* 1978).

Agraïments

Vull expressar els meus agraïments especials a la meva tutora del Treball de Fi de Grau, Laura Mercader Amigó per la seva guia i suport constants durant el procés de recerca. El teu consell ha estat fonamental per el desenvolupament d'aquest treball.

A més, vull agrair de tot cor a la meva mare per obrir el camí i donar-me el suport incondicional al llarg d'aquesta etapa acadèmica. Sense el vostre suport i influència positiva, no hauria estat possible arribar fins aquí.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Presentació	3
Objectius	4
Estructura	5
Metodologia	6
Estat de la qüestió	7
El paper de les artistes de l'Àfrica mediterrània	14
Chaïbia Talal	19
La problemàtica de l'etiqueta "artista naïve" en relació amb Chaïbia Talal	23
Anàlisi d'una obra de Chaïbia Talal	30
Inji Eflatoun	32
Introducció de la teoria feminista a l'Àfrica mediterrània	35
Anàlisi d'una obra d'Inji Eflatoun	39
Baya Mahieddine	41
Baya Mahieddine és més que una inspiració	43
Anàlisi d'una obra de Baya Mahieddine	46
Conclusions	49
Bibliografia	51
Filmografia	55
Annex fotogràfic	56

Presentació

Aquest treball es realitza amb l'interès d'investigar l'art de les Primeres Avantguardes a l'Àfrica mediterrània, tenint en compte el passat orientalista i amb la voluntat de presentar les artistes mitjançant una revisió de lectures anteriors condicionades per la cultura occidental, que s'ha convertit en una referència normativa.

En aquest treball, presentem tres artistes de l'Àfrica mediterrània que desafien el paradigma patriarcal i colonial establert, replantejant una nova realitat per a les artistes nord-africanes i àrabs. Desorientalitzen la producció artística i creen un art que dialoga amb la tradició artística àrab i l'emergent art occidental avantgardista.

En dur a terme aquest treball, hem identificat diverses artistes que han deixat una empremta en la història de l'art nord-africà i a la zona mediterrània en el context de les Primeres Avantguardes europees. Entre aquestes, destaquen la coreògrafa Tahiya Carioca (1915-1999), la pintora Meriam Mezian (1930-2009) i l'artista Souhila Bel Bahar (1934-2023). Si bé hi ha moltes artistes influents durant aquest període, en aquest treball hem decidit seleccionar a l'artista Chaïbia Talal (1924-2004), Baya Mahieddine (1931-1998) i Inji Efflatoun (1924-1989) per analitzar la importància de les seves obres i les interpretacions que els historiadors de l'art han fet de la seva influència en el camp artístic dels seus respectius països. La selecció específica d'aquestes artistes s'ha realitzat atès que són tres de les artistes més transgressores i emblemàtiques de les arts visuals plàstiques a l'Àfrica mediterrània, les quals han passat desapercebudes en la història de l'art i no han estat valorades com els seus contemporanis artistes homes, especialment els occidentals.

En la majoria de les fonts estudiades sobre l'art modern i contemporani àrab en els països del nord d'Àfrica, la zona mediterrània i el Pròxim Orient, s'esmenten les artistes Chaïbia Talal, Baya Mahieddine i Inji Efflatoun, destacant la seva importància en el context artístic. No obstant això, en moltes lectures sobre aquestes artistes és inevitable comparar-les amb artistes homes o avaluar-les des d'una perspectiva orientalista colonial. Per aquest motiu, en aquest treball seleccionem aquestes artistes per estudiar les problemàtiques a les quals s'enfronten i revisar les interpretacions orientalistes colonials amb les quals s'ha valorat l'art de Chaïbia Talal, Inji Efflatoun i Baya Mahieddine.

Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball és realitzar una investigació exhaustiva sobre tres dones artistes que van influir en el context artístic de les Primeres Avantguardes d'origen europeu a l'Àfrica mediterrània. Iniciarem investigant el context històric en què sorgeixen les artistes que estudiarem. És essencial comprendre la situació política i artística de l'Àfrica mediterrània durant els períodes colonial i postcolonial. En l'àmbit de la història de l'art, els artistes homes solen rebre una gran visibilitat, dominant el camp artístic en tots els períodes. En general, les dones artistes de tot el món reben poca visibilitat. En començar aquest treball, partim de la percepció inicial que les dones artistes no existien en el món àrab. Per aquest motiu, el treball se centra a investigar les dones artistes de la regió de l'Àfrica mediterrània.

El segon objectiu és investigar el paradigma de pensament que envolta el desenvolupament artístic de les dones de l'Àfrica mediterrània. Ens centrarem a comprendre el context social en què sorgeixen aquestes artistes. La tria d'aquest període és rellevant perquè coincideix amb la independència de la majoria dels països de l'Àfrica mediterrània respecte al colonialisme dels països occidentals. Analitzarem com aquest sistema va influir en la ideologia i el camp artístic on situem les tres artistes triades per a aquest estudi.

El darrer objectiu és realitzar una investigació sobre les tres artistes més rellevants de diversos països de l'Àfrica mediterrània. Coneixerem les artistes i el seu art, i plantejar la seva importància històrica. L'objectiu és comprendre l'impacte real que van tenir les artistes i les problemàtiques a les quals es van enfrontar. A partir d'aquí, revisarem la interpretació que fem de les artistes i serem més conscients per atorgar-les la visibilitat que es mereixen dins de la història de l'art. Finalment, presentarem una conclusió basada en la reflexió i l'anàlisi de les contribucions de les artistes en el context artístic.

Estructura

Principalment, per dur a terme la recerca per a aquest treball, començarem recopilant informació escrita sobre el tema escollit. És important revisar i cercar diverses fonts, com ara documents, llibres, articles, etc.

Un cop hàgim completat l'estat de la qüestió sobre la recerca de dones artistes a l'Àfrica mediterrània durant el període de les primeres avantguardes europees, realitzarem un estudi sobre el paradigma de les dones en aquesta regió. Per entendre la situació de les artistes estudiades, hem de comprendre com funciona el camp artístic en relació amb el context històric i els antecedents artístics de la zona geogràfica triada. Un cop hàgim estudiat el paper de les dones a l'Àfrica mediterrània, podrem aprofundir en l'estudi de les tres artistes seleccionades i la seva obra.

Un cop hàgim contextualitzat les artistes i conegut els seus antecedents en la història de l'art, passarem a estudiar les tres artistes triades. En aquesta segona part del treball, primer estudiarem la biografia de cada artista per entendre qui són, la seva història i la seva introducció en el món de l'art. A continuació, investigarem l'impacte de cada artista en el camp artístic del seu país, presentant les seves contribucions artístiques i les problemàtiques a les quals s'enfronten. Finalment, conclourem l'estudi de les artistes analitzant i comentant una obra de cada una per aprofundir en l'estudi de la seva obra i comprendre la seva visió artística. A través de la comprensió de la seva obra, podrem entendre millor les artistes i com s'enfronten a les problemàtiques plantejades.

Per finalitzar, presentarem les conclusions extretes i les reflexions elaborades a partir d'aquest estudi per tal de complir els objectius establerts en el treball.

Metodologia

La metodologia emprada ha estat la següent. En primer lloc, hem fet una recerca exhaustiva de fonts secundàries sobre el tema escollit. La cerca de llibres ha estat molt important per tal d'entendre el tema de la recerca i establir un context. El tema de les dones artistes de l'Àfrica mediterrània en el context de les Primeres Avantguardes europees és un tema específic i no hi ha una gran producció de llibres sobre el tema; per això ha estat rellevant buscar llibres sobre el context històric i artístic que han ajudat a entendre el paradigma artístic i que també tractaven les artistes escollides per aquest treball.

Els articles i documents dedicats a les artistes individualment han estat crucials per poder investigar-les de manera individual. També hem fet ús de pàgines web específiques per a la recerca de fotografies de les obres i per trobar informació bàsica sobre els temes.

Una de les fonts més crucials per aquest treball és la troballa de diversos treballs de màsters i doctorats que han escrit sobre les artistes de la zona de l'Àfrica mediterrània durant les Primeres Avantguardes europees. La informació ha estat valuosa per a la recerca de les biografies i per plantejar les aportacions de les artistes.

Per concloure, hem d'esmentar que un complement fonamental en la metodologia d'aquest treball han estat les entrevistes i documentals sobre les artistes. Hi ha poca filmografia, però algunes entrevistes trobades han estat rellevant per tal de trobar una font primària de les artistes o entendre el seu plantejament de les obres.

Estat de la qüestió

El tema central d'aquesta recerca és investigar tres artistes durant el període de les Primeres Avantguardes europees a l'Àfrica mediterrània. Principalment, hem fet recerca de llibres sobre el marc teòric del pensament postcolonial començant per la consulta del treball d'Edward W. Said sobre l'Orientalisme per tal d'analitzar la percepció de l'Occident cap a l'Orient, específicament en el camp artístic, i com el pensament colonial i imperialista defineix una idea d'Orient subdesenvolupat en contraposició a l'Occident. Said, en la seva obra, denuncia aquest paradigma de pensament.¹

Continuant amb la mateixa línia d'investigació, trobem el treball de la sociòloga marroquina Fatima Mernissi en *El harem en Occident* de l'any 2000.² Fatima Mernissi analitza la interpretació de les imatges d'Orient i els estereotips establerts sobre la societat àrab. Mernissi explica com aquestes representacions influeixen en la construcció d'identitats, afectant sobretot les dones àrabs, i com aquestes idees són utilitzades com a arma del colonialisme per perpetuar l'opressió de les dones. La sociòloga denuncia la malinterpretació del “*harem*” per part de l'Occident, amb l'objectiu d'atribuir el pensament de les dones àrabs com a submises, passives i recloses en l'espai privat de la llar.

Un cop analitzats els antecedents històrics i socials, trobem Abdelkébir Khatibi (1938-2009), un crític i teòric marroquí que escriu sobre la societat postcolonial al nord d'Àfrica. La seva obra revisa i analitza les influències que conformen la cultura en una societat que viu en una complexitat entre les reminiscències del colonialisme occidental i la identitat àrab.³

Pel que fa a la producció artística al Nord d'Àfrica i a la zona mediterrània, una de les obres més importants per aquesta recerca ha estat el llibre de la historiadora de l'art Nada M. Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* de l'any 2007. Shabout analitza l'evolució de l'art àrab en relació amb un context global, des del segle XIX fins a l'actualitat. Presenta diversos moviments artístics i artistes que han contribuït a l'evolució de l'art àrab en relació amb factors sociopolítics i com la comercialització de l'art i les institucions afecten el desenvolupament de l'art.⁴

Una altra font important sobre la producció de l'art en països àrabs és *Forces of Change: Artists of the Arab World*, el llibre de la historiadora Samia A. Halaby Mikdadi de l'any 1994, on examina diversos artistes àrabs i com són afectats per la

¹ Said, E. W. (2016) [1978]. *Orientalismo*. Barcelona: Debate.

² Mernissi, F. (2018). *El Harem de occidente*. Planeta Publishing.

³ Hiddleston, J., & Lyamlahy, K. (Eds.). (2020). *Abdelkébir Khatibi: Postcolonialism, Transnationalism, and Culture in the Maghreb and Beyond*. Liverpool University Press.

⁴ Shabout, N. M. (2015). *Modern Arab art: Formation of Arab aesthetics*. University Press of Florida.

situació social, política i cultural. Mikdadi analitza l'evolució de l'art àrab a través de les influències de noves tendències artístiques.⁵

Un cop analitzat el panorama artístic en el món àrab, ens centrem a analitzar la situació de les dones artistes en el món àrab, per ser més específics en el Nord d'Àfrica durant el context de les Primeres Avantguardes europees. La primera font que trobem és *Gendered Visions of Contemporary African Women Artists*, un llibre de Salah M. Hassan de l'any 1997. En aquest llibre, Hassan examina el treball de diverses artistes de diversos països del continent africà. L'obra explica les experiències i treballs de les artistes a partir d'una recopilació d'articles. Tracta els estereotips amb els quals s'enfronten les artistes, la concepció de l'art i el feminisme en diversos països africans.⁶

Una altra font que també analitza diverses obres i realitats de dones artistes és el llibre *Cross-cultural Dialogues: Identities, Contexts, and Meanings. Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*, editat per Fran Lloyd⁷ i publicat l'any 1999. En aquest cas, se centra en diverses artistes àrabs i com afecta el gènere, la globalització i la cultura, i com l'art reflecteix aquest fet.

El llibre *La Femme Artiste dans Le Monde Arabe* de Randa El Khayat amb traducció de Soumaya El Azhar és una altra font que explora diverses experiències de les dones artistes en el món àrab. El Khayat analitza com funcionen els rols de gènere en la societat àrab i què suposen per a les dones artistes dins del camp artístic àrab. També presenta diverses obres i com l'art significa expressió, empoderament i resistència per a diverses artistes.⁸

Adicionalment, cal destacar el llibre *Body in Representation: Contemporary Arab Women Artists* de Tina Sherwell, el qual examina com diverses artistes fan ús del cos com a subjecte d'expressió i resistència en les seves obres. Aquest tema és delicat, ja que el cos de les dones al llarg de la història ha suposat un debat polític, i les artistes que analitza Sherwell lluiten contra els límits polítics, socials i culturals imposats tant als cossos de les dones com a les seves representacions artístiques.⁹

⁵ Mikdadi, S. (1994). *Forces of change artists of the Arab world: Artists of the Arab World*. Northeastern University Press.

⁶ Hassan, S. M. (1997). *Gendered visions: The art of contemporary African women artists*. Africa Research & Publications.

⁷ LLOYD, Fran.(1999). *Cross-cultural dialogues: identities, contexts and meanings. Contemporary Arab women's art: dialogues of the present*. Ed. Fran Lloyd. London:Women's Art Library, p.13-50.

⁸ El Khayat, R. (2011). *La Femme Artiste dans Le Monde Arabe* (S. El Azhar, Trans.). Paris, France: Editions de Broca.

⁹ SHERWELL, Tina.(1999). *Bodies in representation: contemporary Arab women artists. Contemporary Arab women's art: dialogues of the present*. Ed. Fran Lloyd. London: Women's Art Library, p.58-69.

Una de les fonts més importants per dur a terme la recerca d'aquest treball ha sigut el llibre *Mujeres árabes en las artes visuales: Los países mediterráneos*¹⁰ és un llibre escrit per la professora Julia Barroso Villar l'any 2016. Principalment, aquest llibre ha servit per poder entendre la producció artística a l'Àfrica mediterrània durant el període colonial i postcolonial. Barroso explica la situació política, social i cultural de cada país mediterrani i alhora presenta diversos artistes importants que han suposat un canvi en la producció artística. Barroso també presenta diverses pràctiques artístiques dutes a terme per les dones àrabs artistes, explica nous moviments artístics i com afecten la tradició artística establerta en els països àrabs. Per concloure, Julia Barroso Villar també reflexiona sobre la relació entre l'art islàmic, l'art tradicional àrab i com dialoguen amb l'art modern.

També hem de destacar l'obra *Amazigh Arts in Morocco: Women Shaping Berber Identity*¹¹ és un llibre de Cynthia Becker on l'autora descriu la seva experiència vivint entre dones en petits pobles amazighs del Marroc. A partir d'aquesta experiència, Becker estudia l'herència cultural i artística de la tradició amazigh. Cynthia Becker estudia la població indígena del nord d'Àfrica (amazigh) i, a partir de la seva investigació, descobreix la gran importància de les dones amazigh per a la producció i conservació artística de l'art del nord d'Àfrica. En aquest llibre, també presenta diverses pràctiques i tradicions que històricament han configurat la identitat cultural. Becker exposa com afecta la globalització i el feminisme en la vida de les dones i artistes amazigh, les quals fan ús de l'art com a resistència i empoderament que passa de generació en generació. La mateixa autora, l'any 2017, escriu un nou treball anomenat *Amazigh Woven Textiles at Yale: Visual Expressions of Berber Women's Creativity and Inventiveness*¹² on presenta diverses obres tèxtils que formen part de la cultura amazigh. Estudia els patrons de les catifes, els diferents símbols i els significats d'aquests. Aquest nou estudi també explica com les dones són les principals productores d'obres artístiques, en els teixits, els tatuatges, la ceràmica i les obres pictòriques. Les dones són les principals pioneres i productores artístiques de les societats amazighs.

Un altre estudi que tracta les dones artistes amazigh és el llibre de Paul Vandebroek¹³, *Azetta: L'art des femmes berbères* de l'any 2000, on l'autor estudia l'iconografia d'obres de diverses artistes amazigh, expressa en aquest llibre que l'art produït per les dones dins d'una comunitat no és un art creat per l'expressió individual de l'artista, sinó que és comunitari. Comparteixen colors, símbols, temes,

¹⁰ Villar, J. B. (2016). *Mujeres árabes en las artes visuales. Los países mediterráneos*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

¹¹ Becker, C. (2014). *Amazigh arts in morocco: Women shaping Berber identity*. University of Texas Press.

¹² BECKER, C. (2017). Amazigh Woven Textiles at Yale: Visual Expressions of Berber Women's Creativity and Inventiveness. *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34–41. <https://www.jstor.org/stable/26378746> [consultat: 17 de gener del 2023].

¹³ VANDENBROECK, P. (2000). *Azetta: l'art des femmes berbères*. Gent: Ludion; Paris: Flammarion; Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. (Catalogue de l'exposition). Bruxelles.

és una identitat compartida per les dones berbers. Tant Vandebroek com Becker identifiquen la importància de les dones amazigh en el camp artístic i com és una pràctica que configura la identitat berber a partir de la roba, la ceràmica, les joies i els tatuatges. És una creació duta a terme a partir de processos creatius i tècniques creades per les dones, les quals contribueixen a la riquesa cultural de l'Àfrica mediterrània.

En dur a terme la investigació de les fonts d'aquest treball trobem que la majoria tracten sobre la producció artística de les dones artistes al Marroc. Tant Algèria, Tunísia, Líbia com Egipte són importants centres artístics, però la majoria dels treballs escrits se centren en la zona del Marroc. Una de les fonts és el llibre *Moroccan Visual Art, A Female Perspective*¹⁴ de l'escriptor Mohamed Adib Saloui, on examina les contribucions i produccions de diverses artistes marroquines. Saloui també reflexiona sobre com les qüestions socials, culturals i polítiques es reflecteixen en les obres d'art. Saloui s'interessa per investigar com la qüestió de gènere pot influir en la producció artística d'un artista i analitza diverses obres d'art per poder analitzar quins factors, moviments i estils són rellevants en el món de l'art marroquí.

També és important esmentar l'article del teòric Samir El Azhar, *The changing roles of female visual artists in Morocco*¹⁵ de l'any 2019, on El Azhar investiga el rol de les dones dins de les arts visuals. Explora les contribucions de diverses artistes al llarg de la història de l'art al Marroc i el rol de les artistes en l'actualitat.

Un dels últims estudis que hem trobat és de l'any 2021 i s'anomena *Moroccan Arts Between Male Domination and Female Resistance: Study in the Anthropology of Art*¹⁶ de Hamza Andaloussi. És un estudi antropològic que investiga els problemes que afecten les dones dins de la societat marroquina, sobretot en el camp de l'art. Andaloussi estudia les dones com a subjecte estètic dins de les arts, però no es centra en el paper de les dones artistes, sinó en la concepció i percepció de les dones en l'art. La conclusió a la qual arriba és que hi ha una doble percepció de les dones marroquines en l'art. Andaloussi explica que l'estereotip de “*dona seductora*” que fascina l'home és un arquetip prevalent que conviu amb l'arquetip de “*dona tradicional i clàssica*”.

¹⁴ Adib Slaoui, M. (2012). *Moroccan Visual Art, A Female Perspective* (in Arabic; S. El Azhar, Trans.). Casablanca, Morocco: Edition Oumnia.

¹⁵ El Azhar, S. (2019). The changing roles of female visual artists in Morocco. *Journal of global initiatives*.

https://www.academia.edu/73270750/The_Changing_Roles_of_Female_Visual_Artists_in_Morocco [consultat: 13 de desembre del 2022].

¹⁶ Andaloussi, H. (2022). Andaloussi, H. (2021). *Moroccan Arts between male domination and female resistance: Study in the anthropology of art*. In S. sahli & H. torchan (ed.), *gender is a cross-disciplinary reading; Part two* (pp. 206-219). Berlin, Germany: Democratic Arabic center. En *PsyArXiv*. <https://doi.org/10.31234/osf.io/m2n3a>. [consultat: 16 de desembre del 2022].

Seguidament, hem de presentar les fonts trobades que tracten sobre les artistes escollides individualment. Començant per Chaïbia Talal, la font principal seria l'entrevista que va coincidir a Fatima Mernissi l'any 1998.¹⁷ En aquesta entrevista, Talal revela la seva inspiració, els temes darrere de les seves obres i, alhora, explica la seva vida, la qual suposa una font principal important per a la seva biografia.

Una font que hem esmentat anteriorment, *The Changing Roles of Female Visual Artists in Morocco* del Journal of Global Initiatives de Samir El Azhar, és rellevant perquè presenta part de la biografia de Talal i, alhora, analitza la importància de les obres de l'artista en el context social del Marroc. Una de les altres fonts importants que tracten la biografia i la importància de l'art de Chaïbia Talal a l'Àfrica és el llibre *Chaïbia: Moroccan Artiste-Peintre. Africa through the Eyes of Women Artists* de Betty Laducke.¹⁸

I l'última font que hem trobat sobre Chaïbia Talal és de la historiadora Nelly Noury amb el seu treball de doctorat *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Talal, Maïssa Bey et Assia Djebbar*.¹⁹ En aquest treball, Noury analitza la lectura establerta de l'art de Chaïbia Talal.

De les fonts que tracten l'artista Inji Efflatoun, trobem principalment la seva autobiografia anomenada *From Childhood to Prison*, on narra diversos esdeveniments de la seva vida privada, política i artística. En la seva memòria es centra a presentar les seves motivacions polítiques i artístiques i com la seva estada a la presó la va afectar.²⁰

L'any 1998, l'autora Badran Margot escriu l'article *Speaking Straight: 'Four Women of Egypt'*²¹ per a la revista Al Jadid, on presenta a Inji Efflatoun com una de les dones més influents en la història d'Egipte. L'artista, després de sortir de la presó, va perdre popularitat i Badran Margot vol reivindicar la seva figura política i artística.

L'any 2016, trobem un article d'Heba Sharobeem anomenat *When the personal becomes collective: A study of an activist's memoir*²² per a la revista Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text, on Sharobeem revisita la memòria

¹⁷ MERNISSI, F. (1998). The artist's voice: *Chaïbia Talal*. Translated from Arabic. Images of enchantment: visual and performing arts of the Middle East. Ed. Sherifa Zuhur. Cairo: American University in Cairo Press, p.183-186. [Interview with Moroccan painter.]

¹⁸ Laducke, B. (1991). *'Chaïbia: Moroccan Artiste-Peintre.'* Africa through the eyes of women artists. Trenton: Africa World Press.

¹⁹ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebbar*. Rice University.

²⁰ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press.

²¹ Badran .M. (1998). AL Jadid Magazine. *"Speaking Straight: 'Four Women of Egypt'"*, Vol. 4, no. 24, p. 20.

²² Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 113- 130. [consultat: 10 de febrer del 2023].
chrome-extension://efaidnbmnnpkajpcglclefindmkaj/[http://www.ll.ac.me/ll%203\(2\)/LL%203\(2\).pdf](http://www.ll.ac.me/ll%203(2)/LL%203(2).pdf)

escrita d'Efflatoun i complementa fets que faltaven en la versió original, a més d'aportar una nova lectura i context històric.

El mateix any, trobem un altre estudi que examina les obres de les primeres etapes d'Inji Efflatoun amb les obres que va crear després de sortir de la presó. L'article s'anomena *Inji Efflatoun: White Light* i és de l'autora Aneka Lenssen.²³

L'última font que hem trobat que esmenta l'artista Inji Efflatoun és el treball de màster d'Andreia Helena Nascimento Pires anomenat *Female Presence in the Middle Eastern and North African Art Market* i és de l'any 2019. Pires investiga l'evolució del paper de la dona en el camp de l'art al Nord d'Àfrica i a Orient. Mitjançant aquesta recerca, Pires presenta diverses artistes i com les seves obres van canviar el paradigma artístic dels seus països.

Pel que fa a l'artista Baya Mahieddine, la primera font que hem trobat és una entrevista que forma part d'un catàleg de l'exposició *Trois femmes peintres: Baya, Chaïbia, Farhnlissa* a l'Institut du Monde Arabe a París l'any 1990.²⁴

La segona font que hem trobat és el llibre de Jean Peyrissac de l'any 1998 amb el títol *Baya: Gouaches, 1947*²⁵ amb la col·laboració de la Galeria Maeght. En aquest llibre, Peyrissac analitza diverses obres de la sèrie de gouaches creada l'any 1947 per Baya Mahieddine, recopila informació sobre l'opinió de diversos crítics sobre l'art de Mahieddine i proporciona informació sobre la carrera i vida de l'artista.

L'any 2007, Ranjana Khanna va escriure el llibre *Algeria Cuts: Women & Representation, 1830 to Present*²⁶, on examina a partir d'una visió crítica les representacions de les dones algerianes a causa de diferents contextos socials, culturals i històrics. Khanna revisa la narrativa i percepcions de les representacions dominants i com s'han creat a partir de diversos fets com la colonització, la lluita de l'emancipació de les dones, la diferència en el tracte de gènere i sexualitat, i el que significa ser dona a Algèria. En aquest llibre, Khanna analitza la carrera de Baya Mahieddine i el significat del seu art.

Una altra font important és el llibre *Les femmes du Maroc*²⁷ de Essaydi Lalla i Fatima Mernissi de l'any 2009, on Essaydi i Mernissi col·laboren en aquest treball per tal de desafiar la narrativa dominant en el camp artístic del nord d'Àfrica. El llibre és una

²³ Lenssen, A. (2020). Inji Efflatoun: *White Light*. *Boletín de arte (Málaga)*, 41, 33–44. [consultat: 11 de febrer del 2023]. <https://doi.org/10.24310/bolarte.2020.v41i.10606>

²⁴ Pires, A. H. N. (2019). *Female Presence in the Middle Eastern and North African Art Market*. Instituto Universitário de Lisboa .

²⁵ Peyrissac, J. (1998) *Baya: Gouaches, 1947*. Maeght, p 14-17.

²⁶ Khanna, R. (2007). *Algeria cuts: Women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press.

²⁷ Essaydi, L., & Mernissi, F. (2009). *Les Femmes Du Maroc: Photographs by Lalla Essaydi*. powerHouse Books.

recopilació de reflexions i interrogants per tal de convidar a un diàleg que enriqueixi la manera de percebre l'art i les artistes. Mernissi i Essaydi en aquest treball també contribueixen a reflexionar sobre la contribució de Mahieddine en l'art algerià i en l'impacte que va deixar en les generacions d'artistes posteriors.

L'any 2016, la revista *Women in French Studies* va publicar un article anomenat *Cendrillon or Sherezade? Unraveling the Franco-Algerian Legend of Baya*, on s'estudia la vida i obra de Baya Mahieddine.²⁸

Per concloure aquest estat de la qüestió, presentarem l'última font trobada sobre l'artista Baya Mahieddine. L'any 2019 es va publicar l'article *Baya Mahieddine and Lalla Essaydi: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*²⁹, una recopilació d'una conferència de la historiadora Wakaba Futamura on presenta la vida i obra de Baya Mahieddine i revisa la importància de l'artista en la història de l'art.

²⁸ Futamura, C. W. (2016). *Cendrillon or Scheherazade?: Unraveling the Franco-Algerian legend of Baya Mahieddine*. *Women in French studies*, 24(1), 61–71. <https://doi.org/10.1353/wfs.2016.0018>

²⁹ Wakaba Futamura, C. (Ed.). (2019). *Baya Mahieddine and Lalla Essaydi: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*. Florida State University Libraries. [consultat: 3 de març del 2023].

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:722934/datastream/PDF/view>

El paper de les artistes de l'Àfrica mediterrània

El desenvolupament de l'àmbit artístic que exposarem en aquest apartat és format a partir de la renovació postcolonial dels països de l'Àfrica mediterrània. El desenvolupament del nacionalisme d'aquesta regió no es ve donat fins que es van obtenir les primeres independències. El primer país de l'Àfrica mediterrània en independitzar-se de Gran Bretanya va ser Egipte l'1 de març de l'any 1922. El Marroc era un protectorat de França des de l'any 1912 i no va assolir la independència fins al 20 d'agost de l'any 1953. Líbia va aconseguir la seva independència d'Itàlia el 24 de desembre de l'any 1951, i Tunísia va obtenir la independència de França el 20 de març de l'any 1956, i finalment Algèria va obtenir la independència de França el 5 de juliol de l'any 1962 després d'una guerra de vuit anys. Hem de tenir en compte que es va donar una gran diàspora artística en aquesta zona geogràfica, marcada culturalment i políticament tant pel colonialisme com pels efectes de la renovació cultural postcolonial, i l'art reflecteix aquesta realitat.³⁰



Figura 1. Dona de la zona d'Ait Khabbash teixint una catifa, 1999.

L'autora Julia Barroso Villar presenta la realitat de l'art a l'Àfrica mediterrània en aquest context: “*Rachida Triki escriu el ensayo “ Transculturalidad y creación. Las artes plásticas en el Magreb” dentro del conjunto de ensayos Las artes en el diálogo de las culturas: Europa y sus vecinos musulmanes. En el examina dos planteamientos posibles de obra: el arte como dinámica trans creadora y el arte*

³⁰ Hiddleston, J., & Lyamlahy, K. (Eds.). (2020). *Abdelkébir Khatibi: Postcolonialism, Transnationalism, and Culture in the Maghreb and Beyond*. Liverpool University Press, p 62.

como resistencia transcultural. Por lo que se refiere a la primera, planteaba que en ocasiones se pretende traspasar el límite de la fusión entre práctica artística y práctica ritual, [...] Su rasgo común es la utilización de medios provenientes del rico patrimonio cultural con la proyección de futuro y no como fetiches para incluir en el ámbito de la perspectiva dual basada en contraponer la mundialización y los valores identitarios. [...] Desde el ángulo del arte como resistencia transcultural, hoy la práctica artística cuenta con artistas jóvenes que parten de sus experiencias íntimas en relación con una identidad plural [...].³¹

Julia Barroso Villar explica que l'art de cada país és influenciat per la situació política del territori, però un fet rellevant a la zona de l'Àfrica mediterrània és la relació entre la introducció de l'art occidental i l'art àrab tradicional. La peculiaritat d'aquesta zona és la influència que presenta l'art combinant la tradició amazigh, la cultura àrab i l'art islàmic amb les tècniques i contactes occidentals.



Figura 2. Dona amazigh de la zona de l'Anti-Atlas, vestida amb la roba tradicional, les joies i tatuatges berbers.

També hem de tenir present que la producció i visió artística relacionada amb la zona de l'Àfrica mediterrània i l'Orient Pròxim té com a precedent la petjada del conegut com a “*orientalisme*”, el qual va establir una sèrie de codis i estereotips que encara afecten, sobretot a les dones magrebines i àrabs. La historiadora Nelly Noury ens explica: *los estereotipos orientalistas denunciados por Edward Said siguen*

³¹ Villar, J. B. (2016). *Mujeres árabes en las artes visuales. Los países mediterráneos*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. p 13-14.

siendo más relevantes que nunca. En "Orientalism", Said examina el topos discursivo elaborado por la intelectualidad europea para demostrar la supremacía ontológica y epistemológica de Occidente sobre Oriente, legitimando así la obra colonial [...].³²



Figura 3. Foto de l'escola d'Art Photo . Cortesia de l'estat de Menhat Helmy.

L'orientalisme estableix un pensament codificat que atribueix una realitat al que és considerat "*l'altre*", i sovint aquesta denominació s'estableix a partir de la dominació, la perspectiva i el pensament d'Occident com a pensament preestablert, correcte que analitza un orient homogeni i passiu. Nelly explica que hi ha una visió mítica del paper de les dones, sovint es relaciona a les dones de l'Àfrica mediterrània i l'Orient Pròxim amb el vel, l'harem i la dansa del ventre. Aquesta visió limitada presenta a les dones en un paper submís i secundari, dominades tant per la cultura com per els homes. La problemàtica plantejada per Nelly Noury és la següent: *"En otras palabras, el orientalismo participa en lo que el filósofo Michel de Certeau califica como "operaciones de demarcación" que consisten en enmarcar, delimitar, encuadrar, contener y retener al Otro en un discurso esencialista y culturalista, a imagen de la lista de quejas que las feministas occidentales excavan incansablemente sobre la mujer oriental: "el velo, la poligamia, la clitoridectomía, la clausura, la virginidad, el matrimonio forzado, los partos frecuentes, la repudiación y los maltratos". Fuera de estos criterios de selección, la mujer oriental no merece ser estudiada, y mucho menos ser escuchada. De hecho, a todas aquellas que se niegan a convertir al Islam en su fuente de opresión y mencionan otros problemas*

³² Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University, p 17.

como el racismo, la pobreza y la explotación se les tacha de herejes cegadas por "sistemas de pensamiento político dogmáticos".³³



Figura 4. Fotografia de les professores de l'Instiut de Belles Arts a Bulaq. (1947- 1949).

Nelly Noury en el seu treball no nega aquesta realitat, però hem de tenir en compte de no caure en una visió victimitzant del paper de les dones de la zona de l'Àfrica mediterrània, ja que l'existència d'artistes que trenquen amb aquest sistema de pensament és cada vegada més prominent. A l'Àfrica mediterrània, les dones han estat les pioneres artístiques de la societat des d'abans del colonialisme. En aquesta recerca, presentem tres artistes que, trencant amb la mirada de "*l'altre*", estableixen una relació i diàleg entre diferents cultures: Chaïbia Talal, Baya Mahieddine i Inji Efflatoun. No són les primeres dones artistes, però continuen amb la necessitat de l'expressió artística intrínseca de les dones de l'Àfrica mediterrània, com ens explica l'autora Cynthia J. Becker: "*Women rather than men were the artists in Berber societies. Berber women wove brightly colored carpets. They decorated their faces with tattoos, dyed their hands and feet with henna, and painted their faces with saffron. They also embroidered brightly colored motifs on their indigo head coverings and wore elaborate silver and amber jewelry. Women both created the artistic symbols of Berber identity and wore them on their bodies, making the decorated female body a public symbol of Berber identity.*".³⁴

L'existència de dones artistes a l'Àfrica mediterrània prové des del començament de la societat i cultura amazigh. Les pràctiques artístiques eren diferents i consolidaven

³³ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 15 - 6.

³⁴ Becker, C. (2014). *Amazigh arts in morocco: Women shaping Berber identity*. University of Texas Press. p 1.

la tradició artística i cultural de l'Àfrica mediterrània. Aquesta realitat ha sigut continuada per les artistes que presentem en aquest treball, amb la diferència de canviar l'expressió artística de les pràctiques tradicionals per l'art pictòric de la tradició europea, que era comunament practicat per homes. A través de les seves obres, creen un nou imaginari que dialoga amb l'art occidental, trencant amb la imatge codificada de "l'odalisca" i la dona reservada al seu "harem". Chaïbia Talal, Baya Mahieddine i Inji Efflatoun, entre d'altres, estableixen noves normes que trenquen amb la visió orientalista, no només de les dones sinó de l'art. En aquest cas, Nelly Noury presenta una visió que critica l'afirmació rotunda de l'orientalisme: *"En su introducción al catálogo de la exposición "Consuming the Orient", Edhem Eldem afirma que esta exposición no está en absoluto vinculada al trabajo de Said, al que califica de "manifiesto político escrito con santa ira". Le reprocha haber vilipendiado las producciones orientalistas al ver en ellas simplemente un "perverso plan de dominación occidental": "¿Podríamos simplemente dejarlas ser, aceptando la idea de que simplemente pertenecen a un aire du temps y terminan siendo nada más que una forma de conformidad con un conjunto de estereotipos ya existentes sólidamente ligados al Oriente?". Sin embargo, es notable que la estética orientalista también se inscribe en el proyecto colonial, al menos en su difusión de figuras retóricas como el "Oriente misterioso", la "mentalidad árabe", las "odalisas" y el "seraglio".*³⁵

Per concloure aquest apartat, hem d'esmentar la importància de revisar la lectura que fem tant de l'artista com de l'art, ja que d'aquesta manera podem obrir l'art a noves interpretacions i innovacions, tal com van fer les artistes com Talal o Efflatoun, que van obrir camí per a diverses artistes. Segons Andreia Helena Nascimento Pires en el seu treball *Female Presence in the Middle Eastern and North African Art*, les dones, tant en la producció com en les exposicions artístiques de la pintura àrab contemporània, representen una majoria i estan en creixement: *"As analysed, the participation of Middle Eastern and North African women in the art field is relatively strong. For a long time, they have shown interest and engagement in preserving their heritage and proved to be key roles for the progress of modern art in the region. Currently, additionally to becoming more active and acclaimed participants in the art scene, women are also at the forefront of the art business. However, the portrayal of women in the arts by the West seems to be biased."*³⁶

³⁵ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University. p 14.

³⁶ Pires, A. H. N. (2019). *Female Presence in the Middle Eastern and North African Art Market*. Instituto Universitário de Lisboa . p 51.

Chaïbia Talal

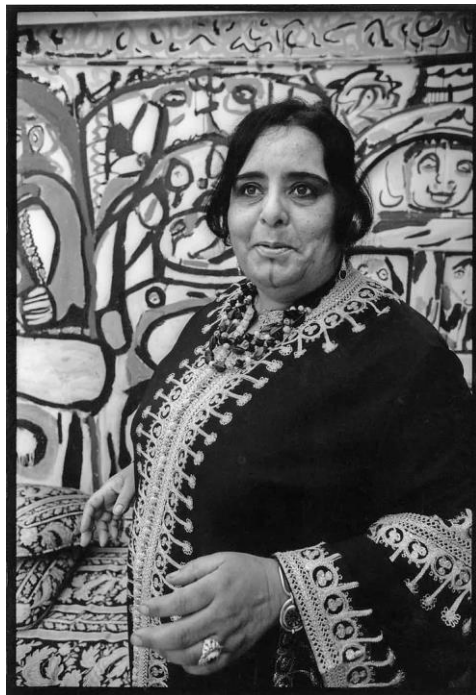


Figura 5. Chaïbia Talal (1929 - 2004).

Chaïbia Talal va néixer el mes de febrer de l'any 1929 en un petit poble anomenat Chtouka en la província d'El Jadida (Marroc). Talal venia d'una família modesta que es dedicava a l'agricultura, una professió que va aprendre des de molt jove. Tot i això, dedicava el seu temps lliure des de molt petita a la música i a diferents activitats creatives.³⁷

³⁷ El Azhar, S. (2019). The changing roles of female visual artists in Morocco. *Journal of global initiatives*, 14(2), 6. p.9. <https://digitalcommons.kennesaw.edu/igi/vol14/iss2/6/>



Figura 6. Chaïbia Talal, *Jamaa El Fna*, 1969, oil sobre tela, 80x 100 cm. Museu Reina Sofía, Madrid.

Quan Chaïbia Talal tenia tretze anys, la seva família es va traslladar a la ciutat de Casablanca, on va ser forçada a contraure matrimoni. Un any més tard, va donar a llum el seu únic fill, Houssein Talal, i amb quinze anys el seu marit va morir, deixant a la jove Talal vídua. En aquest context, per poder criar el seu fill, Chaïbia Talal treballava netejant cases de la burgesia francesa. Talal, en aquesta situació, tenia l'objectiu de poder donar al seu fill l'oportunitat d'estudiar, ja que ella no va poder obtenir una educació acadèmica.

*“Solo hace falta imaginar a una señora de un pequeño pueblo marroquí, viuda, analfabeta y criando sola a un hijo, en los años 40, en Casablanca, para saber que esa señora solo habrá podido trabajar limpiando casas de la burguesía francófona sin apenas pronunciar palabra. De rodillas, un trapo y las manos mojadas, siempre sonriente, eso sí. A la biografía de Chaïbia habrá que agregarle que la habían casado a los 13 años y que, entonces, la familia sintió alivio porque aquella niña parecía incasable: desde pequeña había sido la "loca" del pueblo que cantaba sola y se extasiaba viendo a las tejedoras manos al arte”.*³⁸

³⁸ País, E. L. (2015, abril 21). *Chaïbia: la victoria sobre la apariencia en el arte magrebí*. Ediciones EL PAÍS S.L. [consultat: 9 de febrer del 2023].
https://elpais.com/elpais/2015/04/21/africa_no_es_un_pais/1429596000_142959.html



Figura 7. Chaïbia Talal, *Un cyclist*, 1974, oli sobre tela. 100 x 74 cm. Col·lecció privada.

Houssine Talal, seguint el consell de la seva mare, va decidir estudiar Arts visuals a França i en tornar al Marroc es va dedicar professionalment a la seva carrera com a pintor. L'any 1985, Chaïbia Talal explica el fet que va impulsar-la a començar a crear art, a Fatima Mernissi: *"Una mujer se acercó a mí... Esta mujer era sorda y muda. Se comunicaba con las manos, dibujó en la pared, entendí lo que quería decirme. Me decía que tenía talento, que lograría cosas, que crearía [...] Tuve el sueño allí, en la pequeña habitación contigua que da al jardín. Estaba en casa, el cielo estaba azul, lleno de banderas ondeando al viento, como si hubiera una tormenta. Desde la habitación en la que estaba hasta la puerta, a través de todo el jardín, había velas encendidas. La puerta se abrió. Entraron hombres de blanco, me trajeron pinceles y lienzo. Había jóvenes y dos ancianos con barbas largas. Me dijeron: 'a partir de ahora, esto es tu sustento'. ¿Cómo ganaba la vida en ese momento?, ¿qué quieres que haga? Una mujer analfabeta, ¿cuáles son las posibilidades? Hacía la limpieza, lavaba la ropa, pasaba el trapo!... Al día siguiente, le conté el sueño a mi hermana. Había que realizar el sueño. Al día siguiente, fui a la medina, compré pintura, sabes, la pintura que se usa para las puertas, no importaba. Lo importante era crear, comenzar, realizar".*³⁹

L'historiador Samir El Azhar ens explica que la carrera artística de Chaïbia Talal comença l'any 1963, quan l'artista només tenia vint-i-cinc anys. Va tenir un somni on algú li oferia pintura, materials com paper i pinzells, i li demanava que comencés a pintar. Talal, en diverses entrevistes, explica com sempre havia sentit un gran impuls per expressar els seus sentiments a través de la pintura. L'artista ha mencionat en diverses ocasions com sempre s'ha sentit fascinada pels colors i les formes, i com es sentia atreta per ressaltar els colors de la naturalesa des de petita. Poc després

³⁹ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University. p 34.

que l'artista comencés a dedicar temps a les seves obres, el seu fill va convidar el curador i crític d'art Pierre Gaudibert a casa seva per mostrar-li els seus últims treballs. Va ser en aquesta ocasió quan Chaïbia Talal va decidir presentar-li algunes de les seves obres, i Gaudibert va quedar més fascinat per les obres de Chaïbia Talal que per les de Houssine Talal.

Un cop introduïda en el món de l'art, Talal va dur a terme la seva primera exhibició al Goethe-Institut de Casablanca, seguida per l'exposició al Museu d'Art Modern de París. En un principi, l'art de Chaïbia Talal no va ser ben rebut per la societat marroquina de l'època, ja que trencava amb la noció de l'art tradicional del país. Però a mesura que Talal anava guanyant reconeixement internacional per les seves obres d'art, es va produir un canvi de pensament dins del món artístic marroquí. Talal va obrir camí a diverses artistes naïf, entre elles trobem Fatima Hassan, Benhila Regraguia, Fatima Najm, Fatima Al Bakouri i Kenza Al Mukdassni.

D'entre les exposicions que va dur a terme Chaïbia Talal, podem trobar:⁴⁰

- 1966 - Goethe-Institut , Casablanca - Marroc
- 1966 - Galeria Solstice , París - França
- 1966 - Salon des Surindépendants, Musée d'Art Moderne , París - França
- 1969 - "Ecole marocaine", Copenhague - Dinamarca
- 1969 - "Kunstkabinett", Frankfurt - Alemanya
- 1970 - "Les Halles aux Idées", París - França
- 1971 - "Dar America", Casablanca , Rabat , Marrakech , Fez , Tanger - Marroc
- 1972 - Ventes aux enchères , Drouot , París - França
- 1973 - Galeria "L'œil de Bœuf" (CIPAC), París - França
- 1974 - Galeria "Ivan Spence", Ibiza - Espanya
- 1974 - "Salon des Réalités Nouvelles", París - França
- 1976 - "Biennale d'Art", Menton - França
- 1977 - "Salon de Mai", Musée d'Art Moderne, París - França
- 1977 - "Salon des Réalités Nouvelles", París - França
- 1980 - "Galeria Engel", Rotterdam - Països Baixos
- 1980 - "Fundació Joan Miró ", Barcelona - Espanya

El març de l'any 2003 va ser premiada amb la medalla d'or de la Societat Acadèmica Francesa d'Educació i Foment. L'any 2004, l'artista va morir a la ciutat de Casablanca. Houssaine Talal va heretar les obres de la seva mare, les quals s'exposen actualment al Museu Mohamed VI d'Art Modern i Contemporani de Rabat. Chaïbia Talal és considerada l'artista més famosa del segle XX de Marroc.

⁴⁰ Wiki, T. (s/f). *Chaïbia Talal*. Hmong.es; tok.wiki. [consultat: 9 de febrer del 2023]. https://hmong.es/wiki/Chaibia_Talal

La problemàtica de l'etiqueta "artista naïve" en relació amb Chaïbia Talal



Figura 8. Chaïbia Talal, *Face*, 1970, oli sobre tela, 54 x 65 cm. Col·lecció privada.

Actualment, Chaïbia Talal és una artista reconeguda internacionalment. Sobretot a escala nacional, suposa una figura cabdal per a la història de l'art del país. Tal com la va nomenar el Ministeri d'Educació del Marroc després de la seva mort el 3 d'abril de 2004, "*l'abanderada de la mujer en Marruecos*". Tot i la seva importància en l'art, els crítics i historiadors remarquen la importància que va tenir Talal com a icona de la modernitat dins de l'art àrab i amazigh. Les seves obres d'art sempre són etiquetades com a primitives i ingènues, tal com ens explica la historiadora de l'art Nelly Nour: "*aclamar a Chaïbia como una eterna ingenua y contemplar sus cuadros a través de un filtro de alteridad contribuye a elogiar el primitivismo moderno cuyo único objetivo es enaltecer al sujeto occidental.*" *Recurrir a la mentalidad primitiva e ingenua ciertamente es una forma de denunciar las rigideces de la sociedad moderna, pero esta disidencia social y cultural sigue siendo una epopeya occidental.*"⁴¹

L'obra pictòrica de Chaïbia Talal contribueix al canvi de paradigma de l'art àrab. És la unió de l'abstracció occidental i l'art tradicional àrab. Però la mateixa artista explicava en entrevistes que el seu art representava el seu món interior. És una expressió íntima que alhora és universal per a qui la veu.

⁴¹ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 33.

L'estil artístic de Chaïbia Talal és considerat "*art naïve*" o "*art naïf*"⁴². És un terme que s'utilitza per descriure un estil artístic considerat com a "*art ingenu*". L'aparença de les obres és sovint simplista i sense influència de les regles acadèmiques. Les obres d'art "*naïve*" es caracteritzen per tenir colors vibrants, formes simples i línies senzilles que sovint es relacionen amb un estil infantil. Els artistes que duen a terme aquest estil artístic sovint són autodidactes.

Sovint aquest estil artístic s'inspira en la vida personal de l'artista i és una expressió de diversos temes íntims. Aquest estil ha estat relacionat durant la història de l'art amb el "*primitivisme*".

Si busquem el significat de "*primitivisme*" a l'Institut d'Estudis Catalans⁴³, podem trobar tres definicions que són les següents:

1 m. [LC] Primitivitat.

2 m. [LC] [AR] Conformitat, en art, a l'estil, als procediments, etc, dels temps primitius.

3 m. [AR] Ingenuïtat fingida.

Podem considerar que la segona definició és l'explicació que podem relacionar amb l'etiqueta que es fa servir per referir-se a l'estil artístic de Chaïbia Talal, indicant-nos que l'art d'aquesta artista és considerat dins de la disciplina de l'art com un estil que es basa en una expressió artística simple i natural, sovint oposant-se o allunyant-se de la societat moderna occidental.

Hem de tenir en compte que el terme "*primitivisme*" té diverses interpretacions segons el context i la disciplina a la qual es fa referència. En l'àmbit artístic, similar a l'art "*naïve*", el primitivisme és una etiqueta que es fa servir per fer referència a un tipus d'art simple, caracteritzat per formes estilitzades inspirades en l'art folklòric, la naturalesa i les arrels culturals de l'artista. L'art "*primitiu*" és sovint considerat com un art més genuí i autèntic perquè no és manipulat per les convencions de les regles establertes per la història de l'art occidental, i és per això que és vist com un estil que comprèn la condició humana, és una expressió sincera dels sentiments de l'artista.

La representació de el "primitiu" en l'art i literatura tendeix a desnaturalitzar i estigmatitzar societats i cultures perquè són percebudes com a diferents o estranyes en relació amb la cultura occidental, aquesta posició de superioritat té arrels en el colonialisme, igual que l'etiqueta de "*primitivisme*", Charles Harrison, Francis Fracina i Gelly Perry elaboren aquesta idea en el llibre *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primero años del siglo XX* de l'any 1998: "La categoría de "lo otro"

⁴² Google Arts & Culture. "What is Naive Art". Editorial Feature.
<https://artsandculture.google.com/story/HAXB8yxnsRUtJA>

⁴³ Institut d'Estudis Catalans. "Primitivisme".
<https://dlc.iec.cat/Results?EntradaText=primitivisme&operEntrada=0>

ha dominado también los textos más recientes sobre “lo primitivo”. Es una categoría crítica (procedente de la teoría postmoderna) que tiende a desnaturalizar otra cultura, sociedad, objeto o grupo social por ser diferente o extraña: por alguna razón es “lo otro” frente a la cultura y a las experiencias propias del que establece dicha categoría. Así, insinúa una imagen propia, una posición ventajosa, desde la que se perciben o representan unas relaciones. Por lo tanto, como una categoría, “lo otro” se utiliza a menudo para referirse a aquellos mitos o fantasías occidentales a través de los cuales se ha representado lo “no occidental” en el arte y la literatura. Dentro de este marco de referencia europeo el concepto de lo “primitivo” ha sido utilizado al mismo tiempo de una forma despectiva y como una justificación de carácter positivo. Desde finales del siglo XIX, un conjunto de suposiciones y prejuicios culturales contribuyeron a crear las interpretaciones de lo “primitivo”. Para la mayoría del pueblo burgués de este momento, esta palabra hacía referencia a unos pueblos y culturas atrasadas, no civilizadas. En un momento tanto los franceses, como los ingleses y alemanes estaban extendiendo sus conquistas coloniales a África y las islas del Sur, creando museos etnográficos y realizando diferentes tipos de estudios antropológicos institucionales, los objetos procedentes de los pueblos colonizados se consideraban como una prueba de su naturaleza no civilizada y “barbárica” de su escaso -progreso- cultural. Este punto de vista fue reforzado por la popularidad creciente de las teorías seudodarwinista de la evolución cultural.”⁴⁴

Les etiquetes d'artista “naïve” i d'art “primitivista” s'han relacionat amb Chaïbia Talal des que va començar a pintar fins després de la seva mort, i aquest fet és degut a com els crítics i historiadors d'art han analitzat les obres d'art d'aquesta artista. Per exemple, Alain Flamand en el seu llibre *Regard sur la peinture contemporaine au Maroc*⁴⁵ de l'any 1983 descriu a Chaïbia Talal com una “pintora ingènua” que pinta amb la l'espontaneïtat de la infància, sense rodeigs. En diverses obres dedicades a l'artista trobem el discurs de presentar Talal com una figura “pura” o “ingènua” que remet a una glorificació de la figura de l'artista que no ha sigut corrompuda per la societat moderna occidental.

Diversos historiadors de l'art que en un passat han estudiat i analitzat l'obra de Chaïbia Talal se senten atrets pel seu art per la simplicitat de les formes, els colors vibrants i extravagants comparant les seves composicions a les que faria un nen petit, per la puresa que presenta l'artista en els quadres, aquesta visió se reforça en relació amb Talal perquè el seu art entra dins de la denominació d'art “marginal” trencant amb els límits establerts d'art de la cultura oficial. Fent un paral·lelisme, aquesta posició és reflexionada per la professora Pilar Bonet sobre l'artista medium Josefa Tolrà en l'article *El pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà médium y artista (1880- 1959)* de l'any 2014: “La obra de Josefa Tolrà nos fascina

⁴⁴ Perry, G. A. (2001). *Primitivismo, cubismo, abstracción*. Akal Ediciones, p.9.

⁴⁵ Cita extreta de la tesis doctoral de Nelly Noury *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar* de l'any 2013 a on fa referència al llibre d'Alain Flamand *Regard sur la peinture Contemporaine au Maroc d l'any 1983*.

igual que los dibujos de los enfermos psíquicos o de los niños por su singularidad fuera de orden, pero debe considerarse desde una capacidad espiritual, espontánea y feliz que los distingue y diferencia de entre las creaciones clasificadas en estos registros de marginación (Thévoz, 1990). Por eso mismo, en esta bondad mística que guía su obra, no la podemos emparentar con la clasificación convencional de arte bruto que acuñó el artista Jean Dubuffet en 1945 y que, desgraciadamente, acaba definiendo formas de expresión propias de personas consideradas como locas, marginales o extravagantes. El artista Dubuffet aplica el término que el mismo acuña de art brut a las producciones de todo tipo, dibujos, pinturas, bordados, figuras modeladas o esculpidas, que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, poco deudoras del arte acostumbrado a los tópicos culturales y que tengan por autores a personas foráneas de los ambientes artísticos profesionales. [...] Josefa Tolrà dibujaba y escribía sin presión estética ni literaria, tan solo como mediadora entre el mundo material y el espiritual, y titulaba las obras como «dibujo fuerza fluídica». Una creatividad que el museo o la historia del arte no pueden clasificar porque queda fuera de norma y se escapa de toda mirada autoritaria. Su legado, los dibujos y los textos, nos enseñan a ver de nuevo y entender que su experiencia también construye la gran enciclopedia del saber contemporáneo desde los campos interdisciplinarios de la historia, el arte, la literatura, las ciencias humanas y la medicina. El caso de Josefa Tolrà, junto a otras mujeres artistas, nos regala un extraordinario espacio de estudio en la alteridad del mundo contemporáneo.”⁴⁶

Després d'analitzar el context en el qual es presenta Chaïbia Talal dins de la història de l'art, la historiadora Nelly Noury planteja la problemàtica següent: *“No pongo en duda en absoluto el fabuloso destino de Chaïbia, pero hacer de él el único punto de atención resalta su diferencia mientras descuida la "singularidad de su alteridad". En otras palabras, esta etiqueta de pintora ingenua que se le pegó a Chaïbia durante toda su carrera romantiza su alteridad y reduce la importancia de su creación artística”*.⁴⁷

Aquesta visió amb la qual els crítics i historiadors d'art revisen l'obra de Chaïbia Talal redueix l'artista i la infantilitza, aquesta visió paternalista reafirma la distància preexistent colonialista de dividir el jo de l'altre diferent, però alhora permet elevar el subjecte occidental modern i il·luminat a l'artista oriental simple i primitiu. Nelly Noury⁴⁸ reafirma aquesta reflexió mitjançant el treball de Ranjana Khanna en el llibre *Algeria Cuts: women and representation, 1830 to the present* de l'any 2008, on explica que els crítics occidentals fan ús d'un discurs que ella anomena *“una*

⁴⁶ Bonet Julve, P. (2014). *El Pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)*. *Barcelona research art creation*, 2(3),p.274-275.

<https://hipatiapress.com/hpijournals/index.php/brac/article/view/1134/1012>

⁴⁷ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 36.

⁴⁸ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 36.

narrativa de distància", aquesta distància implica la diferenciació sobre allò altre. Usualment aquest discurs presenta "*l'altre*" com a primitiu, espontani, pur i ingenu, mentre que el subjecte occidental, tot i que admira amb una distància aquests adjectius, manté les etiquetes d'educació i raó. Khanna⁴⁹ ho denomina "*sistema de degradació i embrutiment*" i menciona que André Breton ja va denunciar aquest sistema de raonament anteriorment.

Aquesta visió reduccionista i diferencial imposada als artistes no occidentals té arrels en l'evolució del que és considerat "*primitivisme*". Hem de tenir en compte que el significat de "*primitivisme*" durant el segle XIX tenia fonaments en la legitimació colonial en establir la jerarquia de races, establint a Europa i Amèrica en el nivell superior i a la resta del món en nivell inferior. Per legitimar aquesta jerarquia, es considerava a les altres societats com a "*primitives*" i "*salvatges*". Al llarg de la història s'ha qüestionat la desigualtat d'aquest sistema i d'aquí sorgeix el mite del "*bon salvatge*", el qual és un terme ideat per Jacques Louis Rousseau que elogia la vida senzilla i natural de l'home "*primitiu*", un home que no ha sigut modificat per la civilització moderna i, per tant, posseeix una llibertat que li permet la felicitat. En contraposició, trobem l'home de la societat occidental, el qual és un home modern dominat per la raó, un home il·luminat que no posseeix la innocència de l'home primitiu, i per això l'admira. El "*bon salvatge*"⁵⁰ és un humà primitiu en tots els sentits, perquè és guiat pels sentits, esclau de les necessitats, sense el raonament de l'home occidental.

Podem considerar que l'art de Chaïbia Talal va ser admirat en el seu context per la glorificació de la seva manca d'educació acadèmica. La majoria de les lectures que podem trobar sobre l'art de Talal redueixen les seves obres d'art amb l'etiqueta de "*primitivisme*", i és per això que Chaïbia Talal en diverses ocasions sembla representar la figura de l'artista "*ingenu*", arquetip contrari a l'artista modern occidental, torturat per la raó i el coneixement. Així i tot, aquesta lectura "*primitivista*" només pot existir en relació amb Occident.

Noury⁵¹ explica que també existeix una diferenciació entre el primitiu i el primitivista. El primitiu és una expressió artística lliure d'influències culturals, mentre que el primitivista fa un esforç conscient per alliberar-se de la corrupció de la societat, és un procés intel·lectual. Aquesta diferenciació es reafirma a través de les figures analitzades per Pierre Bourdieu del "*pintor ingenu*", el qual pinta de manera natural sense un raonament, i la figura del "*pintor astut*" que representa els ideals de la vanguardia i els ideals moderns i que de manera conscient busca fer una tabula

⁴⁹ Khanna, R. (2008). "*Latent Ghosts and the Manifesto: Baya, Breton, and reading for the future,*" *Algeria Cuts: women and representation, 1830 to the present*. Stanford: Stanford University Press. 210.

⁵⁰ Vicente-Yagüe Jara, A. J. de. (2010). Filosofia del «*buen salvaje*»: Florello de Loaisel de Tréogate. *Estudios Románicos*, 19, 255–280.

⁵¹ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 41.

rasa. Nelly Noury⁵² explica que Chaïbia Talal correspon a la figura de "pintor ingenu" perquè és considerada una artista que pinta des d'una ignorància cap a la cultura, sense procés d'intel·lectualització i fins i tot després de ser descoberta, el seu procés pictòric no pateix canvis, es manté simple, constant en la seva expressió i sense intenció política. Aquesta lectura de la figura de Chaïbia Talal és el que comporta la diferenciació, per part d'experts com Alain Flamand i André Laude, en comparació amb altres artistes avantguardistes. Mentre que els artistes de l'avantguardia tenien la intenció de trencar amb l'acadèmia, Chaïbia Talal es troba al marge sense propòsit: *"Es interesante señalar que Flamand utiliza prácticamente los mismos términos para describir la pintura de Chaïbia: "Chaïbia parece tomar sus colores tal como salen de sus tubos, sin tratarlos, sin matizarlos... Chaïbia pinta, si me atrevo a decirlo, a manos llenas... Los colores se yuxtaponen, se entrelazan, se excluyen, gritan y se hacen gritar". Sin embargo, mantiene que los proyectos estéticos del grupo CoBrA y de Chaïbia difieren en todos los aspectos, en la medida en que el entorno psicocultural de ambos cambia por completo... Mientras que la aparente ingenuidad de los pintores de CoBrA se conquista en contra de siglos de cultura erudita, la de Chaïbia se da como en el primer día del mundo: si Chaïbia es una pintora bruta, no es como CoBrA, sino como el niño del cual tiene todas las virtudes de asombro, de maravilla..."*⁵³

Aquesta comparació reafirma un anàlisi reduccionista de l'artista, a la vegada que elogia la ingenuïtat de Talal i menysprea qualsevol diferència amb els artistes de l'avantguarda, negant la creativitat de la pintora marroquina. En diverses entrevistes, Chaïbia Talal no nega que les seves obres tracten de les seves sensacions més profundes. Pinta el que coneix: la naturalesa, la seva cultura, la seva realitat, i ho fa mitjançant els colors perquè reflecteixen les sensacions que li interessin. En aquest sentit, Flamand té raó quan diu que *"Chaïbia necessita el real"*⁵⁴. Però hem de tenir en compte que la mateixa artista sempre tenia la intenció de *"renovar-se"* i de crear *"realitats noves"*. Talal demostra en diverses ocasions, a les seves obres, que les seves inquietuds van més enllà del seu entorn. Tot i ser una artista analfabeta, en les seves obres sempre ha expressat la importància de l'educació. En diverses ocasions, pintava diverses lletres o frases que extreia del Quran, com la frase *"dua"* que significa pregària, demostrant la seva inquietud per relacionar diverses disciplines en el seu art: *"Flamand y Laude están tan inclinados a idealizar la ingenuidad de Chaïbia que encierran su creación artística en un proceso de alterización que consiste en marcar al Otro con el sello indeleble de la diferencia. Este elogio de la ingenuidad es reduccionista en muchos aspectos, ya que llega incluso a negar la inventiva y la creatividad de nuestra pintora. De hecho, sostener*

⁵² Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University. p 41-42.

⁵³ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University. p 42.

⁵⁴ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University. p 43.

*que el trabajo de Chaïbia es legible a primera vista y que Chaïbia "necesita lo real" es elogiar no la pintura en sí, sino la "para-pintura", como diría Abdelkébir Khatibi."*⁵⁵

Chaïbia Talal, tot i ser coneguda per un estil naïf molt codificat en la seva estètica, l'artista va tenir una època d'abstracció. Tot i ser criticada per Alain Flamand com un *"treball sense possibilitats"*, Noury defensa que mitjançant l'abstracció, Talal va poder representar el cos femení sense les prohibicions imposades per la societat i la cultura, reafirmant-se com un subjecte autònom. No només pinta per si mateixa, sinó que és una figura que representa una dona i una artista del seu temps. Tot i que l'artista ha estat emmarcada dins de la narrativa de *"pintora ingènua"*, hem de reconèixer la transgressió i la importància que va tenir Talal i la seva estètica per trencar amb la *"mistificació de l'Orient"* i la narrativa preexistent en l'estètica d'un país amazigh, àrab i musulmà. A més, cal recordar la importància de Chaïbia Talal en la celebració dels cossos de les dones en un context on no posseïa autonomia.

⁵⁵ Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djebar*. Rice University. p 46.

Anàlisi d'una obra de Chaïbia Talal

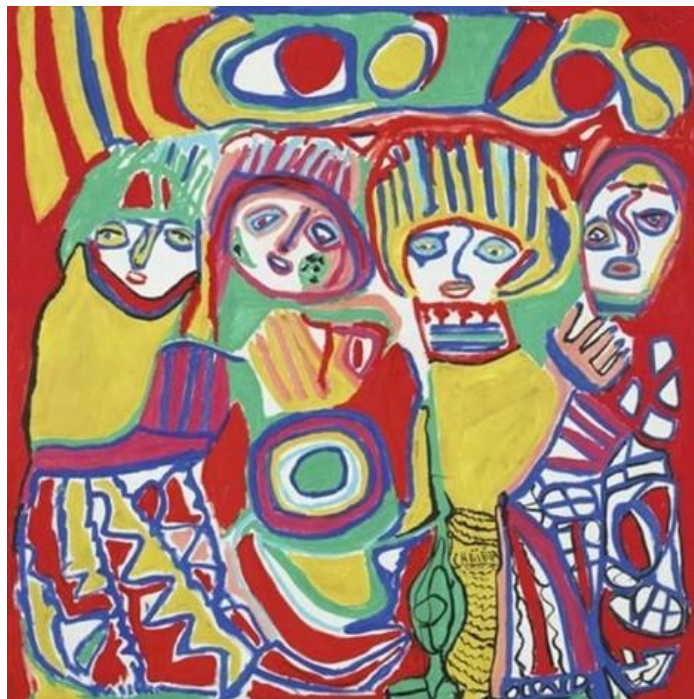


Figura 9. Chaïbia Talal, *Mon Village, Choutka*, 1990, oli sobre tela 190 x 191 cm,

FITXA TÈCNICA

Títol: Mon Village, Choutka.

Autor: Chaïbia Talal (1280-1348).

Cronologia: 1990.

Tècnica i suport: Oli sobre tela.

Estil: Art naïf.

Ubicació actual: Arab Museum of Modern Art, Doha.

Dimensions: 190 x 191 cm.

En primera instància, en l'obra "*Mon Village, Choutka*" podem observar un conjunt de formes i línies de les quals podem deduir que representen a quatre persones en un fons de color vermell. El quadre es divideix en tres parts horitzontals. En la part superior, trobem la representació del cel i les muntanyes típiques del poblet de Choutka. En la part mitjana, trobem la representació del poble, Chaïbia Talal representa els rostres de quatre persones que fixen la mirada en l'espectador. Talal també presenta la palma de les mans d'aquestes figures assenyalant un gest de salutació. I finalment, en la part inferior del quadre, Chaïbia Talal representa diversos objectes i la vestimenta de les figures esmentades.

Tot i que la representació de les quatre figures és molt simplificada i estilitzada, podem deduir que per l'estil de vestimenta i com Chaïbia Talal representa el que

seria el cabell de les figures, podem especular que Talal representa quatre figures femenines en aquesta obra, ja que la vestimenta recorda el vestuari típic de les dones en certes zones del Marroc. Tot i que les figures humanes de Chaïbia Talal siguin simplificades, l'artista sempre retrata els rostres amb una expressió agradable com si els protagonistes estiguessin somrients.

Dels elements plàstics del quadre podem observar que Talal dona molta importància al color. La paleta és de colors vibrants, càlids i contrastants. El color més rellevant és el vermell, que delimita l'atmosfera de tota l'obra, transmetent la vivacitat i energia del poble de Choutka. Talal representa la vegetació de les muntanyes i el paisatge contrastant el color ocre amb el verd. També trobem línies verticals blaves i negres que delimiten l'espai. Chaïbia Talal torna a utilitzar els mateixos colors en la vestimenta de les figures, creant una cohesió i destacant que el tema de l'obra és la vida al poble de Choutka, tal com indica el títol.

Per concloure, cal comentar que en les obres de Talal és crucial la connexió entre l'entorn, la terra i les persones. Talal dona molta importància a la relació entre la vida quotidiana de les persones i la terra, i ho representa a les seves obres mitjançant l'ús de formes irregulars i colors vibrants que denoten vitalitat i bellesa. També podem observar que el traç és ràpid, creant un gran dinamisme en l'obra. Tot i que la visió de Talal és deliberada, podem veure que la seva pintura reflecteix espontaneïtat i el caràcter de l'artista en expressar la seva visió del seu poble, Choutka.

Inji Efflatoun



Figura 10. Inji Efflatoun (1924 - 1989).

Inji Efflatoun va néixer el 16 d'abril de 1924 al Caire, Egipte. Va ser una pintora feminista i una activista política considerada una de les artistes més importants del país. Efflatoun va viure en un context marcat per grans canvis polítics a Egipte.⁵⁶

Efflatoun provenia d'una família aristòcrata. La seva mare era una dissenyadora de moda formada a França, coneguda com la primera dona que va obrir una sastreria al Caire, i el seu pare era terratinent. Amb quinze anys, Efflatoun va ingressar al Liceu Francès, on va descobrir els pensadors de la Revolució Francesa com Rousseau i Voltaire. Al Liceu Francès, també va conèixer qui seria el seu tutor i mentor artístic, així com un dels membres fundadors del grup "*Art and Freedom Group*", Kamel El-Temlmissany. El qual va introduir les teories marxistes i la lluita de classes desconegudes per a la jove Efflatoun⁵⁷. El-Temlmissany també va ser responsable d'exposar el surrealisme a Efflatoun, la qual va ser inspirada per aquest fet a començar a pintar.

Quan Inji Efflatoun tenia dinou anys, els seus pares es van divorciar. Aquest fet va ser important en la vida d'Inji Efflatoun, ja que la jove va passar de viure en una

⁵⁶ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 20.

⁵⁷ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 20-37.

família tradicional musulmana, que ella descriu com "*burgesa*", a construir una independència financera amb la seva mare.⁵⁸

El context polític d'Egipte va marcar profundament la vida d'Efflatoun, la qual va viure a través de dos règims diferents. Egipte era un regne ocupat per les forces britàniques des de l'any 1944 fins a l'any 1952, quan Egipte va aconseguir la independència. En aquest context, Inji Efflatoun va començar a llegir pamflets i llibres sobre teories marxistes. Efflatoun es va interessar profundament per la divisió de classes, els problemes de pobresa que patia el seu país i el paper de les dones en un sistema capitalista. En aquesta situació de l'alliberació de la colonització, Efflatoun va decidir dur a terme, el que ella anomena: "*un llarg i dur procés d'egiptianitzar-me*"⁵⁹ i alhora "*conscientment moure's del camp dels rics al camp dels pobres*". Efflatoun va decidir adoptar el marxisme com a filosofia i unir-se a diferents grups marxistes. L'any 1944⁶⁰, va formar part del grup Askra, i posteriorment va estar involucrada en el Partit Comunista d'Egipte, participant principalment en la resistència contra les tropes britàniques fins a l'any 1951 i després en contra de l'agressió tripartida d'Anglaterra, França i Israel l'any 1956.

Amb la pujada de Gamal Abdel Nasser Hussein (1919-1970) al poder, la situació política es va complicar per als partits marxistes. Efflatoun culpava la derrota militar de l'exèrcit egipci contra Israel el 1967 al president i la desintegració de diversos partits polítics. L'artista va descriure el règim de Nasser com a "*a chronic and dangerous disease, lacking trust in the people and fearing any form of independence by the popular associations and professional syndicates*".⁶¹

Un cop establert en el poder, Nasser va dur a terme decisions intolerants contra els marxistes, entre les quals va iniciar una campanya anticomunista l'any 1948. Es van empresonar intel·lectuals i organitzacions de pensament contrari al règim establert, i es van tancar partits polítics d'ideologia progressista. El 1959 es va dur a terme una campanya contra qualsevol ideologia d'esquerra, coneguda com la "*Massacre dels Comunistes*"⁶², on Nasser va condemnar tots aquells que considerava "*agents comunistes*". En aquesta campanya es van empresonar tots els homes marxistes coneguts, incloent-hi el marit d'Inji Efflatoun. Per primera vegada en la història del país, es van empresonar dones activistes, i Efflatoun va ser empresonada juntament

⁵⁸ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 40.

⁵⁹ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 116.. [consultat: 10 de febrer del 2023].
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/[http://www.ll.ac.me/ll%203\(2\)/ll%203\(2\).pdf](http://www.ll.ac.me/ll%203(2)/ll%203(2).pdf)

⁶⁰ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 116- 117.. [consultat: 10 de febrer del 2023].
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/[http://www.ll.ac.me/ll%203\(2\)/ll%203\(2\).pdf](http://www.ll.ac.me/ll%203(2)/ll%203(2).pdf)

⁶¹ Badran .M. (1998). AL Jadid Magazine. "*Speaking Straight: 'Four Women of Egypt'*", Vol. 4, no. 24, p. 20.

⁶² Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 134- 136.

amb elles. Nasser va governar de manera dictatorial Egipte en tots els aspectes, sempre intentant destruir la resistència.

Efflatoun va ser empresonada des dels anys 1959 fins a l'any 1963, on tant ella com el seu marit van patir tortures. L'artista ho va descriure com "*una mort lenta i una tortura psicològica*".⁶³

Després de sortir de la presó, Efflatoun, cansada de la repressió, li van prohibir i confiscar molts dels seus llibres i el seu passaport, prohibint-li sortir del país. A més, Efflatoun es trobava en la llista negra de la Post-World War II, la qual li prohibia l'entrada a diversos països, entre els quals França, des de l'any 1951 fins a l'any 1966. En aquesta situació, Inji Efflatoun va decidir retirar-se de l'escena pública de la política i dedicar-se exclusivament al seu art fins al dia de la seva mort, el 17 d'abril de l'any 1989.⁶⁴

⁶³ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 123. [consultat: 10 de febrer del 2023].

⁶⁴ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 124.. [consultat: 10 de febrer del 2023].

Introducció de la teoria feminista a l'Àfrica mediterrània



Figura 11. Inji Efflatoun *In the Women's Prison*, 1960, oli sobre fusta, 58 x 52cm, Safarkhan Art Gallery.

L'artista Inji Efflatoun és considerada una figura clau en la història de l'Àfrica mediterrània, no només com a artista sinó com a feminista. La seva lluita pels drets de les dones va suposar un canvi important en la representació de les dones a Egipte. Efflatoun va formar part de diversos moviments feministes, i la seva indignació davant de la situació de les dones al país era un factor rellevant darrere de les seves motivacions polítiques.

Efflatoun, en la seva lluita pels drets de les dones, va començar formant part del comitè de dones marxistes, el qual va fundar l'Associació de Dones de la Universitat i Instituts d'Egipte l'any 1945. Efflatoun també va participar en la Primera Conferència Feminista Internacional de París, la qual va suposar la fundació de la Federació Internacional Democràtica de Dones després de finalitzar la Segona Guerra Mundial.⁶⁵

Després que l'estat d'Egipte dissolgués l'Associació de Dones de la Universitat i Instituts d'Egipte, Inji Efflatoun va decidir formar l'Associació Patriòtica de Dones, la qual també va ser dissolta pel govern poc després. No obstant això, la seva formació va suposar la introducció de les teories feministes a l'Àfrica mediterrània.

⁶⁵ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 120- 121. [consultat: 10 de febrer del 2023].



Figura 12. Inji Efflatoun, *Boats on the Nile*, 1984, oli sobre tela, 32 x 58 cm, Bonhams.

Les diverses propagandes marxistes que va dur a terme Efflatoun i el seu paper en l'impuls del moviment feminista al país va suposar l'empresonament d'Inji Efflatoun, el qual va representar un canvi dràstic en la seva lluita política. Després de sortir de la presó i amb la mort del seu marit, l'artista es va retirar de la lluita política i es va dedicar a la creació artística.⁶⁶

Inji Efflatoun sempre va fer ús de l'art com una arma de resistència, la seva manera de continuar lluitant contra un sistema opressor. La professora Heba M. Sharobeem ens comenta sobre la importància de l'art en la vida d'Inji Efflatoun: *“Regarding painting, she remarks, on different occasions, that she used it as a means to express her rebelliousness, alleviate her pain, especially after the sudden death of her husband, and document her “revolutionary ideologies” and political and social activism. In her first stage, she adopted Surrealism and that phase was one of rebellion and self-expression. Hence her paintings were always about a girl in an attempt to escape flames of fire with snakes trying to devour her, or running in a scary way on the rocks while being surrounded by tossing waves and chased by a wild bird.”*⁶⁷.

⁶⁶ Badran .M. (1998). AL Jadid Magazine. *“Speaking Straight: ‘Four Women of Egypt’”*, Vol. 4, no. 24, p. 20.

⁶⁷ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST’S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 126. [consultat: 10 de febrer del 2023].



Figura 13. Inji Efflatoun, *Composició surrealista*, 1942, oli sobre tela, 71 x 60,5 cm, Col·lecció privada.

Efflatoun és considerada pels historiadors de l'art una artista surrealista, però en la seva memòria, Inji Efflatoun explica que a mesura que anava creixent, no sentia que formava part d'un grup artístic o d'un estil en particular, sinó que el seu interès era les persones d'Egipte, la lluita de classes, l'abús de poder i el paper de les dones en la societat. Les seves obres d'art reflecteixen una denúncia i una lluita constants: *“My main desire was to express the Egyptian character, the reality and dreams of the simple downtrodden man who works hard all day in horrible circumstances without enjoying lawful rights or having a law to protect him. I wanted to reveal to people the abuse of man by man and the deteriorating situation of women in the Egyptian society, especially the working women and the female peasants.”*⁶⁸

Els temes de les obres d'art d'Inji Efflatoun eren tan controvertits que diverses obres d'art van ser prohibides, com per exemple l'obra *“We Will Not Forget”*⁶⁹, que tractava sobre el funeral de dotze màrtirs del Canal del Caire. Aquesta obra va ser regalada a la ciutat universitària del Caire, on va ser fotografiada i es va convertir en una icona de la llibertat i la lluita. No obstant això, aquesta obra va ser prohibida pel govern egipci, així com per la CIA americana i en alguns països de Llatinoamèrica com el Brasil, ja que les seves obres suposaven una propaganda que influenciava la resistència marxista. Diverses obres d'Inji Efflatoun es van convertir en un icona de la llibertat. El símbol més famós de l'artista és la representació de l'arbre de l'olivera,

⁶⁸ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 99.

⁶⁹ Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro. p 126 - 127. [consultat: 10 de febrer del 2023].

que observava des de la seva cel·la de la presó, i aquest arbre simbolitzava l'esperança per a Inji Efflatoun, que ho va plasmar en les seves obres.

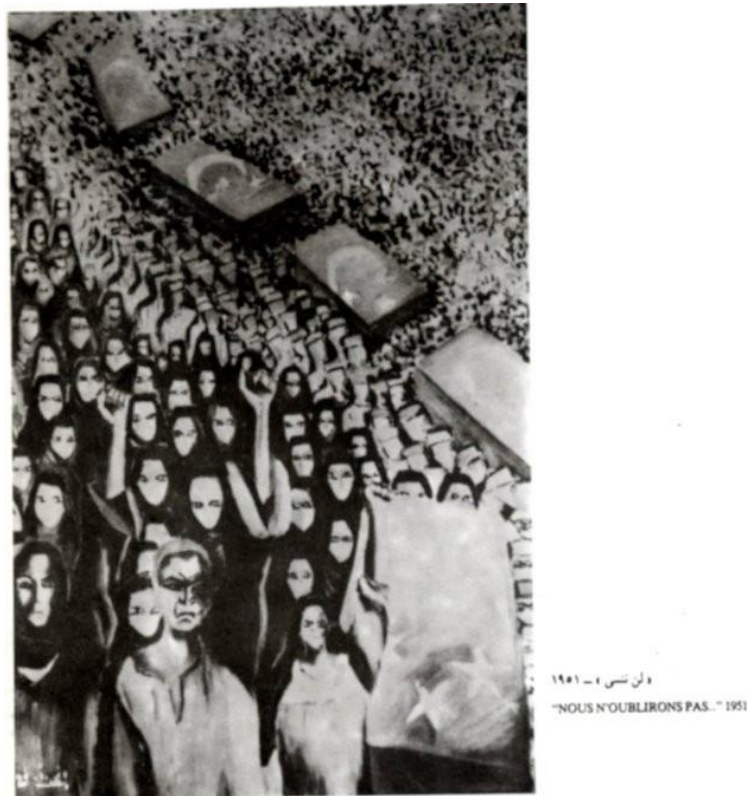


Figura 14. Inji Efflatoun, “We cannot Forget”, 1951, tinta sobre paper. Col·lecció privada.

Encara que moltes de les obres de l'artista fossin prohibides, Inji Efflatoun va decidir dur a terme diverses exposicions per poder fer arribar el seu art a un públic més extens. L'exposició més famosa de l'artista es va realitzar l'any 1952, on les seves obres van ser molt ben rebudes i l'artista va guanyar una fama considerable. Inji Efflatoun va descriure aquesta exposició com a *"una demostració política i artística"*.⁷⁰

L'artista va continuar pintant fins a la seva mort, i mentre que en vida les seves obres eren molt controvertides, actualment Inji Efflatoun ha passat a la història com una de les figures i activistes més importants del moviment feminista egipci, i és l'artista surrealista més important d'Egipte. Les seves obres són exposades internacionalment.

⁷⁰ Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press. p 122.

Anàlisi d'una obra d'Inji Efflatoun



Figura 15. Inji Efflatoun, *The Girl and the Beast*, 1941, oli sobre tela, 80 x 130,5 cm. Arab Museum of Modern Art, Doha.

FITXA TÈCNICA

Títol: The Girl and the Beast.

Autor: Inji Efflatoun.

Cronologia: 1941.

Tècnica i suport: oli sobre tela.

Ubicació actual: Arab Museum of Modern Art, Doha.

Dimensions: 80 x 130,5 cm.

L'obra que analitzarem és "*The Girl and the Beast*" d'Inji Efflatoun una de les obres més importants i simbòliques de l'artista. En primera instància el que podem observar és una composició centrada dividida en tres parts, a la part superior del quadre veiem representat el cel i una espècie d'animal que vol, sembla un gran ocell i pel títol deduïm que és un monstre, en la segona part del quadre podem observar un paisatge amb diversos arbres estilitzats i amb llargues branques, en aquesta segona divisió també podem trobar a la protagonista del quadre que seria la noia, la trobem entre els arbres en la part dreta de l'obra. En la part inferior del quadre trobem un paisatge que ens recorda a un mar.

Tot i que els arbres les seves formes irregulars, llargues i corbes criden l'atenció els protagonistes de l'obra són el monstre que vola en direcció a la noia que sembla que es trobi en un penya-segat esperant la bèstia.

Aquesta obra d'Inji Efflatoun és dinàmica, la pinzellada és solta i fluida creant moviment, la línia que delinea és negra i fosca remarcant les figures i el paisatge, creant un gran contrast entre el color i la línia.

Efflatoun fa ús d'una paleta de colors contrastant, trobem els blaus freds, en el paisatge, en el mar i en el vestit de la noia. El verd de la vegetació en el penya-segat. Aquests colors freds contrastant amb els colors càlids de la bèstia, les muntanyes o roques i sobretot les branques dels arbres. Els colors són molt llampants i vibrants perquè Inji Efflatoun feia ús d'una tècnica que donava l'aparença a l'obra de ser com vidre pintat.⁷¹

Pel que fa al tema de l'obra podem trobar diverses interpretacions, *"The Girl and the Beast"* és una obra simbòlica, el títol ens explica que trobem una noia i una bèstia, en l'obra la grandesa de la mida de la criatura supera a la noia petita en comparació, però tot i la desavantatge la noia es mostra desafiant, podem dir que fins i tot enfrontant-se al monstre. Efflatoun representa la valentia i empoderament de la noia que porta el vestit blau vibrant. Una primera lectura que podem fer és que la noia de l'obra representa la lluita social i política de l'artista contra el sistema capitalista i imperialista que es veurien reflectits en la bèstia.

Una segona lectura podria ser que Inji Efflatoun representi un somni a on la noia és símbol d'empoderament, superació de les pors que seria el monstre, l'obra presenta molta simbologia onírica que pot influir a interpretar el quadre com a representació d'un somni.

La tercera lectura que presentarem de l'autora Anneka Lenssen en l'article *White Light*, explica que Efflatoun representa a la noia amb el vestit blau com a símbol de la dona que és observada des del desig, però l'artista ho amaga titulant l'obra *"The Girl and the Beast"*, en posar l'etiqueta de "noia" i no "dona" s'atribueix o s'amaga una certa realitat: *"As Georges Henein, a leader of Art and Liberty, declared in a 1939 speech, even the most distant signs of distress had begun reaching artists instantly by «radio, cinema, the press – wonderful, unexpected means of human communication», with the result being that art was opened to the social melee (Kober, 2005: 197). The cinematic point of reference helps to charge the titular «girl» of The Girl and the Beast with a vexed significance – pleasurable in form, yet threatening in content – of the sort that Laura Mulvey later diagnosed in the 1975 essay «Visual Pleasure and Narrative Cinema». Occupying the place of psychic projection, she is a mummified figure in a blue party dress that embodies the gendered shame of being examined within a field of spectatorial desire."*⁷²

⁷¹ Lenssen, A. (2020). Inji Efflatoun: White Light. *Boletín de arte (Málaga)*. p 36.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7699752>

⁷² Lenssen, A. (2020). Inji Efflatoun: White Light. *Boletín de arte (Málaga)*. p 36.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7699752>

Baya Mahieddine



Figura 16. Baya Mahieddine (1931- 1998).

Baya Mahieddine és coneguda com la "*primera artista naif musulmana*"⁷³. El seu nom de naixement era Fatma Haddad i va néixer l'any 1931 a la ciutat costanera de Bordj-el-Kiffan, Algèria. En aquell moment, era un país poc desenvolupat amb molta pobresa, que va ser la causa principal de la mort dels pares de Baya Mahieddine quan ella tenia onze anys. Després de quedar-se òrfena, la seva àvia paterna, que treballava per a una casa colonial, es va fer càrrec de cuidar-la. A causa de la situació econòmica de la família, Baya Mahieddine no va poder continuar els seus estudis. Marguerite Caminat, propietària de la casa on treballava la seva àvia, va veure la situació i va decidir adoptar la jove Mahieddine.

Marguerite Caminat no va poder proporcionar una educació acadèmica a Mahieddine, però va reconèixer el talent de la jove i la va inscriure a classes per fomentar el seu desenvolupament i l'estudi de les arts. Aquestes classes i el suport de la seva mare adoptiva van permetre a Mahieddine experimentar amb models d'argila, els quals posteriorment utilitzaria per crear les seves obres pictòriques. Va començar a crear diverses figures i també es va interessar en treballar amb disciplines artístiques tradicionals d'Algèria, com ara la ceràmica, els tèxtils i els patrons de l'arquitectura tradicional del país. A mesura que anava creixent, Baya Mahieddine continuava experimentant, combinant l'art tradicional, la seva inspiració

⁷³ Khanna, R. (2007). *Algeria cuts: Women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press. p 123.

provinent de la naturalesa i la seva cultura amb les tècniques occidentals que aprenia de Caminat i de les classes d'art. A partir d'aquí, Mahieddine va començar a configurar la iconografia de les seves obres, centrada en la dona com a protagonista de la majoria d'elles. L'artista algeriana presentava la dona magrebina des d'una mirada lliure de l'orientalisme i l'exotisme, relacionant l'art tradicional d'Algèria amb les tècniques occidentals: "*Bayas paintings, sensitize her Western and Arab audiences to the convoluted realities of how they view and situate North African women based on their preconceptions and ideologies. Intentional or not, the artwork of both artists ultimately challenges normalizing views about Maghrebi women and contribute to the negotiation and shifting of such mindsets.*".⁷⁴

Marguerite Caminat era una dona amb molts contactes dins del món de l'art, i l'any 1945 va presentar Aimé Maeght, un comissari i comerciant d'art, a Baya Mahieddine. Quan Maeght va veure les obres de Mahieddine, va quedar fascinat i li va proposar fer una exposició que es va dur a terme a la Galerie Maeght de París, en l'Exposició Surrealista Internacional, organitzada per André Breton. Va ser en aquesta exposició on Mahieddine va conèixer Breton, i més tard, en una edició especial de la revista "*Derrière le Miroir*"⁷⁵, André Breton va descriure Baya Mahieddine com a "*una reina*". A partir d'aquell moment, Baya Mahieddine va conèixer diversos artistes, com Picasso i Matisse, amb els quals sempre va estar relacionada.

L'any 1953, va conèixer el compositor Mahieddine Mahfoud i poc després van contraure matrimoni. Baya es va inspirar en les composicions de Mahfoud, i en les seves obres es poden trobar instruments com a referència al seu marit. Després de casar-se, Baya Mahieddine es va retirar del món artístic i va deixar de pintar fins a la dècada de 1960. En tornar a la pintura, Mahieddine va continuar pintant fins a la seva mort, el 9 de novembre de l'any 1998.⁷⁶

⁷⁴ Wakaba Futamura, C. (Ed.). (2019). *Baya Mahieddine and Lalla Essaydu: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*. Florida State University Libraries. p 255. [consultat: 3 de març del 2023].

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:722934/datastream/PDF/view>

⁷⁵ Wakaba Futamura, C. (Ed.). (2019). *Baya Mahieddine and Lalla Essaydu: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*. Florida State University Libraries. p 255. [consultat: 3 de març del 2023]. p 253- 254.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:722934/datastream/PDF/view>

⁷⁶ Khanna, R. (2007). *Algeria cuts: Women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press. p 147.

Baya Mahieddine és més que una inspiració



Figura 17. Baya Mahieddine, "Las dos músicas", 1966. aiguada i grafit sobre paper, 99 x 148,5 cm. Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar.

La majoria d'escrits, llibres i articles que tracten sobre la figura i l'art de Baya Mahieddine presenten a l'artista com una pionera de l'art naïf i surrealista d'Algèria, una de les primeres artistes dones. Però en molts d'aquests treballs, trobem la definició de Baya Mahieddine com a musa o font d'inspiració per a grans artistes com Picasso i Matisse, cosa que, inevitablement, reforça i legitima l'art de l'artista algeriana.

Baya Mahieddine era una artista solitària i introvertida que no va concedir moltes entrevistes, però sempre deia que el que ella pretenia era una expressió de l'ànima, captar l'atmosfera sense definir les seves obres: "*Siento y plasmo en papel lo que siento. Me complace, pero no puedo decir por qué mi pintura es así o asá.*"⁷⁷

⁷⁷ Ferhani, Amézanie. "Interview de Baya". *Trois femmes peintres: Baya, Chaïbia, Farhlnissa*. Institut du Monde Arabe/ EDIFRA, 1990, p. 19.

L'escriptor i teòric André Breton va ser el primer a descriure l'art de Baya Mahieddine amb l'etiqueta de "surrealista", inspirat pels colors i formes oníriques de les seves obres. Aquest estil es va convertir en una característica distintiva de l'artista, amb la qual sempre es relacionaria. Baya Mahieddine, al llarg de la seva carrera artística, sempre es va negar a definir la seva producció d'art i no estava d'acord amb el terme "ingenu" per descriure les seves obres. Mahieddine era conscient que l'anàlisi de les seves obres es feia des d'una perspectiva occidental profundament arrelada en l'orientalisme. Les obres de Baya Mahieddine expliquen la història de la seva pròpia vida, de la cultura algeriana i de les seves arrels, que només poden ser enteses revisant la mirada exotitzant cap a les artistes no occidentals: "*Baya and Essaydi therefore re-present North African girls and women in a way that disrupt[s] not only the Orientalist perspective canonized by famous works like Ingres La Grande Odalisque and Delacroix Femmes d'Alger, but also gendered norms that pervade Algeria and Morocco (Errazzouki n.p.; ElShaarawi n.p.). Yet each artists motivation and approach are unique. Given that Baya paints for herself rather than to please or critique her public, one might conclude that if she defies Orientalist representations of Maghrebi women, then she does so involuntarily. Her gouaches moreover resemble a window through which one can perceive extravagantly dressed women juxtaposed next to comparably ornate birds, butterflies, fantastical animals, and vegetation.*".⁷⁸

Un altre dels fets que van marcar la carrera artística de l'artista va ser la relació artística que va tenir amb Pablo Picasso des de l'any 1948 fins a l'any 1952. Aquesta relació va suposar una inspiració mútua pels dos artistes. Mentre Picasso es va inspirar en l'art tribal africà i en l'art tradicional nord-africà, que posteriorment van influir en la seva sèrie "*Dones d'Alger*" entre els anys 1954 i 1955, Baya Mahieddine es va inspirar en les formes cubistes i va crear una nova perspectiva en les seves obres. Segons Sotheby's: "*Picasso nutrió la estética de Baya, en particular su uso del color y la línea, mientras que la vitalidad cultural de Baya sirvió como elemento vital creativo para Picasso*".⁷⁹

⁷⁸ Wakaba Futamura, C. (Ed.). (2019). *Baya Mahieddine and Lalla Essaydu: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*. Florida State University Libraries. p 255. [consultat: 3 de març del 2023]. p 256.

chrome-extension://efaidnbmnnpbpcjpcglclefindmkaj/<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:722934/datastream/PDF/view>

⁷⁹ Breton, André. (1998). *Baya: Gouaches, 1947*. Maeght, p. 10-13.



Figura 18. Baya Mahieddine, "Sans titre", 1966, gouache sobre paper, 100 x 150 cm, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Othmane Mahieddine.

Cal tenir en compte que aquesta relació artística va ser important per a tots dos artistes. Tot i que la majoria dels historiadors i crítics d'art que han revisat l'obra o han escrit sobre Mahieddine fan referència als artistes que la van inspirar i a la importància que van tenir en la seva producció artística, rares vegades es fa referència explícita a Baya Mahieddine, tot i que l'artista va inspirar i marcar la trajectòria d'artistes com Matisse o Picasso.

Per concloure, cal esmentar que Baya Mahieddine, en tornar a la producció artística, va pintar fins a la seva mort. Les seves obres estaven profundament inspirades en l'art tradicional d'Algèria i marcades per les vivències de l'artista. Les obres de l'artista estan plenes de símbols que fan referència al seu país i als seus records. Al llarg de la seva carrera, Mahieddine va continuar fidel al seu art, sense seguir regles acadèmiques o influències externes.⁸⁰

⁸⁰ Khanna, R. (2007). *Algeria cuts: Women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press, p 150.

Anàlisi d'una obra de Baya Mahieddine



Figura 19. Baya Mahieddine, *Femme et paon*, 1969, tremp sobre tela, 116 x 61 cm. Col·lecció privada.

FITXA TÈCNICA

Títol: Femme et paon.

Autor: Baya Mahieddine.

Cronologia: 1969.

Tècnica i suport: tremp sobre tela.

Ubicació actual: col·lecció privada.

Dimensions: 116 x 61 cm.

En aquest apartat analitzarem l'obra "*Femme et paon*" de l'any 1969 de l'artista Baya Mahieddine. En primer instància podem observar en l'obra a la representació d'una figura femenina al centre de la composició, la figura femenina mira fixament a l'animal que es troba a l'esquerra de la composició, el qual identifiquem com un paó. A la dreta de la composició podem observar un objecte que podríem identificar com un canelobre o una gerra, de baix d'aquest objecte observem un altre animal que sembla ser un ocell. A la part inferior de la composició podem observar instruments musicals, al costat esquerre dels instruments observem una gerra amb flors. És una composició amb gran equilibri i simetria, el fons del quadre és blanc i no hi ha perspectiva realista. És una obra que fusiona elements figuratius amb aspectes abstractes.

L'obra ressalta per la forma estilitzada i dinàmica de la figura femenina, la vestimenta de la figura femenina presenta diverses corbes creant dinamisme i moviment en la composició. Baya Mahieddine és maximalista en la seva concepció de la tria de colors, la paleta és vibrant, plena de colors intensos i saturats que acoloreixen els patrons i figures geomètriques dissenyats per Baya Mahieddine en el vestit de la figura femenina o per decorar els diversos objectes de la composició.

Pel que fa al significat d'aquesta obra primer hem d'analitzar els elements simbòlics que trobem, principalment trobem la relació entre el paó i la dona, el paó és comunament associat amb la bellesa, l'ego i l'espiritualitat, en aquest cas es podria fer la lectura del fet que l'animal seria el símbol de la saviesa i bellesa de la dona la qual és la protagonista de l'obra, el paó representaria el poder espiritual de la dona.

Seguidament, trobem diversos símbols, els quals es repeteixen en diverses obres de Mahieddine, segons Sana Makhoul autora de l'article *Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist* a on ens exposa el significat: *"Baya's art is very detailed, using fish, fruit, butterflies, birds, flowers, vases, musical instruments, women and children. Her forms are constant, and her expressions are repetitive with some variations from one painting to another. Her use of repetition is similar to that of Islamic art. Her husband, Hadj Mahieddine El Mahfoudh, a well-known Algerian musician, inspires musical instruments in her paintings. I see also similarities between her work and the tradition of mural paintings which adorn the houses in North Africa, usually painted by women there."*⁸¹

Mahieddine en la seva obra adopta la seva cultura i ho podem veure reflectit en el vestit de la figura femenina que recorda a les catifes algerianes. Combina diversos aspectes de la cultura algeriana i la cultura occidental tal com ens explica Makhoul en la següent cita: *"I argue that Baya's artwork, like Frida Kahlo's, expresses the richness of her own "native"(14)culture and art. Baya's paintings express the world around her, as she sometimes admits.(15) She is grounded in an Arabo-Berber culture in Algeria."*⁸²

Baya Mahieddine va ser una artista excepcional en relació amb el seu context històric perquè va suposar un canvi en la manera de concebre l'art i trencar amb els estereotips imposats tant a l'art oriental com a la idea preestablerta del que es considerava ser una artista àrab: *"Baya's depiction of human figures in her painting challenges the preconception of a Western onlooker, who assumes that images of human figures are forbidden in 'Islamic art.'* (16) *I argue that this is a false Western*

⁸¹ Makhoul, S. (2021). *Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist*. *DafBeirut*, 9, p. 4-5.
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/<https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Baya-Mahieddine-An-Arab-Woman-Artist.pdf>

⁸² Makhoul, S. (2021). *Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist*. *DafBeirut*, 9, p. 4.
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/<https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Baya-Mahieddine-An-Arab-Woman-Artist.pdf>

myth about 'Islamic art.' Since its beginning 'Islamic art' depicted human figures, including nudes, in the secular realm, yet in the religious domain human figures were forbidden.”⁸³

En conclusió, els detalls proporcionats sobre la vida personal de Baya Mahieddine ens il·lustren les dificultats que va enfrontar com a jove llançada en un món artístic exigent. Aquests detalls contextualitzen, més que expliquen, els temes, motius i símbols de la seva obra. Les pintures de Baya Mahieddine combinen una fantasia imaginativa i tímidament surrealista, però Mahieddine no pintava imatges somiades sinó la seva realitat, repetidament en les seves obres trobem flors, instruments musicals, patrons tradicionals precisament perquè els tenia al seu voltant, aquests objectes l'envoltaven i ella hi tenia una connexió emocional genuïna i profunda.

A través de la seva obra, Baya Mahieddine captura l'essència del seu entorn i les seves experiències personals, transformant-les en representacions visuals vibrants i evocadores. Malgrat els reptes que va enfrontar, el talent i la perspectiva única de Mahieddine li van permetre crear art que continua ressonant en l'audiència actual. La seva obra és un testimoni del poder de l'expressió individual i la capacitat de trobar la bellesa i la inspiració en el món que ens envolta.

⁸³ Makhoul, S. (2021). *Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist*. *DafBeirut*, 9, p. 5.
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Baya-Mahieddine-An-Arab-Woman-Artist.pdf>

Conclusions

Després de realitzar la investigació, m'he adonat que cada vegada hi ha un nombre més gran d'estudis sobre el paper de les dones i les artistes, en aquest cas, en el context de l'Àfrica mediterrània. Inicialment, tenia la percepció equivocada que no trobaria moltes artistes nord-africanes i àrabs, però aquesta percepció s'havia creat per la manca de coneixement. Ara reconec la importància de donar reconeixement i valor a les artistes i al seu lloc dins de la història de l'art.

Durant la investigació, hem identificat diversos centres a l'Àfrica mediterrània que intenten impulsar l'art postcolonial. Entre ells, destaquem l'Office National de l'Artisanat⁸⁴, l'exposició "*Visages d'Alger*"⁸⁵, l'Art Festival d'Assilah al Marroc⁸⁶, els estudiants de gravat de Les Beaux Arts de Tunis⁸⁷, The Casablanca School⁸⁸, i escoles d'art com Les Beaux Arts d'Alger⁸⁹. Tot i aquestes iniciatives per a fomentar un nou art modern i pràctiques postcoloniales, en la història de l'art, sovint no se'ls ha atorgat la significació o importància que busquen. A Occident, hi ha poca reforma en la narrativa de la història de l'art, i només trobem pocs exemples, com l'Institut du Monde Arabe⁹⁰ a París, que intenta valorar l'art més enllà de les fronteres occidentals, en aquest cas, de l'art de l'Àfrica mediterrània i àrab, impulsant artistes àrabs i difonent la cultura.

En un món globalitzat, és crucial promoure l'accessibilitat de l'art per a tothom i generar discussions obertes per enriquir-nos i revisar les idees preconcebudes basades en un paradigma de pensament obsolet. No podem arribar a conclusions basades en lectures neo-orientalistes que perpetuïn estereotips i limitin la comprensió de les expressions artístiques de les dones de l'Àfrica mediterrània.

⁸⁴ Magi, G., & Fabbri, P. (2008). *Art and History: Tunisia*. Casa Editrice Bonechi, p. 23.

⁸⁵ *Le visage d'Alger et ses environs en 1938*. (2020, marzo 9). Urbanisme Francophonie. [consultat: 7 de juliol del 2023]

<https://www.urbanisme-francophonie.org/partagez/le-visage-dalger-et-ses-environs-en-1938/>

⁸⁶ Maribea Woodington Barnes, B.A., M.A. (2008). *ETHNOGRAPHIC RESEARCH IN MOROCCO: ANALYZING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES AND VISUAL CULTURE* [The Ohio State University], p. 251.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1218051347&disposition=inline

⁸⁷ Magi, G., & Fabbri, P. (2008). *Art and History: Tunisia*. Casa Editrice Bonechi, p. 24.

⁸⁸ Maribea Woodington Barnes, B.A., M.A. (2008). *ETHNOGRAPHIC RESEARCH IN MOROCCO: ANALYZING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES AND VISUAL CULTURE* [The Ohio State University], p. 80-85.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1218051347&disposition=inline

⁸⁹ Pouillon, F. (2002). *150 years of Algerian painting: Relevance for understanding the postcolonial situation*. *French Politics Culture & Society*, 20(2). p 141- 158.

<https://doi.org/10.3167/153763702782369731>

⁹⁰ Institut du Monde Arabe. (2019). *En New MOVE* (pp. 202–204). [consultat: 7 de juliol del 2023].

<https://www.imarabe.org/fr>

Una de les conclusions a què hem arribat és que el problema no rau en la manca o existència d'artistes de l'Àfrica mediterrània, sinó en la manera com les interpretem a elles i al seu art. És important tenir aquesta conversa per reflexionar sobre la importància d'integrar els estudis de gènere en la disciplina de la història de l'art. Les ideologies imperialistes, colonialistes, sexistes i patriarcals estan presents en les interpretacions que fem de les artistes, i no podem valorar l'art de manera justa si no integrem una perspectiva feminista i reflexionem sobre els paradigmes preconcebuts en la història de l'art.

Cal reconèixer que aquestes dones artistes de l'Àfrica mediterrània durant les Primeres Avantguardes europees van desafiar els cànons establerts i van obrir nous camins, creant obres d'art que dialoguen amb la seva pròpia tradició artística àrab i s'inspiren en els corrents avantguardistes occidentals emergents. El seu treball ha tingut una influència rellevant i ha deixat una empremta en el seu propi context artístic.

És responsabilitat nostra, com a investigadors i amants de l'art, donar visibilitat a aquestes artistes i incorporar-les plenament a la història de l'art en un sentit global. Hem de trencar les barreres geogràfiques i culturals per apreciar i reconèixer les seves contribucions, superant els estigmes i prejudicis que han limitat la seva presència en el discurs artístic.

En conclusió, aquesta investigació ha estat una oportunitat per descobrir la riquesa i diversitat de les dones artistes de l'Àfrica mediterrània durant el període de les Primeres Avantguardes europees. Ens recorda la importància de qüestionar els paradigmes establerts i de reconèixer la seva contribució significativa a l'art i la cultura. Hem de continuar treballant per aconseguir la igualtat de representació i oportunitats per a totes les dones artistes, tant en aquest context com en altres, perquè tothom pugui gaudir i aprendre de les seves obres d'art. Només d'aquesta manera podrem evitar la manca de visibilitat de les artistes dones en les generacions presents i futures.

Bibliografia

El Azhar, S. (2019). *The changing roles of female visual artists in Morocco*. *Journal of global initiatives*.

https://www.academia.edu/73270750/The_Changing_Roles_of_Female_Visual_Artists_in_Morocco

Aflatoun, I. (2014). *From Childhood to Prison*. Dar Al- Thaqafa Al-Jadida Press.

Andaloussi, H. (2022). Andaloussi, H. (2021). *Moroccan Arts between male domination and female resistance: Study in the anthropology of art*. In S. Sahli & H. Torchan (ed.), *Gender is a cross-disciplinary reading; Part two* (pp. 206-219). Berlin, Germany: Democratic Arabic center. En *PsyArXiv*.

<https://doi.org/10.31234/osf.io/m2n3a>

Bardan, M. (1998). "Speaking Straight: 'Four Women of Egypt'".

Becker, C. (2017). *Amazigh Woven Textiles at Yale: Visual Expressions of Berber Women's Creativity and Inventiveness*. *Yale University Art Gallery Bulletin*.

Becker, C. (2014). *Amazigh arts in Morocco: Women shaping Berber identity*. University of Texas Press.

Bonet Julve, P. (2014). *El Pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)*. *Barcelona research art creation*, 2(3). <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/1134/1012>

Books, L. L. C. (2010). *Moroccan Artists: Bouchta El Hayani, Mohamed Mrabet, Andre Elbaz, Yto Barrada, Chaibia Talal, Nouredine Daifallah, Abdellah Derkaoui*. Books.

Cross-cultural dialogues: identities, contexts and meanings. Contemporary Arab women's art: dialogues of the present. (s/f).

El Khayat, R. (2011). *La Femme Artiste dans Le Monde Arabe* (S. El Azhar, Trans.). Paris, France: Editions de Broca.

Essaydi, L., & Mernissi, F. (2009). *Les Femmes Du Maroc: Photographs by Lalla Essaydi*. powerHouse Books.

Ferhani, Amézanie. "Interview de Baya". *Trois femmes peintres: Baya, Chaïbia, Farhlnissa*. Institut du Monde Arabe/ EDIFRA, 1990.

Futamura, C. W. (2016). *Cendrillon or Scheherazade?: Unraveling the Franco-Algerian legend of Baya Mahieddine*. *Women in French studies*, 24(1).
<https://doi.org/10.1353/wfs.2016.0018>

Hassan, S. M. (1997). *Gendered visions: The art of contemporary Africana women artists*. Africa Research & Publications.

Hiddleston, J., & Lyamlahy, K. (Eds.). (2020). *Abdelkébir Khatibi: Postcolonialism, Transnationalism, and Culture in the Maghreb and Beyond*. Liverpool University Press.

Institut du Monde Arabe. (2019). En *New MOVE* (pp. 202–204).<https://www.imarabe.org/fr>

Josefa Tolrà. (s/f). *Josefa Tolrà*. <https://josefatolra.org/tag/pilar-bonet/page/2/>

Khanna, R. (2007). *Algeria cuts: Women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press.

Kizzi, A. (2020). *Indigenous Algerian women artists in the French landscape: Taos Amrouche and Baya Mahieddine*. En *Under the Skin*. British Academy.

LaDuke, B. (1991) "Chaïbia: Moroccan Artiste-Peintre." *Africa through the eyes of women artists*. Trenton: Africa World Press.

LaDuke, B. (1992). *Inji efflatoun art, feminism, and politics in Egypt*. *Art education*, 45(2), 33. <https://doi.org/10.2307/3193323>

Lenssen, A. (2020). *Inji Efflatoun: White Light*. *Boletín de arte*. Málaga.

<https://doi.org/10.24310/bolarte.2020.v41i.10606>

LLOYD, Fran.(1999). *Cross-cultural dialogues: identities, contexts and meanings. Contemporary Arab women's art: dialogues of the present*. Ed. Fran Lloyd. London:Women's Art Library.

Magi, G., & Fabbri, P. (2008). *Art and History: Tunisia*. Casa Editrice Bonechi

Maribea Woodington Barnes, B.A., M.A. (2008). *ETHNOGRAPHIC RESEARCH IN MOROCCO: ANALYZING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES AND VISUAL CULTURE* [The Ohio State University].

chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etd.ohiolink.edu/apexrod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1218051347&disposition=inline

Makhoul, S. (2021). *Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist*. *DafBeirut*, 9.

chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Baya-Mahieddine-An-Arab-Woman-Artist.pdf>

Mernissi, F. (2018). *El Haren de occidente*. Planeta Publishing.

MERNISSI, F. (1998). *The artist's voice: Chaïbia Talal. Translated from Arabic. Images of enchantment: visual and performing arts of the Middle East*. Ed. Sherifa Zuhur. Cairo: American University in Cairo Press.

Mikdadi, S., & etc. (1994). *Forces of change: Artists in the Arab world*. Northeastern University Press.

Noury, N. (2013). *L'esthétique de la traversée: Chaïbia Tallal, Maïssa Bey et Assia Djébar*. Rice University.

Peyrissac, J. (1998) *Baya: Gouaches, 1947*. Maeght.

Pires, A. H. N. (2019). *Female Presence in the Middle Eastern and North African Art Market*. Instituto Universitário de Lisboa .

Perry, G. A. (2001). *Primitivismo, cubismo, abstraccion*. Akal Ediciones.

Pouillon, F. (2002). *150 years of Algerian painting: Relevance for understanding the postcolonial situation*. *French Politics Culture & Society*, 20(2).

<https://doi.org/10.3167/153763702782369731>

Said, E. W. (2016) [1978]. *Orientalismo*. Barcelona: Debate

Shabout, N. M. (2015). *Modern Arab art: Formation of Arab aesthetics*. University Press of Florida.

Sharobeem, H. (Ed.). (2016). *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text: WHEN THE PERSONAL BECOMES COLLECTIVE: A STUDY OF AN ACTIVIST'S MEMOIR* (Vol. 3, Número 2). University of Montenegro.

SHERWELL, Tina.(1999). *Bodies in representation: contemporary Arab women artists. Contemporary Arab women's art: dialogues of the present*. Ed. Fran Lloyd. London: Women's Art Library.

Torres, D. G. (2014, enero 24). *Josefa Tolrà, una revisión necesaria*. El Español. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/exposiciones/20140124/josefa-tolra-revisi-on-necesaria/7749593_0.html

Vandenbroeck, P. (2000). *Azetta: l'art des femmes berbères*. En *Ludion; Paris: Flammarion; Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*.

Villar, J. B. (2016). *Mujeres árabes en las artes visuales. Los países mediterráneos*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Wakaba Futamura, C. (Ed.). (2019). *Baya Mahieddine and Lalla Essaydu: Reimag(in)ing Maghrebi Girlhoods through the Female Gaze*. Florida State University Libraries.

chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:722934/datastream/PDF/view>

Wilson-Goldie, K. (2019). Public/private: *The many lives of 'rebel painter' inji eflatoun*. *Afterall A Journal of Art Context and Enquiry*, 48 <https://doi.org/10.1086/706135>

Filmografia

Britel, Y. (2015). *Chaïbia*. H-Films. <https://www.youtube.com/watch?v=LgHBysVc6Ak>

Al Jazeraa, D. (s/f). *Documental en llengua àrab sobre l'artista Chaïbia Talal*.
<https://www.youtube.com/watch?v=dTuQGIIAAtc>

Annex Fotogràfic

Figura 1. Dona de la zona d'*Ait Khabbash* teixint una catifa, 1999.

Becker, C. (2014). *Amazigh arts in morocco: Women shaping Berber identity*. University of Texas Press.

Figura 2. Dona amazigh de la zona de l'Anti-Atlas, vestida amb la roba tradicional, les joies i tatuatges berbers.

Becker, C. (2014). *Amazigh arts in morocco: Women shaping Berber identity*. University of Texas Press.

Figura 3. Foto de l'escola d'Art Photo . Cortesia de l'estat de Menhat Helmy.
<https://www.mdpi.com/2076-0752/11/5/95>

Figura 4. Fotografia de les professores de l'Instiut de Belles Arts a Bulaq. (1947- 1949).
<https://www.mdpi.com/2076-0752/11/5/95>

Figura 5. Chaïbia Talal (1929 - 2004).

<https://www.taldiacomohoy.es/post/cha%C3%AFbia-talal-1929-2004>

Figura 6. Chaïbia Talal, *Jamaa El Fna*, 1969, oil sobre tela, 80x 100 cm. Museu Reina Sofía, Madrid.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20210331/6618833/arte-marroqui-desconocido-valla-exposicion-reina-sofia.html>

Figura 7. Chaïbia Talal, *Un cyclist*, 1974, oli sobre tela. 100 x 74 cm. Col·lecció privada.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Un-cycliste--/EB6573A32B1ECDC0>

Figura 8. Chaïbia Talal, *Face*, 1970, oli sobre tela, 54 x 65 cm. Col·lecció privada.

<https://www.arthistoryproject.com/artists/chaibia-talal/face/>

Figura 9. Chaïbia Talal, *Mon Village, Chtouka*, 1990, oli sobre tela 190 x 191 cm, Arab Museum of Modern Art, Doha.

<https://www.taldiacomohoy.es/post/cha%C3%AFbia-talal-1929-2004>

Figura 10. Inji Efflatoun (1924 - 1989).

https://es.wikipedia.org/wiki/Inji_Aflatoun

Figura 11. Inji Efflatoun *In the Women's Prison*, 1960, oli sobre fusta, 58 x 52cm, Safarkhan Art Gallery.

<https://groundimpressions.home.blog/2020/04/15/inji-efflatoun-the-great-egyptian-painter-activist-and-feminist-1924-1989/>

Figura 12. Inji Efflatoun, *Boats on the Nile*, 1984, oli sobre tela, 32 x 58 cm, Bonhams.

<https://groundimpressions.home.blog/2020/04/15/inji-efflatoun-the-great-egyptian-painter-activist-and-feminist-1924-1989/>

Figura 13. Inji Efflatoun, *Composició surrealista*, 1942, 71 x 60.5 cm , Col·lecció privada.

<https://groundimpressions.home.blog/2020/04/15/inji-efflatoun-the-great-egyptian-painter-activist-and-feminist-1924-1989/>

Figura 14. Inji Efflatoun, *"We cannot Forget"*, 1951, tinta sobre paper. Col·lecció privada.

<https://twitter.com/sultanalqassemi/status/1231732578803208197>

Figura 15. Inji Efflatoun, *The Girl and the Beast*, 1941, oli sobre tela, 80 x 130,5 cm. Arab Museum of Modern Art, Doha.

<https://universes.art/en/nafas/articles/2016/egyptian-surrealists/img/inji-efflatoun>

Figura 16. Baya Mahieddine (1931- 1998).

<https://www.taldiacomohoy.es/post/baya-mahieddine-1931-1998>

Figura 17. Baya Mahieddine, *"Las dos músicas"*, 1966. aiguada i gràfit sobre paper, 99 x 148,5 cm. Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar.

<https://www.taldiacomohoy.es/post/baya-mahieddine-1931-1998>

Figura 18. Baya Mahieddine, "*Sans titre*", 1966, gouache sobre paper, 100 x 150 cm, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Othmane Mahieddine.

<https://www.taldiacomohoy.es/post/baya-mahieddine-1931-1998>

Figura 19. Baya Mahieddine, *Femme et paon*, 1969, tremp sobre tela, 116 x 61 cm. Col·lecció privada.

<http://www.artnet.fr/artistes/mahieddine-baya/femme-et-paon-FLPtsTUM5h9Ux-K5YLzrRw2>