



“Desde la antigüedad, hemos creído que construimos, deconstruimos y reconstruimos, cuando lo único que hacemos es reparar”. — Serge Gruzinski

1. Reapropiación

El tema de la “reparación” es la preocupación central de mi instalación y sesión de diapositivas *Open Your Eyes*, incluida en la exposición *Performing Histories (1)* celebrada en el Museum of Modern Art entre septiembre de 2012 y marzo de 2013. La propia evolución de este proyecto a partir de mi trabajo anterior, un proceso ya presentado en 2012 en el marco de documenta 13, me llevó a ocuparme por algún tiempo de ese concepto de reparar,

de la reparación. Para explicar la compleja génesis del tema en mi obra habré de compartir algo de ese aspecto de mi práctica que no se ve y que comprende, aparte de la obra terminada, el laboratorio de mis investigaciones.

Me centraré, para empezar, en un concepto relacionado, el de “reapropiación”, que he desarrollado a lo largo de muchos años; un concepto que en mi obra se origina en la observación de mi entorno —en particular del arquitectónico— de aquellos lugares del mundo occidental y del mundo no occidental en donde he vivido: desde los suburbios de París a Argel, pasando por Brazzaville, donde residí tres años.

Reparación: arquitectura, reapropiación y cuerpo reparado

POR / BY

Kader Attia

5

Repair: Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired

*“From Antiquity, we have believed that we build, deconstruct, and rebuild, while all we do is repair.”
— Serge Gruzinski*

1. Reappropriation

The core concern of my installation and slide show *Open Your Eyes*, which was included in the exhibition *Performing Histories (1)* at the Museum of Modern Art from September 2012 to March 2013, was the theme of “repair.” As part of the evolution of this project out of my earlier work, a process which was presented earlier in 2012 as part of documenta 13, I have been working on this concept of repair, or reparation, for some time. In order to

explain the complex genesis of this theme in my work, I would like to share something of the hidden side of my work, that is, not just the finished artworks but the laboratory of my researches as well.

To begin with, I would like to focus on the related concept, which I have been developing over many years, of “reappropriation.” The genesis of this concept in my work was the observation of my environment, in particular the architectural environment, in the places where I lived, in both the Western world and the non-Western world, from the suburbs of Paris to Algiers and to Brazzaville, where I lived for three years.

Creecer entre Francia y Argelia, viajar entre dos mundos, me ayudó a observar diferentes formas de ver el entorno. Y aunque en ese proceso fueron muchos los aspectos que nutrieron mis investigaciones en torno al concepto de reapropiación, hay algo que mi padre me dijo de niño que continúa presente en mi mente. Sabiendo que estaba triste y cansado de ese ir y venir entre sitios tan diferentes, me dijo: “Kader: como inmigrante que eres sabes que hay algo muy importante: cuando te vas de un país, lo que cuenta no es el país que dejas o el que sueñas alcanzar; lo más importante es el viaje que llevas a cabo”. Con esa afirmación poética en la cabeza empecé a mirar el mundo bajo otra luz y me di cuenta de que, por paradójico que parezca, dos cosas se pueden separar por aquello que las conecta. Muchos años después el consejo de mi padre me ayudó a comprender ese pasaje del *Discurso del método* en donde René Descartes afirma que si dos cosas son distintas (por ejemplo, una manzana y un sombrero) puede que no compartan más que su propia diferencia. La diferencia es, en sí misma, una analogía que ambas comparten.

En la segunda mitad del siglo XIX, teóricos anarquistas como Proudhon y Fourier hicieron suyo el término “reapropiación”, cuyo uso fue inspirado por el concepto de propiedad que esa palabra aspiraba a redefinir. “¿Qué es

la propiedad? La propiedad es un robo”, proclamó Proudhon. En la agenda del teórico anarquista subyacía la idea de redefinir el concepto de propiedad, trasladándola del poseedor único a la comunidad en su conjunto. Es así, a través de los pensadores anarquistas, como el uso del vocablo “reapropiación” surge de un contexto social y político. Más tarde explicaré cómo las investigaciones artísticas sobre la reapropiación me condujeron a una enunciación natural, más que cultural, de la idea. Pero centrémonos, por el momento, en los contextos socioculturales.

Del socialismo al anarquismo, de la modernidad al colonialismo, de Karl Marx a Franz Fanon, la desposesión siempre propagó las semillas de la reapropiación; y lo sigue haciendo hoy.

Comencé a trabajar con el concepto de reapropiación hace ya algún tiempo, a través de la genealogía de la arquitectura moderna, sobre todo en relación con proyectos de vivienda pública. Si desde la antigüedad la arquitectura ha funcionado como una expresión concreta de poder (un ejemplo de ello lo tenemos en las pirámides de Egipto o en Persépolis), la arquitectura de los proyectos de vivienda modernos es quizás la expresión contemporánea más evidente de ejercicio de poder.

6

Growing up between France and Algeria, shuttling between two worlds, led me to focus on different ways of thinking about the environment. Many things in this process nourished my researches surrounding the concept of reappropriation, but there is one thing my father told me when I was a child that is still in my mind. Knowing that I was sad and that I was tired of going back and forth between two places that were so very different, he said, “You know Kader, as an immigrant, there is one very important thing: when you leave a country, it is neither the country you leave nor the one you dream of reaching that matters; the most important thing is the journey you accomplish.” With this poetic statement in mind, I began to look at the world in a different light. I realized that two things could be separated, paradoxically, by what linked them together. Many years later, my father’s advice helped me to understand the passage in René Descartes’ essay *Discourse on Method* where he declares that if two things are different (like an apple and a hat, for instance) there might be nothing that they share except that very difference. Their difference, in itself, is an analogy that they share.

The word “reappropriation” was taken up in France, during the second half of the 19th century, by anarchist theorists such as Proudhon and Fourier. Its use was inspired

by the concept of property, which it aimed to redefine. “What is property? Property is theft,” Proudhon declared. Behind the agenda of this anarchist theorist was the idea of redefining the concept of property and shifting it from the single owner to the community as a whole. So the use of the word “reappropriation” arose from a social and political context, through the anarchist thinkers. Later I will discuss how artistic researches on reappropriation led to a natural, rather than cultural statement of the idea, but for the moment let’s focus on the socio-cultural contexts.

From socialism to anarchism, from modernism to colonialism, from Karl Marx to Franz Fanon, dispossession has always sown the seeds of reappropriation, and it still does so today.

I began to work on this concept of reappropriation some time ago, through a genealogy of modern architecture, especially regarding public housing projects. Since antiquity, architecture has been the concrete expression of power (see for instance the Egyptian pyramids or Persepolis), and the architecture of modern housing projects is perhaps the most obvious contemporary expression of the exercise of power. By pretending to provide the amenities of modern life to the inhabitants of these

Tras la pretensión de dotar a los habitantes de esas construcciones de las comodidades de la vida moderna, la aspiración real de quienes detentan las riendas del poder es la de controlarlos. Durante la totalidad del siglo XX, la problemática de la vivienda pública hundió sus raíces en el ideal utópico de proveer a todo el mundo de un hogar. Como el dogma de la modernidad, ese ideal se expandió por el planeta. En mis viajes entre Europa y el norte y centro de África, entre Argel o Brazzaville y París, fui concienzudamente registrando que la arquitectura moderna (y muy en particular la arquitectura de hormigón) era en todos lados la misma y en todos lados totalmente inapropiada.

La pasión que siento por la arquitectura guarda relación con mi fascinación con la historia en general. Intento conectar arquitecturas diferentes, de culturas diferentes y tiempos diferentes, un proceso que me llevó a un curioso descubrimiento sobre uno de los arquitectos modernos más hegemónicos: Louis Jeanneret, más conocido por Le Corbusier, y su *voyage de l'orient*.

La modernidad occidental posee la capacidad cínica de eliminar, por vía de la apropiación, todo rastro de identidad de cualquier cultura no occidental, recurriendo a veces incluso a la recreación de sus propias mitologías. ¿Por qué? Para controlar. Como Edward Said demostró en *Orientalismo*, Occidente ha “orientalizado” el Oriente con el objetivo de controlarlo. Al hacer hincapié en la idea de que “progreso” debe ser sinónimo de “hoy” o “mañana”, pero nunca de “ayer”, Occidente ha excluido la tradición de las vidas y las culturas de los pueblos no occidentales.

Y aunque muchos arquitectos de la modernidad occidental han adoptado técnicas de construcción tradicionales, no hay apenas mención a las influencias afro-árabes en la estética y funcionalidad de la modernidad de Le Corbusier. Le Corbusier conoció la región argelina de M'Zab en 1931 y Ghardaïa en 1933, unos lugares que no descubrió por casualidad; ni siquiera hoy nadie viajaría a Ghardaïa por casualidad. En 1922 un etnólogo francés, Marcel Mercier, había publicado un libro titulado *La Civilisation urbaine au M'zab*. Es probable que cuando Le Corbusier



recibiera la invitación a impartir un ciclo de conferencias en Argel llevara el libro de Mercier en su equipaje o lo hubiera leído ya. En Argel dedicó algo de tiempo a recorrer la Casba, pero no fue ese el único fin de su viaje. Tras unos días en la capital, partió rumbo a Ghardaïa, en el Sahara, a unos 600 kilómetros, pasando cinco semanas en aquella ciudad de arena construida por los mozabitas en un oasis y que data del siglo XI.

Como muchos de los pueblos que habitan lugares en los que el entorno apenas puede sostener vida, los mozabitas son reservados tanto con sus sentimientos como con sus pensamientos. Le Corbusier los llamó “los hugonotes del desierto”. La forma de construir sus viviendas muestra la importancia que para ellos tiene que todo lo que se vea desde el exterior sea mínimo, elemental y respetuoso con el entorno; su riqueza pertenece al interior. Desde el punto de vista estético, lo que Le Corbusier presenció a su llegada a Ghardaïa no se aleja demasiado en realidad de lo que siempre hemos considerado su propio estilo, una estética que la influencia dogmática y hegemónica de Le Corbusier por todo el mundo le permitió globalizar (uno de los ejemplos más interesantes lo tenemos en el trabajo de Luis Barragán en México. Cuando viví ahí, hace ya muchos años, me sentí en casa entre sus diseños, sobre todo en el asombroso Convento de las Capuchinas Sacramentarias).

Si la influencia de Argelia en Le Corbusier se hubiera limitado a las iglesias y chalés burgueses que construyó tras su viaje a Ghardaïa todo habría quedado en una imitación estética. Pero lo más interesante es que fue después de su estancia argelina cuando Le Corbusier reinventó la vivienda pública con diseños tales como la famosa *cit  radiouse*, que en referencia a la ciudad fortificada del M'zab, definió como una “Beni Isguen vertical”. Como tantos otros arquitectos, Le Corbusier estaba mucho más interesado en erigir ciudades que en construir chalés y en Ghardaïa encontró algo más que una estética moderna: una armonía tradicional entre un urbanismo complejo y una arquitectura minimalista. Descubrió una intrincada red de calles, todas ellas conduciendo a los lugares principales de la ciudad: la escuela, el mercado, la mezquita y también la sinagoga (Ghardaïa era una ciudad judeo-berber donde los mozabitas vivían en perfecta armonía con los judíos). Antes incluso de observar la construcción de casas en Ghardaïa le sorprendió la organización espacial urbana. Las lecciones que aprendió en Ghardaïa se aplicaron al primer proyecto de vivienda pública de Le Corbusier. De ahí que denominara “calles” (*des rues*) a los corredores de la *cit  radiouse*, unos corredores de hecho lo suficientemente anchos como para permitir a una bicicleta ir, sin problemas y con rapidez, de una planta a otra utilizando el ascensor, o de casa a la escuela,

buildings, those who hold the reins of power in fact aim to control those inhabitants. During the entire 20th century, the issue of public housing has always been rooted in the utopian ideal of providing housing for all. As the dogma of modernism, this ideal was spread worldwide. As I traveled from Europe to North and Central Africa, from Algiers and Brazzaville to Paris, I carefully noted how modern architecture (especially architecture in concrete) was everywhere the same and everywhere totally inadequate.

The passion I have for architecture is linked to my fascination with history in general. I try to link different architectures, from different cultures and different times, together, and in the process I was led to an interesting discovery about one of the most hegemonic modernist architects: Louis Jeanneret, better known as Le Corbusier, and his *voyage de l'orient*.

Western modernity has a cynical ability to remove, by appropriation, any trace of the identity of a non-Western culture, sometimes even by re-creating its own mythologies. Why? In order to control. As Edward Said demonstrated in *Orientalism*, the West has “orientalized” the East in order to control it. By emphasizing the idea that “progress” should be a synonym for “today” or “tomorrow,” but never of “yesterday,” the West has

excluded tradition from the lives and cultures of non-Western peoples.

Although many Western modernist architects have adopted traditional techniques of building, there has been scarcely any mention of the traditional Afro-Arab influences on both the aesthetics and functionality of Le Corbusier's modernism. Le Corbusier encountered the M'Zab region of Algeria in 1931 and Ghardaïa in 1933. He didn't go to these places by chance; even today you don't go to Ghardaïa by chance. In 1922, a French ethnologist, Marcel Mercier, had published a book entitled *La Civilisation urbaine au M'zab*. When Le Corbusier was invited to give a series of lectures in Algiers, he probably carried Marcel Mercier's book in his luggage or had already read it. In Algiers, he spent some time visiting the Kasbah, but that was not the only goal of his trip. After a few days in the capital, he left for Ghardaïa in the Sahara, some 600 kilometers distant. He spent five weeks in this city of sand, which had been built in an oasis by the Mozabites and which dates to the 11th century.

Like many peoples who live in places where the environment will barely sustain life, the Mozabites are secretive, both in their feelings and their thoughts. Le Corbusier called them “the Huguenots of the desert.” The way



they construct their houses shows how important is it, for them, that everything that can be seen from the outside has to be minimal, elementary, and respectful of the environment; their wealth belongs inside. What Le Corbusier saw when he arrived in Ghardaïa is in fact aesthetically very close to what we have always thought of as his own style, and because of his dogmatic and hegemonic influence worldwide, Le Corbusier was able to globalize that aesthetics. (One of the most interesting examples is the work of Luis Barragán in Mexico, where, when I lived there many years ago, I felt right at home among his designs, especially in the amazing Convento de las Capuchinas Sacramentarias.)

If the influence of Algeria on Le Corbusier had been limited to the churches and bourgeois villas he built after his trip to Ghardaïa, it would have been nothing more than aesthetic mimicry. What is more interesting here, is that, after Algeria, Le Corbusier would reinvent public housing with designs such as the famous *cit  radieuse*, which he declared, alluding to the fortified city in the M'zab, to be "a vertical Beni Isguen." Le Corbusier, like many architects, was far more interested in building cities than in building villas. What he found in Ghardaïa was more than a modern aesthetics; it was a traditional harmony between a complex urbanism and a minimalist architecture. He found an

intricate network of streets, all of which led to the main places of the city, the school, market, mosque, as well as the synagogue (Ghardaïa was a Judeo-Berber city, where Mozabites lived in perfect harmony with Jews). Even before he looked at the construction of houses of Ghardaïa, he was struck by the urban spatial organization. The lessons learned in Ghardaïa were applied in Le Corbusier's first public housing project. That's why he designated the corridors of the *cit  radieuse* as "streets" (*des rues*). In fact, the corridors of the *cit  radieuse* are wide enough to bike easily and quickly from one floor to another, using the lift, leaving home for school or the grocery store or the kindergarten— all the things that kids usually do.

After this appropriation, which was undertaken at the height of the colonial era, the next logical evolutionary step was the training of thousands of architects according to Le Corbusier's dogmatic theory of the balanced relation between body and architecture, which he called *le Modulor*. His insight, which he derived from Ghardaïa and the Kasbah of Algiers, was that it is the body which shapes architecture, and not vice versa. *Le Modulor* contributed to the globalization of Le Corbusier's appropriation in the form of public housing projects that sprang up around the world.



The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012, mixed media, dimensiones variables/variable dimensions, detalle de la muestra en/ installation view at dOCUMENTA(13). Cortesía del artista/Courtesy the artist, Galleria Continua, Galerie Krinzinger, y/and Galerie Nagel, con el apoyo de/ with the support of Fondation nationale des arts graphiques et plastiques - Francia/France; crédito de foto/ Photo credit: Roman März

la tienda de comestibles o al jardín de infancia —todo aquello que los niños suelen hacer—.

Tras esa apropiación emprendida en el apogeo de la era colonial, el siguiente paso evolutivo lógico fue formar a miles de arquitectos en esa teoría dogmática de Le Corbusier de relación de equilibrio entre cuerpo y arquitectura que él dio en llamar Le Modulor. Su visión, derivada de Ghardaïa y de la Casba de Argel, era que es el cuerpo el que da forma a la arquitectura y no lo contrario. Le Modulor contribuiría a globalizar la apropiación de Le Corbusier en forma de proyectos de vivienda pública surgidos por todo el mundo.

¿Cómo podía yo, como artista, utilizar mi vocabulario y gramática culturales y creativos para responder a esa desposesión? Comencé en *Sin título (Ghardaïa)* evocándola a través de una cena metafórica, una reproducción de Ghardaïa de 4,5 metros de diámetro, hecha a base de cuscús, que expuse delante de los retratos de Le Corbusier y de otro moderno francés: Fernand Pouillon. Pero para encarnar el instinto humano por la reapropiación no hace falta recurrir a esas estrategias irónicas; a veces la realidad la pone delante mismo de tus ojos. En la antigüedad Argelia fue una colonia romana y continúa albergando miles de ruinas de ese periodo, algunas no

How could I, as an artist, use my cultural and artistic vocabulary and grammar to respond to this dispossession? I began, in *Untitled (Ghardaïa)* by evoking it through a metaphorical dinner, a 15-foot-diameter reproduction of Ghardaïa constructed out of couscous, which was displayed in front of portraits of Le Corbusier and another French modernist, Fernand Pouillon. But one doesn't need to resort to such ironic strategies in order to embody the human instinct for reappropriation. It sometimes happens that reality stages it in front of your eyes. In antiquity, Algeria was a Roman colony, and it still has thousands of Roman ruins, some of them not far from my village in Algeria. After the country became a French colony, native Algerians were not allowed to visit these sites, a prohibition which in the end created, in the Algerian subconscious, a sense of separation from the country's own heritage.

It took me several years to get past what was, in the beginning, a vindictive statement shaped by my own response to colonialism and my struggle for social ethics. My researches led me to uncover another important step in reappropriation. The 1950s and '60s were decades of colonial revolutions, and architects and curators in from Europe and the US began to pay attention to vernacular architecture in exhibitions like MOMA's *Architecture*



Untitled (Ghardaia), 2009, escultura, cuscus y 2 retratos/sculpture, couscous and 2 portraits
(Le Corbusier & Fernand Pouillon), colección/collection Tate Modern - Londres/London

without Architects, which was curated by Bernard Rudofsky in 1964. A new generation of architects, including Roland Simounet, who was one of Le Corbusier's students, were more fascinated by the laborers who were working at their building sites than they were by the architecture. Simounet had been born in Algeria and had grown up there. One day, after the director of the building sites complained that the native Algerian workers were removing leftover scraps of corrugated iron, wooden beams, and pieces of concrete bricks, Simounet followed them to the place where they were living. There he discovered a shantytown. The urban organization of this huge shantytown, constructed parallel to his public housing buildings, reminded him immediately of the traditional Afro-Arab Medina. His observations revealed something highly significant to the process of reappropriation. When he asked different people to take the measurements of this shantytown's houses, the proportions were exactly the ones theorized by Le Corbusier in *le Modulor*. This coincidence led him to continue his investigations, and after measuring several houses, he discovered that they all displayed the proportion between the human body and the wall that had been set forth in *le Modulor*. Built from cast-off materials, the houses were striking examples of the subconscious reappropriation of one's own culture through the use of leftover scraps of another, the modern Western one.

What Roland Simounet achieved, by looking inside these houses, was exactly the opposite of what Western colonialist thinking at the time was doing to non-Western cultures, which was to examine those cultures with the aim of appropriating their knowledge, rather than in order to understand them. With some rare exceptions, like the group of architects known as Team 10 as well as radical artists and architects like Ugo La Pietra in Italy, who also used reappropriation as a concept to reinvent new structures of life from used material, the average modernist observed the non-Western Other but could not conceive of that Other as a subject.

In my *Kasbah* project, the viewer has no choice but to walk on the installation, which fills the entire space. It's impossible to get inside any of the houses, and no sound comes from underneath except for the cracking of the corrugated roofs under the viewer's feet. The sharpness of some parts, where the roofs are higher than elsewhere, forces the viewer to reappropriate what becomes once again the core matter of architecture: the body. As in a Carl Andre piece, it is people themselves who become the most significant elements.

muy lejos del pueblo donde he vivido. Tras convertirse en colonia francesa se prohibió a los nativos visitar esos yacimientos, una prohibición que acabó generando en el inconsciente argelino una sensación de alejamiento frente al propio patrimonio del país.

Me costó varios años superar lo que en un principio había sido una afirmación vengativa conformada por mi propia respuesta al colonialismo y a mi lucha por una ética social. Mis investigaciones me condujeron al descubrimiento de otro paso importante en la reapropiación. Los cincuenta y los sesenta fueron décadas de revoluciones coloniales, y los arquitectos y comisarios de Europa y Estados Unidos comenzaron a prestar atención a la arquitectura vernácula en exposiciones como *Architecture without Architects* en el MOMA, comisariada por Bernard Rudofsky en 1964. Una generación nueva de arquitectos, que incluyó a Roland Simounet, uno de los alumnos de Le Corbusier, se sintió más fascinada por los trabajadores que se afanaban en las construcciones que por la propia arquitectura. Simounet había nacido y crecido en Argelia. Un día, después de que el director de una de las obras se quejara de que los trabajadores nativos estaban llevándose restos de hierro corrugado, vigas de madera y fragmentos de ladrillo, Simounet los

siguió a sus viviendas. Ahí se encontró con un poblado de chabolas. La organización urbana del enorme poblado, construido en paralelo a los edificios de vivienda pública del arquitecto, le hicieron pensar de inmediato en la medina afro-árabe tradicional. Sus observaciones revelaron algo sumamente relevante para el proceso de reapropiación: tras solicitar de distintas personas que tomaran mediciones de sus chabolas comprobó que las proporciones eran idénticas a las teorizadas por Le Corbusier en Le Modulor. La coincidencia le animó a proseguir con sus investigaciones y, tras medir varias viviendas, descubrió que todas mostraban la proporción entre el cuerpo humano y la pared que había sido formulada en Le Modulor. Construidas con materiales de desecho, las viviendas encarnaban unos asombrosos ejemplos de la reapropiación inconsciente de la cultura propia a través del uso de materiales sobrantes de otra, en este caso la del Occidente moderno.

Lo que Roland Simounet logró inspeccionando el interior de esas casas es exactamente lo opuesto a lo que el pensamiento colonialista occidental del momento estaba haciendo en las culturas no occidentales, que no era otra cosa que estudiar esas culturas con el objetivo de apropiarse de su conocimiento más que de comprenderlas.

13

2. Repair

The dogma of modernism has continued to develop, and now encompasses postmodernism as well. Despite severe amnesia, the ways in which African traditional art has been appropriated by modern artists have long been known. In 2009, an exhibition called *Picasso and the Masters* was presented at the Grand Palais in Paris. Its aim was the document the influence on Picasso's work of artists from Caravaggio to El Greco, including Cezanne, of course, and even Cy Twombly. In this huge and pseudo-exhaustive exhibition there was not one single African mask. When we know how strongly Picasso was influenced by Songye sculpture from Congo, this is simply unbelievable. Nor was Picasso the only one to be influenced, as one can see from the case of Paul Klee and Ashanti sculpture. Reappropriation will always be an ongoing phenomenon as long as such blind spots remain, and as long as traditional African art and non-Western art are seen in Western thinking as representing an object, rather than a subject of reflection.

It's easy to understand why much modern art discourse has minimized the Western appropriation of non-Western art. What's even more fascinating, however, is how this colonial appropriation has been simultaneously juxta-

posed with non-Western reappropriations. While modern artists and architects were appropriating the aesthetics of the non-Western cultures, the non-Western mind was taking back its own identity as a subject, rather than as the object of Western colonial hegemony. As the end of the era of colonial empires drew to a close, more and more forms of reappropriation emerged.

These signs of reappropriation are signs of resistance against a modern world that has utterly failed to understand the underlying motivations of the non-Western subject. A case in point can be found in the vast body of items, from Africa especially but also from the Middle East, Asia, and Latin America, that were hidden away in museum storage through the entire 20th century because they showed signs of having been repaired by other non-Western hands after they were created. The more the repair was visible, the more the item was seen as defective and categorized as a mistake. Anthropologists and ethnologists could not classify — or didn't want to classify — these unexpected items, which fit into none of the categories of modern thought and violated what I call "the myth of the perfect." Countless thousands of these items were stored and never shown, and many remain forgotten in institutional collections to this day.

Con alguna rara excepción, como la del grupo conocido como Team 10 o la de artistas y arquitectos radicales como Ugo La Pietra en Italia, quien recurrió también a la apropiación como concepto con el que reinventar nuevas estructuras de vida a partir de material usado, el modernista medio observaba al Otro no occidental pero sin concebirlo como sujeto.

En mi proyecto *Kasbah* el espectador no tiene otra alternativa que la de caminar por la instalación que llena la totalidad del espacio. Es imposible acceder al interior de las casas y el único sonido bajo los pies del visitante es el crujir de los tejados de uralita. Lo cortante de algunas secciones, donde los tejados se elevan sobre las demás cosas, obliga al espectador a efectuar una reapropiación de aquello que, una vez más, se transforma en materia central de la arquitectura: el cuerpo. Como en una pieza de Carl Andre, son las personas mismas las que se convierten en los elementos más significativos.

2. Reparación

El dogma de la modernidad ha proseguido su desarrollo y hoy contiene también a la posmodernidad. A pesar de la severa amnesia, las formas en las que los artistas modernos se apropiaron del arte tradicional africano

se conocen desde hace tiempo. En 2009, una exposición titulada *Picasso et les Maîtres* se presentó en el Grand Palais de París; su objetivo era documentar la influencia en la obra de Picasso de otros creadores, desde Caravaggio a El Greco, pasando, naturalmente, por Cezanne y, por supuesto, por Cy Twombly. La vasta y pseudoexhaustiva muestra no contenía ni una sola máscara africana, algo que, sabiendo la fuerte influencia que la escultura songye congoleña tuvo sobre Picasso, resulta simplemente inconcebible. Pero no fue Picasso el único que acusó aquella influencia, como demuestra el caso de Paul Klee y la escultura ashanti. La permanencia de esos puntos ciegos garantiza la supervivencia del fenómeno de la reapropiación, así como la concepción por parte del pensamiento occidental del arte tradicional africano y del arte no occidental como algo que representa un objeto más que como un sujeto de reflexión.

Y si no resulta difícil comprender por qué gran parte del discurso del arte moderno ha minimizado la apropiación occidental del arte no occidental, lo más fascinante es la yuxtaposición simultánea de esa apropiación colonial y de reapropiaciones no occidentales. Mientras los artistas y arquitectos modernos se apropiaban de las estéticas



de culturas no occidentales, la mente no occidental recuperaba su propia identidad como sujeto más que como el objeto de la hegemonía colonial occidental. La proximidad del final de la era de los imperios coloniales propició el surgimiento de más y más formas de reapropiación.

Esos signos de reapropiación son signos de resistencia frente a un mundo moderno que se ha mostrado totalmente incapaz de comprender las motivaciones subyacentes del sujeto no occidental. Sirva como ejemplo el vasto conjunto de objetos procedentes de África, pero también de Oriente Medio, Asia y Latinoamérica, que quedaron ocultos en almacenes de museos durante todo el siglo XX por mostrar signos de haber sido reparados por otras manos no occidentales tras su creación. Cuanto más visible la reparación, más se percibía el objeto como defectuoso y se clasificaba como fallido. Ni antropólogos ni etnólogos podían —o querían— catalogar aquellos objetos imprevistos que no encajaban en ninguna de las categorías del pensamiento moderno y que violaban lo que yo llamo “el mito de lo perfecto”. Miles y miles de esos objetos fueron almacenados y nunca expuestos, y muchos siguen olvidados hoy dentro de colecciones institucionales.

Con frecuencia los historiadores han descrito la Primera Guerra Mundial como la última guerra del siglo XIX, por una razón: porque el trabajo preliminar se llevó a cabo en la contienda de 1871 entre Prusia y Francia y en la Conferencia de Berlín de 1891, en la que Otto Von Bismarck se llevó la peor parte del reparto de África a manos de los poderes coloniales europeos. Al final, Alemania se quedó con Togo, Camerún, Namibia, Tanzania y otras colonias en China y Polinesia; España, Portugal, Italia, Bélgica y los Países Bajos obtuvieron control sobre pequeños fragmentos del mundo, y Francia y Gran Bretaña se hicieron con el resto.

Al inicio de la guerra, el uso de armamento moderno contrastó con la crudeza de las tácticas de combate del siglo XIX, en las que los soldados se encontraban totalmente desnudos en mitad del infierno que se desarrollaba a su alrededor. Los heridos que lograban sobrevivir eran salvados en condiciones terribles, reparados en pleno campo de batalla, generalmente por jóvenes médicos o enfermeras totalmente desbordados. La reparación de sus marcadas y devastadas caras planteó un enorme desafío a la ciencia moderna europea. En Francia, el doctor Hippolyte Maurestin llevó a varias de sus enfermeras al centro de la carnicería, entre ellas a Suzanne Noel,

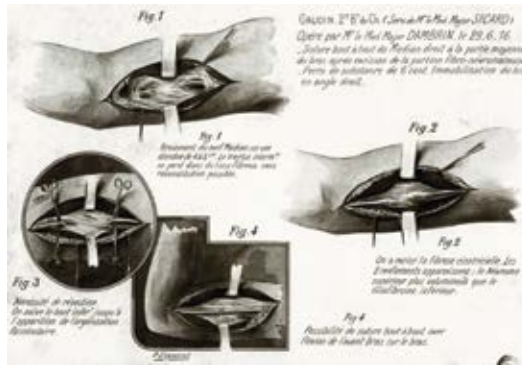
Historians have often described the First World War as the last war of the 19th century. For one reason, because its groundwork was laid during the 1871 war between Prussia and France and at the Berlin conference in 1891, where Otto Von Bismarck got the short end of the stick in the carving up of Africa by the European colonial powers. In the end, Germany got Togo, Cameroon, Namibia, Tanzania, and other colonies in China and Polynesia; Spain, Portugal, Italy, Belgium, and Netherlands were given control over various minor parts of the world; and France and Britain got all the rest.

At the beginning of the war, the use of modern weaponry contrasted with the crudeness of 19th-century battle tactics, in which soldiers were absolutely naked in the middle of the Hell around them. The wounded who managed to survive were saved in the face of terrible conditions, repaired in the middle of the battlefield, generally by young doctors or nurses who were totally overwhelmed. The repair of their scarred and ravaged faces posed an enormous challenge to modern European modern science. In France, the doctor Hippolyte Maurestin brought several of his nurses into the middle of the carnage, including Suzanne Noel, who later introduced and developed plastic surgery in Paris, and who was also

a founder of the Parisian branch of the first feminist club, the Soroptimists. The evolution of the repair of these faces follows quite exactly the process of repair carried out on the traditional African masks or sculptures. Plastic surgery on human faces involved artists, painters, and sculptors as well as doctors. They were supposed to recreate the missing parts of faces, when the injuries were so major that significant portions of the face were missing.

Through examination of different portraits from the First World War, I found that the roughness of the early repairs was strikingly similar to the repairs performed on African artifacts, while in the later repairs, this roughness slowly disappeared, resulting in a kind of idealized “perfect face.” But while in the Western world the act of repair aimed at simply restoring an original shape, in traditional cultures the repairs aimed further, towards the creation of a new aesthetics. For the West, repair was an illusion of reappropriation of the self, but for non-Western cultures the repair creates a new reality.

In my investigations regarding the human body as repaired in Western culture and of repaired objects in non-Western cultures, I discovered that non-Western cultures were and still are carrying out transforma-



Open Your Eyes, 2010, diptico de proyecciones de diapositivas/diptych of slide projections, 10 min. Cortesía de la colección/ Courtesy collection Museum of Modern Art - Nueva York/New York, y/and Galleria Continua



que más tarde introduciría y desarrollaría la cirugía plástica en París y que fue fundadora de la filial parisina del primer club feminista: las Soroptimistas. La evolución de la reparación de aquellos rostros sigue al milímetro el proceso de reparación practicado en las máscaras o esculturas africanas tradicionales. La cirugía plástica del rostro humano implicó, además de a médicos, a artistas, pintores y escultores que se suponía debían recrear los fragmentos perdidos en aquellos casos en los que las heridas eran tan severas que faltaban porciones importantes de las caras.

Examinando diversos retratos de la Primera Guerra Mundial, descubrí que la tosquedad de aquellas primeras reparaciones era sorprendentemente similar a las realizadas en artefactos africanos, mientras en intervenciones posteriores aquella bastedad fue poco a poco desapareciendo para convertirse en una suerte de “rostro perfecto” idealizado. Pero mientras en el mundo occidental el acto de reparar aspiraba simplemente a restituir una forma original, en las culturas tradicionales las reparaciones intentaban ir más allá, hacia la creación de una estética nueva. Para Occidente, la reparación equivalía a una ilusión de reapropiación del yo, mientras que para las culturas no occidentales reparar implicaba crear una realidad nueva.

En mis investigaciones en torno a la reparación del cuerpo humano en la cultura occidental y la reparación de objetos en culturas no occidentales descubrí que estas culturas llevaban a cabo —y continúan haciéndolo— transformaciones del cuerpo humano. Pero, ¿qué objeto tienen esos rituales? En la mayor parte de los grupos por mí estudiados, aunque incluyan sujetos de culturas diferentes, el propósito es el mismo que el de los objetos reparados. A pesar de reflejar los diversos objetivos sociales de grupos étnicos diferentes, las prácticas de escarificación, las transformaciones labiales y las alteraciones craneales plantean una recreación de la historia de la naturaleza. Todos esos cambios dan lugar a un signo estético compartido por el grupo como una identidad estética, como indicación de la pertenencia del individuo al grupo. Y aunque la sofisticación estética resultante podría verse como belleza, se aproxima, de hecho, a lo que yo llamo reparación: la reparación del fallo de la naturaleza. En su propio orden de cosas, la naturaleza no ha realizado eso que las culturas no occidentales han conceptualizado en forma de códigos de belleza. En términos de la estética del cuerpo humano, la naturaleza falla todo el tiempo. La cultura necesita mostrar su poder sobre la naturaleza, el poder de reparar, que representa nuestra fantasía más antigua: la del control de la naturaleza.

17

tions of the human body. What is the aim of these rituals? In most of the groups I have been studying, even if they are the subjects of different cultures, the aim is the same as it is for the repaired items. Even as they reflect the different social goals of various ethnic groups, scarification practices, lip transformations, and skull transformations formulate a re-enactment of the history of nature. All of these transformations generate an aesthetic sign that is shared by the group as an aesthetic identity, as an indication that the individual belongs to the group. The aesthetic sophistication that is produced can be seen as beauty, but in fact is close to what I call repair: the repair of nature's failure. In its order of things, nature has not accomplished what non-Western cultures have conceptualized in the form of beauty codes. In terms of human body aesthetics, nature fails endlessly. Culture needs to show its power over nature, the power to repair, which amounts to our oldest fantasy, the control of nature.

The similarities between the transformed faces of the casualties of war on the one hand and the masks of the Makonde of Tanzania, to give one example, on the other, raise provocative questions. What if those war-ravaged and broken faces had spent their lives in non-Western cultures? What would happen if the Western

world didn't categorize both the broken faces of the soldiers and the transformations of the non-Western art objects as monstrosities? Would aesthetic analogues have emerged among the masks, copying the broken faces of the Westerners?

Transformations of the body have been carried out by ethnic groups around the world. What the modern West saw as a cliché of wildness was in fact a network of aesthetic signs of value, indicating a common aesthetics. For the Western world, however, these modifications of the human form were classified as painful wild mutilations, and shown as circus attractions or in freak shows. Endlessly, the modern Western mind summoned up clichés to control the Other. The Other was the wild, but not only the wild. The Other could be any minority: women in a society dominated by men, gays in a straight conformist society, black people in a racist society, and so on. The hegemony of modern Western white thought, based on so-called democracy, imposed a dictatorship of the group through its Myth of the Perfect.

The mystique of the Other was so strong that when *European* skull transformations were discovered by some anthropologists during the 19th century, no one was interested. What the modern subconscious classified



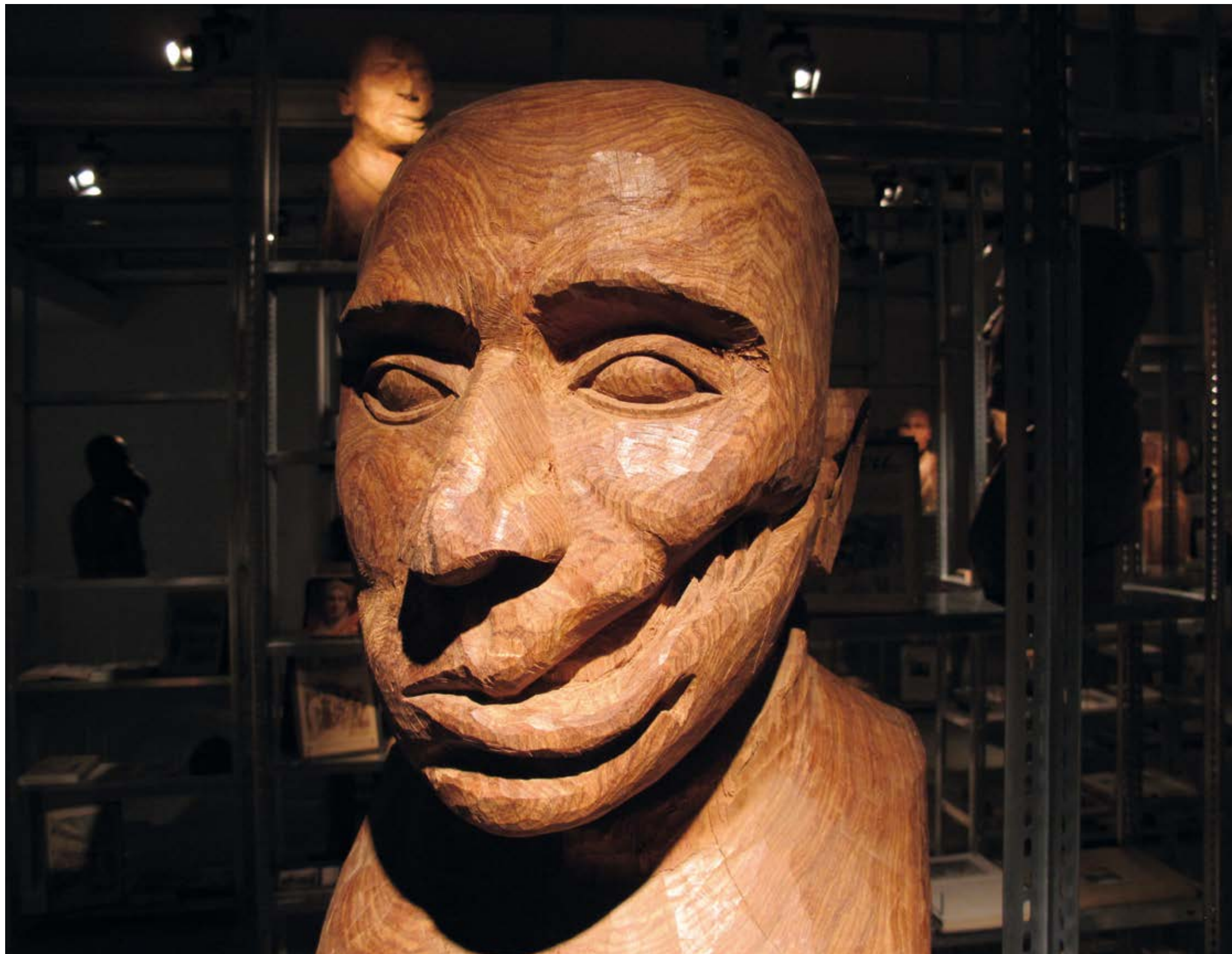
Las similitudes entre los rostros transformados de los heridos de guerra por un lado, y las máscaras de, por poner un ejemplo, los makonde de Tanzania por el otro, suscitan provocadores interrogantes. ¿Qué habría sucedido si esos semblantes despedazados, devastados por la guerra, hubieran vivido en culturas no occidentales? ¿Qué ocurriría si el mundo occidental no categorizara tanto los rostros rotos de los soldados como las transformaciones de objetos artísticos no occidentales con la etiqueta de monstruosidades? ¿Habrían surgido analogías estéticas en las máscaras que copiaran aquellas caras destrozadas de los occidentales?

Grupos étnicos de todo el mundo han practicado transformaciones corporales. Lo que el Occidente moderno vio como un cliché de salvajismo resultó ser, de hecho, una red de signos estéticos de valor que indicaban una estética común. A pesar de ello, el mundo occidental catalogó esas modificaciones de la forma humana como mutilaciones salvajes y dolorosas, exhibiéndose como atracciones de circo o espectáculos de seres monstruosos. La mente occidental ha hecho constante acopio de tópicos con los que controlar al Otro, un Otro que era el salvaje, pero no solo él; el Otro podía ser cualquier

minoría: mujeres en una sociedad dominada por hombres, gais en una sociedad heterosexual conformista, negros en una sociedad racista, y así sucesivamente. A través de su Mito de lo Perfecto, la hegemonía del pensamiento blanco occidental, fundamentada en lo que se ha dado en llamar democracia, impuso una dictadura del grupo.

Tan fuerte era la mística del Otro que cuando en el siglo XIX algunos antropólogos descubrieron transformaciones de cráneo *européas* nadie mostró el menor interés. Lo que el inconsciente moderno asignaba al llamado “salvajismo” del sujeto colonial había sido una práctica normal en varias zonas de Francia, sobre todo en las cercanías de Toulouse. Lo que las imágenes de esas alteraciones revelan resulta de lo más interesante: muestran hasta qué punto a finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX los científicos europeos simplemente ignoraron las pruebas de la existencia de dichas prácticas en Francia y sus vínculos con la genealogía real de sus habitantes. ¿Por qué razón? Por un lado por la ceguera que el Mito de lo Perfecto exigía; por otro, debido a la necesidad de etiquetar prácticas similares en culturas no occidentales como fetichismo y exotismo y contemplarlas como signos de mentes subdesarrolladas aún por civilizar.





Conclusión

Recuerdo ese hermoso momento de la película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea del espacio* que muestra a un grupo de australopithecinos peleando. Uno de ellos, más inteligente que los demás, empuña un hueso contra un compañero descubriendo, al hacerlo, el poder oculto de la herramienta. El hallazgo provoca en él la histeria y lanza el gran hueso hacia el firmamento. En ese momento, la imagen se funde con otra de una nave espacial flotando en el espacio, con una forma que recuerda la del hueso. Desde el principio de la especie humana nada ha cambiado. Seguimos estando gobernados por un impulso de supervivencia idéntico al de cualquier otro sistema de vida. De la escala subatómica a la macrogaláctica, todo es un sistema incesantemente reparado, un sistema que aspira a una perfección que jamás alcanzará.

21

as belonging to the so-called “wildness” of the colonial subject was in fact a more than normal practice in several areas of France, especially in the vicinity of Toulouse. What the images of these transformations have to say is very important. They show the degree to which, at the end of the 19th century and in the first half of the 20th century, European scientists simply looked past the evidence of the existence of such practices in France, and the link to the real genealogy of its inhabitants. Why? Because, on the one hand, of the blindness demanded by the Myth of the Perfect, and on the other, by the need to classify similar practices in non-Occidental cultures as fetishism and exoticism, and to view them as signs of underdeveloped minds that would have to be civilized.

Conclusion

I remember the beautiful moment in Stanley Kubrick's movie *2001: A Space Odyssey* in which a group of australopithecines are fighting. One of them, cleverer than the others, wields a bone against one of his fellows, and in so doing discovers the hidden power of that tool. His discovery makes him hysterical, and he then throws the big bone up into the sky. At this moment the image fades into another one, which depicts a space ship floating in space, its shape echoing that of the bone. From the beginning of the human species, nothing has changed. We are ruled by the same impulse towards survival as any other system of life. From the subatomic scale to the macrogalactic one, everything is an endless repaired system, one that aims at perfection without ever reaching it.