

114 x 162 cm; *Homenaje a Maurice Audin*, 1960, óleo sobre tela, 130 x 194 cm; *Dahra*, 1961, óleo sobre tela, 60 x 120 cm; *Las kasbas no se asedian*, 1960-1982, óleo sobre tela, 122 x 144 cm.

MESLI, Choukri, *Sakiet Sidi Youcef*, 1959, óleo sobre

tela, 162 x 130 cm; *Los campos*, 1958, pastel, 12 x 16 cm; *20 de agosto de 1955* (destruido durante la Batalla de Argel en 1957) o *Sétif*, 1962, óleo sobre tela, 159 x 126 cm; *Argelia en llamas*, 1962, óleo sobre tela, 56 x 100 cm.

## El concepto de hibridación en el arte contemporáneo argelino: expresiones de las paradojas de la globalización

Émilie Goudal. Universidad París Oeste Nanterre

Las expresiones más actuales en el ámbito de las artes plásticas están claramente condicionadas por una serie de clasificaciones geográficas, políticas y económicas muy tradicionales. Así, cuando descubrimos la obra de un artista, enseguida nos preguntamos cuál es su origen o a qué grupo pertenece. Sin embargo, las obras de muchos jóvenes artistas plásticos en Europa y África cuestionan constantemente los límites de las particularidades locales para adentrarse en los terrenos, mucho más ambiguos, de la globalización. Artistas como Zineb Sedira, Kader Attia o Adel Abdessemed conciben sus obras como una forma de mostrar las limitaciones de conceptos como la memoria o la identidad, que utilizamos constantemente en nuestra vida cotidiana y aplicamos al mundo artístico.

Definidos cada uno de ellos como la encarnación de la escena artística contemporánea emergente en Argelia, pero también en Francia e incluso en Gran Bretaña, Zineb Sedira, Kader Attia y Adel Abdessemed se convierten —a veces a su pesar— en los abanderados de una identidad que unas veces es expresión de la globalización y la movilidad de artistas originarios de la orilla sur del Mediterráneo, y otras es símbolo de una integración lograda. Estas definiciones múltiples ponen de nuevo en tela de juicio la compartimentación geográfica de las identidades de estos artistas, que críticos, historiadores del arte y comisarios de exposición utilizan como nomenclatura para presentar y analizar estas obras plásticas. ¿Debemos ver en ello un reconocimiento político e institucional de la identidad cultural argelina o francesa, o bien los límites impuestos por la definición a partir del espacio territorial del artista, en un momento en que la circulación de las obras, pero también de estas personas, hace saltar por los aires por tropismo la dimensión de lo local? Dichas obras, que dialogan con el concepto de identidad, cuestionan

los contornos trazados por el particularismo de lo local y la erosión neutralizadora de la percepción general de la cultura globalizada. No hay duda de que este debate sobre la identidad compuesta no es nuevo en la historia del arte, pero la confusión y la amalgama no están ausentes de los circuitos de mediaciones en torno a estos artistas. Así pues, partamos de las obras de estos artistas para captar mejor los interrogantes y definiciones que éstas confieren a la dimensión de identidad.

### Zineb Sedira, expresión de la «diáspora»: de la introspección a la identidad en diálogo

Cuando en mayo de 2010, en una entrevista sobre este tema, preguntaron a Zineb Sedira sobre la identidad con la que le gustaría que la presentaran, respondió: «Soy una artista a secas. Después ponen dónde nació, dónde me crié y dónde trabajo. Nací en Francia, trabajo en Londres, París y Argel. Pero en muchas exposiciones en las que participo quieren poner un

país; pues es Argelia, o Francia o Inglaterra. También soy *British artist*, ya que estoy incluida en la colección “British Artists” de la Tate Gallery».

Paul Ardenne resume con precisión este itinerario en un artículo dedicado a la artista: «La trayectoria de Zineb Sedira se sintetiza en una fórmula: es una hija de la inmigración que se ha criado en la era de la globalización».<sup>1</sup> Centradas sobre todo en un relato autobiográfico, las primeras obras de Zineb Sedira —videoartista, fotógrafa y artista plástica— se basan en su historia individual, ligada al género y la memoria. Por medio de la memoria particular de su familia, Zineb Sedira dialoga con la historia de las generaciones, pero también con la historia de los dos países de los que es originaria. En efecto, recurre a la macrohistoria para abordar las problemáticas de la historia y la «memoria global», por utilizar una expresión de Elvan Zabunyan.<sup>2</sup> En un vídeo titulado *Volver a contar historias: mi madre me explicó*, Zineb Sedira refleja el testimonio de su madre sobre la guerra de Argelia a través de un diálogo bilingüe. La artista pregunta en francés y recibe las respuestas de su madre en árabe dialectal. La hija, nacida en 1963 en Gennevilliers tras la emigración de sus padres argelinos, interroga a la madre, que responde en dialecto argelino, su lengua materna. Así su testimonio se transmite a la segunda generación y plantea *de facto* la cuestión de la transmisión de la memoria y la identidad a través de la temática del género, ya que se habla del papel de las mujeres en la guerra de Argelia. El uso de la lengua como símbolo del desplazamiento de un país a otro se halla ya presente en *Lengua materna*, realizado en 2002, donde la artista pone en escena un diálogo en tres tiempos, proyectado simultáneamente en tres pantallas alineadas. La madre cuenta en árabe a su hija, artista, su infancia en Argelia. En una segunda pantalla vemos a Zineb Sedira hablar con su hija en francés sobre su propia historia ligada a su educación en Francia. Por último, la hija de Sedira debe

explicarle a su abuela en inglés su experiencia como colegiala en Londres, pero la comunicación se rompe ya que ni la nieta ni la abuela entienden la lengua que utiliza la otra. En una entrevista de 2006,<sup>3</sup> Zineb Sedira habla de la creación de esta obra: «Cuando creo una obra, aunque parta de un punto muy concreto y unido a ciertos hechos autobiográficos, busco una ampliación conceptual. Así *Lengua materna* logra, creo, este punto de vista universal, ya que aunque aparezcan tres generaciones de mujeres de mi familia, también se habla de tres lenguas y tres países; es decir, de inmigración y de la experiencia de la diáspora. Creo que desde entonces hay espectadores de diversas nacionalidades que viven en diásporas y se sienten reflejados en *Lengua materna*».

En efecto, las obras más recientes de la artista tienden a una dialéctica de lo universal, que no obstante aún encuentra su matriz en su experiencia personal. Así, en *Mar Intermedio*, un vídeo nos propone que miremos a un hombre que se enfrenta al mar en una travesía cuyo destino y finalidad desconoce. El título de la obra nos ofrece una pista para interpretar esta obra, que trata del concepto de viaje, de tránsito, de espacio intermedio. Es la dimensión de pasarela, de cambio, de desarraigo, ilustrada por una especie de suspensión del instante T en la línea del tiempo que separa el pasado del futuro, el aquí del allí, y que anuncia el cambio de espacios. La artista explota aquí el concepto de identidad cambiante, tanto en el ámbito geográfico como en el temporal.

### Kader Attia: de las Correspondencias a las analogías

Kader Attia, nacido en Dugny (Seine-Saint-Denis, en el extrarradio de París) en 1970 de padres argelinos, es también un artista de *Correspondencias*,<sup>4</sup> de pasarela: pasarela cultural y geográ-

1. Paul Ardenne, «Zineb Sedira : avant de retrouver un centre», [en línea] para la exposición «Zineb Sedira», Musée National Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, Vallauris, 2010. URL: <http://www.musees-alpesmaritimes.fr/documents/zineb.pdf>.

2. Elvan Zabunyan, «Ramener le temps au présent : regards sur l'œuvre récente de Zineb Sedira», en *Zineb Sedira, Saphir*, París/Londres, Galerie Kamel Mennour/The Photographer's Gallery, 2006, pp. 64-83, 67.

3. *Ibid.*, p. 113.

4. Título de la primera obra adquirida y expuesta en la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration: Kader Attia, *Correspondencias*, 2003, instalación, dos vídeos y 30 fotografías.

fica, pero también social. Una de sus primeras obras sintetiza bien este planteamiento plural: la serie fotográfica *Pistas de aterrizaje*. Durante tres años, el artista fotografió el día a día de travestis argelinos que se prostituían en el bulevar Ney, bulevar periférico de la capital francesa. Esta serie, expuesta en el Centre National de la Photographie en 2000 y en la Bienal de Venecia en 2003, pero difundida también por la revista gay *Têtu*, interroga a la sociedad francesa sobre la existencia de estos transexuales, amenazados por una sociedad argelina presa del ascenso del integrismo islámico y rechazados por la tierra de exilio que han escogido. Tierra en la que no se les concede asilo político y, por lo tanto, ningún permiso de residencia y ningún derecho. Expulsados a la periferia de ambas sociedades, vagan clandestinamente por las afueras de la ciudad, en la exclusión de una tierra de nadie. Según Hannah Feldman, que escribe en el catálogo eponímico de la obra de Kader Attia, «el arte le permite “hablar con” y “actuar contra”»,<sup>5</sup> e introduciendo estos personajes invisibles en el espacio público de la exposición, les ofrece un sitio donde existir a ojos y a sabiendas de todo el mundo, ilustrando así los límites del universalismo. Mediante esta acción artística, este foco que sacó a la luz una cara invisible de la sociedad, finalmente algunos de esos travestis lograron derechos de ciudadanía y la llave de ingreso en la sociedad civil.

Asimismo, las obras de Kader Attia juegan con mucha ironía con una aproximación analógica a conceptos percibidos como antagónicos, como la erudición y lo popular, la periferia y el centro, el vacío y lo lleno. En *Arabesco*, una instalación realizada en 2006 para la exposición parisina «Nuestra historia...» en el Palais de Tokyo, el artista establece un diálogo entre el motivo arquitectónico del arabesco y la candente actualidad de los suburbios franceses. En una fachada de un blanco inmaculado, en cuyo centro se ha practicado una abertura que permite acceder a las otras salas de la exposición, incorpora unas *tonfas* —porras en

forma de L utilizadas por la policía— para construir un motivo ornamental y geométrico que remite al arabesco. Articula así elementos que encarnan la violencia, la herramienta de represión estatal, para construir un conjunto que exalta la poesía, la gracia y la armonía del refinamiento decorativo. De entrada, la lectura superficial a distancia de este ornamento no nos deja ver la esencia de su construcción, basada en una herramienta para la represión. Estas porras, que el artista recogió en los disturbios que tuvieron lugar en la periferia de París en 2005, se han introducido aquí para ilustrar, en un edificio en el centro de la ciudad, los problemas de los suburbios, a menudo ausentes de este tipo de espacios. El artista crea una representación estética de esa violencia urbana en la que confluyen códigos gráficos del arte minimalista y la caligrafía árabe de estilo *kufi*: es un invitación a errar entre las interpretaciones políticas, testigos de las problemáticas socioeconómicas contemporáneas, y el diálogo continuo de las formas estéticas. Según Kader Attia: «El arte, y en especial el arte contemporáneo, es decir, el arte que se está realizando ahora mismo, no tiene connotaciones relacionadas con la localización espacial ni con la raza o la sexualidad. No es conveniente poner límites al arte».

En efecto, en *Kasba*, instalación de 2008 que propone al espectador pisar los tejados de chapa de un barrio de chabolas pegado al suelo mismo de la exposición, el artista reproduce tanto la kasba de Argel como las favelas de Río de Janeiro o las chabolas de Calcuta, con el fin de subrayar no sólo la proximidad de esta pobreza visible desde lo alto cuando sobrevolamos esas zonas desfavorecidas a bordo de vuelos comerciales y turísticos, sino también su lejanía, debida a nuestra indiferencia ante estas zonas periféricas y «perieconómicas». La periferia y el centro no se pueden reducir entonces a un cuestionamiento identitario y geográfico, sino que se expresan a través de una perspectiva marxista, que refleja la brecha que separa las diferentes clases sociales.

5. Hannah Feldman, «La vie à la surface de tout», en *Kader Attia*, París, Blackjack Eds., 2008, pp. 173-177, 174.

## Adel Abdessemed, identidad compuesta reivindicada: un artista ciudadano del mundo

Adel Abdessemed mantiene una identidad que reivindica totalmente como mixta y no identificable. En efecto, no es sorprendente que la primera monografía que le fue dedicada apareciera publicada bajo el título de *Global*. Expatriado en Francia en 1994 tras el asesinato del director de la Escuela de Bellas Artes y de su hijo a manos del Grupo Islamista Armado, Adel Abdessemed se instala en Lyon, donde acaba su formación en la Escuela de Bellas Artes. Reconocido internacionalmente, figura en la lista de artistas representados por la prestigiosa galería neoyorquina David Zwirner. Esta identidad global, asumida y reivindicada, le lleva a rechazar cualquier etiqueta geográfica. En efecto, declinó la invitación de los comisarios de «África Remix», que le proponían participar en la exposición como artista argelino, postura que explica en una entrevista de 2005 con Guy Tortosa.<sup>6</sup> «Ni hablar de fronteras, ni hablar de banderas, ni hablar de guetos, ni hablar de artista “magrebí”». El artista navega hoy entre varios continentes. Abdessemed ve su obra más bien como un acto de resistencia frente al sistema. Una entrevista concedida al periódico suizo *Le Courrier*,<sup>7</sup> con ocasión de una exposición celebrada en 2008, nos permite percibir mejor una voluntad artística vinculada a una identidad más social que geográfica. «Quiero romper los tabúes, entrar en las zonas sensibles, entre lo legal y lo ilegal. Me considero un retratista. Un retratista del sistema». Así pone en primer plano las temáticas de la violencia (*No confíes en mí*), la sexualidad (*Tiempo real*), el cuerpo (*El flautista*), la religión (*Crisálida*, *Dio*), etc., en obras que constituyen una reflexión sobre los fenómenos sociales. Rehuyendo cualquier definición que lo catalogue como un artista «exótico [...] del que se espera un arte tan especiado como su cocina», Adel Abdessemed ataca los excesos de la globalización, ilustrados por su vídeo *Con el pie encima*, en el que aplasta con el pie una lata de Coca-Cola, símbolo

de la globalización económica y cultural. Aunque el título de algunas de sus obras esté en árabe, como *Bourek* o *Habibi*, dejando así un rastro de sus orígenes argelinos, éstas abren una reflexión de vocación universal, como cuando el artista se refiere, por ejemplo, al tema de la vanidad en su celeberrimo esqueleto gigante. Artista voluntariamente inclasificable, Abdel Abdessemed reconoce que es un «desesperado»<sup>8</sup> surgido de una «generación del terrorismo», experiencia personal de sus años de guerra civil en Argelia, y aún parece mostrar los estigmas de una violencia social y política aparecida y plasmada en una creación comprometida y de vocación universal.

### Imagen de sí mismo y percepción por parte del Otro: ¿una dicotomía?

En efecto, ¿qué pasa con la política de mediación de estos artistas, construida por la red de exposiciones artísticas y científicas? A este respecto, Zineb Sedira, en nuestra entrevista en mayo de 2010, explica lo que está en juego en algunas de estas opciones. «Después están los líos de la financiación, de la política y los temas. Y desde luego, lo de la artista árabe, la artista argelina o africana; eso también me pasa muy a menudo. A mí no me representa ningún problema, siempre y cuando las exposiciones no sean una tontería. No tengo ningún problema en considerarme argelina, árabe o africana, o francesa o inglesa. [...] A mí me gustaría que no se pusiera nada, que se dejara que cada cual viera lo que fuera a través de las obras de unos y otros, que se demostrara que se puede ser distinto física y culturalmente, y también políticamente. Pero el comisario te dirá que, por razones pedagógicas sobre todo, te presenta en un museo, y que hay que explicárselo a la gente. Siempre te encuentras con ese prejuicio de que el público es más bien corto y poco culto, lo que resulta un poco exasperante».

En ocasiones, que se elija la identidad nacional como forma de presentación de estos artistas en el

6. *Adel Abdessemed, Global*, París, Paris-Musée, 2005.

7. Raphaëlle Bouchet, «Adel Abdessemed. L'être d'exil», 15 de marzo de 2008.

8. Harry Bellet, «Adel Abdessemed. L'enfant terrible de l'art», *Le Monde*, 1 de marzo de 2008.

entorno de una exposición es más bien una cuestión de prejuicios. Así, en «Nuestra historia...», de 2007, Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans incorporaron a Attia y Abdessemed para afirmar una historia y una identidad definida por las migraciones como una respuesta premonitrice al debate sobre la identidad nacional promovido por el gobierno francés en 2009. Esta exposición, que «pretende definir cómo los artistas franceses emergentes participan desde dentro en la elaboración de la sociedad francesa», define «las obras de arte [como] la gramática de nuestro mundo». <sup>9</sup> Anteriormente, «África Remix», presentada en el Centro Pompidou en 2005, pretendía poner en primer plano un «estar en el mundo» en que «el carné de identidad no informe de lo que somos sino de dónde venimos». De todos modos, las cartelas de la exposición identificaban y clasificaban a cada artista según la nación africana en torno a una temática continental, y parece ser que la escenografía y la dialéctica empleadas por los comisarios de la exposición no estuvieron exentas de crítica por la visión europea que ofrecían de África. <sup>10</sup> No obstante, se trataba de que se reconociera simbólicamente, dentro del «museo universal del arte contemporáneo», una creación en diálogo con un continente cuya expresión artística, incluso la contemporánea, se suele relegar a los museos de arte primitivo y de carácter etnográfico. Jean-Hubert Martin ya había emprendido una iniciativa similar en «Magos de la Tierra», también en el Centro Pompidou en 1999, para superar la percepción exótica de los «alterartistas». «A contrario», una exposición más reciente presentada en la Villa Medici (Roma), en marzo-junio de 2010, proponía reunir, bajo el término de *Mutantes*, a cinco artistas —entre los cuales figuran Adel Abdessemed y Djamel Tatah— que encarnan un mundo en el que «la estabilidad de las identidades no puede ser definitiva», articulando así la hibridación de las técnicas y la pluralidad de identidades de estos artistas.

¿Acaso la misión que se atribuyen el arte y estos mediadores no es deconstruir, en el sentido derridia-

no del término, el significado de las palabras usadas por las vulgatas mediáticas, económicas y políticas? Oriente, Occidente, Norte, Sur... Polarizaciones y compartimentaciones que también se presentan como antinómicas y herméticas. El reconocimiento de lo particular en la masa de un todo globalizado, dentro de una cultura Google o Coca-Cola, que Abdessemed pisotea en *Con el pie encima*, expresa una paradoja cuando menos difícil de resolver.

Pero estos artistas presentan muchas dimensiones que trascienden las fronteras geográficas y mentales en beneficio de un discurso de la poética. Estas obras, expuestas ante el público, cuestionan los límites del todo global y el todo local. Se trata a su vez del tema del papel del artista como «animal social» que subyace a la definición de la identidad artística. El arte se convierte en signo de ese movimiento, de ese ir y venir entre centro y periferia, ofreciendo un vínculo entre estos antagonismos por medio de la experiencia y la representación. Para comprender estas percepciones, estas obras nos invitan a ampliar el espectro de nuestras referencias a través de la experiencia del arte. Nos proponen abrir los epicentros de nuestra interpretación. Abordar el tema de las artes visuales en el Magreb nos obliga a interrogarnos sobre las pautas y compartimentaciones mediante las cuales estudiamos y clasificamos estos fenómenos. ¿Las artes visuales del Magreb son las obras creadas por artistas originarios de este territorio o las obras ligadas a las problemáticas que afectan a esa zona geográfica? Estas representaciones permiten una comprensión de las identidades —percibidas a menudo como estereotipadas— en sus complejidades, como un caldo de cultivo en perpetuo enfrentamiento y zona de hibridación.

Édouard Glissant, siguiendo a Deleuze, las compara con formas rizomáticas, mientras que Derrida nos invita a deconstruir e hibridar los conceptos. De todos modos, otros autores parecen menos convencidos de estas interpretaciones, como Jean-Loup Amselle, que firma un panfleto <sup>11</sup> en el que pone en

9. Dossier de prensa de la exposición «Nuestra Historia...», Palais de Tokyo, 2007.

10. Véase Maureen Murphy, «À propos de l'exposition Africa Remix», *Gradhiva*, n.º 2, 2005 [en línea], publicado el 10 de diciembre de 2008. URL: <http://gradhiva.revues.org/521>. Léase también la réplica de Jean-Hubert Martin, «Par Jean-Hubert Martin», *Gradhiva*, n.º 2, 2005 [en línea], publicado el 10 de diciembre de 2008. URL: <http://gradhiva.revues.org/527>.

11. Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*, París, Stock, 2008.

tela de juicio estos puntos de vista, que considera esencialistas, «el retorno del estigma», como a él le gusta decir. Sigue en el candelerero el encendido debate entre identidad artística nacional, regional, continental y universal, entre lo singular y lo global, pero ¿debemos optar por una u otra de estas clasifi-

caciones? Concebir estos artistas y estas obras desde un punto de vista sociohistórico más que geográfico podría ser una de las pautas alternativas para la interpretación. No obstante, al final, la observación de la obra guía esta definición: debemos experimentar para comprender.

## Damasco y El Cairo frente a los arquitectos occidentales: el estilo neomameluco y el estilo sirio de los años 1920-1950

**Anas Soufan.** Arquitecto, École Pratique des Hautes Études, París

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, los contactos, los intercambios comerciales y la colonización occidental y otomana en El Cairo y Damasco propiciaron una evolución en la arquitectura urbana y civil de ambas ciudades. Múltiples aspectos explican las circunstancias de la llegada de arquitectos europeos, así como las diferencias de estilo entre los casos de Egipto y Siria. La intervención de estos arquitectos en el desarrollo urbano de las ciudades se llevó a cabo bajo tres modalidades: a través de la colaboración entre estados, mediante la presencia militar europea o por medio de iniciativas personales. Los arquitectos autónomos desarrollaban sus funciones en las construcciones públicas, sociedades privadas y proyectos privados, generalmente uniendo diversas tendencias europeas y locales. Esta orientación propició la aparición del estilo neomameluco entre 1920 y 1950, el cual, con sus diferencias, entró a formar parte del patrimonio de Siria y Egipto.

Los límites temporales de nuestro artículo son evidentes en ambos contextos. Un siglo rebotante de historia y acontecimientos decisivos se extiende desde las reformas otomanas de mediados del siglo XIX hasta el fin de la época colonial en Siria y de la ocupación inglesa en Egipto a mediados del siglo XX. A lo largo de este período, a orillas del Mediterráneo se forja una interesante experiencia humana y profesional. El Cairo, Damasco y las grandes ciudades europeas representan el entorno geográfico al cual nos referimos. Los actores de esta experiencia son arquitectos e ingenieros europeos, egipcios y sirios, a los que llamaremos creadores.

Nuestra argumentación hace hincapié en el papel de los creadores occidentales a la hora de «retraditionalizar» la arquitectura cairota y damascena desde mediados del siglo XIX. Intentamos ilustrar una corriente de ideas y técnicas que caracteriza la evolución de las ciudades mediterráneas desde hace milenios. El resultado es la creación de unos estilos

arquitectónicos cuyas referencias pertenecen a varias naciones y zonas geográficas. Son un ejemplo, entre otros, el estilo sirio y el estilo neomameluco de los años 1920-1950. Para demostrar nuestra argumentación, presentamos en primer lugar el contexto general en el que se insirió el fenómeno, así como los tipos de intervención de los creadores occidentales en ambas ciudades. A continuación, explicamos las dimensiones del proceso de diseño arquitectónico, centrándonos en los criterios que determinaron el estilo adoptado en una nueva construcción. Tras este planteamiento general, comentamos el contexto histórico, estético y terminológico de los dos estilos abordados. Nuestra explicación se verá corroborada por ejemplos concretos y una conclusión global. Es importante subrayar que nuestro análisis se basa en la investigación efectuada sobre el terreno, en documentos de los archivos sirios, franceses y otomanos, y en obras históricas y artísticas de famosos especialistas.