

**Diàspora artística transmediterrània.  
Postcolonialisme i reconeixement en Kader Attia,  
Yto Barrada, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili.**

**Sara Romero Orts**

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Treball de Fi de Màster

Tutora: Nuria Peist Rojzman



# Índex

<b>INTRODUCCIÓ .....</b>	<b>6</b>
Objectius i hipòtesis .....	7
Estat de la qüestió .....	9
Marc teòric .....	12
Metodologia.....	14
<b>1. Els estudis postcolonials en relació a la Mediterrània. ....</b>	<b>18</b>
1.1. La noció de la Mediterrània i el món de l'art: unió cultural o foment de la diferència? .....	23
1.2. La globalització de l'art i el seu impacte en el Mediterrani artístic postcolonial. .	29
1.3. El concepte de la <i>hibridesa cultural</i> d'Homi Bhabha per explicar la identitat cultural i artística del sud mediterrani. ....	36
<b>2. La trajectòria artística de Bouchra Khalili, Mounir Fatmi, Yto Barrada i Kader     Attia i la seva projecció internacional des del Maghreb. ....</b>	<b>41</b>
2.1. Presentació dels artistes seleccionats i de les seues narratives. ....	44
2.2. La realitat social, política i artística del Maghreb: Factor de construcció de la figura de l'artista magrebí.....	53
2.3. La trajectòria professional: L'estudi d'Art a Europa i la progressiva integració en xarxes artístiques i institucionals. ....	58
2.4. L'impacte dels artistes en el món de l'art contemporani del Maghreb. ....	64
<b>3. Reconeixement artístic i tractament de les discursos de Bouchra Khalili, Mounir     Fatmi, Yto Barrada i Kader Attia a la ciutat de Barcelona .....</b>	<b>70</b>
3.1 El reconeixement institucional a Barcelona. ....	73
3.2 El suport institucional: premis, beques i col·laboracions periòdiques. ....	78
3.3 El mercat de l'art: Presència en galeries i fires d'art contemporani a Barcelona. .	81
3.4 L'efecte de la crítica. ....	84
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>96</b>



## **Agraïments**

A la Dra. Nuria Peist per creure en mi i en el meu projecte des del primer moment, fins i tot molt abans de conèixer-nos en persona; pel seu acompanyament, per oferir-me idees que m'han il·luminat i despertat nous interessos, per la confiança ferma i per la paciència. El teu treball, inquietuds i metodologia m'han inspirat enormement i de ben segur ho continuaran fent durant la meua trajectòria. A la Dra. Evelyne Toussaint per obrir-me les ales i motivar-me a venir a Barcelona, així com per mostrar-me alternatives a la manera d'estudiar la Història de l'Art que en aquest treball he pogut desenvolupar. A la Dra. Laia Manonelles per haver compartit metodologia i experiències.

A la meua mare, Núria, pel suport, per ser la meua millor amiga, per entendre'm, per deixar-me lliure i donar-me les facilitats per ser-ho. Al meu pare, Celes, per haver-me ajudat a construir el meu esperit crític i inconformista i per haver confiat sempre en mi sense dubtar-ho. Al meu germà, Àlex, per veure'm partir des de ben jove sense saber si tornaré, per la seua noblesa, sinceritat i per fer-m'ho tot més fàcil. No podria estar més agraïda de tenir-vos al meu costat; aquest treball de recerca és, en part, el resultat de tot el vostre recolzament durant anys. A l'Albert, la Mireia, el Lluís i el Joan, companys de pis, de ciutat i quasi de vida que m'han acompanyat durant aquests mesos de redacció. Gràcies.



*Cela revient à dire que l'essentiel est ici de voir clair, de penser clair, entendre dangereusement de répondre clair à l'innocente question initiale: qu'est-ce en son principe que la colonisation?*

— AIMÉ CÉSARIE (1955)<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓ

Reflexionar per sobreviure. Revisar com instrument per qüestionar i avançar des de nous punts de vista heterogenis i transversals. Aquest treball de recerca el concep com el resultat de les diverses observacions i consideracions que, durant els meus anys d'estudi de la Història de l'art, he anat desenvolupant entorn la disciplina. Una disciplina que no arribava a entendre com un ens rígid i immutable i que, a partir del contingut d'assignatures cursades durant aquest any de màster, he pogut qüestionar i abordar des d'altres punts de vista. El fet d'haver aprofundit en perspectives entorn l'art – més bé contemporànies –, desenvolupades des de la filosofia, la sociologia, l'antropologia o els estudis visuals i culturals, m'han permès adoptar noves metodologies, així com clarificar les que utilitzava anteriorment. La intenció personal que acompanyarà la recerca d'aquest treball rau, principalment, en dilucidar la manera en la qual s'estructura l'art avui en dia. Més enllà dels resultats finals, del compliment de les meves hipòtesis o dels objectius metodològics, entenc el procés que acompanya aquest estudi com una ferramenta pròpia que em servirà per descobrir i desarticular, en certa mesura, el funcionament del món de l'art. Per tant, visualitze aquest projecte com un aprenentatge i formació personal que engloba tot allò que m'inquieta i aspire a explorar dins de la disciplina.

Concretament, en aquest treball em centraré en examinar diferents aspectes entorn la qüestió de l'hegemonia de l'art occidental. Aquests acompanyaran una àmplia anàlisi de la trajectòria i els procediments de reconeixement d'uns artistes seleccionats que formen part de la diàspora magrebina – perquè s'identifiquen d'aquesta manera i perquè realitzen la seua pràctica artística entorn aquesta identitat.<sup>2</sup> Els artistes que abordarem i que

---

<sup>1</sup> Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine. 1995, 5.

<sup>2</sup> Si parlem de la zona geogràfica del Maghreb, cal tenir en compte que ens referim al nord-oest del continent africà; una regió que comprèn el Marroc, Tunísia, Argèlia i Líbia. Magrheb en àrab significa "lloc per on

constituïran els nostres casos d'estudi són: Kader Attia (1970), Yto Barrada (1971), Mounir Fatmi (1971) i Bouchra Khalili (1970). Més enllà d'estudiar la seua obra pictòrica, em propose observar les dinàmiques i les relacions que es teixeixen en el món de l'art entre el que s'entén per *nord global* i *sud global*, específicament en la vessant est mediterrània, a partir d'aquests casos d'estudi. Amb aquesta elecció espacial i temàtica pretenc posar el focus en un àmbit d'estudi propi de la Història de l'art contemporània, tot i que conjuntament amb altres disciplines, oferint un marge discursiu des del qual poder pensar altres narratives, a més de repensar les metodologies existents. Així, entenent que són nombroses les temàtiques, problemàtiques i teories que vull tractar, amb aquesta recerca pretenc elaborar i desenvolupar un conglomerat de qüestions diverses que s'agrupin entorn dues branques teòriques determinants: els estudis postcolonials i la sociologia de l'art.

### **Objectius i hipòtesis**

El primer objectiu que engloba aquest treball de recerca és el d'analitzar la trajectòria de quatre artistes originaris del Maghreb per tal de veure els processos de reconeixement d'aquests a nivell global, europeu i magrebí. A aquest objectiu acompanya el fet d'observar i desarticular les dinàmiques nord-sud en relació al món de l'art contemporani i focalitzant-nos en l'àmbit geogràfic del Mediterrani.. Partirem de la idea, possiblement romàntica, d'una zona mediterrània d'interessos, cultures i històries comunes en relació a les actuals problemàtiques de mobilitat, migració, racisme social i institucional i globalització. Per això, l'objectiu principal és el d'establir una connexió crítica i rigorosa entre casos concrets d'artistes procedents del nord-oest africà i les maneres en les quals aquests són rebuts i es fan reconeguts dins del sistema artístic. A més, altre dels objectius principals és el de poder aprofundir en una anàlisi materialista de la realitat artística, examinant la trajectòria d'aquests artistes en la ciutat de Barcelona per així observar la manera en la qual són representats, així com per quins espais han trobat aquesta representació i suport. L'elecció d'ambdós pols geogràfics ha estat escollida a partir de la considerada necessitat d'analitzar els processos d'artistes originaris del Maghreb, no solament com voluntat particular d'estudi o de visibilització de les seues obres, sinó

---

es pon el sol", és a dir, "ponent". Entenem, per tant, que ens referim a la regió més occidental – en termes geogràfics – del *món àrab*.



també com voluntat d'anàlisi d'una aparent problemàtica entorn el tractament dels seus discursos i narratives des d'un punt de vista institucional, relacionada amb possibles aspectes com el reduccionisme identitari, el neo-exotisme o la instrumentalització de la pràctica artística.

Paral·lelament a aquest estudi concret en relació als quatre artistes, altre dels objectius que tractarem de desenvolupar és el d'observar de quina manera les teories entorn la crítica postcolonial dialoguen amb la sociologia de l'art i permeten examinar el món de l'art actual i sota quins paràmetres els artistes i les instàncies artístiques s'enllacen. A partir de l'anàlisi d'autors, de la interpretació de teories i de la comparativa de discursos oferirem un marc teòric amb la intenció d'examinar la trajectòria d'aquests artistes en relació al que s'entén com l'àmbit d'estudi del postcolonialisme. Així, des del prisma de la ciutat de Barcelona, que considerem connectada amb la zona del Maghreb des d'una òptica sociocultural, històrica o migratòria, així com per la proximitat geogràfica, ens proposem completar tota aquesta informació servint-nos del sistema de l'art local per analitzar aquests mecanismes de reconeixement, consagració i representació dels artistes. D'aquesta manera, algunes de les hipòtesis que tractarem de demostrar seran si les produccions dels quatre artistes seleccionats parteixen de les bases d'un existent imperialisme estètic, si reben unes sistemàtiques valoritzacions, o si han de confluïr en certes temàtiques i/o rols per haver d'aconseguir un lloc en el mercat, i fins quin punt aquests processos es repeteixen en la seua trajectòria i, particularment, en el seu pas per Barcelona. Per tant l'objectiu principal que sostindrem serà el d'arribar a argumentar, mitjançant una aproximació empírica la qual acompanye les reflexions teòriques, que la globalització de l'art i l'aparent igualtat artística que aquesta causa no correspon a una realitat on l'hegemonia del mercat de l'art occidental determina tant la pràctica artística com les activitats de les institucions d'art – en aquest cas pel que fa als artistes del Maghreb, però oferim un marc des del qual pensar altres realitats en altres espais. Com són la seua identitat i discursos tractats des d'un punt de vista institucional? Podríem apreciar una certa *occidentalització* de la pràctica artística? Seria possible entendre uns processos de recepció comuns entre els artistes del nord-est d'Àfrica en la ciutat de Barcelona? I, seria possible prolongar aquest esquema a nivell global?

## Estat de la qüestió

Pel que fa a l'estat dels coneixements dels temes de recerca que fem en aquest treball, cal primerament tenir en compte l'absència de referents acadèmics que hagen tractat els modes de reconeixement d'artistes nord-africans en Occident en general. Encara que observem una tendència actual, des dels estudis postcolonials de l'art i des de les institucions artístiques que realitzen exhibicions o reflexions al voltant d'aquest subjecte, per fer servir com objectes d'estudi artistes particularment d'origen subsaharià o centre i sud-americà, aquest interès no s'ha pronunciat tan àmpliament cap a altres zones geogràfiques que, malauradament, també han viscut i viuen els processos de dominació i colonització occidentals. Considerem que la validesa de la investigació, dins de l'àmbit d'estudi de la història i la sociologia de l'art, es fonamenta a partir dels existents buits dins dels estudis realitzats pel que fa a aquests artistes o, més enllà, a la totalitat d'artistes originaris del Magreb. En cap cas s'ha parlat d'aspectes entorn el reconeixement i, menys encara, en relació a la crítica postcolonial.

Així, tot i que considerem la manca d'anàlisis centrats en el sistema artístic propi dels països del món d'àrab o del nord d'Àfrica, estimem important mencionar alguns treballs que, des dels estudis postcolonials, s'han fet entorn les regions que engloben el Mar Mediterrani i, concretament, entorn la relació artístic-cultural entre els països del nord d'Àfrica i del sud d'Europa. Concretament, destaquem dos centres d'estudi principals: per una banda, el programa de doctorat en "Estudis postcolonials i culturals del món anglòfon" de la universitat de Nàpols "L'Orientale" – el qual, a partir de la figura del seu director, Iain Chambers, ha anat especialitzant-se en la regió mediterrània. Celeste Ianniciello és una de les investigadores d'aquest grup que remarquem pel seu interès en les experiències de migració i transnacionalitat com arxius de memòria de la pràctica artística i de projectes museogràfics. De fet, ha publicat el llibre *Migrations, Art and Postcoloniality in the Mediterranean*, el qual es basa en la memòria transcultural del Mediterrani, i ha participat en la publicació de *The Postcolonial Museum. Arts of Memory and Pressures*, altre llibre que permet entendre la manera de concebre els museus respecte als nous fenòmens migratoris i econòmics en el context postcolonial.<sup>3 4</sup> Per altra banda, distingim el programa d'estudis en l'Orient Mitjà i el Nord d'Àfrica de la universitat

---

<sup>3</sup> Ianniciello, Celeste. *Migration, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*. Londres: Routledge. 2018.

<sup>4</sup> Chambers, Iain; De Angelis, Alessandra; Ianniciello, Celeste (i altr.). *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.

Northwestern d'Evaston (Illinois, Estats Units), dins del qual trobem el treball d'Emma Chubb entorn les relacions entre identitat nacional, migració, postcolonial i representació visual, tractant també la diàspora i els discursos d'un conjunt d'artistes contemporanis d'origen marroquí.<sup>5</sup>

A banda d'aquests dos grups de recerca que tracten pràcticament de manera directa les temàtiques que abordem, hem trobat alguns articles entorn el subjecte colonial magrebí i el món de l'art que considerem importants mencionar. És el cas de Katarzyna Pieprzak, professora i investigadora de la Universitat de Michigan i especialista en art i literatura contemporània del Nord d'Àfrica, així com en museus d'Àfrica i d'Orient Mitjà i en les teories postcoloniales del món francòfon. Ha escrit el llibre *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco* en el qual analitza la relació entre els museus marroquins, els conceptes de memòria i nació i la realitat dels artistes locals l'obra dels quals és difosa a nivell internacional.<sup>6</sup> També destaquem les aportacions de Rachida Triki, curadora d'art i professora d'estètica i història de l'art a la Universitat de Tunísia, a través d'una sèrie d'articles que qüestionen les condicions de producció artística dels artistes magrebins actuals dins del context de la globalització del món de l'art.<sup>7</sup> Finalment, destaquem l'existència d'altres publicacions puntuals que també incideixen en els paràmetres de la mundialització en l'àmbit estètic i cultural, com ara bé el llibre *Art et Transculturalité au Maghreb*, dirigit per Hadj Miliani i Lionel Obadia – professors de literatura a la universitat de Mosthaganem i d'antropologia a la universitat de Lió 2, respectivament – que consisteix en un conjunt d'articles acadèmics entorn la temàtica de mobilitat artística en el context global.<sup>8</sup> Altres d'aquests estudis entorn la creació dels artistes magrebins i les característiques actuals del sistema de l'art seran tractats i incorporats a mesura que avancem en el present treball.

---

<sup>5</sup> En relació a Emma Chubb i el nostre treball, vegeu: Chubb, Emma. "Differential Treatment: Migration in the Work of Yto Barrada & Bouchra Khalili", 268-295. A: *Journal of Arabic Literature*, nº46, 2015.

<sup>6</sup> Pieprzak, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. Massachusetts: University of Minnesota Press, 2010.

<sup>7</sup> Alguns d'aquests articles són: Triki, Rachida. "Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité", 104-111. A: *Collège International de Philosophie*, nº58. 2007; Triki, Rachida. "L'art du Maghreb: de l'appropriation à la réécriture", 9-13. A: *Perspective*, nº2, 2017. També vegeu el llibre: Triki, Rachida (ed.). *Orient/Occident: les arts dans le prisme exogène*. Tunísia: Editions Sunomed, 2008.

<sup>8</sup> Miliani, Hadj; Obadia, Lionel (dir.). *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2006.

Altres estudis o publicacions es centren també en diferents aspectes que nosaltres tractarem, encara que no tant directament relacionats. Per exemple, trobem estudis entorn el reconeixement a Europa i a Barcelona d'artistes que, malgrat no siguin de la zona geogràfica que nosaltres examinarem, ens podran servir com far teòric, pràctic i metodològic perquè realitzen el mateix tipus d'aproximació materialista i quantitativa a la informació. Principalment, mencionem les investigacions realitzades per Laia Manonelles, doctora en Història de l'art per la Universitat de Barcelona, centrades en l'art experimental en la Xina i en la recepció de l'art contemporani xinès en el context euro-america.<sup>9</sup> Altres exemples d'estudis que tracten parcialment la temàtica que ens ocupa són aquelles publicacions que es centren més bé en l'univers artístic i en les narratives dels artistes del Maghreb, tot i realitzant també de vegades un èmfasi en conceptes com la mobilitat o la identitat. Entre aquestes, estimem interessant mencionar el llibre *Desde el Magreb al Mashreq. Diálogos artísticos y geopolíticos sobre el norte de África, Oriente Próximo y el mundo islámico* perquè l'autor, Juan Vicente Aliaga (profesor a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València), hi realitza entrevistes a diferents artistes de la diàspora magrebina i explica la relació d'aquesta publicació amb els estudis postcolonials i amb la voluntat de ruptura amb els estereotips i amb les epistemologies occidentals.<sup>10</sup> També trobem el projecte de l'artista Ursula Biemann, *The Maghreb Connection*, en el qual tracta aspectes de la mobilitat a través del Nord d'Àfrica des d'una aproximació crítica i artística.<sup>11</sup> En tot cas, encara que podem trobar publicacions o articles centrats en algunes temàtiques d'aquesta recerca, aquells que engloben ambdós àmbits d'estudi que tractem de relacionar – els estudis postcolonials i la sociologia de l'art – resten singulars i, fins i tot, aïllats. És per això que, considerant les nombroses llacunes, així com la manca de recerca científica i crítica, aquest treball serà també un

---

<sup>9</sup> Aquestes investigacions li han permès, entre altres projectes, la publicació del llibre *Arte experimental en China, conversaciones con artistas*, en el qual, a partir d'entrevistes, estableix un diàleg directe i pragmàtic amb la realitat i les problemàtiques artístiques de la regió. Vegeu: Manonelles, Laia. *Arte experimental en China, conversaciones con artistas*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2011. En relació a la diàspora d'artistes xinesos i la seua recepció vegeu també: "Diasporas and Migrant Flows in Chinese Experimental Art", 63-80. A: *International Journal of Current Chinese Studies*, nº3, 2012.; . "Ai Weiwei: La recepción de su producción artística", 413-428. A: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol.27, nº3, 2015.

<sup>10</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Desde el Magreb al Mashreq. Diálogos artísticos y geopolíticos sobre el Norte de África, Oriente Próximo y el mundo islámico*. Murcia: Cendeac, 2012.

<sup>11</sup> Biemann, Ursula (dir.). *The Maghreb Connection. Movements of Life Across North Africa*. Barcelona: Editorial Actar, 2006.

procés de síntesi, d'interpretació i de producció de noves relacions, hipòtesis i lectures a través l'anàlisi d'un contingut teòric interdisciplinar.

## Marc teòric

Entenent el marc teòric com el conjunt d'eines conceptuals en les quals ens basarem per analitzar les nostres problemàtiques, diferenciarem els dos àmbits d'estudi que hem mencionat amb anterioritat: la sociologia de l'art i els estudis postcolonials. Des de la sociologia de l'art, analitzarem tant els processos i els mecanismes de reconeixement, com les connexions, la trajectòria i les relacions dels artistes amb els museus que hi col·laboren. Per això, prendrem en consideració els treballs de tres figures principals de la disciplina que estaran presents implícitament al llarg d'aquest escrit: els sociòlegs Pierre Bourdieu i Nathalie Heinich, i els historiadors de l'art Vicenç Furió i Nuria Peist. De Pierre Bourdieu utilitzarem alguns conceptes com el de consagració, així com les seues ferramentes per explicar les estructures socials en relació als individus – que interioritzen aquestes estructures.<sup>12</sup> Pel que fa a Nathalie Heinich, ens interessarà la seua idea d'art contemporani com nou paradigma coexistent amb el paradigma modern, els espais i actors dels quals són diferents. Ens servirem de la manera en la qual Heinich entén les estructures artístiques existents en l'art contemporani per els estudis que realitza entorn les reputacions dels artistes.<sup>13</sup> Concretament, les seues interpretacions del model dels cercles de reconeixement d'Alan Bowness (historiador de l'art que també

---

<sup>12</sup> Les teories i aportacions del sociòleg francès Pierre Bourdieu per explicar les pràctiques socials són de notable importància en l'àmbit de les ciències socials. Concretament, destaquem els conceptes d'*habitus* i de *camp* que, encara que no mencionarem específicament en el treball, estaran presents implícitament al llarg de l'anàlisi que suposa aquest estudi. Bourdieu entén l'*habitus* com un conjunt de característiques interioritzades per les persones d'un mateix entorn social a partir de les interaccions entre l'individu, una cultura comuna i uns mateixos recursos facilitats per les institucions socials. Segons aquesta idea, aquestes persones comparteixen estils de vida semblants en relació a aspectes com el seu nivell educatiu, el seu capital cultural o econòmic o la seua ocupació. Vegeu: Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 [1a edició: 1997]; *La distinción. Criterios y base sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006 [1a edició 1979]. Quant al concepte de *camp*, Bourdieu ho explica com un espai d'activitat social, com ho podria ser l'art, marcat per unes estructures, unes relacions i unes regles específiques. Per tant, cada camp té uns principis, més o menys autònoms, que defineixen unes estructures socials. Vegeu: Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1a edició: 1992]; "Algunas propiedades de los campos", 135-141. A: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

<sup>13</sup> Entorn l'estudi del sistema de l'art contemporani i dels seus mecanismes de creació vegeu: Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París: Les Éditions de Minuit, 1988.

mencionarem en nombroses ocasions) ens seran de gran utilitat en aquest treball.<sup>14</sup> Nosaltres emprarem aquestes idees a partir del treball que Nuria Peist, historiadora de l'art i professora a la Universitat de Barcelona, ha realitzat i ampliat entorn aquests autors. Peist ha arribat a proposar una definició de les estructures artístiques, les quals permeten explicar els processos de reconeixement i consagració dels artistes de les avantguardes, que nosaltres tractarem d'amplificar, a partir dels casos d'estudi, en artistes contemporanis. Finalment, de Vicenç Furió tindrem en consideració les seues anàlisis entorn la constitució dels valors artístics en la societat a partir de l'acció del públic i de la seua difusió per part de les entitats culturals.<sup>15</sup>

A partir de la branca teòrica dels estudis postcolonials, qüestionarem l'existència d'un imaginari colonial present en el món de l'art, així com observarem els discursos dels artistes i els tractaments d'aquests en els centres artístics, la crítica o la curaduria, als quals podrem dirigir una anàlisi crítica a partir dels preceptes teòrics d'aquest àmbit d'estudi. Dins de les teories postcolonials de l'art, són tractades les produccions artístiques, o bé d'antics països colonitzats, o bé d'altres que encara són colònia, així com els seus efectes entorn la idea d'identitat, hibridació, imperialisme o hegemonia. És per això que, considerant el gran nombre de publicacions entorn la crítica postcolonial, els fonaments teòrics principals que utilitzem es centren, entre d'altres, en el treball de tres teòrics: Edward Said, Homi Bhabha i Gerardo Mosquera. Pel que fa al sociòleg Edward Said, un dels més cèlebres i reconeguts de la disciplina, les seues teories entorn la construcció de l'identitat oriental a través del domini d'occident seran aplicades a l'àmbit geogràfic que examinem, així com a la realitat artística i cultural. D'Homi Bhabha, sociòleg i professor a la Universitat de Harvard, els estudis del qual són també molt influents en els estudis postcolonials, recuperarem el concepte d'hibridesa cultural per proposar respostes al paradigma de la globalització de l'art i de la identitat dels artistes que ens ocupen, podent allargar aquesta anàlisi a altres artistes del *sud global* d'altres territoris. Així, aquests dos teòrics seran estudiats individualment en diferents apartats del primer capítol, intentant crear una aproximació a la crítica postcolonial en relació a la història de l'art. Si més no, totes aquestes observacions entorn la situació particular del

---

<sup>14</sup> Pel que fa al concepte de *cercles de reconeixement* d'Alan Bwness vegeu: Bowness, Alan. *The condition of succès: how the modern artist rises to fame*. Nova York: Thames and Hudson, 1993 [1a edició 1991].

<sup>15</sup> Entorn el treball i la recerca de Vicenç Furió, vegeu publicacions com: Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, i Furió, Vicenç. "Arte, fortuna crítica y recepción", 7-31. A: *Kalias*, nº23-24, 2000.

Maghreb i de Barcelona es trobaran dins d'una discursiva més àmplia que ens interrogarà al voltant del sistema de l'art i de les relacions entre l'hegemonia i les heteronomies. En aquest marge, el concepte de l'estructura *centre-periferia* que Gerardo Mosquera (historiador de l'art, crític i comissari) recupera d'àmbits d'estudi com l'economia o la política – teories desenvolupades especialment entorn els anys 60 i 70 i en relació a Amèrica Llatina – i aplica en el camp de l'art, ens servirà per explicar aquestes dicotomies i lligams entre ambdós territoris.

Per altra banda, aquestes teories postcoloniales seran abordades dins del context actual de la globalització de l'art o de l'art global, ja que és l'estat en el qual la creació i les estructures artístiques estan immerses des de la darrera dècada del segle XX – segons els teòrics d'aquest àmbit d'estudi. Dins d'aquest marc, i amb l'objectiu d'establir una observació completa de les diferents teories i paràmetres que engloben els artistes que tractem, utilitzarem les aportacions de teòrics com Arjun Appadurai, notable antropòleg i professor a la universitat de Nova York, segons el qual les relacions actuals estan marcades per la presència d'uns *fluxos* entre les societats i les cultures que produeixen unes disjuncions centrals en les polítiques culturals globals. Per l'anàlisi de l'art en el context de la globalització, cal esmentar els estudis d'Anna Maria Guasch, catedràtica d'història de l'art en la Universitat de Barcelona. La seua publicació *El arte en la era de lo global, 1989-2015* permet una anàlisi dels processos artístics duts a terme en els darrers decennis i marcats per aspectes com la mobilitat, la interacció, la multiplicitat o la territorialitat, proposant estudiar el passatge d'un art contemporani multicultural i transnacional a un de global.<sup>16</sup> Les seues eines conceptuals, especialment entorn els *girs* d'allò global, ens permetran entendre el sistema de l'art des de la perspectiva dels anomenats Global Studies, i així poder crear una comparativa entre les diferents disciplines i propostes que ens permeta discernir noves aproximacions teòriques i pràctiques transdisciplinars.

## **Metodologia**

Tot i tenir en compte que el que explicarem en aquest treball és una part del funcionament de la realitat i no la realitat en sí, amb l'enfocament materialista que hem decidit efectuar

---

<sup>16</sup> Guasch, Anna Maria. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

a partir dels quatre casos d'estudi seleccionats pretenem realitzar una aproximació pragmàtica de la realitat que no reste en una mera anàlisi teòrica de les idees i problemàtiques que tractem. Cal esmentar que, l'elecció de Barcelona rau en la voluntat inicial d'establir un contacte directe amb les institucions i centres d'art a través de la realització d'entrevistes, així com en la facilitat per accedir a fons bibliogràfics i documentals, ja no sols d'institucions oficials o museus, sinó de galeries o altres centres d'art. El fet d'ubicar-nos en la mateixa ciutat, que analitzarem en relació als artistes, ens permetrà tècnicament abordar i examinar directament els discursos artístics. Per tant, el mètode de recerca que utilitzarem es basarà, per una banda, en fonts primàries. És a dir, entrevistes realitzades a personalitats del món de l'art contemporani de Barcelona, articles publicats en revistes o anàlisi de la informació rebuda pels museus i centres d'art mateix. Per altra banda, ens farem servir de fonts secundàries a través de la lectura i interpretació de llibres i articles publicats per especialistes en la matèria, així com de catàlegs d'exposició o altres publicacions. Com hem mencionat, l'objecte d'estudi no seran les obres dels artistes, sinó les relacions i estructures artístiques en les quals es troben immersos, principalment pel que fa a la Mediterrània i Barcelona, però podent prolongar-ho a altres espais geogràfics per entendre la totalitat dels mecanismes de reconeixement dels artistes.

Així, hem explicat que l'elecció de Barcelona i de la Mediterrània com espais geogràfics discursius rau en l'accessibilitat a la informació, així com en la voluntat de crear un diàleg nord-sud en el ponent mediterrani a partir dels vincles culturals, històrics i migratoris que ja existeixen. Ja que estudiarem una selecció d'artistes de la diàspora magrebina i la seua trajectòria i tractament dins del món de l'art en diferents espais (globalment, a Europa, al Magreb i a Barcelona), el nostre estudi està determinat per aquesta selecció. Els criteris que hem utilitzar per triar aquests quatre artistes estan condicionats a partir del primer interès que vam presentar per l'artista Bouchra Khalili, així com per la seua discursiva centrada en la idea de migració i mobilitat en el Mediterrani. A partir d'un primer interès per tractar l'artista en el treball de recerca, establirem la resta de casos d'estudi basant-nos en quatre criteris principals: l'origen dels artistes (que formessin part de la diàspora del Magreb identificant-se com a tal); que foren el més contemporanis possible, així com coetanis entre ells; havien de realitzar obres de gèneres i tipologies diverses; i, finalment, havien de ser artistes que vegegem *a priori* com consagrats i cèlebres en el món de l'art. L'elecció d'Yto Barrada va ser a partir de la relació d'ambdues artistes en la



Cinemathèque de Tànger i en altres projectes. Mounir Fatmi fou seleccionat pel fet de col·laborar en la galeria ADN de Barcelona, juntament amb Khalili, així com pel seu discurs artístic, explícitament crític. Finalment, Kader Attia va ser triat per les característiques principalment plàstiques de la seua obra, encara que va ser escollit per observar com compartia reiteradament espais amb els artistes precedents.

Per tant, el que proposarem amb aquesta recerca és una anàlisi del sistema de l'art a partir de les teories de reconeixement esmentades, així com de les teories que ens proposen la crítica postcolonial. El present treball d'investigació estarà estructurat en tres capítols, el contingut dels quals ens permetrà aproximar-nos a ambdues disciplines alhora que estudiarem la trajectòria dels quatre artistes i les problemàtiques i realitats en les quals estan immersos. Plantegem una discursiva que aporti progressivament tota la informació recuperada, així com la resolució de les nostres hipòtesis i qüestions seguint una dialèctica lògica i dinàmica, enlloc de presentar tots els resultats de les reflexions a les conclusions finals. En el primer capítol, de caire més teòric, examinarem un conjunt d'estudis i consideracions al voltant de l'art i del territori mediterrani a través del prisma de la crítica postcolonial. Amb això, proposarem una revisió no sols del concepte de la Mediterrània i de la identitat cultural que aquest implica, sinó també del context contemporani actual marcat per la mobilització i les noves connexions transnacionals que implica la globalització. En aquest marge, les propostes d'Homi Bhabha serviran per estructurar una síntesi entorn les contradiccions culturals de la producció artística en l'actualitat. Seguidament, el segon capítol d'aquest escrit el considerem com una anàlisi dels quatre artistes que hem escollit com casos d'estudi en funció de la seua trajectòria i consagració internacional, però també observant aquestes dinàmiques pel que fa al cas particular del Maghreb. Per això, en aquest capítol recuperarem les teories de reconeixement artístic que, des de la sociologia de l'art, ens permeten estudiar la manera en la qual la manera en la qual els artistes oscil·len entre les entitats artístiques i culturals, la qual cosa permet la seua progressiva confirmació en el món de l'art. Finalment, amb l'últim capítol ens centrarem en els passatges dels artistes a la ciutat de Barcelona, tractant d'observar els diferents espais artístics pels quals han circulat. Intentarem veure si el model de reconeixement artístic vist a l'apartat anterior es reproduïx a nivell local, així com de quina manera la ciutat col·labora amb els artistes i des de quines instàncies ho fa. En general, oferirem una síntesi d'informació que ens permeta clarificar el funcionament del reconeixement artístic en el context contemporani. L'objectiu que ens acompanyarà al

llarg de tot aquest procés serà el de conservar una mirada crítica que ens possibiliti desarticular aquests mecanismes i veure des de quin prisma es configuren la selecció, els discursos i la difusió d'artistes considerats no-occidentals en el món de l'art actual.

## 1. ELS ESTUDIS POSTCOLONIALS EN RELACIÓ A LA MEDITERRÀNIA.

Si entenem els estudis postcolonials com el conjunt de teories aparegudes a partir de la segona meitat del segle XX amb l'objectiu de revisar i analitzar els discursos i les accions pròpies i derivades de les colonitzacions, comprendrem que el que ens proposen és una revisió crítica del passat i del present, no sols pel conjunt dels països que han estat colonitzats, sinó també com revisió pels països colonitzadors. Els estudis postcolonials són, per tant, la línia teòrica i crítica pròpia per repensar les nocions d'identitat, imperialisme, pertinença o discriminació racial. A partir de diversos àmbits d'estudi, com ara bé la sociologia, l'antropologia, la filosofia o la història de l'art, les seues anàlisis permeten fer aproximacions transversals, multidisciplinàries i crítiques dirigides a diferents espais de l'imaginari popular i de la construcció del discurs colonial.

En el present treball d'investigació sostenim que aquesta capacitat de perpetuar el discurs colonitzador a través de la producció de significats pertany a un conjunt de dispositius culturals, polítics i socials específics a cada territori i època, i directament relacionats amb les particularitats locals.<sup>17</sup> Considerem que la Mediterrània, com espai geogràfic delimitat, presenta unes particularitats en quant a la construcció d'aquest discurs colonial, que es diferencia dels moviments postcolonials d'Amèrica Llatina o de l'Àfrica subsahariana – territoris en els quals la dimensió crítica i teòrica dels estudis postcolonials ha estat molt més desenvolupada en els darrers anys. És per això que, considerant la informació teòrica i metodològica entorn la disciplina que hem desenvolupat

---

<sup>17</sup> En aquest sentit, entenem el terme *dispositiu* tal i com el va desenvolupar Michel Foucault, especialment a partir de la meitat dels anys setanta: “El que intento identificar amb aquest nom és, en primer lloc, un conjunt resoltament heterogeni, comportant discursos, institucions, instal·lacions arquitectòniques, decisions reglamentaries, lleis, mesures administratives, enunciats científics, proposicions filosòfiques, morals, filantròpiques, breument, allò dit i no dit, aquests són els elements del dispositiu. El dispositiu mateix és la xarxa que podem establir entre aquests elements. (...) Per dispositiu entenc una espècie de formació que, en un moment històric donat, ha tingut per funció major respondre a una urgència. El dispositiu té llavors una funció estratègica dominant”. “Le jeu de Michel Foucault” [entrevista amb A. Grosrichard], 62-93. A: *Ornicar?*, *Bulletin périodique du champ freudien*, n°10, juliol 1977. A: Foucault, Michel. *Dits et écrits III. 1976-1979*. París: Éd. Gallimard, 1994, 299-300. Traducció pròpia.

anteriorment, estimem primordial efectuar una anàlisi que es centre en les problemàtiques, les terminologies i les teories que envolten aquest àmbit d'estudi en la regió.

Com sosté Iain Chambers – sociòleg i professor d'Estudis Culturals a la Universitat de Nàpols *l'Orientale* – en els seus treballs, les especificitats culturals d'un lloc són utilitzades per la construcció d'una alteritat cultural. En les seues publicacions, Chambers es centra en el desafiament que els estudis postcoloniais posen en l'anàlisi de la formació del Mediterrani modern i justifica que aquesta alteritat cultural ha estat utilitzada com fons per justificar la missió civilitzadora d'Europa en els països de la conca sud. Concretament, és el que tracta d'explicar al llarg del llibre *Mediterranean Crossings: The politics of an interrupted modernity*, en el qual afirma que l'històric flux d'idees i de persones, així com la naturalesa híbrida de la regió, ha estat durant llarg temps enfosquida per les estructures dels discursos i governs europeus.<sup>18</sup> Les investigacions de Chambers entorn l'imaginari mediterrani i la construcció de la seua identitat conviden a estudiar aquestes relacions de poder i interconnexions dins de l'àmbit mediterrani: ens permeten analitzar els processos de dislocació del poder cultural – anàlisis pròpies dels estudis postcoloniais – dins d'un àmbit geogràfic concret.

Per tant, defenem que l'espai geogràfic mediterrani està marcat per dos factors: per una banda, per tenir una imatge que oscil·la entre la idea d'una cultura mediterrània comuna i les diferències racials, religioses, històriques i culturals de cada territori que dificulta la seua unitat. Per altra banda, pels nombrosos episodis de colonitzacions i invasions que, de manera quasi sistemàtica, han tingut lloc al llarg de la història i en tots els territoris de la conca, configurant una realitat heterogènia i mestissa. Dins d'aquest marge, destaquem la l'onada de colonitzacions corresponent als segles XIX i XX des d'Europa cap als països que conformen el continent africà. A partir d'aquest fet, es va establir als països del sud mediterrani – especialment a la zona del Maghreb – un *statu quo* marcat per l'imperialisme occidental i per la voluntat d'establir i crear una condició de subalteritat a la població local.<sup>19</sup> Aquestes reflexions entorn la idiosincràsia mediterrània ens fan

---

<sup>18</sup> Vegeu: Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: The politics of an interrupted modernity*. London; Durham: Duke University Press, 2008.

<sup>19</sup> Els inicis de les colonitzacions del Maghreb les trobem al 1830 amb la invasió de l'Algèria pels francesos; al 1881, quan Tunísia va passar a formar part del protectorat francès; i al 1912, quan el Marroc va esdevenir un protectorat de França (posteriorment colònia de França i d'Espanya al 1930, encara que des de 1830 ambdós països van establir zones d'influència). La ciutat de Tànger va obtenir el caràcter de ciutat

reflexionar de quina manera es construeix la imatge del Mediterrani, així com la imatge del Maghreb, des del prisma occidental, la qual cosa ens permetrà alhora estudiar de quina manera aquesta realitat és representada en l'art contemporani i en les seues institucions.

Partint de l'axioma que tota construcció d'imatges és una construcció política de significats, considerem fonamental estudiar els mecanismes de producció i tractament d'aquests discursos per així comprendre les relacions artístic-culturals transmediterrànies actuals. Amb la primera part d'aquest capítol examinem la noció de la Mediterrània com concepte cultural identitari, present també al món de l'art, així com de quina manera aquest és abordat tant en l'àmbit teòric com en la pràctica artística, especialment pel que fa a les exposicions centrades en aquesta temàtica.<sup>20</sup> Entendre aquest territori amb les seues ambivalències, especificitats i distincions ens permet construir un espai a partir del qual repensar les tradicionals relacions de poder i de representació des d'aquesta delimitació. Unes relacions de poder que es transmeten també a la producció visual, a l'art i a les seues institucions. Per tant, examinar el desenvolupament de la noció de Mediterrani en aquest apartat ens possibilitarà agafar perspectiva entorn a fenòmens com la producció de significats o la construcció d'identitats a través de l'art. Considerem aquest marc discursiu fonamental per poder analitzar la producció artística del Maghreb i, sobre tot, la manera en la qual aquesta es rep en el nord global europeu. Tot això des d'un eix teòric més pròxim amb la realitat cultural, social i política del territori que ens permeta entendre les particularitats dels estudis postcolonials en la regió.

Per altra banda, encara que en el primer apartat d'aquest capítol estudiem la creació d'un imaginari col·lectiu mediterrani, considerem important situar aquestes relacions de poder – colonial, perquè les colonitzacions també poden ser d'imaginari i discursos, sense utilitzar la força física, política o econòmica directament – dins del nou horitzó de la globalització. És a dir, la recent teorització entorn els processos globals ha donat lloc a noves terminologies, crítiques i anàlisis entorn la mobilitat, la migració i el flux constant d'idees i persones. Estimem interessant prendre distància i situar la condició mediterrània en aquest nou paradigma, per així entendre com es desenvolupa, es dilueix o es transforma, a través d'aquestes noves narratives creixents en l'àmbit acadèmic i aparentment allunyades dels estudis postcolonials (encara que tracten punts i termes

---

internacional al 1923, amb la qual cosa, protectorat controlat per autoritats espanyoles, franceses i britàniques i, a partir de 1928, també per Portugal, els Països Baixos, Bèlgica i Itàlia.

<sup>20</sup> Pel que fa al terme *món de l'art* vegeu la nota 6 de peu de pàgina.

congruents). Per tant, defenem que la relació entre les polítiques estètiques i la producció cultural de significats cal entendre-la dins de la contemporaneïtat i, per conseqüència, dins dels processos de globalització de l'art.

En els últims decennis, aquests processos s'han constituït en nexes entre els discursos estètics i les creacions artístiques, així com en una plataforma a partir de la qual els artistes del Sud global han pogut arribar a les esferes i cercles de l'art occidental. L'art es troba en un context progressivament hegemònic, determinat pel mercat artístic – com veurem seguidament, a través d'unes polítiques estètiques occidentals –, però alhora crític, conscient i divulgador de l'alteritat des de les primeres revisions postcoloniales dels anys 90. La cèlebre exposició *Magiciens de la Terre* realitzada al 1989 al centre George Pompidou de París va suposar un canvi en el paradigma de l'art global perquè va implicar una nova mirada al sud, amb totes les limitacions, contradiccions i crítiques que posteriorment s'han anat desenvolupant. Així, els paral·lelismes entre art local i art global són constantment abordats des dels estudis postcoloniales en l'art, i la relació entre ambdues disciplines és evident. Fora de realitzar un repàs teòric i cronològic de les publicacions i tesis que examinen els conceptes i fenòmens entorn la globalització i l'art, l'anàlisi que proposem en el segon apartat d'aquest capítol està centrat en els punts d'inflexió entre la localitat i la globalitat en el territori del Maghreb. Afirmem que la globalització ha afavorit l'aparició i el desenvolupament de noves institucions artístiques, així com d'una nova generació d'artistes contemporanis crítics directament relacionats amb les narratives i tècniques occidentals.

Per tant, a partir de l'observació dels processos de creació cultural des del prisma de la globalització o dels Estudis Globals, intentarem situar la producció artística magrebina dins d'aquestes noves relacions transnacionals. L'objectiu serà entendre aquest nou paradigma de manera que puguem determinar la natura de la nova condició global, així com de quina manera qüestions com l'imperialisme cultural o la supremacia dels països del *nord global* és reafirmen sota la idea d'un universalisme cultural. Aquests conceptes són claus per entendre no sols la producció artística de territoris considerats *de la perifèria*, sinó també la situació en la qual treballen els seus agents artístics i culturals, siga artistes, comissaris, crítics o teòrics, entre altres.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> El concepte *perifèria* és entès dins del binomi *centre/perifèria*. Segons aquesta noció, el centre, és a dir, Occident, és la base legitimitzadora i regidora de la perifèria. La perifèria depèn constantment del discurs i les pràctiques realitzades des d'occident. Vegeu: Mosquera, Gerardo. "Algunos problemas del comisariado

Finalment, per comprendre l'art com espai polític i cultural de producció de significats en territoris colonitzats o que sofreixen les empremtes de l'homogeneïtzació occidental, en el tercer apartat del present capítol tractem d'explicar de quina manera aquest nou panorama global i postcolonial dona lloc a noves maneres d'explicar la construcció d'identitats. Establint un focus en el territori del Maghreb, tractem d'explicar de quina manera les noves mobilitats i fluxos de la globalització ofereixen als artistes un nou estat, diferent al de la localitat, que els permet un nou marc teòric i pràctic que fuig de particularismes o de reduccionismes identitaris i que proposa una obertura temàtica, així com crítica, de les seues obres. Partim del concepte d'*hibridesa cultural* proposat pel teòric Homi Bhabha al llibre *El lugar de la Cultura [The Location of Culture]*.<sup>22</sup> Aquesta síntesi entre estudis postcolonials i culturals, notable i constantment reproduïda i citada en la matèria, esdevé un eix vertebrador de la present investigació per examinar el món de l'art i els seus agents culturals des d'una perspectiva diferent als processos de la modernitat.

Pel que fa al nostre treball, la proposta que formula Homi Bhabha, juntament amb les característiques de la política estètica postcolonial del Maghreb i d'Europa, ens permet entendre de quina manera la nova generació d'artistes contemporanis del Maghreb consagrats internacionalment presenten una identitat transnacional oferta per aquesta hibridació. Aquesta anàlisi se'ns presentarà com un fonament teòric i discursiu present implícita i explícitament en el seguit de la nostra investigació, perquè determina l'espai a partir del qual es desenvolupen les noves relacions entre el sud i el nord global i perquè ens serveix per explicar les noves condicions dels artistes del Maghreb en un món marcat per les translacions i la mobilitat, però també per l'existència d'un mercat de l'art legitimador. La relació entre aquesta hibridesa, la globalització del món de l'art i la noció de la Mediterrània es troba en la voluntat d'establir una revisió entorn els fenòmens de producció d'identitat cultural a través de l'art, amb la finalitat d'establir si aquesta relació entorn la Mediterrània es dilueix en el nou panorama global o si és utilitzada com mecanisme per garantir la universalitat artística. Com s'ha anat estructurant l'arribada de l'art contemporani des de les institucions artístiques del Maghreb? De quina manera oscil·la l'art entre les característiques culturals i estètiques del territori i les exigències

---

transcultural", 71-79. A: Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

<sup>22</sup> Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires, 2002 [1ª edició: 1994].

d'un món globalitzat? Des de quina posició o context artístic circulen els artistes contemporanis d'aquest territori? I, de quina manera les antigues relacions colonials i les derivades polítiques estètiques han determinat unes construccions d'identitat particulars en aquests artistes? Aquest capítol ens proposa els marges discursius a partir dels quals poder resoldre aquestes problemàtiques, no sols en els següents apartats, sinó també en els posteriors capítols del treball, de manera que puguem establir aportacions contínues a aquestes qüestions i enriquir les consideracions aportades, tot això des de disciplines com la sociologia, l'antropologia o la geografia aplicades a la història de l'art.

### **1.1. La noció de la Mediterrània i el món de l'art: unió cultural o foment de la diferència?**

La Mediterrània com concepte cultural comú dels territoris banyats pel mar Mediterrani es va incloure en el lèxic comú europeu des del segle XIX. Aquest període correspon amb l'inici de les colonitzacions, així com de la creació d'una política estètica colonial. A partir de les corrents orientalistes, la Mediterrània va ser construïda com un territori amb estàndards culturals i estètics comuns, especialment a partir de la filosofia i de l'arqueologia. Edward Said – teòric i sociòleg palestí notable en el primer desenvolupament dels Estudis Postcolonials – va escriure en 1978 *Orientalisme* [*Orientalism*] que esdevé una publicació clau en tot estudi que englobi les teories postcolonials. En aquesta, Said planteja Orient com una construcció d'Occident a través del discurs colonial. Sosté que la identitat – vista des d'Occident – de les persones originàries dels països colonitzats o de la seua diàspora respon a la construcció d'un discurs colonial que s'imposa a partir de la relació amb el seu Altre.

Per tant, Said planteja Orient a partir del concepte de construcció social i d'aquesta evident relació de dominació. Es focalitza en la visió de l'Altre considerat com Oriental i realitza una crítica a l'*Orientalisme*, entès com un corrent teòric i artístic, especialment desenvolupat a partir del segle XIX a Europa pels especialistes en la matèria, amb la finalitat de perpetuar i legitimar les missions civilitzadores dels colonitzadors: a partir de la idea d'inferioritat de l'Altre i a partir de la voluntat de construir un imperi des de la imposició d'imaginariis culturals i d'estereotips. Segons Said, la imatge de *l'Altre oriental* està forjada a partir de la construcció d'un discurs de la diferència que crea una condició



d'alteritat basada en l'exclusió i el sentiment d'inferioritat.<sup>23</sup> Concretament, Said analitza d'una manera crítica els tòpics de l'Islam, dels musulmans i del món àrab. Segons ell, aquests han estat construïts com ferramenta per legitimar els criteris d'Occident i les colonitzacions dutes a terme en el continent africà a partir del segle XVIII. És a dir, parlem de la construcció d'unes narratives per al bon funcionament i arrelament de les quals és necessari la creació d'uns dispositius que les perpetuen i que funcionin dins del sistema de la colonització. D'aquesta manera, a partir de les teories de Said ens preguntem de quina manera podem entendre la cultura com un espai determinant per la construcció d'aquests significats, així com pel manteniment d'un discurs hegemònic occidental. Així, ja no sols la cultura, sinó també les imatges, són també susceptibles de ser pensades com vehiculants d'aquests discursos i de la realitat política, cultural i social colonial i postcolonial.

De la mateixa manera que aquestes noves relectures teòriques van aparèixer, la producció artística visual dels darrers decennis ha abordat i adaptat aquestes noves narratives, produint nous discursos i obres que permeten reflexionar, en aquest cas, sobre la crítica al colonialisme i al racisme institucional emès des d'Europa – o els països del nord global – als països del món islàmic, del Maghreb al Mashreq, i a les persones que formen part de la seua diàspora. Mirar la modernitat a través de les propostes d'Edward Said ens permet identificar l'eix euro-americà com una maquinaria creadora d'una identitat cultural. En aquest cas, parlem d'una identitat cultural mediterrània que més que crear nous paradigmes d'assimilació, modificació, intercanvi o rebuig als territoris del sud global, estableixen una imatge de subordinació d'aquests territoris en relació al nord global.<sup>24</sup> És a dir, més enllà d'analitzar les empremtes dels fluxos de la mundialització o de l'imperialisme estètic i cultural rebut als països del sud global, és fonamental establir de quina manera les instàncies culturals dels països occidentals serveixen com dispositius productors de significat.<sup>25</sup>

El Mediterrani com entitat i identitat cultural és, si més no, un terme ambigu que estableix una relació entre els valors i la història comuns dels pobles que habiten el Mediterrani.

---

<sup>23</sup> Vegeu: Said, Edwar W. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2016 [1ª edició: 1997].

<sup>24</sup> Entenem per *nord global* el conjunt d'estats "occidentals" que perpetuen una relació de dominació unidireccional – siga econòmica, política o cultural – als països del sud global, generalment antigues colònies dels primers.

<sup>25</sup> Encara que considerem que en tot és una producció continua de significats, en aquest cas ens referim al que Said entén com producció de significats a partir de la construcció del discurs colonial.

Encara que Saig intenta establir-ne una anàlisi segons les relacions de poder, el Mediterrani com concepte cultural ja estava present en els cercles d'intel·lectuals de països europeus des del segle XIX – al mateix temps que es desenvolupen els grups orientalistes, els viatges d'europaus pel nord d'Àfrica i una imatge exòtica de *l'altre oriental* – de manera que “la majoria dels significats i símbols creats aleshores han influenciat en la cultura europea, en la percepció que tenim els europeus de l'altra riba, i en les representacions que des del nord es tenen del Mediterrani”.<sup>26</sup> Parlem doncs d'un terme de creació europea que oscil·la entre la construcció d'una identitat històrica, cultural i geogràfica comuna i unes relacions de dominacions històriques constants. Generalment, es fa referència als orígens comuns a partir de les anomenades civilitzacions mediterrànies – etruscos, grecs i romans, entre altres –, així com a trets culturals i quotidians compartits i fonamentats en un gran nombre d'estereotips que han esdevingut en tòpics. El concepte de “mediterraneïtat” no deixa de ser un concepte europeu creat per una necessitat d'alteritat i per mantenir una unitat regional sense que totes les societats hi estiguin identificades. Per establir un exemple entorn aquesta idea: el 27 i 28 de novembre de 1995 va tenir lloc l'anomenat Procés d'associació euro-mediterrània a la Conferència de Barcelona. El seu objectiu era el de l'associació i la cooperació transmediterrània a partir d'una lògica identitària compartida.

Més enllà de veure els resultats tangibles, polítics i econòmics d'aquesta iniciativa, ens interessa veure el pla social a partir del qual, ja en la segona meitat dels anys 90, es tornava a treballar per una imatge del Mediterrani, situant Barcelona com el centre neuràlgic d'aquesta construcció. Partint de la hipòtesi que la *mediterraneïtat* conté uns valors, unes imatges, un conjunt de sabers i una càrrega simbòlica que genera identitats i coneixements, com ho fa l'*orientalisme*, entenem que la cultura esdevé un dispositiu de producció d'imatges i de construcció de significats. Si més no, cal establir els perills d'aquesta càrrega simbòlica d'identitat regional: una justificació ideològica com voluntat per una homogeneïtzació cultural i la creació d'unes polítiques imperialistes més enllà de l'àmbit dels interessos econòmics o extractivistes. De fet, en 1983, François Mitterrand,

---

<sup>26</sup> En la seua tesis presentada al 2008, Vanesa Ruíz Casuso analitza les conseqüències del procés d'associació euro-mediterrània a la Conferència de Barcelona (del qual parlem seguidament) durant els deu anys posteriors a l'encontre. En el primer apartat de la tesi hi realitza també una aproximació al concepte històric de la Mediterrània. Vegeu: Ruíz Casuso, Vanesa. *Barcelona +10. Nuevas Relaciones, Viejos Paradigmas* [tesis]. Segura i Mas, Antoni (dir. tes.); Oliver Serret, Enric (dir. tes.). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Defensa: 18/01/2008, p.39.

president de la República Francesa entre 1981 i 1995, va dir en un discurs a Cartago (Tunísia): “Vous êtes méditerranéens, nous le sommes aussi”.<sup>27</sup> Aquest fet mostra que, ja des dels anys 80, per minimitzar l’oposició àrab/europeu i recompondre les fractures sorgides després de la descolonització, es feia referència a la “unitat mediterrània” i al “mite mediterrani”. Així, reforçar uns valors i històries comunes per esborrar la diferència i sobrepassar els particularismes vers a una aparent universalitat sotmesa al discurs, polítiques i epistemologies occidentals.

En el món de l’art, la denominació d’un estil o estètica mediterrània correspon als fonaments teòrics proliferats a través dels moviments orientalistes propis de finals del segle XIX i principis del segle XX fins avui en dia. Constants mostres artístiques, peces i exhibicions, segueixen aquesta mateixa discursiva identitària malgrat que no aprofundeixen en la seua teorització. El Mediterrani ha esdevingut una plataforma discursiva recurrent, malgrat que les seues limitacions entornen un terme abstracte de complexa definició. Per observar aquest fenomen, caldria analitzar des de quina posició s’han construït els discursos entorn la Mediterrània des de finals del segle XIX, què s’ha constituït i de quina manera ha afectat en altres àmbits més enllà del teòric o l’acadèmic. En tot cas, l’imaginari d’una identitat Mediterrània està present en el món de l’art, fins i tot en les pràctiques artístiques actuals, essent part dels programes museogràfics de museus contemporanis, especialment aquells de la riba nord. Conèixer el tractament d’aquests discursos entorn l’imaginari mediterrani ens permetrà analitzar de quina manera la construcció d’aquests parteix d’un *commun partage*, d’una voluntat reduccionista o d’un discurs d’unicitat creat per Occident i que no s’adequa a la realitat social, cultural o global del territori.

Dins del conjunt de museus que comprenen la idea de la Mediterrània com eix de treball, i seguint la nostra línia geogràfica marcada per la ciutat de Barcelona i altres ciutats contigües, mencionem a continuació una sèrie d’exposicions que han fet servir les aportacions d’Edward Said o les idees entorn la construcció de l’imaginari mediterrani com fonament teòric de les mostres. Estimem important esmentar que disposem d’un major nombre d’exposicions trobades que aborden aquest aspecte i que, alhora de realitzar el present apartat, hem decidit seleccionar per condensar la informació. En primer lloc, cal destacar el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) com espai que presenta la cultura

---

<sup>27</sup> Ídem, 44-45.

i art mediterrani com una de les seues línies d'investigació principals. D'entre les exhibicions dedicades a aquesta temàtica, destaquem: “Orientalismos”, comissariada per Rogelio López Cuenca i Sergio Rubira que va tenir lloc entre el 6 de març i el 13 de setembre de 2020; “Habitar el Mediterráneo”, comissariada per Pedro Azara i exposada del 29 de novembre de 2018 fins el 14 d'abril del 2019; i, “Entre el mite i l'espant. El Mediterrani com conflicte”, organitzada per José Miguel G. Cortés, director del centre aleshores, que va tenir lloc entre el 18 de febrer i el 12 de juny de 2016. Aquestes exposicions, més enllà de mostrar un cúmul d'obres pròpies de la regió mediterrània, tracten de realitzar una anàlisi “de la realitat socio-cultural”, qüestionant-se, entre altres aspectes “si aquesta àrea geogràfica existeix com entitat cultural, política i social”.<sup>28</sup>



Vista de l'exposició: “Orientalismos” (2020), Institut Valencià d'Art Modern.  
Comissaris: Rogelio López Cuenca i Sergio Rubira ©IVAM.

A altres centres com a la Fundació Es Baluard, Centre d'Art Modern i Contemporani de Palma, es va dur a terme entre el 13 de març i el 5 d'agost de 2015 l'exposició “La Mer au Milieu des Terres/ Mare Medi Terraneum”, proposant el Mediterrani com un espai participatiu i de cultura, en contraposició a la imatge dramàtica constantment mediatitzada. En altres museus com el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), no s'ha realitzat mai cap exposició que tracte la temàtica del Mediterrani

<sup>28</sup> “Entre el mito y el espanto. El mediterráneo como conflicto”. A: .Exposiciones. IVAM [web], (n/a). Disponible en línia en: <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/entre-el-mito-y-el-espanto-el-mediterraneo-como-conflicto/>>. Consultat: 08/07/2020.

postcolonial. Sols trobem al 2014 l'exposició "Before our eyes. Other Cartographies of the Rif", presentada del 23 de gener al 18 de maig de 2014, en la qual es va intentar de reflexionar entorn maneres de fer i pensar l'art en la regió del Rif (al nord del Marroc i antiga colònia espanyola) diferents al discurs hegemònic i a les dinàmiques resultades de les institucions-museu. L'objectiu era el d'establir un diàleg entre artistes de cada vora del Mediterrani. Així, la qüestió principal que aquesta anàlisi ens suscita és plantejar-nos com hipòtesi que aquest tipus d'exposicions imposen des de la curaduria el discurs occidental d'Orient en Occident, tot en relació al que va establir Said. D'aquesta manera, a partir de la informació d'aquestes cinc exposicions, ens atrevim a proposar, conscients del limitat nombre de casos analitzats, que la mirada *altra* de les relacions intermediterrànies que s'intenta oferir, més enllà de ser una revisió històrica o actual, resulta ser una reproducció d'allò criticat a partir de la fetitxització de l'altre i el distanciament conceptual de l'estranger.

Per tant, a partir de la informació tractada, la qüestió principal d'aquest apartat envolta la idea que proposem segons la qual aquesta noció de "mediterraneïtat" funciona com un espai d'unitat perpetuat per les esferes culturals. De fet, Javier de Lucas, catedràtic de filosofia del dret i filosofia política de la Universitat de València, afirma aquesta idea del Mediterrani al catàleg de l'exposició "Entre el mite i l'espant" de l'IVAM:

El Mediterrani apareix com l'espai natural, el *líquid amniòtic* de la civilització o, al menys, de la tradició cultural que s'apropia en termes d'identitat de la civilització occidental (...) i arriba a autodefinir-se com *la* civilització. *Mar entre terres*, implica la relació dialèctica constitutiva entre tres terres (Europa, Àfrica, Orient) que històricament es resol en la mateixa relació entre dues civilitzacions. (...) Sobretot perquè no seria arriscat proposar que, històricament, l'autocomprensió d'Europa no es pot entendre sense la referència a la diferent visió atribuïda al Mediterrani.<sup>29</sup>

D'aquesta manera, aportem que, de la mateixa manera que per E. Said el terme *orientalisme* definia una falsa imatge construïda per occident per establir una relació de poder i una visió d'alteritat i de subordinació vers *Orient*, la "mediterraneïtat" imposa unes narratives occidentals als països de la riba sud del Mediterrani. Concretament, aquest fenomen s'estén als països que conformen el Maghreb, pel que fa a la proximitat, les

---

<sup>29</sup> De Lucas, Javier. "Els mediterranis: mirades enfrontades", 113-133. A: Cortés, José Miguel G.; Martín Muñoz, Gema (et al.). *Entre el mite i l'espant* [cat. exp]. València: Institut Valencià d'Art Modern, 2016, 115-116.

antigues relacions colonials o els vincles culturals que enllacen ambdós territoris. Aquesta imatge d'unitat no és més que un instrument imperialista de mistificació que ha passat a mostrar els problemes i desastres de la mobilitat, el drama i l'espant. Si més no, una vegada entès el fenomen de producció d'identitats i de significats des del món de l'art, ens cal determinar si aquesta producció de significats des del món de l'art – en aquest cas, vista a través de les exposicions que acabem de descriure – contribueix a fonamentar un imaginari col·lectiu mediterrani, amb les generalitzacions, particularitats, incongruències i mistificacions que pot implicar. O si, en tot cas, aquest “mediterraneïsm” o “mediterraneïtat” passa a un segon pla sota el creixent interès pels fluxos i moviments resultants dels processos de globalització – i d'aquí l'interès pel següent apartat d'aquest capítol. És a dir, si establim la identitat mediterrània com una construcció occidental per garantir una certa unitat, com podem situar aquest discurs sota el paradigma de la globalització? De quina manera aquesta realitat que engloba les relacions entre el nord i el sud mediterranis s'entén dins dels nous moviments i fluxos globals? Com podem entendre la idea moderna del Mediterrani des del prisma dels estudis globals?

## **1.2. La globalització de l'art i el seu impacte en el Mediterrani artístic postcolonial.**

En aquest treball, les relacions entre el nord, el sud i les zones intermediàries són una línia discursiva fonamental per estudiar els processos de reconeixement dels/les artistes de la conca mediterrània en la costa septentrional. Amb l'objectiu de clarificar les relacions artístiques en un creixent context transcultural i transterritorial, aquest diàleg nord-sud permet una revisió al *statu quo* cultural-mediterrani, però també una anàlisi crítica als processos de globalització que s'estenen en el camp artístic i de quina manera aquests reconfiguren les produccions culturals. És a dir, estimem que situar la noció de *Mediterrània* o *mediterraneïtat* en el paradigma de la globalitat permet estudiar nous processos, noves relacions i nous dispositius que cal tenir en compte dins de la constant correlació i reciprocitat entre els estudis postcolonials i els estudis globals.<sup>30</sup> Són

---

<sup>30</sup> “Aquestes dues corrents teòriques s'han desenvolupat com disciplines relativament aïllades l'una de l'altra. (...) Més enllà de les divergències teòriques, pròpies d'un ventall tan variat d'autors, existeix un consens alhora d'assenyalar la necessitat d'adequar epistemològicament la nostra manera d'aproximar-nos a allò global donats els profunds canvis socials, (...) partint d'un pluralisme científic i un enfocament comparatiu crític que pretén promoure un debat necessari”. Aquesta reflexió l'articula Francisco J. Verdes-Montenegro, professor a la Universitat Complutense de Madrid, a una ressenya sobre el llibre: Krishnaswamy, Revathi; Charles Hawley, John (eds.). *The post-colonial and the global*. Minneapolis:

nombroses les investigacions – generalment dins de l'àmbit dels Global Studies – que han tractat de desarticular els binomis local/global, nord/sud, centre/perifèria. Davant la globalització vista com un procés d'alliberació, democratització o interrelació global, aquests binomis constitueixen problemàtiques que mostren la rellevància d'Occident en el procés, així com l'existència d'un evident nucli discursiu des del qual es creen les epistemologies dominants. Arjun Appadurai, antropòleg conegut pels seus treballs en modernitat i globalització, interpreta el museu com un flux en el *Global Now*, terme utilitzat per descriure el fenomen de globalització actual caracteritzada per una major rapidesa, volum i escala dels fluxos, en relació als processos globals que s'han dut a terme al llarg de la història.<sup>31</sup>

En el nou paradigma global, segons Appadurai, apareixen noves formes d'imaginari social que estan dissociades de la territorialitat de l'Estat-Nació. Per ell, les noves disjuntives de l'economia cultural global calen ser analitzades a través d'unes dimensions o *landscapes* que formen aquests fluxos contemporanis. Ell n'identifica cinc: els *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* i *ideoscapes*. Les disjuntives entre l'economia, la cultura i la política permeten, segons Appadurai, un nou model en mobilitat i intercanvi continu entre i a través d'aquests fluxos. Amb aquesta idea, Appadurai intenta explicar de quina manera “la globalització de la cultura no és el mateix que la seua homogeneïtzació” encara que afirma que la “globalització implica l'ús d'un gran nombre d'instruments de l'homogeneïtzació (...) els quals són absorbits en les economies polítiques i culturals locals, sols per ser repatriades com diàlegs heterogenis de la sobirania nacional (...)”.<sup>32</sup> D'aquesta manera, podem afirmar que, segons Appadurai, aquests fluxos constants de persones (*ethnoscapes*), de tecnologia (*technoscapes*), del capital (*finanscapes*), d'imatges i informació (*mediascapes*) i d'imatges polítiques (*ideoscapes*), impossibiliten l'occidentalització, l'homogeneïtat o l'imperialisme cultural i estètic actual. Seguint aquesta idea, les relacions entorn la cultura i la localitat s'esvaneixen en una abstracció de la mobilitat i de les relacions que desposseeix progressivament de les particularitats. Tot això en un marge global més ampli marcat per

---

University of Minnesota, 2008. Sobre la ressenya vegeu: Verdes- Montenegro Escáñez, Francisco. “Lo global y lo postcolonial: un diálogo necesario”, 165-169. A: *Geopolítica(s)*, vol. 2, n°1, 2011.

<sup>31</sup> Veure: Appadurai, A: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

<sup>32</sup> Appadurai, A. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, 295-310. *Theory, Culture & Society*, n°7, 1990, 307.

les translacions continues que eviten la rigidesa cultural – o imposen un model únic, el dominant, al qual els artistes s’hi han de sumar per ser contemporanis. És a dir, Appadurai proposa una dissolució del poder o de l’ens dominador, en aquest cas l’hegemonia cultural occidental, en la idea del flux i de la transnacionalitat. De fet, és aquesta mateixa idea de multiplicitat la que sostén Anna Maria Guasch – catedràtica en història de l’art a la universitat de Barcelona i especialista, entre altres, en els Estudis Globals de l’art – alhora de proposar el concepte de *girs*.<sup>33</sup> Per ella, els *girs* en l’art contemporani permeten explicar una varietat de temàtiques pròpies del context global que no responen a estils progressius o aïllats, o que responen als principis estètics clàssics i occidentals. Els *girs* mostren la diversitat de camps creatius que són independents entre ells, amb aproximacions teòriques i creacions divergents, però que es situen sota el mateix pla de la globalització, el qual permet, segons ella, aquesta heterogeneïtat i difusió. Així, ella divideix i agrupa les creacions artístiques contemporànies sota la idea de *girs*, com ara bé, el gir de la mobilitat, el gir de la traducció, el gir cosmopolita o el gir de l’ecologia. D’aquesta manera, vegem com la globalització de l’art suposa, per molts especialistes, un nou marge des del qual repensar tant les relacions en el món de l’art, com la producció artística.

Per tant, entenem la globalització en l’art i en la cultural com un procés que determina no sols la pràctica artística, sinó una nova relació en el món de l’art i en les seues estructures. En el nostre cas, és fonamental entendre aquestes noves dinàmiques discursives i teòriques, molt populars en els darrers decennis, perquè ens permeten analitzar els mecanismes artístics i culturals que envolten les xarxes artístiques i que determinen el seu llenguatge, les seues consagracions i, fins i tot, el gust social. Aproximar-se a la globalització que viu l’art actualment ens permet seguidament desarticlar aquests processos artístics, veure el funcionament i examinar les conjuntures. Si més no, cal tenir en compte el que afirma Lionel Obadia, professor d’Antropologia a la universitat Lumière de Lió, al seu article introductor en la publicació *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistance*. Aquesta publicació és el resultat d’una jornada d’estudis organitzada a Oran al desembre de 2006. Comprèn un conjunt d’investigacions que ens acosten a les problemàtiques geoculturals de la regió del Maghreb, sempre en funció de la situació política postcolonial i de les relacions de dominació i poder amb Europa. En

---

<sup>33</sup> Vegeu: Guasch, Anna Maria. *El arte en la era de lo global*. Madrid: Alianza Forma, 2016.



el seu escrit, Lionel Obadia tracta de realitzar una aproximació antropològica de la mundialització (o globalització) en l'àmbit estètic a través d'una visió panoràmica de la disciplina.<sup>34</sup> De fet, remarca la idea segons la qual els mots «mundialització», «globalització» o «World System» han estat utilitzats des dels anys 90 en el “primer pla de l'escena intel·lectual”, com si hi hagués una obligació acadèmica de pensar global [*think global*].<sup>35</sup> Obadia tracta de clarificar el terme «globalització» en relació als Global Studies davant una aparent manca de marge epistemològic i metodològic de l'àmbit d'estudi, així com davant la dificultat de trobar una teorització comuna – principalment a causa de les diferències disciplinàries i l'heterogeneïtat de temàtiques i aproximacions.

D'aquesta manera, d'Arjun Appadurai retenim la importància de la mobilitat i dels fluxos en el nou escenari contemporani global, així com la capacitat d'establir una nova visió de la cultura. La nova visió que proposa està separada dels vincles de la cultura amb l'Estat-Nació, els quals impliquen una homogeneïtat cultural en el territori. No obstant, encara que podem entendre la mobilitat i els fluxos com un nou escenari de la *postnació* que dona lloc a un món de l'art aparentment obert i de lliure mercat, en aquest estudi proposem que l'anàlisi d'Appadurai no ens aproxima als fenòmens d'alteritat i diferència cultural, ni ens permet veure sota quin prisma es configuren aquestes cinc dinàmiques dels fluxos disjuntius a nivell global. Considerem que cal realitzar una anàlisi que permeti estudiar els paràmetres a partir dels quals aquests fluxos es mouen, quines instàncies els legitimen i quines són les narratives dominants en un pla pragmàtic corresponent a la realitat. És a dir, identificar de manera tangible i concreta els procediments a partir dels quals aquests fluxos es generen i desenvolupen per poder entendre les instàncies reals que emparen la globalització cultural. Estimem que una manera de posar a prova aquestes teories en l'àmbit artístic seria el fet d'analitzar de quina manera aquest estat global, així com les seues conseqüències en el pla social i geopolític, determinen les relacions artístiques, les representacions i la consagració de certs discursos i narratives.

Dins d'aquesta línia teòrica, destaquem la figura d'Emma Chubb, doctora en història de l'art per la universitat de Northwestern (Evanston, Estats Units). La seua línia d'investigació es centra en estudiar la representació de laZ identitat nacional marroquina en l'art contemporani i en la cultura visual. Chubb pretén examinar les representacions

---

<sup>34</sup> Vegeu: Obadia, Lionel. “Mondialisation et culture: brefs éclairages anthropologiques”. 11-23. A: *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2006.

<sup>35</sup> Ídem, 12.

dels/les artistes a través del Mediterrani i tracta de desarticular els dispositius culturals que contribueixen a la creació d'imaginari col·lectiu, especialment en occident, dins dels processos globals. En un estudi focalitzat en el tractament de la migració en el món de l'art i en els treballs de les artistes Yto Barrada i de Bouchra Khalili – artistes que analitzarem en els següents capítols –, Emma Chubb sosté que les imatges o produccions artístiques sobre/de migrants del sud global permeten a les institucions artístiques la inclusió d'un art “global” i “no-occidental” com estratègies de representació específiques.<sup>36</sup> És a dir, la instrumentalització d'artistes migrants o de la temàtica de la migració en obres d'art – generalment, persones migrants no occidentals – per part de les institucions ha permès crear una narrativa constantment present en el món institucional de l'art, especialment pel que fa a temàtiques en exhibicions col·lectives. Alguns exemples en els darrers anys són: “When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art”, present del 23 d'octubre de 2019 al 26 de gener de 2020 al Institut for Contemporary Art de Boston i després a Minneapolis (del 22 de febrer al 24 de maig de 2020) i a la Universitat de Stanford (del 02 d'octubre de 2020 al 21 de gener de 2021); o, “En y Entre Geografías” al Museu d'Art Modern de Medellín entre el 02 de setembre i el 08 de novembre de 2015. En aquest cas, segons Chubb, l'euro-americano-centrisme és reafirma en un model on el binomi centre-perifèria és rescrit, en lloc de ser desfet, com proposen els processos de la globalització en l'art. A través de la cultura, la imatge d'un Altre s'intensifica a través de la figura del migrant o del refugiat.

Chubb ens descobreix que, malgrat els canvis del nou mil·lenni, el Museu segueix sent la institució de la memòria i el lloc de construcció de la identitat perquè està lligat a qüestions de poder representatiu. Nosaltres estimem que el Museu, a partir de la possessió, la conservació i l'exposició, és un espai de producció de significats perquè és el principal dispositiu de la cultura: el món de l'art es sosté en el museu i tots els espais que es desenvolupen existeixen pel museu – per aquesta raó estimem l'activitat museística i expositiva com factors vertebradors del nostre anàlisi artístic i social. Segons Appadurai, actualment el museu rep fluxos entre nacions o esferes públiques diaspòriques que l'allunyen de ser un punt de referència exclusiu. Segons ell, el Museu ja no és el lloc exclusiu de l'art, sinó que existeixen nombrosos llocs de circulació de la pràctica artística (encara que conservi el seu rol de poder, prestigi i legitimat de la producció artística), i

---

<sup>36</sup> Chubb, Emma. “Differential Treatment...”, op. cit.

aquesta és la característica principal del nou paisatge ofert per la globalització de l'art. No obstant, malgrat que nosaltres considerem que el rol del museu resisteix perquè el seu paper és estructural, podem entendre la seua transformació en un "museu-món" o "post-museu". D'aquesta manera, com afirma Appadurai, vegem que ens trobem davant una nova transculturalitat que també afecta la nació i les seues narracions i relacions. Si més no, estimem interessant considerar que aquest nou paradigma segueix estant limitat per uns discursos hegemònics i uns interessos políticament correctes que volen perpetuar el domini colonial, entès com un domini que produeix significats, simbologies i imaginaris col·lectius i en el qual l'art hi juga un paper primordial.

Així doncs, plantegem altre fenomen que aquesta transculturalitat ha permès aparèixer en els darrers anys al món de l'art del Maghreb. La nostra proposta és que els fluxos globals i els intercanvis amb la història de l'art i el món de l'art a Occident han permès també una descentralització de les pràctiques artístiques, museogràfiques i comissarials en nous espais distants a les institucions d'art contemporànies nacionals i a les iniciatives culturals d'Europa, tot i guardant una mateixa metodologia, epistemologia i funcionaments occidentals. A través d'aquest nou diàleg transnacional i transmediterrani globalitzant, destaquem la creació de centres d'art com la Cinemathèque de Tànger – cinema d'art i assaig fundat en 2006 per Yto Barrada i que s'ha constituït en el primer arxiu de cinema al Nord d'Àfrica –, o l'Appartement 22 de Rabat – un espai independent i col·laboratiu fundat pel comissari Abdellah Karroum en 2002 i que ha constituït la primera radio cultural en internet del país. Així, quan parlem dels nous processos globals cal establir *quina* globalització definim i defenem, i quins discursos i noves crítiques podem establir.

En tot cas, estem parlant d'un nou paradigma de les polítiques artístiques i culturals per afrontar els canvis de mil·lenni. La història de l'art ètnica pròpia de la modernitat presenta el període en la història de l'art occidental en el qual existia una divisió clara entre els museus d'art moderns i contemporanis i els museus etnogràfics – que exposaven artefactes de països considerats no-occidentals. Parul Dave Mukherji, professora d'Art i Estètica a la Universitat Jawaharlal Nehru de Nova Delhi, proposa també el terme "postètnic" com plataforma teòrica per captar les dinàmiques contemporànies del món de l'art.<sup>37</sup> És a dir, un gran nombre de termes tracten de registrar

---

<sup>37</sup> Dave Mukherji, Parul. "Whither Art History: Whiter Art History in a Globalizing World", 151-155. A: *The Art Bulletin*, vol. 96, nº2, juny 2014.

aquesta nova pluralitat de pràctiques i de reflexions junt amb la proliferació de nous terrenys disciplinaris, com la història de l'art global. La *postetnicitat*, en aquest cas, proposaria una autoconsciència de representació pròpia en els països del sud global a partir del discerniment que les tradicionals distincions ètniques foren creades per a occident, per la seua consumació. P. Dave Mukherji insisteix en la persistència de la identitat nacional i la seua importància, com veiem a exhibicions com la Biennal de Venècia, mentre la globalització ens vol fer pensar en allò “postnacional”.

Per tant, entenem la globalització de l'art com un doble procés: en primer lloc, la possibilitat de comercialitzar l'art en un món més connectat entre el nord i el sud globals; en segon lloc, la mitificació i “espectacularització” de l'activitat artística per part de les institucions, desmaterialitzant-la del seu contingut cultural original.<sup>38</sup> Els estudis postcoloniais, així com termes teòrics com la *postetnicitat*, apelen a l'autoconsciència i a la revisió de la construcció de la identitat. Permeten repensar les relacions de poder imperialistes, també en un panorama artístic marcat per la globalització, les interconnexions i els discursos transculturals. L'intercanvi entre les teories postcoloniais i les dels Estudis Globals és fonamental per establir anàlisis crítiques dels organismes culturals que funcionen com productors de significats i de simbologia. És per això que, des de la sociologia i l'antropologia, se'ns ofereixen un gran nombre d'investigacions que estudien els factors socials, històrics, polítics i geoculturals que expliquen aquesta construcció d'identitats i que nosaltres tractem de relacionar amb la història i la sociologia de l'art. Considerem important realitzar una anàlisi transdisciplinària que permeti examinar totes les perspectives i situacions que influeixen la producció i el reconeixement dels artistes del Maghreb. En aquest marge, l'antropòleg Homi Bhabha crea un marc discursiu que ens permet comprendre les ambigüitats de la cultura i dels artistes del sud en l'era global de l'art sota el prisma de la crítica postcolonial. Així, seguidament establirem una relació entre els estudis postcoloniais i la noció de Mediterrània, la globalització de l'art i de quina manera els i les artistes, així com el món de l'art, poden experimentar i resoldre aquestes incongruències, contradiccions i reptes contemporanis.

---

<sup>38</sup> Entorn la internacionalització i comercialització de l'art en l'àmbit expositiu vegeu: Modesta, Di Paola. “Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos”, 99-107. A: *ACTA ARTIS: Estudios d'Art Modern*, n°4-5, 2017.

### 1.3. El concepte de la *hibridesa cultural* d'Homi Bhabha per explicar la identitat cultural i artística del sud mediterrani.

Quan Homi Bhabha escriu *The Location of Culture* en 1994 afirma de nou la relació entre la crítica postcolonial i la cultura com producció de significats que hem vist anteriorment amb Edward Said. De la mateixa manera que teòrics com Walter Mignolo estableixen que l'economia és el motor de construcció de discursos, per Bhabha ho és la cultura.<sup>39</sup> Les translacions i la hibridesa cultural són fenòmens propis a la nova contemporaneïtat que, junt amb la globalització de les relacions intersubjectives, proposen una nova escena en la qual repensar el present colonial i postcolonial. El que ens interessa de l'obra teòrica de Bhabha, més enllà de la formulació de conceptes com el mimetisme, la creació d'estereotips i, especialment, la fixitat [*fixity*], és l'explicació de fenòmens com la hibridesa o *in-between*, per explicar de quina manera la producció d'imatges des de la cultura determina la construcció d'una identitat i l'exclusió d'altres. Aquests conceptes ens permeten estudiar de manera crítica els discursos i les obres produïdes pels artistes del sud global que es troben cultural, social i històricament a la perifèria de l'hegemonia occidental. Concretament, aquests conceptes ens serviran per analitzar aquests fenòmens derivats de la globalització en relació a la diàspora magrebina i a la seua condició subalterna front Europa. També per entendre un nou marge d'acció cultural i artística, diferent de les epistemologies modernes i tradicionals, en el qual els artistes contemporanis es troben i a partir del qual expliquen i cohabiten amb les contradiccions i ambivalències del món de l'art actual.

Amb la progressiva globalització en l'art, el mercat de l'art i els criteris artístics occidentals s'han imposat a la producció artística mundial creant un escenari marcat pel que Bhabha defineix com *hibridesa cultural*. Segons argumenta Maria José Vega, doctora en filosofia i història per la Universitat Autònoma de Barcelona, Bhabha realitza una anàlisi bidireccional de la construcció de la identitat: una construcció d'identitat mútua

---

<sup>39</sup> Vegeu: Mignolo, Walter. *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

on la identitat s'adopta a partir de la imatge que l'altre té d'ell mateix.<sup>40 41</sup> És a dir, a través de la imatge produïda de l'altre s'estableix també la nostra identitat. La *diferència d'alteritat* crea doncs una interrelació recíproca productora d'aquesta identitat. D'aquesta manera, el discurs colonial no sols crearia la imatge del l'altre, colonitzat, sinó també del colonitzador, a través de la imatge que el colonitzat té d'aquest. Podem afirmar que el discurs colonial es fonamenta a través d'aquests dos subjectes colonials diferents que es retroalimenten. En conseqüència, Bhabha explica que el concepte d'estereotip existeix com una estratègia discursiva de la *fixitat* per mantenir fixa la construcció de l'altre i les característiques del discurs colonial. L'estereotip és un signe de diferència però també un mode de reproducció des de la normalització i el control de l'alteritat, imposant una imatge o identitat que ens és repetida i familiar i que permet ordenar l'espai social. Tenint en compte que el concepte d'estereotip ha estat tractat en anterioritat com una necessitat en el món modern de posar ordre a l'espai social, Bhabha planteja que el discurs colonial es serveix dels estereotips – que principalment s'estableixen a partir de l'educació i del fet de veure i ser vist – per justificar el domini sobre l'altre. L'estereotip es mostra com l'estratègia colonial per controlar l'altre. En el mercat de l'art, aquest esquema es reproduceix: es seleccionen atribucions a comunitats culturalment identificades amb uns estereotips de manera que s'estableix una estratègia que confisca les particularitats i provoca un gir de sensibilitat. Els artistes fan desaparèixer les epistemologies locals i indígenes per oferir-se a les exigències del mercat. És evident que la visió colonial del mercat mundialitzat afecta, influència o determina la producció artística. No obstant, a partir del que Homi Bhabha planteja, amb el fenomen de la hibridesa es crea un espai intersticial entre els binarismes *local-global*, *autòcton-al·locton*, *nosaltres-ells*. Aquest espai intersticial permet, aparentment, solucionar les problemàtiques d'una identitat mediterrània, magrebina o global perquè, segons ell, el que existeix és una identitat cultural híbrida marcada per aquestes constants relacions transterritorials i transculturals.

---

<sup>40</sup> Vega, María José, "Homi Bhabha". A: *Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política "Lucio Anneo Séneca"* [web], 2009. Disponible en línea en: <[http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst\\_lucio\\_anneo\\_seneca/educacion/proy\\_apolo/galer%EDA\\_filo\\_logos/homi\\_bhabha](http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst_lucio_anneo_seneca/educacion/proy_apolo/galer%EDA_filo_logos/homi_bhabha)>. Consultat: 02/01/2020.

<sup>41</sup> Cal tenir en compte la multitud d'estudis sociològics que expliquen la identitat a partir de l'altre: des de la fase de l'espill lacaniana, fins la idea de l'*altus* de Bourdieu o la microsociologia de Goffman, entre d'altres. Bhabha planteja aquesta idea a partir de conceptes com la fixitat, la hibridació o la mimetització en un context global marcat pels moviments continus d'idees i persones, tot i que cal ser conscients que no es tracta d'una idea seua única i intrínseca, sinó que hi aporta diferents matisos a altres teories desenvolupades amb anterioritat.

La producció d'hibridacions a partir d'assimilar particularitats del colonitzador, però sense arribar a reproduir-les exactament, fa que es creen resultats impredecibles que fan perdre el control colonial. Llavors, allò híbrid es relaciona com una força doble que produeix un retorn de contingut cap el camp del colonitzador i atemorint l'autoritat colonial a causa d'aquest mimetisme incoherent i incontrolable. Allò híbrid no és una síntesi entre dues cultures, sinó un tercer espai. Podem considerar aquest espai com un marge d'acció des del qual transgredir els límits imposats per la representació hegemònica occidental. Aquest espai permet no sols crear noves narratives contra-hegemòniques, sinó també produir nous significats des d'altres epistemologies i maneres de fer. Atorgaria als artistes de la diàspora magrebina la possibilitat de l'alteritat des d'una altra narrativa, en contraposició als processos artístics occidentals.

No obstant, en aquest apartat proposem que el nou context artístic està marcat per dos factors que determinen ja no sols la producció i els imaginaris artístics, sinó també la configuració del món de l'art. En primer lloc, assenyallem el mercat de l'art global com el dispositiu que regeix la política estètica actual. Una política estètica que treballa modes postcoloniais d'instauració de gust a partir d'uns actors culturals relacionats amb el mercat de l'art occidental. Per altra banda, el segon factor determinant és el desenvolupament d'un crític o polític com característica de l'art contemporani i de l'estètica dominant, que emblematisa l'autonomia de l'art. Considerem important plantejar que aquests dos agents immergeixen les obres d'art en una paradoxa que oscil·la entre la demanda, les modes i els estereotips artístics i una crítica política que ha de decidir entre sotmetre's al primer o independitzar-se, encara que independitzar-se del mercat artístic suposaria excloure's del mercat global i, per tant, de les xarxes de connexions i de reconeixement artístic. En el cas dels i les artistes de territoris fora d'Europa i dels Estats Units, suposaria la invisibilització en la *perifèria* i, en conseqüència, la no-existència per la manca de legitimació artística del *centre*.<sup>42</sup> Rachida Triki, professora d'estètica a la universitat de Tànger, va explicar a un article publicat al Collège International de Philosophie aquesta ambigüitat de la situació colonial en el pla artístic i, concretament, en relació amb la producció artística del Maghreb.<sup>43</sup> Segons ella, els artistes originaris de la zona del Maghreb o de la seua diàspora, sofreixen una doble pena marcada per utilitzar

---

<sup>42</sup> Vegeu el peu de pàgina nº 13.

<sup>43</sup> Triki, Rachida. "Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité", 104-111. *Collège International de Philosophie*, nº58. 2007.

unes “tècniques i materials sense relació visible i sensible al seu context artístic i cultural” i per “exposar imatges i situacions que ens fem de la seua opressió”<sup>44</sup>. És a dir, alhora d’estar sotmesos a les exigències tècniques i formals d’un mercat artístic dominant, les temàtiques emprades són el resultat d’una interiorització de les normes d’identitat.

Aquesta descripció del mode d’acció i de creació dels artistes contemporanis situa l’art en el *tercer espai* que conceptualitza Bhabha com el resultat de la hibridesa cultural: implica l’acceptació dels estereotips culturals creant una tensió en les fronteres entre les cultures marcant la separació entre dominadors i dominats. Allò híbrid no és una síntesi entre dues cultures, sinó un tercer espai. Segons Bhabha, en aquest espai podríem localitzar una producció artística que desestabilitzi el discurs colonial en el pla artístic. Però el que Bhabha no considera és que la producció de significats en l’art no està sols donada per la creació artística, sinó també per tota una xarxa de relacions que corresponen al món de l’art i que és estudiada des de la teoria i crítica institucional – aquesta és la nostra proposta que tractarem d’analitzar en els capítols següents. Així, a partir del que hem vist anteriorment, podríem afirmar que el món de l’art delimita, en certa mesura, la llibertat de la pràctica artística perpetuant formes de dominació i d’instauració de gust per garantir una oferta a la demanda de temàtiques, tòpics i discursos concrets. Si més no, través de les conclusions que estableix Homi Bhabha, podem immersir la paradoxa en la qual es troben les obres d’art contemporànies en un nou marc discursiu: el *tercer espai*. El *tercer espai* és el lloc des del qual repensar nous marges d’acció i creació artística fora dels discurs i dels gustos hegemònics. No obstant, tota producció artística conviu amb les exigències del món de l’art i de la seua màxima institució estructural: el museu. Per tant, estimem que és important comprendre el museu i la resta d’espais artístics com agents que determinen el gust estètic i els imaginaris artístic. A partir d’aquesta idea inicial, que matisarem i contrastarem seguidament, podríem proposar nous espais de creació, així com entendre i desarticular els existents.

D’aquesta manera, entenem que no sols la producció artística pot ser beneficiària d’un anàlisi exhaustiu que estudiï els ritmes postcolonials i colonials de creació i consagració. Cal establir un diàleg contrastat que analitzi les supraestructures artístiques i que ens permeta observar els processos de reconeixement i consagració d’aquests artistes que oscil·len entre el *tercer espai*, la crítica postcolonial i la reivindicació dels seus orígens.

---

<sup>44</sup> Ídem, 104.



Aquestes supraestructures o instàncies artístiques, com ara bé les institucions d'art, les galeries i les fires, la crítica artística o el món acadèmic, funcionen com dispositius culturals que determinen l'entrada o sortida d'agents artístics i temàtiques en el món de l'art.<sup>45</sup> En aquest cas, concentrant-se en els fluxos de creació i exposició entre el Maghreb i Europa, les narratives i metodologies occidentals determinen uns procediments i criteris de selecció que immergeixen als artistes en unes dinàmiques híbrides. Aquestes poden servir per crear nous espais de discussió i d'atenció, però també per sistematitzar i desestabilitzar-ne les innovacions, crítiques i resistències. Primerament, perquè no entren dins del llenguatge artístic ja legitimat per aquestes instàncies. En segon lloc, perquè els/les artistes no es troben en el circuit artístic ni en les xarxes d'artistes. En definitiva, si estudiem la pràctica artística magrebina, els seus processos de difusió i el seu reconeixement, hem de conèixer els paràmetres i el context econòmic, polític i cultural on apareixen i es desenvolupen, i de quina manera aquests processos tenen lloc en un escenari global, com hem vist, marcat per les instrumentalitzacions, els fluxos, les dissolucions i la constant mobilitat artística. Una vegada hem comprés que la producció i el món cultural determinen la construcció d'identitats, i que aquestes construccions d'identitats – especialment emergents dels països del nord global – serveixen per crear un nou panorama híbrid, tractarem de focalitzar l'anàlisi d'aquests jocs de poder en un pla pragmàtic que s'adeqüi a la realitat del Maghreb en relació a les polítiques estètiques europees i occidentals. Per analitzar aquesta identitat híbrida i de quina manera influència – o no – la pràctica i el reconeixement artístic, desenvoluparem en els següents capítols una observació entorn la trajectòria artística en el Maghreb i en el sud d'Europa, concretament Barcelona, de quatre artistes pertanyents a la diàspora magrebina.

---

<sup>45</sup> Termes com *instàncies artístiques*, *consagració* o *reconeixement artístic* seran tractats en el segon capítol del present treball.

## 2. LA TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA DE BOUCHRA KHALILI, MOUNIR FATMI, YTO BARRADA I KADER ATTIA I LA SEUA PROJECCIÓ INTERNACIONAL DES DEL MAGHREB.

Reflexionar sobre els agents culturals i artístics de països fora del nord global implica revisar i desarticular críticament els mecanismes i estructures que els conformen. Després d’haver estudiat, a partir de diversos autors, de quina manera el nou panorama global ha configurat i defensat una construcció d’identitats híbrides, corresponents a l’imaginari occidental, en aquest capítol pretenem examinar de manera concreta l’*ethos* dels artistes del Maghreb en relació al seu territori. És a dir, pretenem elaborar un estudi més enllà de la producció artística que englobi, no sols el funcionament de les instàncies artístiques del Maghreb, sinó també una reflexió sobre com s’han conformat i sota quines condicions i paràmetres socials han pogut desenvolupar la seua trajectòria professional. Aquesta observació implicarà també tractar les relacions i els fluxos artístics entre el Maghreb i Europa, així com de quina manera els artistes han aprofitat aquest nou paradigma de la mobilitat per adquirir una consagració en el món de l’art occidental.

Amb la finalitat d’estudiar les dinàmiques d’expressió i circulació artística entre el Maghreb i Barcelona, aquesta anàlisi pretén elaborar un marc d’estudi més enllà de la producció artística. Considerant la magnitud del *mercat mundial de béns i serveis culturals*, així com la impossibilitat material de fer una anàlisi d’un gran nombre d’artistes, l’estudi parteix de la figura de quatre artistes contemporanis que considerem – com defensarem seguidament – consagrats en els circuits artístics mundials.<sup>46</sup> La relació

---

<sup>46</sup> El terme *mercat mundial de béns i serveis culturals* és utilitzat per Hadj Miliani, professor de literatura a la universitat de Mostaghanem d’Oran, per remarcar el caràcter mercantilista del món de l’art que aquí hem considerant important remarcar, encara que no hi realitzem una anàlisi sobre aquest aspecte al nostre treball. Vegeu: Miliani, Hadj. “Cadre socio-culturel des résistances des expressions culturelles du Maghreb”, 23-31. A: Miliani, Hadj; Obadia, Lionel (dir.). *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2007.

entre ells és evident després d'estudiar la seua trajectòria artística i professional. Així doncs, més enllà d'analitzar la seua producció artística des d'un punt de vista formal, contextual o diacrònic, l'objectiu serà – com hem mencionat en la introducció del present treball – el de situar aquests artistes en relació al sistema del món de l'art global i estudiar-ne la manera en què els artistes són reconeguts, així com el tractament dels seus discursos. En aquest apartat, pretenem fer-ho des del prisma del món de l'art contemporani del Maghreb, considerant, com veurem a continuació, els orígens socials dels artistes i les condicions culturals d'aquests territoris com uns factors importants pel reconeixement a Occident. De quina manera el nou paradigma de la mobilitat així com de l'art global i interconnectat ha reconfigurat el món de l'art i la realitat dels artistes del sud global? De quina manera la pràctica artística permet ampliar la crítica colonial i crear noves relectures des de la producció d'imaginari i de significats? I, sobre tot, en quin paradigma s'inscriuen aquestes pràctiques artístiques i com són utilitzats aquests discursos? Aquestes són algunes de les qüestions que ens sorgeixen després de les aproximacions teòriques dels apartats precedents i que tractarem de resoldre al llarg dels següents capítols.

Els quatre artistes seleccionats, Kader Attia (París i Algèria, 1970), Yto Barrada (París, 1971), Mounir Fatmi (Tànger, 1970) i Bouchra Khalili (Casablanca, 1971), són artistes originaris del Maghreb o de la seua diàspora que presentarem en el primer apartat d'aquest capítol.<sup>47</sup> Abans de realitzar un estudi sobre els factors geopolítics i socials que han anat determinant la pràctica i la circulació d'aquests artistes, els introduïrem individualment amb l'objectiu de fugir de qualsevol generalització o reduccionisme de la seua pràctica artística o trajectòria. No obstant, remarcarem els vincles i lligams que els situen en un mateix espai operatiu. Cal tenir en compte que tractem quatre artistes l'univers creatiu i discursiu dels quals és ampli i divers, ja no sols pel que fa a les tècniques utilitzades, sinó també pel que fa a la diversitat de temàtiques abordades, com ara bé les migracions, la mobilitat, els estigmes i estereotips d'occident al món àrab i l'herència colonial. Entre els criteris de selecció que explicarem a continuació, el que considerem primordial és el fet que tots ells s'identifiquen i es reivindiquen com originaris del Maghreb. Per això, alguns d'ells havent nascut allí i altres a França, estimem que tots formen part de la diàspora

---

<sup>47</sup> Entenem per diàspora la dispersió de persones d'un mateix origen o d'una mateixa condició en diferents territoris de manera que es creen lligams i vincles en una xarxa transcultural. En el nostre cas, parlem tant de persones que han migrat a països europeus, com de generacions de migrants que, després de molts anys vivint a Europa, conserven aquest lligam cultural amb el país d'origen.

magrebina. Ara viuen en ciutats com Nova York (Y. Barrada), Berlin (K. Attia), Oslo (B. Khalili) o París (M. Fatmi) i la seua pràctica artística està marcada per aquesta constant mobilitat i ritme frenètic d'exposicions arreu del món.

No obstant, examinarem de quina manera aquesta relació amb els orígens socials i amb una *condició de subalteritat* ha permès a aquests artistes trobar un lloc en els circuits artístics occidentals.<sup>48</sup> Aquesta presentació dels artistes ens permetrà, en el segon apartat del capítol, efectuar una aproximació entorn les condicions polítiques i la realitat social del Maghreb. Tractarem la noció de *subalteritat* de Antoni Gramsci, així com altres fenòmens com les colonitzacions o la realitat política i cultural del Maghreb, per explicar les relacions d'aquests artistes amb els seus orígens, l'elecció d'una pràctica artística determinada i, en definitiva, l'interès del món de l'art per aquests discursos i narratives que els ha permès una posterior consolidació. Així doncs, termes com “consolidació”, “reconeixement” o “reputació” seran esmentats constantment en el tercer apartat del present capítol a partir de les observacions que Nuria Peist, historiadora i sociòloga de l'art i professora a la Universitat de Barcelona, ha aportat amb les seues investigacions.<sup>49</sup> En aquest, tractarem d'explicar els processos a partir dels quals la trajectòria professional dels artistes ha passat d'un primer pla de reconeixement menor a una projecció considerable en les esferes artístiques globals, encara que especialment a Europa, i les condicions a sobre de les quals aquest fet s'efectua. Per tant, en el tercer apartat, a partir de les metodologies i ferramentes que hem considerat pertinents utilitzar des de la sociologia, establim una anàlisi de la trajectòria dels quatre artistes seleccionats. Per entendre la progressió en la carrera artística i focalitzar-nos en les particularitats de

---

<sup>48</sup> Com veurem i relacionarem amb els artistes a l'apartat 2.2. del present capítol, aquest terme fou desenvolupat pel filòsof, sociòleg i polític italià Antoni Gramsci.

<sup>49</sup> El terme *reputació* l'entendem com l'opinió, idea o prestigi que es pot tenir d'un artista, sense incidir en termes de popularitat. De fet, segons la seua etimologia (del llatí *reputatio*), podríem descriure el terme com el fet d'elaborar una consideració sobre algú. Pel que fa als termes *consagració* i *reconeixement*, emprem el significat que dona Núria Peist: “(...) La noción de conocimiento permite adjudicarle diferentes grados a la intensidad de la reputación y la posibilidad de utilizarla en distintos niveles. El planteamiento de que los artistas transitan por diferentes niveles de reconocimiento (...) exige una palabra que tanga suficiente flexibilidad como para ser operativa en ámbitos de análisis muy dispares. (...) La palabra *consagración* es utilizada cuando la acumulación de reconocimiento posibilita el acceso a ámbitos de valoración y aceptación importantes, bien por el número de receptores, bien por el grado de poder legitimador de las instancias. En otras palabras, consagrar se remite a un resultado final, mientras que el reconocimiento implica un proceso en evolución”, 18. Vegeu: Peist, Nuria. “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”, 17-43. *Materia 5*, 2005. Entorn els processos de reconeixement i consagració dels artistes vegeu també: Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.

consideració d'aquests artistes – i d'aquells del Maghreb o, si ens arrisquem, del sud global –, haurem d'observar els mecanismes de reconeixement pels quals han passat, així com reflexionar entorn l'existència de noves estructures i nous funcionaments propis del paradigma de la globalització de l'art.

Finalment, una vegada estudiades les estructures i dispositius propis del sistema de l'art en relació als quatre artistes i a la seua projecció en occident, examinarem també l'impacte que produeixen aquests artistes crítics contemporanis a les institucions i centres d'art del Maghreb – el que constituirà el quart apartat del capítol. Això implicarà una anàlisi de la realitat artística del Maghreb, així com de quina manera els discursos d'artistes crítics postcolonials són tractats. La informació principal que volem transmetre amb és la d'observar les similituds i diferències amb la informació proposada en l'apartat precedent, així com entendre de quina manera s'han format fenòmens com el de xarxes o grups artístics en aquesta regió en paral·lelisme als mecanismes d'Occident. En definitiva, amb aquest capítol pretenem realitzar una aproximació a la trajectòria artística, a les condicions de producció i als moments de reconeixement dels quatre artistes seleccionats com casos d'estudi del present treball, especialment focalitzant-nos en una anàlisi quantitativa de les exposicions i centres d'art amb els quals han col·laborat. Això ens permetrà una aproximació pragmàtica als mecanismes de reconeixement i consagració que conformen el sistema de l'art, establint-hi una reflexió entre les esferes artístiques occidentals i la seua relació i influència en el món de l'art del Maghreb.

### **2.1. Presentació dels artistes seleccionats i de les seues narratives.**

Els quatre artistes seleccionats per realitzar aquesta anàlisi són artistes que considerem com reconeguts internacionalment perquè han col·laborat amb museus importants i de notable prestigi internacional, com ara bé el Museu d'Art Modern de Nova York, la Tate de Londres o el Georges Pompidou de París, així com a exposicions notables com la documenta de Kassel o la Biennial de Venècia.<sup>50</sup> A més, tots quatre gaudeixen de la

---

<sup>50</sup> En aquest treball, identifiquem aquests centres d'art (el MoMA de Nova York, el Pompidou de París...) com institucions majors de la esfera artística. Es caracteritzen per presentar grans exposicions amb noms que atrauen les multituds, solen ser rentables i operen els "grans noms" de l'art, a diferència dels centres d'art contemporanis que apareixen en moltes ciutats i que presenten artistes menys coneguts i que tenen una funció més bé social (per exemple, formar part de estratègies de renovació urbana). Vegeu: Mrvaljevic,

representació per una, dues o tres galeries a ciutats com Paris, Londres o Barcelona, les quals els permeten crear exposicions periòdiques, així com estar presents en el mercat de l'art i les seues fires anuals. Encara que les seues obres parteixen de tècniques i adquireixen tipologies diverses, totes tracten la crítica postcolonial des de diferents angles i narratives. Es tracta d'artistes els quals presenten un discurs polític clar entorn la defensa de la seua identitat i memòria, així com el rebuig a les polítiques colonials. La seua pràctica artística està influenciada per les seues experiències col·lectives configurant constantment crítiques i revisions al sistema colonial. A més, el vincle entre aquests artistes no rau solament en la coincidència d'alguns factors com els orígens o la carrera artística, sinó en l'existència d'una sèrie de concurrències i sincronies en exposicions, publicacions, anàlisis teòriques d'acadèmics, centres d'art, jornades d'estudi, etc., que hem trobat interessants i, fins i tot, suggerents i provocatives, perquè ens alerten d'una relació que va més enllà de la formal o discursiva. És a dir, sospitem com a possible hipòtesi que la simpatia i l'atenció de les institucions, dels centres d'art i, en general, dels cercles artístics per aquests discursos ha permès l'èxit dels artistes perquè les seues narratives corresponen a la demanda i als interessos del sistema de l'art actual.

Tractarem de desenvolupar aquesta hipòtesi a mesura que mencionem els centres d'art i les institucions en les quals han col·laborat, així com les característiques de les mostres en les quals han estat inclosos. Per això, utilitzarem el model de les instàncies de reconeixement que Nuria Peist recupera de la sociologia Nathalie Heinich i de l'historiador de l'art Allan Bowness i aplica al sistema de l'art modern. Entenem les instàncies de reconeixement com aquells espais i mitjans dins del món de l'art que permeten als artistes ser progressivament reconeguts i hi consagrar-se. Per tant, situem com instàncies artístiques les institucions de l'art (museus, fundacions, biennals), la crítica de l'art, la publicació d'estudis i monografies, la presència en el mercat de l'art (galeries, fires, subhastes...) o la recepció del públic. Tot i que aquesta dimensió teòrica d'anàlisi de la trajectòria artística serà tractada en l'apartat següent, cal esmentar que en la present observació de la carrera dels artistes tindrem en compte principalment les exposicions com instància de reconeixement principal. Això es deu a dues raons que deriven, principalment, del fet d'aplicar aquest model d'instàncies a la història de l'art contemporània: en primer lloc, considerem que l'observació de la consagració dels

---

Jovan. "Bizarre Love Triangle. Artiste – Institution – Capital", 17-29. A: Cometti, Jean-Pierre; Quintane, Nathalie. *L'art et l'argent*. Paris: Éditions Amsterdam. 2017, 28.

artistes actuals deriva directament dels museus on han exposat (la producció de la crítica d'art ha disminuït en els últims decennis i l'existent sol realitzar-se a partir d'exposicions; l'anàlisi de les compres i vendes o la presència del públic en el mercat de l'art sol ser difícil per les persones alienes, per la qual cosa les exposicions en institucions oficials solen ser més accessibles; les publicacions deriven del reconeixement que ja tenen aquests artistes en el món expositiu...). En segon lloc, el fet de tractar-se d'artistes contemporanis impossibilita disposar de suficient informació com per realitzar una anàlisi exhaustiva de la crítica o de les monografies. Segurament, amb el pas dels anys, i amb una certa distància des del moment d'activitat dels artistes, podríem ampliar aquesta observació amb altres paràmetres. Amb això, seguidament desenvolupem una presentació diferenciada per cada artista, donant especial atenció a algunes de les característiques de la seua obra i a la seua situació i reputació respecte a exposicions realitzades fins avui en dia.



*Mounir Fatmi,  
Heavier than words,  
2020.  
© Artista i Goodman  
Gallery,  
Johannesburg.*

Quant a Mounir Fatmi (1970), la seua extensa obra artística oscil·la entre la escultura, les instal·lacions i la producció de vídeo. Va nèixer a Tànger i va créixer a Casablanca, on va rebre la seua primera educació artística agafant objectes del mercat de segona mà de Casabarata, on la seua mare treballava com mercadera – fet important per entendre el seu interès per construir amb objectes recuperats.<sup>51</sup> Utilitza una estètica formal característica de la seua obra que podem resumir en tres eixos: empra colors acromàtics, especialment el negre i el blanc; com materials, fa servir constantment objectes reutilitzats, especialment el metall, així com cintes de VHS; i presenta constantment grafies de l'alfabet àrab (siga formant paraules i frases, o disposades arbitràriament). Expliquem aquestes característiques formals perquè les considerem interessants alhora d'entendre la

<sup>51</sup> "Statement". A: *Mounir Fatmi* [web], (n/a). Disponible en línia en: <http://www.mounirfatmi.com/statement.html>. Consultat: 11/06/2020.

rudes amb la qual tracta les temàtiques que li inquieten, entre les quals les qüestions i reflexions entorn la seua identitat hi juguen un paper primordial.

Com vegem a la imatge precedent, Mounir Fatmi utilitza i juga amb símbols de la seua identitat i de la identitat magrebina que des d'Occident relacionem amb elements de representació de l'*oriental*, de l'àrab i del musulmà.<sup>52</sup> El propi autor n'és conscient d'aquest joc amb l'altre: explicita que Occident mira a l'*altre oriental* atorgant-li d'una significació que li serveix alhora per construir la seua pròpia identitat. Per això, utilitza un discurs rigorós on rau la importància del tòpic, que interpretem com allò propi que està alhora caricaturitzat pel discurs occidental. Tota aquesta narrativa entorn la construcció de la identitat a partir de l'altre – segons entenem nosaltres, cal tenir en compte que tota identitat es construeix a partir de la identitat de l'altre – l'ha fet participar en un gran nombre d'exhibicions internacionals, tant individuals com col·lectives, encara que aquestes han tingut lloc en centres d'art i institucions secundàries. Per clarificar aquesta informació, en la taula següent mostrem el nombre d'exposicions que Mounir Fatmi ha realitzat en funció del tipus d'institució amb la qual ha col·laborat :

Quadre 1: Tipus i nombre d'exposicions en les quals Mounir Fatmi ha participat.

<b>Tipus d'institucions</b>	<b>Exposicions individuals</b>	<b>Exposicions col·lectives</b>
<b>Centres d'art majors</b>	0	8 Tate Modern Geroges Pompidou (2) Palais de Tokyo (4) Biennal de Venècia (1)
<b>Centres d'art secundaris/ locals<sup>53</sup></b>	41	≈ 310
<b>Galleries d'art</b>	30	≈ 105
<b>Total</b>	71	423

<sup>52</sup> Fem servir el concepte *oriental* tal com l'hem explicat a l'apartat 1.1., és a dir, com una construcció d'Orient a partir del conjunt d'estereotips i estigmes produïts des d'Occident, fonamentalment des d'Europa, per perpetuar i justificar l'imaginari colonial.

<sup>53</sup> En complementació amb el que hem qualificat de centres d'institucions d'art majors (vegeu: peu de pàgina n°6), estímem com *centres d'art secundaris* o *locals* aquelles institucions d'art que funcionen a través de xarxes i pressupostos més reduïts, la repercussió i influència dels quals és també considerablement menor.



És a dir, encara que Fatmi destaca per participar en un gran nombre d'exhibicions per any arreu del món, sols al 2008 va col·laborar amb la Tate modern de Londres (*Paradise Now! – Essential French avant-Garde Cinema 1890-2008*). Amb el Georges Pompidou de París hi va participar aquest mateix any (*Traces du sacré*) i al 2005 (*Africa remix – Contemporary art of a continent*). Pel que fa a la resta d'exhibicions individuals i col·lectives, destaquem la constant exposició en galeries, fins el punt de no destacar cap altra institució en la qual hagi exposat, llevat del Palais de Tokyo (2020; 2014; 2008; 2009) o alguna Biennial, com la 57<sup>a</sup> Biennial de Venècia (2017) en representació del pavelló de Tunísia o les Biennals de Lió (2011; 2009). Ha participa en més de 122 fires arreu del món des de 2006, a més d'estar representat per 14 galeries, entre les quals, la Jane Lombard Gallery de Nova York, l'Art Front Gallery de Tokyo o la Goodman Gallery de Johannesburg. El que ens mostra aparentment aquesta aproximació és que, a gran escala, les instàncies de reconeixement de Fatmi oscil·len més bé en el món del mercat de l'art i de les galeries, que no pas en el reconeixement o suport institucional.

En segon lloc, Bouchra Khalili (1971), és una artista gràfica que va créixer entre el Marroc i França, el treball de la qual prioritza el vídeo-assaig, el cinema i les instal·lacions com tècnica artística. Les seues representacions oscil·len entre allò real i fictici, entre el passat i el present, i entre allò social i polític. Per això, utilitza el cinema com una eina per conceptualitzar històries que fluctuen entre diferents espais i temporalitats. Els seus estudis de cinema li han permès una formació tècnica com cineasta, així com l'adopció d'un llenguatge artístic, crític i pictòric que, en les seues obres, desenvolupa al voltant del subjecte migrant, mòbil i transnacional. En la majoria dels casos, el situa dins del marc



Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011. Vista de l'exposició: *Bouchra Khalili: The Mapping Journey Project*, The Museum of Modern Art, Nova York, Abril 9- Agost 28, 2016.

© 2016 Bouchra Khalili. Digital Image ©2016 The Museum of Modern Art. Fotografia: Jonathan Muzikar.

geogràfic del mar Mediterrani i dels seus països limítrofs, com és el cas de l'obra *The Mapping Journey Project* (2008-2011).

Amb tot, ha exposat en nombroses exhibicions internacionals en solitari, com en el Museu de Belles Arts de Boston (2019); la Galeria Nacional Jeu de Paume de Paris (2018); el Museum of Modern Art de Nueva York (2016); en el Palais de Tokyo de Paris (2015) o en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2015). En quant a col·laboracions en exposicions col·lectives, Khalili ha estat present en la documenta 14 (2017), comissariada per Adam Scymcyck, i en la triennial de Milà (2017), així com en la 55ena Biennial de Venècia (2013) amb l'exposició *The Encyclopedic Palace*. Per tant, considerem a Khalili com una artista consagrada a nivell global i situada dins d'unes xarxes de reconeixement que l'han convertida en una artista notable dins del món especialitzat de l'art. Amb això, cal tenir en compte que, com que tractem artistes estrictament contemporanis – les seues primeres exposicions en centres d'art de prestigi intermediari van tenir lloc al voltant del 2000 –, no comptem amb l'anàlisi del reconeixement pòstum dels artistes.<sup>54</sup> No obstant, considerem importants altres factors com, per Bouchra Khalili, el fet d'haver tingut una exposició individual al MoMA de Nova York que implica haver passat per una institució major que, ahora, funciona com altaveu per potenciar el prestigi en el món de l'art.

Les seues narratives entorn l'espai, la geografia i la migració creen una discursiva que immergeix el treball de Khalili dins del circuit curadorial centrat en el que podríem anomenar el gir de la mobilitat (*mobility turn*), per la qual cosa ha estat constantment relacionada amb l'artista Yto Barrada, coincidint especialment en nombroses exposicions. Yto Barrada (1971) és una fotògrafa franco-marroquina que ha desenvolupat gran part del seu treball artístic sobre la seua ciutat d'origen, Tànger, i les seues relacions geopolítiques i socials amb la resta del país, amb el Nord d'Àfrica i amb Europa. De fet, amb Bouchra Khalili com col·laboradora va fundar el projecte de la Cinemathèque de Tanger al 2006 – centre de cinema i assaig ja esmentat precedentment –, restaurant l'antic edifici Art Deco del Cinéma Rif, en el districte de la Kasba, al centre de l'la ciutat de

---

<sup>54</sup> Pel que fa a l'anàlisi del reconeixement pòstum dels artistes, Vicenç Furió, professor de Teoria i Sociologia de l'art a la Universitat de Barcelona, ha desenvolupat un gran nombre de teories i explicacions, junt amb investigacions entorn les construccions socials de valors o gustos, el *redescobrimet* dels artistes o la importància del públic. Serà tractat en l'apartat 3 d'aquest capítol. Entorn la temàtica concreta de la reputació pòstuma dels artistes vegeu: Furió, Vicenç. “¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna”, 215-246. *Materia 3, Mirades, miratges*, 2003.

Tunísia. Després de realitzar estudis en història i ciències polítiques a la Sorbonne, Barrada va freqüentar el Centre Internacional de la fotografia (ICP) a Nova York. La seua pràctica fotogràfica parteix d'investigacions entre fenòmens culturals i socials i narratives històriques; reinterpreta les relacions socials i manifesta la subalteritat amb l'objectiu de mostrar la realitat imperialista i colonial en les narratives institucionals. Dona importància als aspectes econòmics, socials i culturals del Marroc en relació a la herència colonial i amb la pròpia identitat, com

és el cas de *A Life Full of Holes: The Strait Project* (1999-2003). En aquesta sèrie de fotografies, Barrada parteix de la idea de l'alteritat per descriure la realitat de Tànger com ciutat connectada i diferenciada d'Europa i a la qual mira constantment en aquesta situació de subalteritat colonial i els impactes que això causa en les residents de Tànger.

A partir d'una observació del conjunt d'exhibicions en les quals Barrada ha participat, la podem considerar com

l'artista més prolífera en l'àmbit curatorial, ja no sols per haver participat en un gran nombre d'exposicions, sinó també per haver col·laborat amb museus d'important prestigi en reiterades ocasions com el MoMA de Nova York en 2005, 2011, 2014 i 2015; la Tate Modern de Londres en 2011; el centre d'art Pompidou de París en 2005, 2009, 2012, 2014 i 2016 o la 52<sup>a</sup> Biennial de Venècia (2007). A més, museus com el Metropolitan Museum of Art, el MoMA, el Guggenheim Museum, la Tate Modern, el Centre Georges Pompidou o el Victoria and Albert Museum tenen obres seues en les seues col·leccions. També presenta un gran nombre de publicacions entorn les seues obres, projectes o exposicions (vint-i-quatre aproximadament), així com d'articles acadèmics que parlen de la seua

Yto Barrada, *Le Détroit, Boulevard Playa, Tangier, 2000*. De la sèrie: *The Strait Project. A Life Full of Holes, 1999-2003*. ©Cabinet Magazine. Yto Barrada.



Yto Barrada, *Factory 1, shrimp peeling in a facility in the Free Trade Zone, Tangier, 1998*. De la sèrie: *The Strait Project. A Life Full of Holes, 1999-2003*. ©Cabinet Magazine. Yto Barrada.



producció. Per tant, és remarcable el nivell de consagració d'Yto Barrada pel que fa a les institucions oficials o a nivell curadorial, més que no pas en l'àmbit de les galeries i del mercat de l'art. Aquesta diferència entre els artistes és important perquè ens mostra que no tots operen en les mateixes instàncies de reconeixement, com vegem a partir de la taula comparativa següent:

Quadre 2: Comparativa entre la presència en instàncies de reconeixement de Bouchra Khalili i Yto Barrada.

<b>Tipus d'instància</b>	<b>Bouchra Khalili</b>	<b>Yto Barrada</b>
<b>Institucions d'art oficial (museus, centres d'art...)</b>	<p>Ha col·laborat en unes 100 exposicions col·lectives i en unes 20 individuals.</p> <p>Ha exposat alguns museus importants, especialment al MoMA (exposició en solitari).</p>	<p>Ha col·laborat en unes 170 exposicions col·lectives i en unes 30 individuals.</p> <p>Ha exposat en nombrosos museus importants com el MoMA (4), la Tate (1) o el Georges Pompidou (5), a més d'haver participat en una Biennial de Venècia.</p> <p>Museus d'alt prestigi tenen obres seues en les col·leccions.</p>
<b>Acadèmia (inclusió en articles acadèmics, publicacions, monografies...)</b>	<p>Ha publicat dos llibres (<i>The Tempest Society</i>; <i>The Radical Ally</i>) en 2019.</p> <p>S'han publicat dos catàlegs d'exposicions, un pel Jeu de Paume en 2018 (<i>Blackboard</i>) i altre pel SAM Art Project de París en 2015 (<i>Foreign Office</i>).</p> <p>Trobem escassos articles acadèmics entorn la seua obra o la seua narrativa. Aproximadament 5.</p>	<p>Té publicats <b>vint-i-quatre</b> llibres en els quals apareix la seua obra, comptant catàlegs d'exposicions individuals o col·lectives, llibres d'autor o llibres entorn obres determinades.</p> <p>Trobem escassos articles acadèmics entorn la seua obra o la seua narrativa. Aproximadament 15.</p>
<b>Galeries i mercat de l'art</b>	<p>Ha realitzat unes 25 exposicions en galeries (individuals i col·lectives).</p> <p>Presència escassa en fires d'art (3 des de 2012).</p> <p>Representada per la Galerie Polaris de París, la Campagne Premiere de Berlin i l'ADN de Barcelona.</p>	<p>Ha realitzat unes 53 exposicions en galeries (individuals i col·lectives).</p> <p>Presència reduïda en fires d'art (18 des de 2003; de les quals 6 edicions a l'Art Basel de Suïssa).</p> <p>Representada per la Galerie Polaris de París i la Galeria Sfeir-Semler de Hamburg.</p>
<b>Crítica d'art *La presència en altres revistes especialitzades resta descriptiva.</b>	<p>Trobem algunes crítiques d'art en notables revistes especialitzades com Artforum (2), Frieze (2) o Artforum (2). També trobem articles al The New York Times (1) i a Le Monde (1).</p>	<p>Escassa presència de crítiques d'art en revistes especialitzades notables.</p> <p>Destaquem: Artforum (1), Frieze (1) o Afterall (2). També trobem un article a Le Monde.</p>

El darrer artista que forma part d'aquesta selecció és Kader Attia (1970). Va créixer entre Algèria i França. La seua pràctica multidisciplinària oscil·la entre l'escultura de caire orgànica, el vídeo-assaig o la fotografia. L'experiència d'haver viscut i viatjat entre diferents cultures i costums, així com el desenvolupament d'una mirada crítica a la història i a les colonitzacions, li han forjat una pràctica interdisciplinar i intercultural present tant formalment en les obres com en les reflexions i investigacions que envolten aquestes. La recerca d'Attia es concentra des d'analitzar la memòria col·lectiva de les societats, especialment les del sud global, fins a la noció de *Reparar* [*Repair*] – constantment present a les seues obres – que identifica amb un procés infinit de pèrdua i recuperació :

With the principle of *Repair* being a constant in nature — thus also in humanity —, any system, social institution or cultural tradition can be considered as an infinite process of *Repair*, which is closely linked to loss and wounds, to recuperation and re-appropriation.<sup>55</sup>

Com vegem amb aquest fragment, Attia treballa la descolonització no sols a nivell territorial o econòmic, sinó també la descolonització dels imaginaris col·lectius i de les identitats. Les reflexions entorn la identitat estan constantment presents en el seu treball i acompanya les seues obres juntament amb vastes aproximacions teòriques. Els seus treballs s'han vist exposats de manera individual en espais com ara bé el Palais de Tokyo de París (2020; 2018), la Fundació Joan Miró de Barcelona (2018), el MMK Museum für Moderne Kunst de Frankfurt (2016) o el Institut of Contemporary Art de Boston (2007). Pel que fa a exposicions col·lectives, destaquem la presència al Museu de Quai Branly de París (2020), a la 57<sup>a</sup> Biennal de Venècia (2017), al MoMA de Nova York (2013) o a la dOCUMENTA(13) de Kassel (2012). No obstant, la seua presència a museus i institucions d'art es caracteritza per haver participat en un gran nombre d'exhibicions en museus i galeries de prestigi intermediari o secundari, corresponents a ciutats com Berlin, Bonn, Buenos Aires, Lisboa, Montréal o Praga. Ens trobem gairebé en el mateix cas que per Mounir Fatmi, encara que Attia té una major presència i suport en institucions d'art.

---

<sup>55</sup> “Biography”. A: *Kader Attia* [web]. Disponible en línia: <<http://kaderattia.de/biography/>>. Consultat: 05/07/2020.

Sols en 2019, Kader Attia va participar en vint-i-dos exposicions col·lectives, catorze al 2018 i vint-i-set al 2017.

Com ja hem esmentat en la introducció del present treball, la selecció d'aquests quatre artistes es justifica en quatre característiques principals. En primer lloc, el fet que ells i elles s'identifiquin com part de la diàspora artística magrebina i en ressalten els seus orígens. En segon lloc, la nostra consideració com artistes consagrats en el món de l'art, que en el següent apartat justificarem i explicarem. Altre aspecte que hem contemplat és el fet de tractar-se d'artistes contemporanis coetanis la producció dels quals segueix actualment. Finalment, el fet de realitzar obres de temàtiques, tècniques i tipologies gairebé diverses però agrupades en un mateix eix d'interès: el de la revisió i la reflexió entorn la seua identitat i les ambigüitats que aquesta implica en el nou paradigma global.<sup>56</sup> D'aquesta manera, vegem com el conjunt d'elements estudiats en el primer capítol del present treball esdevé una matèria primordial per entendre tant la producció dels artistes com la condició a partir de la qual han anat consolidant-se en el mercat i en el món de l'art: podem qualificar-los d'artistes consagrats en el món de l'art perquè formen part d'instàncies artístiques influents, reconegudes i prestigioses dins del sistema artístic global. A partir d'aquests quatre exemples concrets, articulem una anàlisi entorn als fenòmens locals, polítics i socials que han influenciat el reconeixement d'aquests artistes al Maghreb i la posterior consagració a Occident. És a dir, pretenem establir una relació entre les narratives i identitats que desenvolupen i amb les quals s'hi identifiquen i la seua condició subalterna, estudiant de quina manera el context artístic del Maghreb ha estat influenciat per processos d'hegemonia occidental, des dels darrers episodis de colonitzacions, i com això ha implicat una pràctica artística determinada que ha interessat al mercat de l'art global.

## **2.2. La realitat social, política i artística del Maghreb: Factor de construcció de la figura de l'artista magrebí.**

Com hem vist anteriorment, un dels punts congruents que tenen aquests quatre artistes és el fet d'exercir una pràctica artística des de la denúncia i la reflexió entorn una situació

---

<sup>56</sup> Per exemple, Khalili realitza una obra pictòrica fonamentalment centrada en el vídeo-assaig i el cinema, en canvi, Barrada desenvolupa una obra pictòrica focalitzada en la fotografia i la escultura, alhora que Fatmi i Attia són més bé artistes plàstics interessats en l'escultura.

de subalteritat respecte a l'hegemonia i les polítiques occidentals, que es desenvolupen també en l'art. Tots quatre són artistes propis de la diàspora magrebina: Yto Barrada va nàixer a Paris i Kader Attia a Dugny (França), mentre que Mounir Fatmi i Bouchra Khalili van nàixer a Tànger i Casablanca, respectivament, encara que tots viuen actualment a Europa. Malgrat el fet d'estar immersos en un món de l'art globalitzat que hagués pogut influenciar la seua producció vers un interès purament formal o interessat en altres temàtiques, tots quatre han utilitzat el marc teòric dels estudis postcolonials per reflexionar entorn les circumstàncies i els paràmetres a partir dels quals es crea i es percep la seua identitat i les seves problemàtiques. Dins d'aquesta idea, considerem important examinar des de quines condicions produeixen i s'influencien les narratives, tant d'aquests quatre artistes, com d'altres situats al sud global, especialment aquells emergents de territoris amb una idiosincràsia similar a la del Maghreb – com ara bé la resta de països del Nord d'Àfrica o de la conca est del Mediterrani. Aquesta aproximació ens permetrà observar els paràmetres a partir dels quals els artistes han creat les seues narratives i han trobat un espai remarcable en el sistema de l'art.

Quan parlem de subalteritat, terme que hem emprat contínuament en aquest treball, estem identificant un concepte proposat pel filòsof, teòric polític i sociòleg Antoni Gramsci. Al llibre *Quaderni del carcere* (escrit entre 1929 i 1935), Gramsci proposa el terme subalteritat com l'expressió de la experiència de la dominació en els individus oprimits. És a dir, alhora que estableix una reflexió entorn l'hegemonia al llarg d'aquest treball, Gramsci identifica la subalteritat com la condició subjectiva de sotmetiment, dependència o inferioritat determinada per la dominació. Aquesta dominació pot estar marcada pel colonialisme, l'imperialisme i tota relació de poder que creï una experiència subalterna en el subordinat – inclosa la globalització cultural, segons l'hem entès anteriorment, com una difusió mundial d'idees, formes i polítiques estètiques emergents des del Nord global – i implica la interiorització dels valors dels dominants. Massimo Modonesi, professor en Ciències Polítiques i Socials i doctor en Filosofia per la UNAM, rescata a Gramsci en una anàlisi sobre el concepte de subalteritat, definint-lo de la manera següent:

(...) Podemos entender la subalteridad como condición y como proceso de desarrollo subjetivo – de subjetivación política centrada en la experiencia de la subordinación – que

incluye combinaciones de aceptación relativa y de resistencia, de espontaneidad y conciencia.<sup>57</sup>

Per tant, si considerem la subalteritat com l'assimilació d'aquesta inferioritat o subordinació, a partir del present treball creuem que cal observar si des de l'art es podrien crear *iniciatives autònomes* que mostren i repensen aquesta subalteritat, o si més bé l'aparent existència d'aquestes seguiria estant determinada per un sistema de l'art que invalidaria, en certa mesura, aquesta autonomia pel que fa a les exigències del mercat de l'art. En tot cas, l'experiència subalterna és el marge a partir del qual aquests quatre artistes han configurat la seua pràctica artística perquè els ha permès desenvolupar una identitat de la diferència. És a dir, és l'experiència subalterna mateixa la que els ha facilitat estar en el mercat artístic: el sistema de l'art està sostingut i utilitza una sèrie de valors que aquests artistes presenten en la seua obra i que els permeten situar-se en les esferes artístiques més notables. El que estem proposant és que, seguint aquesta afirmació, els dominats es troben dins del joc de la dominació i n'aprofiten les seues narratives i discursos per perpetuar el seu espai. Si més no, estimem que el sistema de l'art no implica directament aquesta subordinació dels artistes, sinó una utilització dels discursos i rols de poder que estan actius.

Pel que fa al context magrebí en el qual s'immergeix i s'amplifica aquesta idea, tractem d'explicar breument alguns actors socials i polítics particulars del Maghreb que determinen una especificitat local i que fomenten la percepció subalterna. Mohamed Tozy, antropòleg a la universitat Hassan II de Casablanca, estudia de quina manera la cultura política magrebina reivindica una profunditat històrica molt forta on la relació amb el passat és determinant per explicar les tensions que agiten el camp polític magrebí.<sup>58</sup> Segons afirma, “cultura i arrelament local constitueixen elements de resistència per mitjà dels quals l'individu, encara que siga inserit en un sistema jerarquitzat, troba en el grup alguns mitjans per la seua seguretat i un mode d'expressió particular”.<sup>59</sup> La identitat magrebina oscil·la, per tant, segons Tozy, entre un imaginari històric fomentat des d'unes polítiques pròpies al que entenem per Estat-Nació i una

---

<sup>57</sup> Modonesi, Massimo. “Subalteridad”. *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Ciutat de Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Sociales, maig 2012, 12.

<sup>58</sup> Tozy, Mohamed. “Les filiacions i les referències dels valors simbòlics de cohesió al Magreb contemporani”, 91-104. *Quadern de la Mediterrània 5*, Institut d'Estudis Mediterranis, 2005, 92.

<sup>59</sup> Ídem, 94.



realitat cosmopolita que mira el Nord. Si recordem les aportacions d'Appadurai que hem tractat en el capítol precedent, la globalització no és un procés completament homogeni, sinó que funciona segons diverses dinàmiques o *landscapes* que es fusionen o funcionen individualment en diferents àmbits de les polítiques socials, culturals o econòmiques. Aquesta idea ens podria ajudar a explicar la situació dels artistes contemporanis magrebins que, conscients de la seua subalteritat, van més enllà de les estètiques particulars del Maghreb i creen nous espais i pràctiques *glocals*, tot i mantenint una anàlisi crítica de la seua condició, així com una relació als seus orígens, històries i identitats.<sup>60</sup> Considerem que aquesta és la condició particular d'aquests artistes que els ha permès crear una narrativa que, alhora, ha despertat l'interès de les esferes artístiques europees que han permès el seu reconeixement.

D'aquesta manera, com afirma Rachida Triki, professora d'estètica a la universitat de Tànger que mencionarem en diverses ocasions, partim del pressuposat i depassem la hipòtesi segons la qual el Maghreb és una realitat social, econòmica i cultural amb una herència artística i unes pràctiques creatives pròpies, així com amb una situació geogràfica especial. Aquesta situació geogràfica està doncs determinada per una història cultural i marcada pels fluxos de població, així com per unes constant onades d'invasions i d'ocupacions des del nord de la Mediterrània i des del món àrab de llevant.<sup>61</sup> Per tant, parlem d'un territori històric i socialment marcat per les colonitzacions, les quals van implantar també una determinada política museogràfica i patrimonial colonial, les empremtes de la qual segueixen avui en dia en el panorama artístic del Maghreb.

Els colonitzadors francesos del segle XVIII i XIX, alhora que a Europa es desenvolupava la Història de l'Art com a disciplina i apareixia el museu com agent cultural de la nació moderna, van establir al Maghreb uns processos de catalogació, periodització i conservació purament occidentals i europeus. Són nombrosos els estudis que reflexionen entorn una Història de l'Art global, sobre com descolonitzar la disciplina i sobre com

---

<sup>60</sup> El terme *glocal* va estar popularitzat pel sociòleg Roland Robertson en la dècada dels anys 90. Amb ell, explora la tensió entre les influències globals i les locals que alhora influeixen les experiències i actes de les persones. La *glocalització* es presenta com la fusió entre allò global i local, és a dir, com el procés que explica la modificació de les formes globals quan estan en contacte amb les comunitats i particularitats locals. Per més informació vegeu: Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications, 1992.

<sup>61</sup> Triki, Rachida. "L'art du Maghreb: de l'appropriation à la réécriture", 9-13. A: *Perspective*, nº2, 2017.

establir altres narratives a partir d'epistemologies diferents a l'hegemònica occidental.<sup>62</sup> No obstant, encara que hi podem trobar dissidències i moviments contra-hegemònics, la realitat que hem observat a partir de la informació facilitada és que les metodologies, els processos, les institucions i l'organització acadèmica de la disciplina deriven directament de l'empremta occidental. Deixant aquest debat obert per altres anàlisis, en el context que ens ocupa, cal estimar que les Belles Arts, com les entenem a Occident, es van desenvolupar a Algèria, Tunísia i el Marroc a la fi del segle XIX, degut a l'arribada d'artistes europeus, sobre tot francesos, en un context colonial. Llavors, Triki es pregunta com orientar-se cap un pensament estètic i històric propi del Maghreb, sense estar influenciat per modes de periodització i identificació de la història de l'art occidental, així com de quina manera desfer-se de representacions cícliques i mercantils on “les arts contemporànies del Maghreb tenen l'apel·lació *d'art àrab contemporani* segons el sistema del mercat de l'art del Nord que valida els nous mercats del globus”.<sup>63</sup>

D'aquesta manera, l'observació de la situació geocultural del Maghreb, en la qual els quatre artistes que analitzem es troben, ens permet entendre la seua pràctica artística dins del món de l'art global. A partir de les observacions de Rachida Triki vegem de quina manera aquests artistes contemporanis magrebins es veuen forçats a utilitzar els mitjans del mercat de l'art mundialitzat, creant formes i dispositius inèdits a partir de la singularitat local – fet que, de nou, afirma la seua identitat híbrida i accentua la fetitxització de la seua pràctica. Aquest fenomen es deu a l'estímul que suposa pels artistes el mercat de l'art global en contraposició a l'escàs mercat i demanda artística al Maghreb, en relació a Europa o Estats Units, com veurem seguidament. Així doncs, dues característiques d'aquest nou panorama artístic se'ns proposen segons l'autora: per una banda, la perspectiva transcultural dels artistes magrebins marcada per l'especificitat del país d'origen i la relació amb altres cultures. És a dir, es tracta d'artistes que creen entre *dos mons* i desenvolupen una manera d'assumir la seua contemporaneïtat alhora de fer referència a la seua regió, oberta a l'exterior. Per una altra banda, la presa de consciència que els fomenta a realitzar investigacions crítiques i revisions continues de la història colonial sota la idea de preservar i apropiat les seues històries, els seus discursos i les seues problemàtiques.

---

<sup>62</sup> Vegeu, per exemple, les reflexions de James Elkins, historiador de l'art i especialista en Estudis Visuals al seu llibre: Elkins, James. *Is Art History Global?*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2007.

<sup>63</sup> Triki, Rachida. “L'art du Maghreb...”, op. cit., 11.

Per tant, una vegada examinada i explicada la relació d'aquests artistes amb els seus orígens i les condicions que determinen la seua pràctica i crítica artística, caldrà observar de quina manera s'han anat desplaçant entre les diferents esferes artístiques fins arribar a una consagració *relativa* en el món de l'art.<sup>64</sup> Aquest fenomen de translocació dels artistes magrebins, així com dels artistes del sud global, no es pot entendre sense una explicació dels mecanismes i les instàncies artístiques que structuren el món de l'art, ni sense relacionar aquests amb els quatre artistes seleccionats i amb el desenvolupament de la seua trajectòria artística. Com afirma Nuria Peist, especialista en Sociologia de l'art i en els processos de reconeixement d'artistes moderns i contemporanis, “és, per tant, necessari analitzar aquesta recerca de l'afirmació personal com una de les característiques primordials de la construcció de la figura artística”.<sup>65</sup> Així doncs, el present apartat ha estat plantejat com un intent de formular les condicions històriques i socials a sobre de les quals els artistes han pogut establir la seua producció i una sortida dels mercats de l'art nacionals – normalment vist com limitants. Aquesta observació es veurà complementada seguidament a partir d'una definició i anàlisi dels mecanismes i de les instàncies de reconeixement, així com d'un aprofundiment de l'impacte que els quatre artistes han desenvolupat al món de l'art magrebí, de quina manera i sota quina realitat artística ho han efectuat.

### **2.3. La trajectòria professional: L'estudi d'Art a Europa i la progressiva integració en xarxes artístiques i institucionals.**

Com si establirem una observació gradual de la trajectòria d'aquests artistes, en un primer lloc, hem vist algunes de les condicions que considerem determinants per la seua narrativa, producció, difusió i el seu posterior prestigi o valoració en el món de l'art. En el present apartat, tractem d'analitzar el que considerem com les etapes determinants de

---

<sup>64</sup> Utilitzem el terme *relativa* en referència al fet que no podem assegurar una consagració a llarg termini. És a dir, ara per ara podem considerar aquests artistes de reconeguts en el món de l'art, però el factor de la contemporaneïtat esdevé també una problemàtica. No podem treballar amb la perspectiva que suposaria disposar d'un interval de temps que ens permeta analitzar tota la trajectòria artística, els alt-i-baixos o el reconeixement pòstum. Si més no, aquesta simultaneïtat també ens pot semblar interessant perquè ens ofereix un estudi dels mecanismes artístics coetanis en relació als darrers vint anys, així com noves aportacions entorn el funcionament del sistema artístic en l'èstica contemporaneïtat.

<sup>65</sup> Els estudis i aportacions de Nuria Peist, tutora del present treball d'investigació, a l'àmbit de la sociologia de l'art constitueixen un nucli teòric primordial en aquest estudi que desenvoluparem explícitament en el següent apartat. Pel que fa a la cita: Peist, Nuria. *Éxito y arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, op. cit., 28. Traducció pròpia.

reconeixement que, en el cas dels artistes del sud global, sospitem que passen per ser valorats o – ens atrevim a dir – legitimats per les institucions de l'art occidentals. És a dir, tractem d'explicar, en correlació als nostres casos d'estudi, el que Nuria Peist entén per primer i segon moments de reconeixement dels artistes, i que formula a partir de la interpretació de les teories dels sociòlegs Pierre Bourdieu i Nathalie Heinich, o de l'historiador de l'art Alan Bowness.<sup>66</sup> Si relacionem aquests primer i segon moments de reconeixement amb la trajectòria artística dels quatre artistes seleccionats, estimem que podem oferir una anàlisi innovadora dels mecanismes i les estructures que conformen el reconeixement d'aquests artistes i d'altres de les seues característiques. Segons Nuria Peist, el primer moment de reconeixement correspon al nucli en el qual trobem el reconeixement entre els mateixos artistes, els primers crítics, mercants i col·leccionistes, així com una primera validació i valoració de la seua producció artística– tot i que encara amb poc impacte en els espais tradicionals de l'època, és a dir, grans museus o grans especialistes de l'art. En canvi, el segon moment de reconeixement correspon a una consagració dels artistes en el món de l'art perquè circulen entre les esferes de més prestigi, renom i influència. Nuria Peist utilitza aquest model per descriure la consagració artística en el context de les avantguardes de la primera meitat del segle XX, els artistes de les quals passaven per aquests dos moments diferenciats de reconeixement. En el nostre cas, encara que mantenim la idea de les instàncies per explicar els processos de reconeixement, caldria veure si pels nostres artistes també existeixen aquests dos moments i, en el cas afirmatiu, quant de temps tarden en accedir al segon moment de consagració en el context contemporani.

D'aquesta manera, pel que fa als quatre artistes que analitzem, proposem que un factor des del qual es va impulsar aquest primer moment de reconeixement i el posterior interès en esferes artístiques com la crítica o la curaduria és el fet d'haver passat per unes institucions d'estudi occidentals. És a dir, segons considerem a partir de la informació proposada seguidament, el fet d'haver realitzat tota o part de la formació acadèmica o artística en centres i escoles occidentals els ha permès formar part d'uns cercles artístics determinats, així com establir uns contactes que els ha facilitat col·laborar amb galeries i exhibicions, estar pròxims a una crítica distingida i formar part de cercles de discussió conjuntament amb acadèmics i teòrics. En definitiva, els ha permès formar part d'un teixit

---

<sup>66</sup> Ídem, 316-322.

cultural i artístic que evidentment no existeix d'una manera tan extensa als països del Maghreb – encara que hi trobem un progressiu creixement en els últims anys, com observarem en el quart apartat d'aquest capítol.

Així doncs, tots els quatre artistes que analitzem han passat per diversos centres de formació, tant europeus com estatunidencs. En el cas de Kader Attia i Yto Barrada – ambdós artistes nascuts a França –, la seua formació es va realitzar principalment a aquest país, encara que van passar per l'Escola Massana de Barcelona i pel Centre Internacional de Fotografia (ICP) de Nova York, respectivament. K. Attia va estudiar a l'École Supérieure des Arts Décoratifs a París, mentre que Y. Barrada va estudiar Història i Ciències polítiques a la Sorbonne (París) i més tard es va interessar per la fotografia i les arts aplicades. Per altra banda, en el cas de Mounir Fatmi i Bouchra Khalili observem un passatge entre una formació primerenca al Marroc i una especialització posterior a Europa. Quant a Fatmi, va estudiar Belles Arts a Casablanca i després a la Rijksakademie d'Amsterdam, encara que també va realitzar nombroses estances d'art a França entre aquestes dues formacions. Pel que fa a B. Khalili, encara que no coneixem els primers estudis de l'artista, va realitzar un postgrau de cinema i estudis audiovisuals a la universitat Sorbonne Nouvelle de París, així com un màster d'arts visuals a l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.<sup>67</sup>

Per tant, si tenim en compte la proposta dels quatre cercles de reconeixement que Allan Bowness proposa a *The condition of succes: how the modern artist rises to fame*,<sup>68</sup> és a dir, els pars, els crítics, els mercants i col·leccionistes i el públic, entendrem – com afirma Nuria Peist – que “la particularitat d'aquest primer moment – i el motiu pel qual el denomina nucli – és que conté als quatre cercles de Bowness (pars, crítica, mercat i públic) en un mateix temps i lloc”.<sup>69</sup> És a dir, segons Alan Bowness, aquests cercles de reconeixement funcionen de forma successiva i temporal en un mateix espai i aquesta mateixa xarxa és la que permet als artistes, en el moment que hi són inclosos, accedir a

---

<sup>67</sup> Aquestes dades han estat obtingudes a partir de l'examinació qualitativa de les biografies i dels Curriculums Vitae de cada artista, tant aquells presents a les seues pàgines webs oficials, com aquells facilitats per les galeries que els representen. En alguns casos, especialment pel que fa a la formació de B. Khalili, la informació ha estat limitada quant a la manca de informació disponible en línia, així com per la dificultat d'establir-ne un contacte directe i de rebre les referències una vegada sol·licitades.

<sup>68</sup> Vegeu: Bownes, Alan. *The condition of succes: how the modern artist rises to fame*. Nova York: Thames and Hudson, 1990.

<sup>69</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno...*, op. cit., 316. Traducció pròpia.

un primer circuit artístic. El que Nuria Peist amplia és que existeix seguidament un altre moment de reconeixement que correspon a una consagració major. D'aquesta manera, estimem que, generalment, la situació dels artistes del Maghreb està condicionada per haver de passar per agents de formació – siguen estances o escoles d'art – occidentals, ja que seran els espais a partir dels quals podran situar-se en aquest mateix temps i lloc on es desenvolupen els quatre cercles i, per tant, el primer moment de reconeixement. En el cas de Barrada i Attia, però sobre tot de Khalili i Fatmi – els quals van haver de migrar a França –, vegem aquest procediment.

Tota aquesta informació ens confirma algunes de les observacions esmentades anteriorment i que proposem com eventuais hipòtesis sorgides d'aquest treball: l'existència d'un *centre* legitimitzador que correspon a les institucions, centres i esferes de l'art occidentals, així com la presència d'unes contínues relacions de poder que situen el Maghreb en un pla subaltern i subordinat als criteris estètics occidentals. Llavors, a través d'allò proposat en aquest apartat ens permetem traure la conclusió següent que ens permet explicar el funcionament d'aquests artistes en relació al món de l'art, tant europeu com magrebí. Plantegem que ens trobem davant un sil·logisme hipotètic evident – seguint les formes de la lògica –: si arribar a una consolidació en el món de l'art (el que implicaria formar part del segon moment de reconeixement) implica pels artistes formar part d'un primer moment de reconeixement, i si aquest primer moment de reconeixement implica haver de passar per Europa, llavors vegem que aconseguir una consolidació implicaria necessàriament consolidar els inicis de la trajectòria artística al món de l'art europeu, especialment a països com França, Anglaterra o Alemanya – països que sostenen el capital cultural i artístic contemporani.<sup>70</sup>

D'aquesta manera, com venim d'anticipar, el segon moment de reconeixement que planteja Peist en el seu estudi és el de la consolidació. Una vegada que aquests artistes han passat per un primer moment de formació, de coneixença dels cercles artístics i de relacions amb personalitats del món de l'art encara secundaries, és a dir, amb menor poder

---

<sup>70</sup> Evidentment, en aquest cas comptem amb l'anàlisi dels artistes del Maghreb, podent ampliar aquesta idea a altres artistes de la conca sud i del llevant mediterrani. Per un anàlisi més exhaustiu d'artistes del sud global d'altres territoris, caldria també mencionar el capital cultural dels Estats Units com posseïdor d'agents artístics legitimadors considerables. En el cas dels artistes del Maghreb, considerem que aquest fenomen es du a terme principalment a Europa, siga per la proximitat geogràfica o cultural, siga per les relacions heretades arran dels darrers processos de colonització, però en cap cas esdevé una exigència, sinó una tendència reiterada que esdevé gairebé sistemàtica.

legitimador, el segon moment de reconeixement implica la consolidació i consagració dels artistes per part dels museus, especialistes i instal·lacions. Encara que l'autora utilitza aquests dos moments per explicar el reconeixement dels artistes impressionistes i de les avantguardes, podríem establir un paral·lelisme amb els casos d'estudi que ens ocupen, a partir de la informació ja proposada precedentment. Peist afirma que la consagració dels artistes no depèn d'una selecció determinada dels agents artístics majors, sinó d'una selecció sistemàtica i estructural, en el sentit que pertany, respon i estructura el sistema de l'art:

Tanto los museos como los especialistas del segundo momento, no se dedican a consagrar a tal o cual artista sino a incluir dentro de sus muros físicos e ideológicos a los artistas que completan los movimientos que ellos organizan, representan y proyectan a la posteridad.<sup>71</sup>

Segons aquesta afirmació, el que tenen en comú Attia, Barrada, Fatmi i Khalili en aquest segon moment ho podem dividir en dos factors. En un primer lloc, el fet d'haver-se vist inclosos de manera simultània en aquestes xarxes de reconeixement entre els anys 1999 i 2002 (quan tenien entre 29 i 31 anys) des de la col·laboració amb galeries i centres d'art, especialment francesos. Per mencionar alguns exemples, en Attia ho vegem a l'exposició en solitari "La Piste d'Aterrissage" al Centre Nacional de Fotografia de París (2000); en Y. Barrada amb una exposició col·lectiva a l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París (2001) i individual a la galeria Delacroix de Tànger (2001) amb el projecte *A Life Full of Holes, The Straight Project*, que els anys directament posteriors s'exposarà a la Galeria Polaris de París (2003) o al Centre d'Art Contemporani de Rotterdam (2004); en Fatmi ho observem a través de la participació a exposicions en grup al Museu de les Arts Decoratives de París, a la galeria ARIAP de Lille o al Centre d'Art Contemporani de Castres (1999); i, finalment, pel que fa a Khalili, com que ens manquen les referències entorn els seus primers anys de trajectòria, no podem conèixer aquests primers moments en el món de l'art. No obstant, si vegem que al 2005 ja estava exposant, de manera col·lectiva, a espais com el Film Society of Lincoln Center de Nova York o el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), podem arribar a deduir que efectivament les primeres exhibicions en centres d'art minoritaris segueixen la mateixa línia que els artistes anteriors i es van realitzar entorn els anys precedents – segurament també a

---

<sup>71</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno...* op. cit., 321.

França, on va realitzar els estudis d'especialització –, però aquest fet resta en una mera deducció seguint el sistema de reconeixement dels altres artistes.

El segon factor comú que establím en el segon moment de reconeixement és el tractament dels discursos de les institucions i de la resta d'esferes artístiques que els situen sota un mateix paradigma identitari o temàtic. Encara que pretenem estudiar aquest aspecte de manera aprofundida en el tercer capítol del treball, creguem oportú esmentar les xarxes d'artistes o coincidències que s'han anat establint des dels museus i les institucions artístiques. És a dir, malgrat que aquests quatre artistes no s'hagin identificat com formant part d'un mateix moviment, no hagin desenvolupat projectes conjuntament – tret de la Cinemathèque de Tànger, de la qual ja hem parlat i en la qual van participar Barrada i Khalili – o, fins i tot, no s'hagin conegut personalment fins a l'organització de certes exposicions, han estat constantment agrupats en una mateixa temàtica i, per tant, en un mateix tipus d'exposició, de públic i de discurs. El que volem dir amb això és que, per formar part del segon moment de reconeixement, el que implica la inclusió i suport en museus cèlebres i influents, així com la publicació de catàlegs, articles, classificacions i teoritzacions de la seua obra, han estat escollits pels agents de l'art occidentals perquè han presentat unes característiques i unes condicions que satisfan les necessitats de l'art, pel fet de permetre'ls aconseguir uns valors determinats i pel fet de respondre a una demanda dins del món i del mercat de l'art.

D'aquesta manera, si revisem les darreres exposicions en les que han participat aquests quatre artistes, veurem que coincideixen entre ells i que les temàtiques sempre es troben entorn aspectes com la migració, l'art contemporani àrab o el Mediterrani. De fet, analitzant la informació que se'ns presenta a la pàgina web *Artfacts*, en la qual s'estudien un gran nombre d'artistes contemporanis (nascuts des del 1900) en relació a exposicions, biennals, fires d'art i el prestigi de les institucions – el que els permet realitzar *rànkings* i *calcular* el prestigi dels artistes –, i si observem els quatre artistes seleccionats: tots es troben entre els mil artistes contemporanis més populars a nivell global, tots han realitzat el major nombre d'exposicions a França i, d'entre els tres artistes amb els que han exposat més, en tots els casos hi ha un dels quatre. És a dir, en el cas de Fatmi, els tres artistes amb els quals més ha coincidit a exposicions col·lectives són William Kentridge, Bouchra Khalili i Kader Attia; en el cas de Kater Attia, són Mounir Fatmi, Pascale Marthine Tayou i Andy Warhol; en el cas d'Barrada són Akram Zaatari, Kader Atia i Walid Raad, i en el



cas de Khalili, són justament aquests tres artistes: Barrada, Fatmi i Attia.<sup>72</sup> Més enllà d'aquest fet, si revisem les darreres exposicions d'aquests artistes, Attia i Barrada han coincidit a l'exposició ja mencionada "When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art" (2019-2020), Khalili i Barrada a l'exposició de l'IVAM "Entre el mite i l'espant. El mediterrani com conflicte" (2016), i Barrada, Fatmi i Attia han coincidit a l'exposició "Our world is burning", exhibida del 21 de febrer al 13 de setembre de 2020 al Palais de Tokyo i comissariada per Abdellah Karroum.

Per tant, el que proposem amb aquest apartat és mostrar de quina manera la trajectòria professional dels artistes del Maghreb està determinada per dues característiques fonamentals: el fet d'haver de franquejar les esferes artístiques de reconeixement des d'Occident i el fet que els seus orígens està present alhora de la confecció del tractament de discursos o de l'agrupació amb altres artistes. De fet, com veurem en el següent apartat, aquests artistes han estat agrupats pel crític Abdellah Karroum en el que ell anomena la *Generació 00*, fet que implica una relació entorn la seua pràctica i la seua narrativa, que també és utilitzada per les institucions artístiques com justificació de les seues seleccions. En tot cas, en el següent apartat tractarem d'identificar si existeix una correlació entre el tractament i la trajectòria d'aquests artistes en el món de l'art occidental – com hem vist en el present capítol i veurem més exhaustivament en relació a Barcelona – i la realitat i el reconeixement artístics dels quatre al Maghreb. És a dir, a partir d'una observació del món de l'art magrebí, de les seues institucions i dels seus agents, analitzarem aspectes com el tractament d'aquests artistes, les ambigüitats de la seua pràctica i les condicions de producció i exhibició.

#### **2.4. L'impacte dels artistes en el món de l'art contemporani del Maghreb.**

Per acabar amb aquest estudi entorn les condicions i la trajectòria artística de Kader Attia, Yto Barrada, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili, creguem convenient proposar una observació entorn les esferes artístiques pròpies del Maghreb. Aquest apartat pretén

---

<sup>72</sup> Cal tenir en compte que els criteris per establir els seus *rankings* tenen en compte aspectes com el tipus d'exhibició (col·lectiva/individual), el tipus d'institució (museu/ galeria), si l'artista exposa en un país estranger o altres artistes en la exhibició. Per més informació vegeu: "Artfacts FAQs. How does Artfacts rank artists and exhibitors?". *Artfacts.net* [web], (n/a). Disponible en línia a: <<https://artfacts.net/faq>>. Consultat: 15/07/2020.

il·lustrar la situació artística i museal dels territoris del Maghreb en relació a les polítiques culturals del territori, directament derivades dels processos de globalització i de producció de significat emergents del nord global. Amb això, volem establir una relació entre les polítiques culturals de producció de significat i d'identitat – que hem vist al llarg del primer capítol d'aquest treball–, les anàlisis entorn les condicions de construcció de la figura artística, els mecanismes de reconeixement esmentats i el món de l'art del Maghreb. L'objectiu principal és el d'aproximar-nos a la mode en el qual la producció artística contemporània s'ha desenvolupat al Maghreb, com aquests nous espais d'art contemporani reflexionen amb les problemàtiques d'identitat, alteritat i art contemporani i de quina manera els artistes contemporanis magrebins hi estan presents o no.

Respecta a aquesta qüestió, Rachida Triki explica que ara, al Marroc i a l'Algèria principalment, existeix un fenomen d'apropiació de les arts plàstiques per part de nous museus d'art modern, contemporani, fires i una resta de plataformes artístiques que serveixen per visibilitzar les arts plàstiques en un mercat de l'art cada vegada més mundialitzat.<sup>73</sup> És a dir, el Maghreb viu actualment un fenomen de creació de museus, tant per part de l'Estat com per part d'iniciatives privades. No obstant, la problemàtica que sostén Triki és que, malgrat que aquesta important creació de centres artístics pugui ser atractiva, no es garanteix una condició de conservació de les obres, ni tampoc un inventari, catalogacions o classificacions. Respecte a aquest fenomen, Triki explica el següent:

Aquest problema es planteja amb agudesesa en un context d'obertura successiva de grans museus d'art modern i contemporani, com el Museu Mohamed VI d'art modern i contemporani (MMVI) a Rabat en octubre 2014, inaugurat després del de l'Alger (MAMA, 2007) i abans del d'Oran (MOMA, març 2017): Així, el projecte polític de crear un Museu nacional d'art modern i contemporani a Tunísia (MNAC) s'ha igualment realitzat, abans fins i tot que les condicions de conservació de les obres siguen reunides, ni el seu inventari constituït.<sup>74</sup>

Per tant, el risc al qual es dirigeixen aquests centres és a esdevenir espais buits, sense una vertadera oferta crítica, interessant i enriquidora més enllà d'esdevenir institucions nacionals d'art contemporani. De fet, si revisem el llistat d'exposicions en les quals han participat Attia, Barrada, Fatmi i Khalili, veurem que en pocs dels casos han col·laborat

---

<sup>73</sup> Triki, Rachida. "L'art du Maghreb...", op. cit., 10.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

o s'han vist inclosos en les programacions d'aquests museus. En el cas de d'Attia, Barrada i Khalili, cap dels tres han col·laborat amb algun d'aquests museus nacionals o centres d'art privats del Maghreb. Solament Khalili va participar, al 2010, a una exposició col·lectiva en Fès (Marroc). No obstant, tots tres van participar a l'exposició d'arts visuals de la Biennial de Marrakech al 2009 que, justament, va estar comissariada per Abdellah Karroum. Aquesta coincidència ens anticipa el que veurem seguidament: hi ha una important distinció entre els programes de museus institucionals i els centres o agents d'art d'iniciativa autònoma, els segons oferint una proposta crítica i reflexiva seguint el model dels museus secundaris europeus amb un caràcter social o relacional. Aquests tres artistes esmentats, segons aquests anàlisi, es veurien limitats a aquests segons espais d'art autònoms del Maghreb, principalment a causa de les narratives postcoloniales i crítiques que creen amb les seues narratives i discursos que els fan no estar presents en programes de museus majors. No obstant, trobem una excepció en el cas de M. Fatmi : la seua forta presència en galeries i fires d'art – especialment la col·laboració amb la Galeria Delacroix de Tànger – li ha permès penetrar, encara que no de manera excessiva, en aquesta esfera de museus institucionals magrebins: al 2019 va formar part d'una exposició col·lectiva al MAMA d'Alger, al 2018 i al 2016 al Museu d'Art Contemporani Africà Al Maaden (MACAAC) de Marrakech i al 2014 al MMVI de Rabat. En tot cas, estem davant un fenomen que es desenvolupa de manera estructural al Maghreb: la manca de suport institucional i d'iniciatives artístiques independents al control i ideologies estatal impossibilita a les noves generacions d'artistes de trobar-hi representació i, per tant, de mantenir-se en les esferes artístiques occidentals, més abundants i diverses.

Aquesta situació dels museus d'art institucionals, així com del paradigma de l'art en el Maghreb en general, és explicat per Katarzyna Pieprzak, professora de Literatura comparada a la Universitat de Massachusetts al seu llibre *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*.<sup>75</sup> Mostrant l'exemple concret del Marroc, l'autora exposa de quina manera, amb la alliberació del Marroc de França i Espanya al 1956, els artistes esperaven un museu d'art modern nacional com institució per marcar una nova etapa de l'art contemporani al país amb un recolzament institucional. No obstant, com afirma: “la desil·lusió de l'era postcolonial també va ser estesa a l'esfera cultural com a

---

<sup>75</sup> Pieprzak, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. Massachusetts: University of Minnesota Press, 2010.

tots els llocs”.<sup>76</sup> A partir dels anys 70, propostes alternatives al poder en les arts i a l’estat com *sponsor* van anar institucionalitzant-se en museus com defensors de la modernitat, relacionats amb els museus etnogràfics d’adés de la independència. A més, la generació de pintors figuratius magrebins va ser substituïda per una generació de pintors d’art abstracte pels quals allò figuratiu era retrògrad, colonial i mimètic. En aquest context, considerem que es va establir una doble problemàtica en el món de l’art magrebí: per una banda, l’ambivalència dels artistes que segueixen la ideologia occidental de la modernitat, segons la qual la figuració és negativa, i la situen com la seua referència estètica, però alhora el fet de veure aquesta abstracció com una emancipació artística pròpia després del règim colonial. Per altra banda, el fet que aquestes manifestacions artístiques no van aparèixer segons les exigències d’un públic – el qual era indiferent a l’acció pictural –, sinó a partir del mimetisme de la pràctica artística occidental i de les seues estructures, sense disposar d’espais públics ni d’un suport institucional per qüestionar-ho, fins i tot actualment. A aquest fet s’afegeix, com explica també Pieprzak al seu llibre, les exhibicions que aquests artistes magrebins van començar a realitzar al mercat i a les institucions occidentals, en les quals les s’impulsava l’autonomia de les obres pel que fa a la seua dimensió estètica, però es desposseïen de referències culturals, socials o històriques. Estimem, per tant, que aquest paradigma de la segona meitat del segle XX ha determinat també la situació de l’esfera cultural del Maghreb actual.<sup>77</sup>

En contraposició a aquests centres institucionals, com hem mencionat anteriorment, trobem altres espais artístics, entre els quals, l’Appartement 22 de Rabat creat pel comissari i crític d’art Abdellah Karroum, que tracten d’impulsar la dimensió política, crítica i reflexiva de l’art al territori. Aquest espai es presenta com un lloc independent de creació per l’art contemporani i, de fet, tots quatre artistes que analitzem hi han exposat al menys una vegada o, si no, han format part d’alguna exposició en la qual A. Karroum n’era el comissari. Considerem Abdellah Karroum com una peça fonamental en aquest

---

<sup>76</sup> Ramadan, Dina. “Review of: Pieprzak, Katarzyna. Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco” [ressenya], 317-321. A: *The Arab Studies Journal*, vol.1, n°2, 2015, 319.

<sup>77</sup> Respecte a aquest fenomen de pèrdua identitària, vegeu l’article entorn les especificitats de l’art espanyol en el segle XIX segons ho expliquen Nuria Peist i Sergio Fuentes Milà. Vegeu: Peist, Nuria; Fuentes Milà, Sergio. “Supremacia y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910). A: *e-artDocuments: revista sobre col·leccions i col·leccionistes*, n°6, 2013. Disponible en línia en: <<https://www.raco.cat/index.php/e-art/article/view/268751>>. Consulta: 30-08-2020.

estudi perquè va pensar i desenvolupar el terme *Generació 00*.<sup>78</sup> Amb la *Generació 00* Karroum es refereix a una nova generació d'artistes marroquins – incloent aquells propis de la diàspora marroquina i, entre els quals, Attia, Barrada, Fatmi i Khalili –, que han desenvolupat les primeres etapes de la seua trajectòria artística després del canvi de mil·lenni i just abans de les revolucions que van tenir lloc en el món àrab, conegudes com la Primavera Àrab (2010-2012). Segons Karroum, per la Generació 00, l'art i la història dialoguen i l'obra s'insereix en el seu context immediat. L'artista és vist com un ciutadà que ha diferenciat del carrer un espai públic d'acció col·lectiva en el qual poder parlar i donar veu. Es qüestionen sobre la llibertat, les migracions o la justícia social i la seua pràctica artística correspon als seus discursos de denúncia al passat i present colonial. És a dir, aquesta generació està composta per artistes que malgrat estar immersos en les ambivalències del món de l'art, el seu qüestionament crític continu els fa artistes contemporanis, en el sentit de ser artistes l'obra dels quals viu, dialoga i revisa la contemporaneïtat.<sup>79</sup>

Per tant, el que destaquem no és sols la teorització d'aquest grup o *moviment* d'artistes contemporanis magrebins, sinó el fet que, a partir de la considerable activitat curatorial que Karroum desenvolupa tant al Maghreb com a Europa, aquesta xarxa d'artistes delimitada siga presentada sota un discurs teòric que relaciona els artistes i els seus discursos. Per exemple, entre el 20 d'octubre de 2020 i el 08 de març de 2021, Karroum serà el comissari, juntament amb Manuel Borja-Villel, de l'exposició al Museu Nacional d'Art Reina Sofia de Madrid "Trilogía marroquí. Arte y cultura en Marruecos, 1955-2010". En aquesta, es centra en tres grans moments de la història de l'art contemporani marroquí, els quals hem esmentat anteriorment. El tercer (entre 2000 i 2010) el dedica enterament a la *Generació 00*, els artistes de la qual són presentats com aquells que han creat un nou vocabulari i que han trencat la pràctica artística tradicional. A partir d'observar altres exposicions, com ara bé "Our world is burning" del Palais de Tokyo (mencionada amb anterioritat) o "Sous nous yeux. Autres cartographies del Rif" (MACBA,

---

<sup>78</sup> El concepte *generació 00* va aparèixer per primera vegada al text curatorial que Karroum va escriure per l'exhibició de Moustapha Akrim a L'appartement 22 de Rabat. Vegeu: Karroum, Abdelah, "Mustapha Akrim: Article 13". A: *L'appartement 22* [web], (n/a), 2011. Disponible a:

<<http://appartement22.com/spip.php?article311>>. Consultat: 06/05/2020.

<sup>79</sup> Vegeu: Karroum, Abdelah. "Generation 00: The Artists as Citizen". A: *Appartement 22* [web], (n/a), febrer 2015. (Transcripció de la xerrada del mateix autor a la conferència "Situating Global Art", Kulturbrauerei, Berlin, 2015). Disponible en línia en:

<<http://www.appartement22.com/spip.php?article427>>. Consultat: 10/07/2020.

2014), de la qual parlarem en el següent capítol, vegem de quina manera aquest comissari sol seleccionar aquests quatre artistes per les seues exposicions. Això suposa per ells, tant la inclusió en un grup com un suport periòdic des del cercle de la crítica i al curaduria.

D'aquesta manera, vegem com aquests artistes s'han consagrat en el món de l'art a través de la participació en exposicions, progressivament d'institucions de major prestigi, però també gràcies a la relació que s'ha anat establint entre ells, la qual permet presentar la seua producció artística sota un mateix bloc temàtic discursiu. Així, estimem que aquest fet pot produir un doble resultat pels artistes: en un primer lloc, que la seua obra siga inclosa en determinades exposicions per formar part d'un grup d'*artistes crítics magrebins* i que, per tant, siga reduïda a la seua condició subalterna o de diferència, recuperant el que explicàvem com una visió orientalista o reduccionista de les seues obres. En un segon lloc, que el fet que la producció artística estiga agrupada junt amb altres artistes de la diàspora magrebina els permeta aquesta projecció i mobilitat en el món de l'art global perquè responen a la demanda del sistema artístic per incorporar unes narratives obertes, inclusives i heterogènies. Per tant, considerem que per resoldre o examinar aquestes hipòtesis, caldria observar de quina manera aquests discursos són tractats des de les diferents esferes artístiques occidentals. En el següent capítol d'aquest treball d'investigació, ens focalitzarem en el tractament del discurs, així com en els processos de reconeixement de Kader Attia, Yto Barrada, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili en la ciutat de Barcelona. La finalitat serà doncs la d'establir una relació entre la trajectòria artística i les condicions de producció d'aquests artistes, vista en el present capítol, juntament amb una anàlisi de les instàncies de reconeixement de la ciutat per les quals aquests artistes han transitat. Això ens permetrà una visió més aprofundida i pragmàtica de la realitat artística de Barcelona i el paper que hi tenen les institucions, centres i altres instàncies artístiques en la construcció de narratives entorn als artistes del sud global, en aquest cas, del Maghreb.

### **3. EL RECONeixEMENT ARTÍSTIC DE BOUCHRA KHALILI, MOUNIR FATMI, YTO BARRADA I KADER ATTIA A LA CIUTAT DE BARCELONA .**

Després de la informació facilitada en els precedents apartats, estimem necessari examinar els processos de reconeixement artístic a nivell local de Kader Attia, Yto Barrada, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili. Aquest fet respon a la nostra decisió de relacionar les aportacions teòriques a la realitat artística i els seus funcionaments i mecanismes de reconeixement que hem estudiat en els anteriors capítols. Per prolongar el diàleg que hem obert entorn el territori mediterrani, i considerant la nostra posició i coneixement dins de les esferes artístiques de Barcelona, hem considerat oportú centrar l'anàlisi de les instàncies artístiques en aquesta ciutat. Així, entenent com premissa que l'espai cultural és un espai de producció de significats i, per tant, un espai polític, examinar els espais culturals ens permet analitzar els processos de creació d'uns determinats significats i discursos a través de l'art. A més, aquesta anàlisi ens permetrà alhora valorar si els dos moments, que hem mencionat per explicar el reconeixement i la consagració dels artistes contemporanis magrebins a nivell global, serveixen també per aplicar-los en una ciutat determinada.

Desestimem, com hem esmentat nombroses vegades al llarg dels precedents capítols, la idea d'una producció artística deslligada de qualsevol context de producció i que existeixi *per se*. Sinó que aquesta depèn d'un sistema artístic que alhora està estructurat per unes institucions culturals, polítiques i acadèmiques, oficials o alternatives, així com format pels museus, la crítica d'art, les exposicions, el mercat de l'art... És a dir, la producció de significats i la dimensió política no és intrínseca a l'obra d'art, sinó al món de l'art en el qual es troba.<sup>80</sup> Totes aquestes reflexions entorn el sistema de l'art i el seu funcionament

---

<sup>80</sup> La noció de *món de l'art* [*artworld*] que hem utilitzat constantment en els capítols precedents i que, en aquest capítol dedicat a les instàncies artístiques de Barcelona, considerem important justificar, fou introduïda pel Arthur Danto, conegut crític d'art i professor de filosofia, en 1964, malgrat que la definició en relació amb les institucions de l'art fou posteriorment desenvolupada pel filòsof estatunidenc George

que hem tractat en el precedent capítol – sobre tot a partir dels preceptes teòrics d’Alan Bowness, recuperat per Nathalie Heinich, i de Nuria Peist – són repeses en els següents apartats per reflexionar entorn les instàncies artístiques de Barcelona i la seua relació amb els quatre artistes seleccionats: es segueixen els mateixos patrons i mecanismes que pel reconeixement d’aquests artistes a nivell global? Quines especificitats ens permet l’estudi de la valoració i el reconeixement artístic a nivell local? I, de quina manera l’anàlisi a partir dels quatre artistes ens pot oferir un nou prisma per examinar les estructures artístiques de Barcelona?

A partir dels exemples tractats en el capítol precedent, hem observat l’existència d’uns mecanismes de producció, distribució i reconeixement dels artistes del Maghreb que són evidentment diferents que els dels països de l’eix europeu/nord-americà – tot i que estimem que una anàlisi més aprofundida a partir d’altres casos d’estudi podria demostrar la prolongació d’aquest esquema de manera sistemàtica en els artistes del sud global. Aquest capítol comprendrà una anàlisi de la trajectòria dels quatre artistes seleccionats a Barcelona, amb la finalitat de realitzar una relectura crítica de la nostra realitat artística i imaginària, així com de repensar les estructures de la nostra ciutat, però també del conjunt d’institucions i centres del món de l’art occidental. En aquest cas, establim un diàleg amb les instàncies culturals de Barcelona, com exemple per interpretar aquests procediments i com model per realitzar revisions crítiques als sistemes d’art des de les particularitats dels teixits locals. Així doncs, aquesta anàlisi es concep com una porta oberta o com un marge discursiu que permeta crear aquest tipus de revisions en altres ciutats.

D’aquesta manera, seguint la idea d’Alan Bowness – després aprofundida per Nathalie Heinich i modificada per Nuria Peist – dels cercles de reconeixement, dividirem aquest capítol en quatre apartats, cadascun d’aquests tractant unes instàncies de reconeixement diferents entre elles. En el primer capítol, examinarem el pas d’aquests artistes en les institucions artístiques oficials de Barcelona. Trobarem, per tant, institucions d’art pròpies de l’ajuntament, com el museu i fàbrica de creació Fabra i Coats, així com consorcis i entitats d’art amb participació municipal, com el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) o el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

---

Dickie, Veure: Danto, Arthur, “The Artworld”, 571-584. A: *The Journal of Philosophy*, nº61, 1964; Dickie, George. “Defining Art”, 253-256. A: *The American Philosophical Quarterly*, nº61, 1969; Dickie, George. *The Art Circle: A Theory of Art*, Nova York: Haven, 1984; Becker, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008 [1ª edició: 1984].



Cal esmentar que per aquesta anàlisi de les institucions relacionades amb la municipalitat han estat importants els informes anuals de l'Institut de Cultura de Barcelona, amb els quals – encara que sols hem aconseguit disposar dels informes d'un període determinat, entre 2015 i 2018 – hem pogut identificar aquests espais artístics així com examinar les relacions entre ells i les produccions durant aquests anys. Aquest apartat està directament enllaçat amb el segon del capítol, en el qual tractarem casos específics on les institucions d'art de Barcelona han establert un suport amb els artistes. Aquest fet implica la facilitació de beques, ajuts, publicacions de monografies o l'atorgament de premis, no solament la creació d'exposicions. Considerem que el suport institucional suposa una consagració major de l'artista en les instàncies artístiques de la ciutat. Encara que també podem considerar com suport la col·laboració en exposicions, aquestes solen restar en esdeveniments puntuals. Estimem interessant, a partir de l'observació d'aquests casos, veure de quina manera es pot establir el suport d'un artista de manera reiterada a una ciutat concreta per part de les institucions. Cal tenir en compte, si més no, que Barcelona no és la primera ciutat de formació dels artistes, ni en la qual han realitzat el major nombre d'exposicions o de contactes (si ho comparem en altres com París o Londres, en les quals tots quatre artistes han exposat de manera periòdica, tant en museus com en galeries).

Seguidament, amb el tercer apartat pretenem focalitzant-nos en el mercat de l'art de Barcelona i la presència dels quatre artistes en aquest, ja siga en galeries o fires d'art. Explicarem la relació entre la presència i el suport en galeries i el reconeixement dels artistes en la ciutat, així com de quina manera el suport d'aquest agents també determina un cert reconeixement, en alguns casos diferent al que ofereix una presència continua en les esferes institucionals. Finalment, en el quart apartat analitzarem una de les instàncies de reconeixement més remarcables i que fins ara no havíem abordat: l'espai dels especialistes a partir de la crítica d'art i les monografies. Cal esmentar que, malgrat la poca presència d'articles escrits per especialistes en la matèria, així com de grans monografies publicades des de la ciutat, a partir de la informació disposada podrem observar algunes tendències de la premsa d'art una mica més generalista, en relació a una manca d'anàlisis de les obres més profundes i a una tendència a l'explicació o la descripció – que, no obstant, també contribueix a un creixement del reconeixement dels artistes. Així doncs, aquest apartat se'ns presenta com una observació del passatge dels quatre artistes en Barcelona. Aquest ens permetrà disposar d'una anàlisi entorn els processos de reconeixement a nivell local, en contraposició als processos de

reconeixement a nivell global i entorn el territori del Maghreb que hem desenvolupat en el capítol precedent.

### **3. 1. El reconeixement institucional a Barcelona.**

La ciutat de Barcelona compta amb un panorama artístic i cultural proliferant que engloba un gran nombre de galeries, fundacions, centres d'art i museus. De fet, la imatge de Barcelona rau en la diversitat d'activitats i projectes culturals que s'hi desenvolupen. Una imatge que alhora està continuada, concebuda i incrementada des de les institucions, i especialment, des dels organismes governamentals a través de campanyes publicitàries o d'ajuts i patrocinis al sector cultural. A través de les memòries i informes creats per l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) hem pogut establir el conjunt d'institucions oficials de Barcelona, així com la seua relació amb l'ajuntament, amb l'objectiu de conèixer l'estat de les institucions i de quina manera es relacionen i funcionen entre elles.<sup>81</sup> Aquest fet ens permetrà conèixer des de quin paradigma s'organitzen les activitats i exhibicions, així com la posició d'aquests centres d'art alhora d'exhibir o col·laborar amb Attia, Barrada, Fatmi o Khalili.

Pel que fa a les institucions oficials de Barcelona, per una banda trobem els centres d'arts visuals que corresponen a l'ajuntament: la Virreina Centre de la Imatge, la Capella i la Fabra i Coats (Centre d'Art Contemporani i Fàbrica de creació). Per altra banda, els anomenats consorcis i entitats amb participació municipal, entre els quals es troben el CCCB, la Fundació Antoni Tàpies, la Fundació Joan Miró, L'Auditori, el MACBA, el Museu Picasso o el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), entre d'altres. Aquest apartat se'ns presenta doncs com una anàlisi o observació de la presència dels artistes seleccionats en les principals institucions d'art de Barcelona amb les quals hi han tingut una participació. Les conclusions entorn aquests aspectes seran abordades a mesura que analitzem altres instàncies de reconeixement de la ciutat i puguem establir-ne relacions entre els actors culturals i el passatge d'aquests artistes.

---

<sup>81</sup> Segons la seua pàgina web, l'Institut de Cultura és l'únic òrgan de "totes les funcions municipals en matèria de cultura a partir de la fusió de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament, de l'Institut Municipal Barcelona Espectacles i del Centre gestor de museus". Vegeu: "Barcelona Cultura. ICUB". *Barcelona.cat*. (n/a). Disponible en línia en: <<https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/ca/icub>>. Consultat: 29/07/2020.

En un primer lloc, pel que fa als centres d'art visual de l'ajuntament, la participació d'aquests artistes és gairebé mínima i irregular. No obstant, trobem la creació de l'exposició “la Cinemathèque de Tanger” a la Virreina en 2011, la qual consistia en una exhibició, així com programa de projeccions, del que ha esdevingut la principal cinemateca del Maghreb. Com que el projecte va estar iniciat i dirigit per Yto Barrada, hi trobem continues referències a l'artista, a més d'una col·laboració entre ambdós centres que ha permès la producció d'un conjunt de publicacions i de material artístic que analitzarem com a suport institucional en el següent apartat del present capítol. Yto Barrada també va col·laborar directament amb l'ajuntament de Barcelona al 2018 amb el projecte Umbral del metro de Barcelona. És a dir, un projecte a partir del qual diverses mostres artístiques, especialment fotografies, que representaven temàtiques entorn la migració o la realitat en països del sud global, eren exposades a diverses parades del metro de Barcelona. El motiu pel qual es va dur a terme aquest projecte és l'organització de la conferència internacional *Cities for rights* per part l'Àrea de Drets de la Ciutadania de l'Ajuntament de Barcelona. L'objectiu, segons s'especifica a la pàgina web del projecte, era el de “oferir un espai de reflexió i comprensió entorn la situació de desigualtat en la que es troben milions de persones”.<sup>82</sup> Amb això, Yto Barrada va exposar la seua obra *The Smuggler* (2006) al metro de Barcelona, juntament amb una obra de Leila Alaoui, *Les Marocains* (2010-2011). En aquests dos casos, cal esmentar que els orígens de l'artista o la condició de diferència, segons l'hem plantejada anteriorment, ha estat constantment mencionada i remarcada, fins i tot com si es tractés d'un criteri per formar part de l'exposició, especialment pel que fa al darrer exemple.



Mounir Fatmi, *Sans histoire*, 2007.  
Vista de l'exposició:  
“Indisposició general. Assaig sobre la fatiga” (2015), Centre d'art Contemporani - Fabra i Coats.  
Comissari: Martí Peran. ©Fabra i Coats.

<sup>82</sup> Per més informació entorn el projecte Umbral i les intervencions que es van dur a terme al metro de Barcelona, vegeu: “Umbral”. A: *Barcelona.cat* [web], (n/a). Disponible en línia en: <https://www.barcelona.cat/umbral/es#opinio>. Consultat: 29/07/2020.

L'altra participació dins d'un d'aquests centres d'arts visuals és la de Mounir Fatmi al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats en 2015. Martí Peran va ser el comissari de l'exposició "Indisposició general. Assaig sobre la fatiga" que va tenir lloc entre el 12 de juny i l'1 de novembre de 2015. A diferència d'altres exposicions on col·labora l'artista que destaquen el subjecte colonial o migrant, així com la condició subalterna dels països de la conca sud del Mediterrani, en aquesta la temàtica envolta reflexions entorn de quina manera la fatiga i la politització d'aquest malestar pot esdevenir un marge d'acció o punt d'inflexió per crear altres narratives. No és el mateix cas per les exposicions en les quals l'artista ha participat al Centre d'Arts Santa Mònica. Encara que no és un centre gestionat per l'ajuntament, sinó pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el considerem també com una institució oficial la relació del qual és directa amb els organismes governamentals. En aquest centre d'art contemporani, Mounir Fatmi hi ha exposat en dues ocasions: al 2007 amb l'exposició "Attempt to exhaust an African Place" i al 2009 amb "After architecture. Tipologies del després", aquesta última també a càrrec de Martí Peran. En el primer cas es tracta la dimensió de la narrativa postcolonial i la identitat magrebina de Mounir Fatmi, en el segon, reflexions entorn la construcció arquitectònica. Al Centre d'Arts Santa Mònica també hi va exposar Yto Barrada en dues exposicions col·lectives: la primera vegada fou al 2012 amb l'exposició "Once Upon a Time The Screen" i la segona al 2015 amb el projecte "Inventar lo imposible: Una videoteca efímera". Aquestes dues exposicions es centren en l'àmbit del vídeo i dels curtsmetratges però resten menys destacables ja que no tracten un diàleg entre les obres o una temàtica conjunta, sinó un conjunt de produccions que expliquen el treball de dos espais d'art contemporani a França: en el primer cas les FRAC (Fonds régionaux d'Art Contemporain) i en el segon un projecte que es va dur a terme al museu Jeu de Paume de París.

En tot cas, en aquestes exposicions no es remarca especialment el treball dels artistes o les seues discursives, sinó més bé aquestes obres responen a la temàtica escollida pels curadors i dialoguen amb ella. Amb això, entenem que no podem parlar d'un tractament específic de l'obra de Fatmi o Barrada que responga al seu context de creació o a les problemàtiques en les quals es basen les seues obres. Diguem, que la particularitat que observem alhora d'examinar aquestes col·laboracions, és que les obres o la narrativa dels artistes està desposseïda del seu objectiu o crítica i, al mateix temps, instrumentalitzada en unes exposicions que impliquen aquesta desposseïció de les obres. Si més no, cal tenir

en compte que la presència puntual de Barrada i Fatmi en aquestes exposicions no existeix per Khalili o Attia.

En un segon lloc, cal esmentar la presència que aquest artistes han tingut a altres institucions d'art de Barcelona i, concretament, aquelles que funcionen com a consorcis o amb el suport de l'ajuntament. Trobem de nou la presència d'Yto Barrada, en aquest cas al 2014 i al MACBA, a l'exposició comissariada per Soledad Gutiérrez i Abdellah Karroum, del qual ja hem parlat de manera aprofundida en el capítol precedent. Aquesta exhibició, anomenada "Before our eyes: other cartographies of the Rif", tractava d'establir reflexions entorn la creació d'una altra mirada al territori del Rif

i a les seues epistemologies. Karroum va proposar amb aquesta mostra qüestionar les representacions que des d'Occident es creen del territori i apostar per una altra mirada a través del diàleg entre els artistes. De fet, l'exposició es va realitzar en col·laboració amb L'appartement 22 de Rabat i, amb ella, Karroum va tractar el concepte de *Generació 00* esmentat anteriorment. Va convidar un gran nombre d'artistes marroquins, com ara bé Mustapha Akrim o Younès Rahmoun, i s'hi va realitzar una publicació en col·laboració amb altres centres on també es va exposar la mostra.<sup>83</sup> Finalment, al MACBA també destaquem la presentació de la pel·lícula *Garden Conversation* de Bouchra Khalili i la seua exposició al 2015 perquè suposa l'única exposició de l'artista en un organisme institucional de la ciutat. Aquesta exhibició és remarcable si considerem la baixa presència d'aquesta artista en l'esfera institucional de Barcelona. No obstant, vegem que l'exposició es va dur a terme en el marc del Festival Loop de Barcelona de 2015, un festival i fira dedicat al cinema i el vídeo-assaig en el qual, com veurem, Khalili ha participat en diverses ocasions. Per tant, podem afirmar que la participació de Khalili al MACBA no va dependre de la iniciativa del propi museu o d'un comissari, sinó de la participació periòdica i el suport rebut per aquest festival. En tot cas, tant al full de sala



Cartell de l'exposició "Before our eyes. Other Cartographies of the Rif" (2014), MACBA. Imatge del cartell: Yto Barrada, *Maison d'Abdelkrim El Khattabi*, 2010-2011.

<sup>83</sup> Entorn les temàtiques i la narrativa de l'exposició vegeu: "Before Our Eyes. Other Cartographies of the Rif". A: *E-flux*, (n/a), 24 de gener de 2014. Disponible en línia en:

<https://www.eflux.com/announcements/31641/before-our-eyes-other-cartographies-of-the-rif/>.

Consultat: 29/07/2020. Pel que fa al catàleg de l'exposició: Gutiérrez, Soledad; Karroum, Abdellah (i altr.). *Sous nos yeux*. Barcelona: Ed. Tenov; MACBA, 2015.

com al full de premsa de l'exposició el discurs de Khalili es tractat com un interès pels diàlegs entorn la Mediterrània i els subjectes migrants que aquesta elabora.

Finalment, comptant que a museus com el CCCB cap dels quatre artistes seleccionats hi ha col·laborat, ens queda examinar les dues fundacions d'art modern i contemporani més notables a Barcelona: La Fundació Antoni Tàpies i la Fundació Joan Miró. Amb la Fundació Tàpies, cal esmentar que Yto Barrada va realitzar la seua primera exposició col·lectiva a la ciutat 2004 ("Tour-isms: The defear of dissent"), en un moment en el qual començava la seua projecció internacional. Per la Fundació Tàpies també ha passat puntualment Bouchra Khalili per presentar la pel·lícula *The Tempest Society* (2017), que havia estat presentada i exhibida precedentment a la documenta 14 d'Atenes, així com l'homònim llibre publicat al 2019 en relació a la informació present a la pel·lícula. No obstant, aquesta col·laboració es va dur a terme principalment a través de la Galeria ADN de Barcelona com intermediària – fet que tractarem en l'apartat dedicat al mercat de l'art i les galeries – i en el marge de la Barcelona Gallery Weekend. Per altra banda, pel que fa a la Fundació Miró, d'entre els quatre artistes seleccionats, l'única presència és la de l'artista Kader Attia que, a més a més, esdevé l'única col·laboració que l'artista ha efectuat a una institució de Barcelona. Una col·laboració que resta particular, com veurem en el següent apartat, perquè sorgeix de l'atorgament del Premi de la Fundació Miró a l'artista.

En definitiva, pel que podem observar a partir de la informació precedent, encara que aquests quatre artistes han estat presents d'una manera o altra en l'esfera institucional de la ciutat de Barcelona, aquesta resta esporàdica i majoritàriament en exposicions col·lectives o, en el cas d'individuals, realitzades a partir de la col·laboració amb un altre organisme artístic que ha facilitat la relació. En tot cas, destaquem la presència de Barrada i Fatmi ja des de la primera dècada del 2000, al mateix moment que realitzaven la seua consolidació en el món de l'art, i a diferència de Khalili o Attia, la presència dels quals resta mínima i esporàdica. En tot cas, el que vegem *a priori* és que la presència d'aquests artistes en el camp de l'art de Barcelona no és tan important com a nivell internacional. De fet, seguint el model anterior, vegem com no es repeteix l'esquema dels moments de reconeixement perquè no trobem dues temporalitats de reconeixement sinó una col·laboració puntual amb les entitats culturals de la ciutat. Pel que fa a una reflexió entorn el tracte discursiu dels artistes a Barcelona, intentarem establir-ne una reflexió a

partir les anàlisis següents per així aconseguir una visió completa del pas d'aquests artistes en la ciutat i el possible impacte d'aquesta en les seues narratives.

### **3. 2. El suport institucional: premis, beques i col·laboracions periòdiques.**

Complementant l'apartat precedent entorn les exposicions en institucions, considerem el suport institucional com un altre factor de reconeixement dels artistes perquè observem que la relació dels artistes amb les institucions no és sols el fet de col·laborar en exposicions, sinó que també considerem el fet que les institucions recolzen els artistes a partir de premis, beques i col·laboracions en institucions públiques. Amb suport institucional ens referim a l'interès reiterat o remarcable d'una institució per un artista. En el cas de les exposicions, ho considerariem suport institucional – segons nosaltres ho plantejem – si hi hagués una col·laboració curadorial reiterada amb el centre d'art. Aquest fet implicaria la col·laboració en l'organització d'exposicions o la publicació de catàlegs i monografies, així com la consideració i consagració dels artistes en el món de l'art de la ciutat, tal i com l'hem explicat en el precedent capítol. És a dir, el passatge en un moment en el qual el reconeixement es realitza per part d'institucions, crítics o especialistes de l'art considerats majors perquè la repercussió dels seus escrits o de les seues produccions implica una major projecció i, per tant, consagració dels artistes. En quant als quatre artistes que formen part de la nostra selecció, comptem amb dos exemples concrets d'aquest suport dut a terme a la ciutat de Barcelona.

Per una banda, un esdeveniment fonamental a mencionar és l'atorgament de la 6a edició del Premi Joan Miró per part de la Fundació Joan Miró i l'Obra Social "La Caixa" a Kader Attia, sobre tot perquè implica l'organització de la primera exposició dedicada a l'artista a Barcelona, però també perquè implica un reconeixement tant nacional com internacional, i una projecció remarcable de la seua obra artística.<sup>84</sup> Aquest premi suposa,

---

<sup>84</sup> Aquest premi s'atorga cada dos anys com “reconeixement pel treball actual d'artistes que mostren el mateix esperit d'exploració, innovació, compromís i llibertat que caracteritzava la vida i l'obra de Joan Miró”. Per més informació vegeu: “Joan Miró Prize”. A: *Fundació Joan Miró* [web]. Disponible en línia en: <<https://www.fmirobcn.org/en/foundation/premi-joan-miro/prize/>>. Consultat: 20/07/2020.

a més de la possibilitat de realitzar una exposició individual al centre, una suma de 70.000€ per l'artista - el que implica un suport econòmic evident. A més, el jurat que va seleccionar Attia per guanyador estava format per personalitats remarcables del món de l'art, com ara bé, Iwona Blazwick (directora de la Whitechapel Gallery Londres), Alfred Pacquement (exdirector del Museu nacional d'art contemporani, Centre Georges Pompidou) i Magnus af Petersens (director del Bonniers Konsthall), a més de la directora de la Fundació, Rosa Maria Malet, i la cap de col·leccions d'art de la Fundació "la Caixa", Nimfa Bisbe. Això implica, sobre tot, el reconeixement de l'obra



Kader Attia amb el premi Joan Miró. ©Fundació Joan

d'Attia per part d'especialistes del món de l'art, així com una repercussió i una atenció per part de l'esfera de la crítica d'art. La recepció per part de la premsa, sobre tot per la premsa generalitzada, arran d'aquest premi va ser molt prolífica, com analitzarem en el quart apartat del present capítol, remarcant el motiu pel qual aquest premi li va ser atorgat a l'artista:

En el caso de Kader Attia, el jurado aplaude la amplitud de su investigación, el enfoque audaz y sincrético del impacto y los efectos persistentes del colonialismo, así como su elaboración, enciclopédica pero matizada, de la noción de reparación como base de su producción artística. El compromiso apasionado de Attia con su tiempo y con el destino compartido de la humanidad tiene vínculos estrechos con la participación de Joan Miró en los episodios críticos que marcaron a su generación. El posicionamiento singular de Attia respecto a las relaciones complejas y a menudo traumáticas entre las culturas humanas resuena igualmente en las aspiraciones universales de Miró.<sup>85</sup>

Aquesta relació amb Joan Miró, motiu pel qual se li atorga aquest premi, es deu, segons el jurat, a l'esperit d'investigació i a la capacitat de produir entre dos mons i entre dues realitats a partir d'una visió crítica als processos de colonització i descolonització. De fet, a l'exposició que es va realitzar en 2018 a la Fundació com resultat d'aquest premi, anomenada "Scars remind us that our past is real", Kader Attia exposa el concepte de reparació per tractar el dolor del passat resultant de les zones de fricció entre les cultures

---

<sup>85</sup> Fragment extret de la declaració del jurat del 6é Premi Joan Miró dut a terme per la Fundació Miró i l'Obra Social la Caixa.



resultants dels processos de colonització. De nou, la temàtica de la colonització i de l'herència d'aquesta en els territoris colonitzats és un continu en les mostres de l'obra de l'artista.

Altre fet, encara que pot ser no tant remarcable dins del reconeixement institucional d'aquests artistes a Barcelona – siga perquè no es tracta d'una col·laboració periòdica ni d'un premi o beca determinada – és el de la relació de la Virreina amb Yto Barrada i la Cinemathèque de Tanger. En aquest exemple, el suport l'entendem principalment a partir de la publicació d'un catàleg d'exposició en cinc llengües que, segons l'artista, va esdevenir la carta de presentació del centre arreu.<sup>86</sup> *L'album Cinémathèque de Tanger* fou editat per l'ajuntament de Barcelona, la Virreina i la llibreria Colones al 2012 i, encara que no tracta directament a Yto Barrada o la seua obra, les referències hi són constants per ser la fundadora i la persona que ha conceptualitzat i dirigit el projecte. Amb això, observem que el suport reiterat de les institucions de Barcelona en aquests artistes és limitada, sobre tot considerant la dimensió, consagració i suport rebut a nivell internacional. Si més no, el cas de Kader Attia esdevé una excepció ja que els altres artistes van començar a exposar entre el 2004-2010, encara que de manera puntual. En canvi, la primera exposició de Kader Attia a Barcelona es va dur a terme gràcies a l'atorgament de l'esmentat premi. És a dir, malgrat el seu reconeixement a nivell internacional, no és fins el 2017 que Attia exposa a Barcelona (fins i tot comptant amb el fet que va estudiar a l'escola Massana entre 1992 i 1993). Per tant, ens qüestionem de quina manera podríem explicar que, malgrat el similar nivell de consagració d'aquests artistes, les obres de Kader Attia no hagin estat exposades a cap centre artístic de la ciutat amb anterioritat. Caldria també determinar la raó per la qual des de 2018 no s'ha vist cap altra exposició o col·laboració amb l'artista, tot i estar paral·lelament present en exposicions organitzades en museus d'alt prestigi.

---

<sup>86</sup> Lambies, Josep. “Yto Barrada: Un cinema al Marroc és un punt de resistència”. *Ara.cat*. 31 de juliol de 2011. Disponible en línia en: <[https://www.ara.cat/societat/Yto-Barrada-cinema-Marroc-resistencia\\_0\\_527347275.html](https://www.ara.cat/societat/Yto-Barrada-cinema-Marroc-resistencia_0_527347275.html)>. Consultat: 15/07/2020.

### 3. 3. El mercat de l'art: Presència en galeries i fires d'art contemporani a Barcelona.

El mercat de l'art és una de les instàncies de reconeixement dels artistes contemporanis que implica una proliferació del seu art en diferents espais i ciutats a través de l'organització de fires o de la representació en galeries. El fet d'estar representat per una galeria notable implica, no sols un manteniment i assegurança econòmica, sinó també un suport artístic que permet desenvolupar la imatge i l'obra de l'artista a través de publicacions de monografies, exposicions o col·laboracions amb altres centres d'art. D'entre els quatre artistes que analitzem, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili estan representats, entre d'altres, per la Galeria ADN de Barcelona, la qual cosa ha permès l'organització d'exposicions periòdiques, tant individuals com col·lectives, en el mateix centre. De fet, aquest fet podria explicar la raó per la qual Mounir Fatmi compta amb aquesta notable presència a Barcelona: la seua nombrosa producció d'escultures i d'objectes artístics, junt amb la presència en la galeria i, per tant, la venda de les seues obres, li ha permès una circulació en el mercat artístic de la capital que també ha arribat a l'esfera institucional.<sup>87</sup> Llavors, estimem que aquest fenomen es diferencia del de Bouchra Khalili, ja que la seua producció és principalment audiovisual, és a dir, pel·lícules i vídeo-assaig. Això li impedeix, en certa mesura, formar part de manera activa en el mercat de l'art més tradicional (aquell que engloba la escultura i la pintura) i, per tant, li impedeix també una circulació de les seues obres en aquest sector – fet que implica també una menor circulació en les altres esferes. Pel que fa a Yto Barrada i Kader Attia, estan representats per altres galeries d'altres ciutats com la Galeria Polaris de París que col·labora amb Barrada, o la Galeria Nagel Draxler de Colònia que col·labora amb Attia, però no per cap galeria de Barcelona.

Quadre 3: Taula comparativa de les galeries amb les quals col·laboren els quatre artistes,

<b>Països on es troben les galeries</b>	<b>Kader Attia</b>	<b>Yto Barrada</b>	<b>Mounir Fatmi</b>	<b>Bouchra Khalili</b>
<b>Alemanya</b>	Galerie Hans Mayer (Düsseldorf) Galerie Nagel Draxler (Colònia)	Galerie Sfeir-Semler (Hamburg)	Galerie Conrads (Düsseldorf)	Campagne Premiere (Berlín)
<b>Àustria</b>	Galerie Krinzinger (Vienna)			

<sup>87</sup> Estimem important remarcar la manca d'informació referent als col·leccionistes o mercants d'art de la ciutat, la qual suposaria una informació important pel complet anàlisi d'aquest apartat.

<b>Bèlgica</b>			Keitelman Gallery (Brussel·les)	
<b>Espanya</b>			ADN Galeria (Barcelon)	ADN Galeria (Barcelona)
<b>Estats Units</b>			Jane Lombard Gallery (Nova York) Shoshana Wayne Gallery (Santa Mònica)	
<b>França</b>		Galerie Polaris (París)	Galerie de múltiples – GDM (París) Ceysson & Bénétière (Saint-Étienne)	Galerie Polaris (París)
<b>Hong Kong</b>			Yallay Gallery (Hong Kong)	
<b>Japó</b>			Art Front Gallery (Tokyo)	
<b>Itàlia</b>	Galleria Continua (San Gimignano)		Officine dell'Immagine (Milà)	
<b>Sud-Àfrica</b>			The Goodman Gallery (Johannesburg)	
<b>Suïssa</b>			Wilde (Ginebra) Analix Forever (Ginebra)	

En tot cas, tant Fatmi com Khalili van començar a col·laborar amb la Galeria ADN entorn el 2013 i 2014 respectivament. Pel que fa a Mounir Fatmi, trobem un major nombre d'exposicions a la galeria, individuals i col·lectives, que responen tant a la presència de la figura de l'artista a la ciutat en aquests anys, com a la seua important activitat en el mercat de l'art a nivell global– com hem mostrat en el capítol precedent. En total hi ha hagut sis exposicions en les quals Fatmi ha participat, tres de les quals han estat en solitari. Entre aquestes exposicions en solitari, sols una s'ha fet a la galeria de Barcelona, en 2016, ja que les altres dues s'han fet a altre espai d'art de Sant Cugat: la ADN Platform. En la darrera de les exposicions de la galeria en les quals Fatmi ha participat, “5994 is just a number”, també va participar Bouchra Khalili. De fet, hi ha hagut dues exposicions individuals de l'artista i dues col·lectives a la galeria, entre les quals “Foreign Office” en 2015, que ha estat exposat, entre d'altres, al Palais de Tokyo de París al mateix any. De fet, cal esmentar que just després d'aquesta exhibició a la Galeria ADN s'hi realitza l'exposició esmentada de l'artista al MACBA, per la qual el suport de la galeria ha estat fonamental.

En els dos casos, des de que col·laboren amb la galeria, tant Khalili com Fatmi, han vist augmentar els seu nombre d'exhibicions en les institucions, fet que afirma la importància del suport d'aquests centres en la trajectòria dels artistes. A més, aquesta col·laboració els ha permès la publicació de diferents monografies i llibres entorn la seua obra, com ara bé *The Tempest Society* (2018) de Bouchra Khalili que va estar publicat gràcies al suport de la Galeria Polaris de París i de la Galeria ADN de Barcelona.



Vistes de l'exposició: "Foreign Office" (2015), Bouchra Khalili i la Galeria ADN. ©Roberto Ruiz © Galeria ADN.

Per altra banda, altre exemple d'estudi del mercat de l'art de Barcelona en relació a aquests quatre artistes és el festival i fira d'art LOOP Barcelona que compta amb "una comunitat internacional d'artistes, comissaris, galeristes, col·leccionistes i directores d'institucions per a desenvolupar projectes que tenen com objectiu explorar les capacitats del vídeo i el cinema en els discursos d'art contemporani actuals".<sup>88</sup> En aquest esdeveniment va participar Kader Attia en 2016 amb la Galeria Krinzinger de Vienna, però sobre tot remarcuem, de nou, la presència de Fatmi i Khalili. Bouchra Khalili va participar per primera vegada en 2011 amb la Galerie of Marseille i va guanyar The Best Project Award, és a dir la menció d'honor de l'edició. També en 2014 hi va participar a través de la galeria ADN. Quant a Mounir Fatmi, ha participat en reiterades ocasions de la mà de diferents galeries, fet que mostra de nou la seua presència en aquest cercle artístic. En total, hi ha estat present en cinc edicions: les de 2005, 2008, 2010, 2016 i 2018. En definitiva, amb aquest apartat observem la important implicació que poden tenir les galeries d'art per la incorporació dels artistes amb els quals col·laboren en els circuits artístics tant locals com internacionals, siga a través de la participació en fires o la inclusió

---

<sup>88</sup> Vegeu: "About". A: *Loop BCN* [web], (n/a). Disponible en línia en: [<https://loop-barcelona.com/ca/about/>](https://loop-barcelona.com/ca/about/). Consultat: 30/07/2020.

en exhibicions i en els programes dels museus i altres centres d'art de la ciutat. Així, estimem que el mercat de l'art esdevé un sector essencial pel que fa a la difusió de les obres, tant a nivell local com internacional. En aquest cas, el fet que Bouchra Khalili i Mounir Fatmi estiguin representats per la Galeria ADN els ha permès una certa representació en la ciutat, així com traspasar altres esferes artístiques com la institucional.

### **3. 4. L'efecte de la crítica.**

Un altre factor de reconeixement dels artistes és el de la crítica d'art, sobre tot la crítica d'art especialitzada, perquè permet ja no sols un recolzament al seu treball – en el cas que siga favorable –, sinó també una consolidació, registre, catalogació i teorització d'aquest. En aquest espai també incloquem la publicació de catàlegs o de llibres que inclouen articles i consideracions d'especialistes sobre els artistes. Si relacionem els quatre artistes estudiats amb la crítica d'art i la producció a Barcelona, veurem que difícilment trobarem articles de crítica especialitzada que tracten les obres des d'un anàlisi, precisament, crític. El que trobem principalment són articles de premsa generalista, o butlletins culturals d'aquests, que tracten les obres, els artistes i les exposicions més bé des d'un punt de vista divulgador o explicatiu. En tot cas, aquest fet també facilita la recepció del artistes en el públic generalitzat, encara que no ofereix als artistes articles complets amb grans reflexions entorn el seu treball.<sup>89</sup>

Kader Attia és l'artista que més impacte ha causat en la crítica d'art i la premsa de Barcelona. Trobem un gran nombre de publicacions entorn el seu passatge per Barcelona i, concretament, arran del Premi Joan Miró i la posterior exhibició a la Fundació Miró. Destaquem els articles publicats per la revista *Bonart*, de caire divulgadora però especialitzada en art, que han parlat de l'artista. Un primer article, publicat a l'octubre de 2017, explica l'atorgament del Premi Joan Miró a l'artista – considerat, segons la revista, com “una de les distincions d'art contemporani més prestigioses i ben dotades del món”.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Una altra instància de reconeixement que en aquest estudi no tractem és la del públic. La manca d'informació i la dificultat per obtenir-la en el context de creació d'aquest treball d'investigació ha impossibilitat accedir a enquestes o valoracions del públic i, per tant, a configurar una anàlisi entorn el reconeixement dels artistes en el públic de les exposicions.

<sup>90</sup> “Kader Attia, Premi Joan Miró 2017” (n/a). A: *Bonart*, 11 d'octubre de 2017. Disponible en línia en: <<https://www.bonart.cat/actual/kader-attia-premi-joan-miro-2017/>>. Consultat: 15/07/2020.

S'hi explica el jurat de l'edició així com les raons per les quals va ser triat, remarcant la seua recerca entorn la petjada del colonialisme. En l'altre article escrit per la revista, de tipus també explicatiu, es descriu l'exposició del 2018 a la Fundació, amb un especial focus en les nocions de ferides i cicatrius que utilitza Attia en els seus treballs: "La relació entre arquitectura i història colonial, els senyals del passat en la pell de la història com ferides en el cos, el concepte de reparació o el paper catàrtic de l'art són algunes de les línies essencials del treball de Kader Attia que queden reflectides a la mostra."<sup>91</sup> Per tant, de nou, la dimensió postcolonial o els orígens de l'artista també són tractats en aquest article, així com en els dos articles publicats a l'ABC, al diari Ara, EFE, El Nacional, El País o Vilaweb. Cal destacar també l'entrevista que Luisa Espino, cap de la secció d'art de El Cultural, li va realitzar a la mateixa revista pel motiu de l'atorgament del premi. No obstant, en aquest article s'expliquen també els orígens i la trajectòria de l'artista, de la mateixa manera que l'artista pren la paraula i explica l'exposició. Es tracta d'un article més aprofundit en el qual el prisma important de l'entrevista és la colonització i la petjada identitària d'aquesta en la narrativa de l'artista.

Per altra banda, l'altra dels artistes que compta amb dues publicacions en revistes i periòdics, en aquest cas generalistes (El País i l'Ara), és Yto Barrada. Ambdós articles es van publicar en 2011 pel motiu de l'exposició de la Cinemathèque de Tànger a la Virreina, focalitzant-se en aquest centre d'art i explicant l'exposició, encara que també mencionant a Yto Barrada. En tot cas, el diari l'Ara presenta una visió més aprofundida perquè compta amb una entrevista a Barrada en la qual aquesta explica el procés de creació de l'exposició i menciona l'interès per Carles Guerra, director de la Virreina d'aleshores i comissari de l'exposició, pel projecte de la cinemateca i per la realització de l'exposició. De fet, explica que gràcies al suport de la Virreina van projectar-se a Europa i exposar, entre d'altres espais d'art, a la Tate Modern de Londres. Amb això, aquesta anàlisi ens mostra que, al menys a la ciutat de Barcelona, el reconeixement i suport per part de l'àmbit periodístic o de la crítica més generalitzada es limita a aquelles exposicions o artistes que han exposat en institucions d'art oficials, i no pel que fa a les exhibicions en galeries o festivals. De fet, no trobem cap article dedicat a Bouchra Khalili ni a Mounir Fatmi, malgrat que aquest darrer hagi tingut una presència molt activa i periòdica en la ciutat.

---

<sup>91</sup> "Kader Attia, ferides i cicatrius a la Fundació Joan Miró" (n/a). A: *Bonart*, 14 de juny de 2018. Disponible en línia en: <<https://www.bonart.cat/actual/kader-attia-ferides-i-cicatrius-a-la-fundacio-joan-miro/>>. Consultat: 15/07/2020.

Trobem, per tant, dues esferes ben diferenciades a la ciutat que també influencien en la projecció dels artistes en el món de l'art: el món institucional de l'art que comprèn els museus, així com altres centres d'art oficials, i el món del mercat de l'art que comprèn les fires, subhastes, vendes i petites exposicions. Cal esmentar que, encara que tenim informació sobre les exposicions realitzades en el Festival LOOP de Barcelona, és evident que la difícil coneixença de col·leccionistes estrictament actuals, especialment de les seues adquisicions, ens impossibilita tenir un coneixement completa de la situació d'aquests artistes en el mercat de l'art. No obstant deduïm que la presència de Mounir Fatmi en el mercat de Barcelona és considerablement superior a la dels altres tres artistes, no sols perquè compta amb la representació d'una galeria, sinó perquè, com hem vist en el capítol precedent, la seua presència en el aquesta esfera és ja notable a nivell global. A Barcelona sols es repeteix el mateix esquema estructural, encara que no poguem afirmar que l'èxit de Mounir Fatmi fora de Barcelona es correspongui a la seua presència en el sectors artístics de la ciutat.

En els altres casos, la presència Barrada i Khalili respon a la mateixa dinàmica d'exposicions que mantenen a nivell global: exposicions esporàdiques en centres d'art i museus de ciutats arreu del món, però sense tenir una xarxa discursiva o artística determinada o extensa a nivell local. A més, la col·laboració amb alguns centres d'art de Bouchra Khalili ha estat facilitada per la representació de la Galeria ADN, amb la qual va publicar el llibre *The Tempest Society. Bouchra Khalili* al 2018 – amb contribucions d'especialistes de l'art com Abdellali Hajjat (professor de ciències polítiques a la universitat de París-Nanterre), Hendrik Folkerts (professor d'història de l'art a la universitat d'Amsterdam) o Pothiti Hantzroula (professora d'antropologia i d'història social a la universitat de l'Egeu), a més d'un conjunt d'entrevistes a personalitats com Omar Berrada (curador d'art). El llibre mateix va ser presentat a la Fundació Tàpies a l'octubre de 2019, junt amb la projecció de la pel·lícula homònima que va portar a l'artista a la publicació d'aquest. Si més no, es va tractar d'un esdeveniment organitzat per la mateixa galeria. Així, amb aquesta publicació fonamentem encara més el suport que ha rebut Bouchra Khalili per part de la galeria a la ciutat, el qual no correspon al suport que rep a nivell global, que és principalment de la part d'institucions oficials. Així, aquest suport de la Galeria ADN tampoc ha determinat una presència artística notable en la ciutat – fet que reafirma la diferència entre aquestes dues esferes artístiques que nosaltres sostenem. En tot cas, el fet que Barrada haja exposat mínimament a institucions oficials

de Barcelona es pot explicar a través de l'organització de l'exposició a la Virreina que li ha permès un cert suport a partir de la figura del comissari Carles Guerra, així com la publicació del llibre *Album: Cinemathèque de Tànger* en diversos idiomes (català, espanyol, àrab, anglès i francès). De fet, en aquest, a més de trobar un gran nombre d'imatges i de referències al projecte, la publicació ha estat realitzada amb la col·laboració de la Virreina i de la Llibreria Colonges de Tànger, i editada per la mateixa artista Yto Barrada i pel curador Omar Berrada – amb la contribució d'especialistes com Philippe Azoury (periodista i crític de cinema), Luc Sante (escriptor i professor d'història de fotografia en el Bard College de Nova York) o Edgardo Cozarinsky (escriptor, cineasta i dramaturg).<sup>92</sup>

Així doncs, ens queda esmentar el cas de l'artista Kader Attia que, encara que internacionalment hagués exposat d'una manera abundant i en centres de prestigi considerable, no havia realitzat cap mostra a Barcelona fins 2017 – any de l'atorgament del Premi Joan Miró. Aquest fet va donar lloc a un important reconeixement a la ciutat, sobre tot gràcies al gran nombre d'articles produïts arran d'aquest fet. Si més no, en un futur caldria determinar si l'atorgament d'aquest premi i aquesta recepció ha implicat un major reconeixement de l'artista en la ciutat i una continuada presència en les institucions – fet que fins ara no s'ha vist, després de tres anys de l'atorgament del premi. La raó principal que expliqui aquest fet pot ser que l'àmbit expositiu de l'artista resta en altres països com ara bé Berlín, Àustria o França, ciutats on es troben les galeries que el representen. O també que el seu discurs no correspon a les línies d'investigació i acció dels museus, centres d'art i comissaris que treballen en la ciutat de Barcelona. En tot cas, aquesta possible anàlisi resta oberta per altres aproximacions entorn el reconeixement de l'artista.

En definitiva, el que hem observat a partir d'aquest capítol mostra la dimensió per la qual les supraestructures i connexions que envolten l'obra la delimiten social i artísticament, de manera que podem establir explicacions entorn el reconeixement dels artistes a partir de l'anàlisi dels mecanismes que conformen el món de l'art. A partir d'allò exposat, podem afirmar que a les instàncies culturals de Barcelona no hi ha un interès excessiu per narratives artístiques entorn la Mediterrània o el subjecte colonial, com sí que hi ha a

---

<sup>92</sup> Barrada, Yto; Berrada, Omar. *Album cinémathèque de Tanger*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge; Tànger: Librairie des Colonges, 2012.



ciutats com València, Mallorca o Marsella.<sup>93</sup> De fet, trobem un baix interès pels discursos postcoloniais en el món de l'art, que no correspon a l'amplitud a nivell global que ha tingut la temàtica, especialment pel que fa a la confecció d'exhibicions entorn la condició de subalteritat, la migració i la mobilitat o la visió de la diferència. Això explica per què artistes com Kader Attia o Bouchra Khalili no havien exposat pràcticament en els darrers vint anys: el fet de no haver-hi una demanda cultural entorn la temàtica de la revisió colonial o dels fluxos migrants ha pogut implicar una difícil projecció dels artistes en la ciutat.<sup>94</sup> Quant a Yto Barrada, l'exposició en la Virreina va ser efectivament important pel que fa al suport institucional, però la resta d'exposicions en les quals ha participat a la ciutat es focalitzen en aquesta narrativa entorn la migració o els orígens magrebins. Pel que fa a Mounir Fatmi, com hem esmentat anteriorment, la seua situació distingida en el mercat de l'art li ha permès aconseguir una major transcendència en l'esfera institucional fora d'aquestes narratives, que esdevenen alhora tòpics de la producció artística. Per tant, li ha permès també una major projecció en el panorama artístic de la ciutat.

---

<sup>93</sup> Aquesta afirmació la podem explicar a través dels projectes expositius i artístics que s'han dut a terme a les ciutats. A Marsella, el fet que des de 2013 existisca el MuCEM (Museu de les civilitzacions d'Europa i del Mediterrani) implica la creació de diferents exhibicions i conferències també entorn l'art i el Mediterrani, que implica narratives postcoloniais. Pel que fa a València o Mallorca, la raó per la qual creguem que es desenvolupen aquestes dinàmiques entorn la regió mediterrània rau en l'acció dels seus museus d'art contemporani principals (l'IVAM i l'Es Baluard) que han situat aquesta temàtica entre les seues línies d'investigació.

<sup>94</sup> Després d'haver consultat els depòsits digitals del conjunt d'institucions culturals de Barcelona, no trobem cap exposició que tracte específicament aquesta temàtica de revisió colonial, exceptuant el seminari organitzat pel MACBA *African Postcolonial Imaginaries*, en Febrer del 2013. Altra excepció més que significativa és l'exposició creada pel MACBA "Territoris indefinits. Perspectives sobre el llegat colonial" (17/05/2019-20/10/2019) i la qual considerem com la primera gran exposició de temàtica postcolonial duta a terme en la ciutat – encara que principalment centrada en artistes centre i sud-americans i subsaharians.

## CONCLUSIONS

Alhora de proposar-nos fusionar dos àmbits d'estudis diferents, com ho són la sociologia de l'art i els estudis postcoloniais, sense deixar de banda els principis i les metodologies de la història de l'art, són nombrosos els paràmetres a tenir en compte per poder aconseguir una recerca rigorosa i crítica. Com hem vist al llarg dels capítols, hem pogut desenvolupar els objectius que sosteníem per tractar d'analitzar el funcionament del sistema artístic en relació als quatre artistes seleccionats. Amb tota la informació extreta a partir de l'estudi concret de la seua trajectòria, hem pogut establir diferents paràmetres que expliquen la seua inclusió en el món de l'art i les raons per les quals la seua pràctica artística és difosa. A més, a través d'aquesta observació específica, hem arribat a demostrar l'existència d'unes dinàmiques i d'una demanda que responen als interessos del sistema artístic per unes narratives que corresponen als discursos crítics anticolonials i que els quatre artistes sostenen.

Així, des de les teories i reflexions derivades dels estudis postcoloniais i desenvolupades en el primer capítol, hem pogut establir una perspectiva de crítica al sistema colonial de l'art que ha acompanyat el conjunt del treball, resolent la idea inicial d'incorporar ambdues disciplines sota un mateix pla discursiu. Si més no, estimem important mencionar els inconvenients que el context en el qual hem estat immerses alhora de la concepció i redacció d'aquest treball, marcat per la crisi sociosanitària originada per la COVID-19, ens ha suposat. La inicial idea que sosteníem per la recerca, que hagués estat marcada per un conjunt d'informació eixida de fonts primàries – especialment a través d'entrevistes –, va haver d'ésser desestimada. Així, el corpus argumentatiu principal ha acabat essent articles acadèmics trobats a bases de dades en línia, ja que ha estat igualment impossible d'accedir a fons bibliogràfics de biblioteques locals, universitàries o aquelles pròpies de museus de la ciutat. Si més no, estimem que hem aconseguit efectuar una anàlisi completa focalitzada finalment, més que en el tracte de les narratives dels artistes per part de les entitats culturals, en la trajectòria dels artistes i en la manera en la qual

aquests són rebuts i oscil·len entre les instàncies artístiques a nivell internacional, en la regió del Maghreb i a nivell local, quant a la ciutat de Barcelona.

Si més no, decidim sistematitzar algunes de les afirmacions que hem aportat al llarg del present treball per tal de configurar un pla final que ens permeta entendre les diferents conclusions adoptades. Primerament, l'observació d'algunes teories entorn la globalització, especialment a partir de la figura d'Arjun Appadurai, ens ha facilitat una perspectiva d'aquesta a partir de la idea dels fluxos globals que hem fet servir per explicar el nou paradigma en el qual la trajectòria dels artistes contemporànies es desenvolupa. Un context marcat aparentment per una major mobilitat, pluriespacialitat i representació arreu del globus que acaba delimitant-se en un conjunt d'entitats considerades d'alt prestigi internacional – perquè, com hem vist, garanteixen una difusió i una influència de l'art que exhibeixen – i que resten occidentals. Aquest esquema entorn l'estat global de l'art amplifica les consideracions fetes anteriorment entorn les teories postcoloniales d'Edward Said, aplicades alhora al món de l'art a través dels exemples d'algunes exposicions. Així, la idea que la imatge d'Orient en l'art es construeix també a des de les entitats artístiques, especialment els museus a través d'exposicions, acompanya la proposta segons la qual l'estat actual de l'art determina unes relacions artístiques a partir d'una oferta i demanda homogènia que, sota l'aparent multiplicitat de propostes, estableix unes dinàmiques i narratives determinades, seguides per la resta d'organismes artístics. Per exemple, i en relació a la nostra proposta, com afirmava Emma Chubb al seu article, la imatge de l'artista identificat pel mercat de l'art com originari del *sud global* dona lloc a dues situacions: per una banda, que l'artista siga inclòs en el sistema de l'art global a partir de la seua identitat i, per tant, que se'n pugua beneficiar; per altra, que les entitats artístiques puguen incloure propostes artístiques *no-occidentals* per garantir la multiplicitat i multiculturalisme que proposa – encara que sota els seus patrons, privilegis i discursos.

En tot cas, aquesta realitat situa els quatre artistes (Kader Attia, Yto Barrada, Mounir Fatmi i Bouchra Khalili) en un mateix pla creatiu on la relació entre ells, més que purament formal, és estructural perquè coincideixen constantment en les mateixes instàncies artístiques i perquè les seues mostres responen a una demanda determinada.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Per exemple, en el cas de Barcelona, hem deduït que, com que no responen a la demanda local de certes narratives i temàtiques, aquests artistes no han trobat una representació notable en la ciutat.

En aquest marge, hem presentat la proposta de les hibridacions culturals d'Homi Bhabha com un imaginari o espai a partir del qual poder explicar la producció d'aquests artistes fora del dispositiu colonial i dins d'un tercer espai que produeix un altre dispositiu de desconegut per l'homogeneïtat occidental. Amb les teories de Bhabha, proposem un marge teòric per eixir de la idea romàntica d'un Mediterrani comú i immutable que fetitxitza l'altre, així com d'una globalització de l'art on la mobilitat i els fluxos eclipsa tota particularitat. D'aquesta manera, davant la reflexió que envolta quina globalització defenem i parlem – si aquella marcada per l'intercanvi d'idees, o bé aquella marcada pel monopoli d'aquestes –, podem proposar relectures no sols de la creació artística, sinó de tot el sistema de l'art, a partir d'una globalització marcada per la consideració, la multiplicitat i l'intercanvi. Si més no, encara que la proposta del *tercer espai* ens sembla interessant i útil a nivell teòric el que sostenem, a partir de la nostra observació – més materialista que positivista – de la realitat artística, és que Occident imposa una sèrie de narratives i tòpics a la imatge d'Orient, del nord d'Àfrica, del món àrab o del Maghreb, i que un *tercer espai* no obvia aquesta situació de dominació.

Analitzant aquesta construcció de valors a partir de les aportacions de Rachida Triki, entre altres acadèmics, hem vist de quina manera la mirada del tòpic i del fetitxisme utilitzada des del mercat artístic arriba a crear una pèrdua d'allò propi perquè la caricaturització de la imatge de l'altre desposseeix de tot context creatiu, social, polític o històric de l'artista. L'exposició o la descripció de l'obra per part de l'anàlisi o el tractament des del món de l'art sol aïllar-la en un pla eclipsat per altres aspectes de l'artista o del context expositiu que no sol acompanyar la narrativa, la discursiva o la problemàtica inicial per la qual l'obra ha estat elaborada. Així, considerem l'artista com una part constitutiva del sistema de l'art. L'artista sosté unes realitats el funcionament de les quals poden ser estudiades a partir d'una anàlisi qualitatiu i quantitatiu de les dades que es relacionen amb la seua trajectòria, tractament o reconeixement artístic. Unes dades que ens mostren aquesta hegemonia occidental en l'art i que es podria allargar en altres consideracions entorn les metodologies, els procediments, les institucions o les catalogacions de la història de l'art com disciplina.

Per altra banda, és a partir de l'anàlisi que hem començat entorn el concepte de subalteritat que hem pogut establir la seua relació amb la construcció del discurs artístic d'aquests artistes del Maghreb. Aquests són conscients de la seua condició de subordinació que expliciten amb la seua crítica, però les seues obres van més enllà de l'estètica que es

desenvolupa en les institucions oficials del Maghreb. Així, estimem que per poder aconseguir una consolidació en les esferes de l'art europees, aquests artistes interioritzen una determinada estètica que correspon amb les formes d'art contemporani derivades de les avantguardes artístiques desenvolupades entre Europa i Estats Units a partir de la primera meitat del segle XX. Aquest fet ens ha portat a recuperar la dualitat centre-perifèria simplement per explicar l'existència d'un aparent centre legitimador que correspon amb el món de l'art occidental i que, pels artistes del Maghreb, es troba principalment en les entitats artístiques europees, especialment en aquells països que sostenen el capital cultural. Per exemple, hem vist que per Kader Attia la xarxa artística que li ha permès un primer reconeixement artístic ha estat la d'Alemanya, de la mateixa manera que per Yto Barrada ha estat França.

De la mateixa manera que ho entén Nuria Peist, la selecció dels artistes per part dels organismes artístics no és tracta d'un fenomen individual o aïllat per cada artista des dels agents culturals, sinó que aquesta selecció és sistemàtica i estructural. D'aquesta manera, apliquem el model dels moments de reconeixement, desenvolupat per Peist entorn els artistes de la primera meitat del segle XX, al panorama artístic global contemporani, especialment pel que fa als artistes estudiats. Així, entenem que la selecció per part dels organismes artístics d'un determinat grup d'artistes amb característiques comunes correspon a la voluntat de completar els seus propis moviments que el mercat de l'art difon i projecta en la resta d'institucions i instàncies. En definitiva, el que proposem amb aquesta reflexió és que vegem que l'estructura total del mercat o del sistema de l'art determina l'interès per uns artistes; un interès que també funciona a la inversa. Així, podem afirmar que l'hegemonia occidental en el sistema de l'art és també estructural. Per evitar o desarticlar aquesta hegemonia, considerem que caldria revisar les instàncies artístiques així com les seues condicions i el seu funcionament. La problemàtica no gira entorn el mercat o el sistema de l'art *per se*, sinó en la seua utilització a partir d'una economia marcada per l'intercanvi desigual de béns i idees que també afecta el context artístic i que perpetua les mateixes dinàmiques de poder i hegemonia.

Considerem que aquest treball de recerca tracta d'omplir alguns dels buits que existeixen en la disciplina entorn l'estudi de la trajectòria i la recepció d'artistes contemporanis, no sols de la zona geogràfica del Maghreb, sinó del *sud global* en general – essent conscient de les seues diferents particularitats, situacions i problemàtiques. En tot cas, cap estudi abans havia qüestionat i examinat els processos de recepció ni les dinàmiques de

consagració d'artistes procedents del Maghreb. En la nostra recerca, hem volgut relacionar aquesta observació amb la ciutat de Barcelona amb la finalitat de proposar una desarticulació dels seus organismes artístics. A partir d'aquesta idea, hem vist que els orígens o la condició de diferència dels artistes és gairebé un imperatiu que es menciona tant en els discursos de les exposicions d'institucions oficials o galeries com en els escrits d'especialistes o de la premsa més generalista – com si la inclusió en aquesta diàspora fos un criteri per la incorporació dels artistes. Ho vegem sobre tot en les exposicions de museus amb els quals Yto Barrada ha participat, però també a través dels escrits entorn l'atorgament del premi Joan Miró a Kader Attia, o en les poques mostres en les quals Khalili ha participat en la ciutat. Quant a Mounir Fatmi, estimem que gaudeix d'un tractament en alguns casos diferent – és a dir, no remarcant aquests orígens o tòpics – principalment com conseqüència de la seua situació en el mercat de l'art i en el món de les galeries que ha permès construir una altra imatge de l'artista de caire més conceptualista o minimalista.

Amb l'exemple de Barcelona, vegem també com el model de les dues etapes de reconeixement, proposat per Nuria Peist, no és aplicable a la ciutat. La raó principal és que la redacció d'articles especialitzats o monografies es limita generalment a algunes publicacions esporàdiques en periòdics i revistes i sempre en relació a exhibicions organitzades per institucions oficials. El mercat de l'art entorn les galeries o les fires resta un sector aïllat. Per tant, instàncies artístiques com les publicacions d'especialistes o la compra-venda d'obres no tenen tanta repercussió en la consagració dels artistes com ho tenien al segle XX. Així, observem de quina manera aquestes dues esferes artístiques – les galeries i les institucions oficials – es mantenen considerablement diferenciades en la ciutat, com vegem amb l'exemple de Khalili i Fatmi que, malgrat el suport de la galeria ADN, no han arribat accedir àmpliament en els programes dels museus de la ciutat. De fet, en general, observem com el considerable reconeixement i renom dels artistes que hem demostrat a nivell internacional no es correspon en aquest pla local. Aquest fet el podem explicar, a partir de les consideracions i els paràmetres analitzats, en tres factors: en primer lloc, el fet que l'acció curatorial i les col·laboracions estiguin centrades en altres ciutats o zones geogràfiques, com és el cas de Kader Attia en Alemanya i, concretament, en la ciutat de Berlin. Altre factor és que l'activitat en el mercat de l'art haja permès accedir a les institucions des d'altres perspectives, però fora del *moviment* o grup temàtic que es sol fomentar en altres espais, i per tant que la col·laboració siga més

reduïda, com per Mounir Fatmi. Finalment, per la manca d'interès general per les narratives dels artistes que engloben concretament la crítica postcolonial, ja que les exposicions estan centrades en altres temàtiques més concorregudes.

En definitiva, amb aquest treball de recerca hem aconseguit establir un diàleg entre ambdues zones geogràfiques pròximes cultural i històricament però notablement diferenciades, principalment pel que fa a la subordinació del passat colonial i, generalment, del *sud global*. Estudiar els paràmetres artístics del territori que correspon al Maghreb ha suposat una revisió contrastada de les estructures artístiques de diferents espais i ciutats, amb la qual cosa hem pogut dilucidar els mecanismes de reconeixement d'artistes propis de la seua diàspora en el sistema de l'art global. Més enllà de les conclusions obtingudes i comentades anteriorment, creguem fermament que aquest treball ha servit per començar a desarticlar les construccions d'imaginari, tòpics i caricaturitzacions dels artistes originaris del món àrab que es duen a terme des de les esferes artístiques occidentals. Estimem, com hem mencionat en nombroses ocasions, que, malgrat que nosaltres ens centrem en l'anàlisi de quatre artistes del Maghreb, aquest estudi es podria ampliar en l'observació de la trajectòria d'un major nombre d'artistes, així com en la zona geogràfica del Mediterrani en general. Seria interessant apostar per un estudi de les dinàmiques de reconeixement en tota la conca Mediterrània i així observar si aquest diàleg de dominació *nord-sud* es perpetua també en altres realitats artístiques, polítiques i socials. Per tant, havent considerat inicialment aquesta recerca com un repte o desafiament pel que fa a la dificultat de síntesi o de sistematització dels continguts, objectius i teories, afirmem que aquesta proposta s'ha convertit en un mitjà o en una ferramenta d'observació del funcionament d'una realitat que constantment ens resulta eclipsada per altres temàtiques de recerca més utilitzades per la disciplina. Així, les ferramentes que ens proposa la sociologia de l'art ens han permès concretar un examen que considerem d'insòlit i original i que pot constituir com la base teòrica per altres anàlisis que pretenguin observar les empremtes i les dinàmiques de la dominació colonial o imperialista en l'art.





## BIBLIOGRAFIA

“Artfacts FAQs. How does Artfacts rank artists and exhibitors?”. *Artfacts.net* [web], (n/a). Disponible en línea a: <<https://artfacts.net/faq>>. Consultat: 15/07/2020.

ALIAGA, Juan Vicente (dir.). *Desde el Magreb al Masreq. Diálogos artísticos y geopolíticos sobre el Norte de África, Oriente Próximo y el Mundo Islámico*. Murcia: Cendeac, 2012.

APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, 295-310. A: *Theory, Culture & Society*, nº7, 1990.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998.

“Barcelona Cultura. ICUB”. A: *Barcelona.cat*. (n/a). Disponible en línea en: <<https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/ca/icub>>. Consultat: 29/07/2020.

BARRADA, Yto; Berrada, Omar. *Album cinémathèque de Tanger*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge; Tànger: Librairie des Colonnes, 2012.

BECKER, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008 [1ª edició: 1984].

“Before Our Eyes. Other Cartographies of the Rif”. A: *E-flux*, (n/a), 24 de gener de 2014. Disponible en línea en: <<https://www.eflux.com/announcements/31641/before-our-eyes-other-cartographies-of-the-rif/>>. Consultat: 29/07/2020.

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994: 1ª edició].

BIEMANN, Ursula (dir.). *The Maghreb Connection. Movements of Life Across North Africa*. Barcelona: Editorial Actar, 2006.

“Biography”. A: *Kader Attia* [web]. Disponible en línea: <<http://kaderattia.de/biography/>>. Consultat: 05/07/2020.

- BOURDIEU, Pierre. “Algunas propiedades de los campos”. A: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990, 135-141.
- BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 [1a edició: 1997]
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y base sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006 [1a: edició 1979].
- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1a edició: 1992]
- BOWNESS, Alan. *The condition of succès: how the modern artist rises to fame*. Nova York: Thames and Hudson, 1993 [1a edició 1991].
- CASTELLS, Manuel. “Globalització i identitat”. A: *Quadern de la Mediterrània 5*. Institut d’Estudis Mediterranis, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine, 1995.
- CHAMBERS, Iain. *Mediterranean Crossings: The politics of an interrupted modernity*. London; Durham: Duke University Press, 2008.
- CHAMBERS, Iain; De Angelis, Alessandra; Ianniciello, Celeste (ed.). *The Postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history*. Farnham: Ashgate, 2014.
- CHUBB, Emma. “Differential Treatment: Migration in the Work of Yto Barrada & Bouchra Khalili”, 268-295. A: *Journal of Arabic Literature*, nº46, 2015.
- COMETTI, Jean-Pierre; Quintane, Nathalie. *L’art et l’argent*. Paris: Éditions Amsterdam, 2017.
- CORTÉS, José Miguel G.; Martín Muñoz, Gema (et al.). *Entre el mite i l’espant* [cat. exp]. València: Institut Valencià d’Art Modern, 2016.
- DANTO, Arthur, “The Artworld”, 571-584. A: *The Journal of Philosophy*, nº61, 1964.

DAVE MUKHERJI, Parul. “Withher Art History: Whiter Art History in a Globalizing World”, 151-155. A: *The Art Bulletin*, vol. 96, nº2, juny 2014.

DICKIE, G. *The Art Circle: A Theory of Art*, Nova York: Haven, 1984.

DICKIE, George. “Defining Art”, 253-256. A: *The American Philosophical Quarterly*, nº61, 1969.

DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*, Nova York: Haven, 1984. Disponible en línia en: <<http://www.appartement22.com/spip.php?article427>>. Consultat: 10/07/2020.

ELKINS, James. *Is Art History Global?*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2007.

“Entre el mito y el espanto. El mediterráneo como conflicto”. A: .Exposiciones. IVAM [web], (n/a). Disponible en línia en: <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/entre-el-mito-y-el-espanto-el-mediterraneo-como-conflicto/>>. Consultat: 08/07/2020.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits III. 1976-1979*. París: Éd. Gallimard, 1994.

FURIÓ, Vicenç. “Arte, fortuna crítica y recepción”. A: *Kalias*, nº23-24, 2000, 7-31.

FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000

GUASCH, Anna Maria. *El arte en la era de lo global*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

GUTIÉRREZ, Soledad; Karroum, Abdellah (i altr.). *Sous nos yeux*. Barcelona: Ed. Tenov; MACBA, 2015.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París: Les Éditions de Minuit, 1988.

IANNICIELLO, Celeste. *Migration, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*. Londres: Routledge, 2018.

“Joan Miró Prize”. A: *Fundació Joan Miró* [web]. Disponible en línia en: <<https://www.fmirobcn.org/en/foundation/premi-joan-miro/prize/>>. Consultat: 20/07/2020.

“Kader Attia, ferides i cicatrius a la Fundació Joan Miró” (n/a). A: *Bonart*, 14 de juny de 2018. Disponible en línia en: <<https://www.bonart.cat/actual/kader-attia-ferides-i-cicatrius-a-la-fundacio-joan-miro/>>. Consultat: 15/07/2020.

“Kader Attia, Premi Joan Miró 2017” (n/a). A: *Bonart*, 11 d’octubre de 2017. Disponible en línia en: <<https://www.bonart.cat/actual/kader-attia-premi-joan-miro-2017/>>. Consultat: 15/07/2020.

KARROUM, Abdelah, “Mustapha Akrim: Article 13”. A: *L’appartement 22* [web], (n/a), 2011. Disponible a: <<http://appartement22.com/spip.php?article311>>. Consultat: 06/05/2020.

KARROUM, Abdelah. “Generation 00: The Artists as Citizen”. A: *Appartement 22* [web], (n/a), febrer 2015. Disponible en línia en: <<http://www.appartement22.com/spip.php?article427>>. Consultat: 10/07/2020.

KHALILI, Bouchra. *The Tempest Society*. Bouchra Khalili. Londres: Book Works, 2018.

KRISHNASWAMY, Revathi; Charles Hawley, John (eds.). *The post-colonial and the global*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008.

LAMBIES, Josep. “Yto Barrada: Un cinema al Marroc és un punt de resistència”. *Ara.cat*. 31 de juliol de 2011. Disponible en línia en: <[https://www.ara.cat/societat/Yto-Barrada-cinema-Marroc-resistencia\\_0\\_527347275.html](https://www.ara.cat/societat/Yto-Barrada-cinema-Marroc-resistencia_0_527347275.html)>. Consultat: 15/07/2020.

“Loop. About”. A: *Loop BCN* [web], (n/a). Disponible en línia en: <<https://loop-barcelona.com/ca/about/>>. Consultat: 30/07/2020.

MANONELLES, Laia. “Ai Weiwei: La recepció de su producción artística”, 413-428. A: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol.27, nº3, 2015.

MANONELLES, Laia. “Diasporas and Migrant Flows in Chinese Experimental Art”, 63-80. A: *International Journal of Current Chinese Studies*, nº3, 2012.

MANONELLES, Laia. *Arte experimental en China, conversaciones con artistas*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2011.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press. Princeton, 2000.

MILIANI, Hadj; Obadia, Lionel (dir.). *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2007.

MODESTA, Di Paola. “Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos”. A: *ACTA ARTIS: Estudis d’Art Modern*, nº4-5, 2017.

MODESTA, Di Paola. “Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos”, 99-107. A: *ACTA ARTIS: Estudis d’Art Modern*, nº4-5, 2017, 99-107.

MODONESI, Massimo. “Subalteridad”. A: *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Ciutat de Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Sociales, maig 2012.

MORIN, Edgar. “Por un pensamiento del Sur”. A: *Quadern de la Mediterrània* 27. Institut d’Estudis Mediterranis, 2018.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

OBADIA, Lionel. “Mondialisation et culture: brefs éclairages anthropologiques”. A: *Art et transculturalité au Maghreb. Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2006.

PEIST, Nuria. “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”. A: *Materia*, nº5, 2005, 17-43.

PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.

PEIST, Nuria; Fuentes Milà, Sergio. “Supremacía y subordinación del arte espanyol en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)”. A: *e-artDocuments: revista sobre col·leccions i col·leccionistes*, nº6, 2013.

PIEPRZAK, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. Massachusetts: University of Minnesota Press, 2010.

RAMADAN, Dina. "Review of: Pieprzak, Katarzyna. *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*" [ressenya], 317-321. A: *The Arab Studies Journal*, vol.1, n°2, 2015.

ROLAND, Robertson. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications, 1992.

RUÍZ CASUSO, Vanesa. *Barcelona +10. Nuevas Relaciones, Viejos Paradigmas* [tesis]. Segura i Mas, Antoni (dir. tes.); Oliver Serret, Enric (dir. tes.). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Defensa: 18/01/2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2016 [1997: 1ª edició].

SRAIEB, Noureddine (dir.). *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb*. París: Éditions du CNRS, 1992.

"Statement". A: *Mounir Fatmi* [web], (n/a). Disponible en línia en: <http://www.mounirfatmi.com/statement.html>>. Consultat: 11/06/2020.

TOZY, Mohamed. "Les filiacions i les referències dels valors simbòlics de cohesió al Magreb contemporani", 91-104. A: *Quadern de la Mediterrània*, Institut d'Estudis Mediterranis, n°5, 2005.

TRIKI, Rachida (ed.). *Orient/Occident: les arts dans le prisme exogène*. Tunísia: Editions Sunomed, 2008.

TRIKI, Rachida. "L'art du Maghreb: de l'appropriation à la réécriture", 9-13. A: *Perspective*, n°2, 2017.

TRIKI, Rachida. "Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité", 104-111. A: *Collège International de Philosophie*, n°58, 2007.

"Umbral". A: *Barcelona.cat* [web], (n/a). Disponible en línia en: <https://www.barcelona.cat/umbral/es#opinio>>. Consultat: 29/07/2020.

VEGA, María José. “Homi Bhabha”. A: *Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política “Lucio Anneo Séneca”* [web], 2009.

Disponible en línea en:

<[http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst\\_lucio\\_anneo\\_seneca/educacion/proy\\_apolo/galer%EDa\\_filologos/homi\\_bhabha](http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst_lucio_anneo_seneca/educacion/proy_apolo/galer%EDa_filologos/homi_bhabha)>. Consultat: 02/01/2020.

VERDES-Montenegro, Francisco. “Lo global y lo postcolonial: un diálogo necesario”, 165-169. A: *Geopolítica(s)*, vol. 2, nº1, 2011.

