

ricos y extradiagéticos con referencias temporales claramente identificables. El cineasta lleva a cabo una comparación visual (es decir, en su lenguaje cinematográfico, en especial a través de la utilización del mismo movimiento de cámara) entre la primera secuencia de los créditos, en la que nada indica que las imágenes rodadas remitan a un período ya pasado, y la segunda secuencia, en la que el período histórico está claramente marcado por el discurso de Chichakli a mayor gloria de la nación árabe. Este vínculo comparativo expuesto de esta manera provoca, metafóricamente, que el contenido del discurso, pronunciado en 1953, se haga eco de la retórica del partido Baaz, tal como aún se formulaba en el tiempo en que se rodó la película. Así pues, en dichos créditos podemos descubrir una crítica del inmovilismo del discurso nacionalista de los dirigentes árabes, así como una alusión a la opresión política, intención que se desarrollará de manera más compleja a lo largo de la película.

A modo de conclusión, nos gustaría insistir en el hecho de que, si analizamos una película esforzándonos por volver a trazar los actos de escritura del cineasta, las posibilidades interpretativas no son infinitas, sino que se hallan constreñidas por las imágenes y el relato disponibles en la propia película. Asimismo, la polisemia de las imágenes no es infinita, en la medida en que la construcción del sentido se halla determinada en el trabajo de dirección, que a su vez se apoya en un saber cultural compartido entre el director y los espectadores. Este enfoque del material cinematográfico nos ha permitido aprehender de manera concreta el tipo de coacciones a las cuales han estado sometidos los cineastas, la percepción que tenían de ellas y sus tentativas para cuestionarlas y posicionarse con relación a ellas. De un modo más general, parece posible aplicar este método a un material audiovisual producido en diferentes contextos y a partir de otros cuestionamientos.

Práctica artística y tratamiento de la imagen en la Argelia poscolonial (1962-1965)

Fanny Gillet-Ouhenia. Centre d'Histoire Sociale de l'Islam Méditerranéen, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París

La llamada «generación de los años treinta» en la historia de la pintura argelina contemporánea estuvo muy ligada al régimen socialista revolucionario de la época poscolonial. En un momento en que el país buscaba una identidad propia sin dejar atrás la metrópoli, este grupo de artistas surge con fuerza para dar respuesta a las inquietudes del momento. Así, los artistas, aunque conocedores de las tendencias occidentales e influidos por las vanguardias europeas, aspiraron a crear un arte propio que bebía de las fuentes preislámicas, islámicas y bereberes. Sin embargo, el régimen socialista revolucionario dicta una línea estética basada en el realismo cuya finalidad es acercar el arte al pueblo. Esto provoca que muchos artistas se debatan entre las consignas marcadas por el Partido y sus propias inquietudes, lo cual en algunos casos produce choques y enfrentamientos a la hora de exhibir y desarrollar su obra.

Más que proceder a un análisis estilístico e iconográfico de las obras pictóricas argelinas —ya efectuado en distintas monografías y cuya síntesis aún está pendiente—, nos centraremos en intentar plantear las problemáticas vinculadas a la producción de un sistema simbólico en un contexto de inmediata independencia. El período histórico seleccionado se

puede considerar como una especie de laboratorio para llevar a cabo un análisis global de la producción artística y del tratamiento de la imagen en la Argelia del siglo XX, ya que, por supuesto, el estudio de las modalidades de producción artística en la Argelia poscolonial nos remite a una secuencia histórica más amplia. Por desgracia, para determinar los oríge-

nes, componentes o, más aún, las manipulaciones relacionadas con este tema, disponemos de pocas fuentes de la época en materia artística: la prensa, esencialmente francófona, y las crónicas sociales y culturales publicadas en *Annuaire de l'Afrique du Nord*. Completan esta investigación los estudios posteriores de Chaïb Hammouda y François Pouillon, cuya perspectiva histórica representa una evidente ventaja.¹

Así pues, desde una perspectiva a un tiempo histórica, antropológica y estética, intentaremos poner de manifiesto los mecanismos de apropiación e invención de los artistas argelinos respecto a la concepción cultural de un régimen socialista revolucionario, basándonos en los ejemplos visuales que hayamos podido encontrar. Este estudio partirá de la experiencia de un grupo de artistas que constituye lo que los autores denominarán más tarde la «generación de los años treinta», cuyos nombres ya han entrado a formar parte de la historia del arte argelino: M'hamed Issiakhem (1928-1985), Mohammed Khadda (1930-1991), Abdallah Benanteur (nacido en 1931) y Choukri Mesli (nacido en 1931).

La emigración de los artistas argelinos a la metrópoli: ¿los orígenes de la modernidad?

La metrópoli es donde, durante la Guerra de la Independencia, los artistas de la «generación de los años treinta» crean el primer sistema simbólico no figurativo de la pintura argelina. Su situación, pese a resultarles probablemente incómoda en algunos momentos del conflicto, les permitió reflexionar con bastante serenidad sobre el arte. En sus escritos, el pintor Mohammed Khadda insiste en que el conocimiento de las obras europeas modernas fue el elemento que desencadenó el mecanismo teórico del cual se erigió en paladín. Del mismo modo que, a principios del siglo XX, los artistas europeos bebie-

ron de las fuentes de formas de arte exógenas —arte islámico, africano y del Extremo Oriente— que les familiarizaron con la estilización o la abstracción, el arte argelino tenía el deber de recuperar y explotar ese *turath* (patrimonio) que le pertenecía. La pintura, tal y como la entiende Khadda, debe alimentarse del registro formal del arte preislámico e islámico, y del de los pueblos bereberes, para encarnar la renovación del arte argelino, incorporando el uso del caballete. Así, durante este período, los pintores argelinos producen un corpus de obras cuyos títulos se referirán ya sea a la violencia del conflicto franco-argelino o al país natal,² utilizando un registro iconográfico no figurativo o semifigurativo. En un contexto artístico parisino que se debate entre el arte de partido y la abstracción, las afinidades estéticas no dejarán de causar problemas a estos artistas militantes. La necesidad de elaborar un arte de fácil comprensión, próximo a las aspiraciones populares y/o contestatario, chocaba con sus simpatías por la corriente abstracta. Los primeros desacuerdos en cuanto a la misión del artista y la función del arte aparecen en este período y cristalizan a raíz del regreso de los artistas a Argelia.

Tras la independencia en 1962, se crean las estructuras estatales dedicadas a la promoción cultural del nuevo Estado argelino. ¿Y qué sucede con la línea estética del Partido? Si nos atenemos al código jdanoviano, los artistas de los países socialistas «revolucionarios» deben asumir un modelo de representación definido por el realismo, en oposición a las tendencias contemporáneas abstractas, consideradas «decadentes» y «burguesas». ¿Podía una gramática pictórica abstracta integrarse en la aplicación de una política cultural «nacional, revolucionaria y científica», tal y como pregonaba el Programa de Trípoli de 1962, texto fundacional que serviría de base para cualquier acción política en el país? ¿Qué lugar ocuparon y qué función desempeñaron estos artistas, que regresaron de la metrópoli rebosantes de ideas progresistas en materia artística?

1. Aunque Chaïb Hammouda integre la creación autóctona argelina en un proceso histórico más amplio, su punto de vista no consigue captar los mecanismos antropológicos vinculados a la creación de códigos visuales. Los distintos estudios que el antropólogo François Pouillon dedica al mundo artístico argelino desde finales de la década de 1980 sacan a la luz las problemáticas asociadas a la articulación sociohistórica de las producciones artísticas entre el período colonial y la independencia, y siguen siendo un punto de referencia para cualquier estudio en este campo.

2. Véase la lista de obras mencionadas al final.

1962-1965: ¿qué arte debía estar al servicio de la «reconstrucción nacional»?³

El período de Ahmed Ben Bella podría caracterizarse por un entusiasmo popular y un cierto desorden en el ejercicio del gobierno y la orientación política. Si bien la construcción de una identidad cultural constituyó una importante etapa en el sistema planificado del Programa de Trípoli, se vio relegada a un segundo plano por la urgencia de los problemas sociales. Por otra parte, géneros artísticos como el cine o el teatro fueron objeto de mayor atención que las artes plásticas. El teatro (Teatro Nacional Argelino) o el cine (Ciné Pops)⁴ se beneficiaron de un notorio interés por parte del Partido, que pronto intentó monopolizar sus estructuras. El carácter performativo y visual de estas expresiones artísticas, aunque extrañas a la cultura araboislámica, contribuiría a integrarlas con mayor naturalidad en un régimen democrático y popular. A pesar de que no se beneficiaran del mismo entusiasmo, las artes plásticas fueron objeto de un interés que tenía objetivos divergentes, lo que dio lugar, durante los primeros años de la independencia, a un sistema iconográfico de dos velocidades. La creación de la Unión Nacional de Artes Plásticas (UNAP) en mayo de 1963, primer organismo artístico de carácter sindicalista y mutualista que agrupaba a los artistas plásticos argelinos, no tardó en poner de manifiesto dichas divergencias: algunos de ellos preconizaban un arte popular y realista al servicio de la nación, en tanto que otros señalaban los peligros de tal esclavitud. Así, si bien la ideología del Partido no generó ningún texto teórico referido a las artes, las ideas políticas de revolución total y cambio social que difundió se tradujeron en la aparición de un vocabulario visual inédito que situaba a la figura humana en el centro de su iconografía.

Eclosión de una estética oficial

En la Argelia posindependiente, la construcción del régimen se basa en la afirmación constante del recuerdo de la *thawra* (revolución). Este planteamiento político explica los mecanismos del poder y su imbricación en lo simbólico. Gradualmente se pone en marcha el sistema icónico que escenifica la ideología socialista. Se impone la necesidad de consolidar una legitimidad dada la fragilidad del gobierno de Ben Bella ante las tentaciones de una dictadura militar. A medida que el poder lleva a cabo una mutación paradigmática que afirma simbólicamente la voluntad popular, asistimos al desarrollo de una imaginería ambivalente: martirial, por un lado, y optimista, por otro, dicha imaginería se integra en el discurso político oficial, que sólo reconoce como único héroe de la revolución al pueblo, *al-sab*, de lo que se desprende la existencia de un héroe plural: *al miliun wa nisf sahid* («el millón y medio de *chouhada* [mártires]») (Marouf, 1996).

Varios artículos publicados en la prensa argelina entre 1962 y 1965 nos acercan a una producción gráfica bastante importante. Issiakhem, ferviente defensor de los ideales revolucionarios y con fama de intransigente, colabora con varios periódicos (*Révolution et Travail*, *Alger républicain* y *El Djeich* [El Ejército]), en los que publica dibujos, caricaturas y carteles conmemorativos que evocan las miserias del pueblo argelino oprimido por la colonia, o que celebran la victoria y el futuro esperanzado del socialismo. A través de una iconografía distinta de sus producciones de tipo moderno, afirma que «cualquier arte que se crea superior al pueblo es pretencioso y deshonesto. Hay que respetar siempre a ese pueblo manteniéndose a su nivel y evolucionado junto a él» (Inal, 2007). La simplicidad estilística, a menudo reducida a esquematismo, y la facilidad de comprensión de los textos, a veces en forma de eslogan, presentan un parecido con los

3. La obra de Nadira Laggoune es una de las pocas que reflejan los efectos de la ideología en la producción artística argelina. También cabe destacar las obras citadas de Chaïb Hammouda (1992), una parte de las cuales se centra en la función del cartel y en los vínculos de los artistas con la política cultural del Frente de Liberación Nacional.

4. Fundado en 1963 y dirigido por el actor Mustapha Kateb, el Teatro Nacional Argelino tenía la misión de producir un arte en defensa de «los intereses de las masas», *Alger républicain*, n° 159, 23 de enero de 1963. En cuanto a los Ciné Pops, se desarrollan tras la independencia y presentan una programación que pronto se orienta hacia las producciones cinematográficas de los países socialistas.

procedimientos gráficos utilizados por la propaganda de los regímenes autoritarios. Por otra parte, el sistema simbólico nacido de la Revolución Francesa (alegoría de la libertad, igualdad y fraternidad reproducida en los billetes de banco) constituye, al parecer, un fondo iconográfico e icónico en el que se inspira el artista. Los procedimientos reproducibles, como el cartel, los periódicos, el sello de correos o el billete bancario, que son símbolos oficiales de la nación naciente, se convierten en posibles soportes para una estética de tipo realista que glorifica al pueblo y sus valores a través de la figura anónima y universal del trabajador, constructor de la nación, *fellah* u obrero, pero también a través de la imagen de la familia, núcleo de la comunidad musulmana, y de los oficiales del ejército. Dichos soportes, conmemorativos, informativos y a un tiempo persuasivos, facilitan la difusión a gran escala de una imaginería figurativa cuyos códigos estéticos, académicos y racionales transmiten un mensaje fácilmente accesible para el pueblo.

Difícilmente se pueden atribuir al azar o a una tradición cultural común los parecidos temáticos y semánticos con el modelo soviético, cuyos procedimientos compositivos y tecnologías de reproducción adoptaron la mayor parte de regímenes autoritarios; y tampoco se puede atribuir al azar o a una tradición común la recuperación de las construcciones alegóricas surgidas de la colonia (Golomstock, 1991). Sólo el rastro de detalles étnicos o geográficos podría ayudarnos a definir la nacionalidad de la obra. No obstante, frente al heroísmo estereotipado y monumental de las realizaciones soviéticas, la dimensión humana, ya sea sometida o serena, parece constituir una especificidad argelina. Así, durante este período se desarrolla una nueva «capacidad simbólica», basada en el símbolo de una identidad que se intenta reconquistar. El sistema referencial que compone dicha identidad procede una vez más de la adopción y adaptación de códigos exógenos, lo que

revela lo difícil que resulta escapar a los modelos y referencias culturales de las imágenes dominantes o heredadas de la colonia. Para el «grupo de París»,⁵ la confrontación con la necesidad de producir un sistema iconográfico de dos velocidades saca a la luz lo complejo que resulta elegir entre los dos términos de una alternativa: comprometer los ideales estéticos propios en la difusión de un sistema visual elemental e «indulgente», o admitir los principios identitarios de una pintura vanguardista sin traicionar el alma de la comunidad argelina.

Papel y función del arte moderno

Así, a modo de reculturación, artistas como Khadda y Mesli intentan imponer su arte: una pintura abstracta, sí, pero elaborada desde la resistencia identitaria. No obstante, paralelamente a la difusión de una imaginería menos «oficial», la efervescencia de los primeros años de la independencia ofrece a los artistas, en repetidas ocasiones, la oportunidad de exponer sus creaciones y expresar su punto de vista.

Por un lado, como aportación colectiva, el 21 de diciembre de 1962 tiene lugar la inauguración de la que se puede considerar primera exposición artística de la Argelia independiente. En esta muestra, organizada por el Comité por la Nueva Argelia, se exponían telas que formaban parte de una subasta cuya recaudación estaba destinada a la asociación Djil el Djadid (Nueva Generación), institución que acogía a huérfanos de guerra. Era una selección de obras con un estilo que variaba del abstracto al figurativo, pasando por el semiabstracto. Además, importaban poco los objetivos formales y los discursos estéticos del artista como individuo, ya que esas pinturas parecían aportar el beneficio de una futura mejora social de la comunidad. El carácter decorativo y funcional del arte moderno no escapó a

5. Llamamos así al grupo de artistas mencionados en la introducción. Tras emigrar a la capital en la década de 1950, este grupo elabora una aproximación teórica a la pintura y rompe con el academicismo orientalista y la estética de la Escuela de Argel, introduciendo así la abstracción en la pintura argelina. El contexto colectivo que determina el proceso de individuación artística (invención) parece ser el factor que motivará el nacimiento de una pintura argelina original. Así, después de 1954, el impacto de la revolución inaugura un renacimiento plástico. En nuestra opinión, dicho renacimiento se produce en la violencia del acto, el de la creación de la nación. Este arte tráfuga se concede una vida propia en relación con el traumatismo de la guerra y crea su propio sistema de ficción.

Alger républicain, que instó vivamente a sus lectores a aprovechar la ocasión de «amueblar sus oficinas o viviendas».⁶

Por otro lado, la prensa permite también captar las graves contradicciones de una política cultural en proceso de formación, que tiene dificultades para definir el papel de una vanguardia. En un artículo titulado «Eléments pour un art nouveau», publicado en *Révolution africaine* el 27 de junio de 1964, Mohammed Khadda habla abiertamente de las teorías que ha forjado en la metrópoli. Vinculado al Partido Comunista ya antes de la guerra de liberación, comparte con numerosos intelectuales de la época la convicción de que el arte debe dirigirse al pueblo, sin por ello abjurar de la modernidad. Fustigando las derivas populistas de un realismo socialista académico, el artista las contrapone a los modelos artísticos mexicanos o el *Guernica* de Picasso, tras mezclar sabiamente conciencia política, estética vanguardista y tradición pictórica, tal y como entendía todo ello el propio artista. Si, como afirma Khadda, «el arte culto, en oposición al arte de agitación, es el que, a largo plazo, transforma las costumbres al tiempo que se transforma a sí mismo», y permite así que la civilización socialista sustituya ineludiblemente a «la civilización capitalista segregando sus propios valores morales y estéticos», ¿podían los componentes bereberes o preislámicos integrarse en el discurso de un régimen unánime? Al comentar las primeras manifestaciones artísticas de la Argelia independiente,⁷ el escritor Mourad Bourboune, primer presidente de la Comisión Cultural del Frente de Liberación Nacional —órgano creado en 1963 y destinado a difundir las ideas del Partido— hace hincapié en el particularismo de una cultura en plena renovación e impulsada por las tendencias del arte moderno: «Los pintores aquí reunidos, cuando se acercan a las formas de expresión de Occidente, difieren profundamente de ellas debido a su acento propio». Apoyando la diversidad de estilos y la audacia de una creación abstracta emanada de la tradición, Bourboune hace

un llamamiento a la unificación de los pintores de todas las tendencias bajo la bandera socialista. Así, las problemáticas formales de los artistas argelinos parecen eclipsarse ante la construcción de un «sistema» artístico popular y nacional, pese al uso de unas formas abstractas vanguardistas consideradas audaces por las autoridades. Pero es evidente que este discurso no podía responder a las exigencias de un régimen que se radicalizaba.

Así, por muy alejadas estilísticamente que estén estas tendencias del arte argelino en este período, todas ellas convergen en la idea de unos contenidos visuales identitarios que recurren a los resortes de la memoria para fundamentar su legitimidad. Pero, aunque la política cultural del régimen de Ben Bella no impone explícitamente ninguna limitación formal a las producciones plásticas, los artistas revisan las características simbólicas de sus producciones, elaborando una estética híbrida, que es una adaptación más o menos artificial alentada por las contingencias políticas. Así, la mutación simbólica que se produce tras su regreso a Argelia parece decantar el debate entre modernidad y autenticidad, que los ocupó en la metrópoli, hacia problemáticas plásticas que implican unas relaciones complejas entre modernidad y conservadurismo. Durante este período de experimentación, los artistas consiguen hacer oír sus opiniones, así como el apoyo de los responsables culturales: las divergencias expresadas y la exposición de creaciones plásticas de todas las tendencias subrayan una cierta libertad en la expresión de las opciones. Pero los partidarios de una pintura abstracta llamada a ser el verdadero reflejo del imaginario arabomusulmán se desengañarán pronto de la política cultural y las opciones estéticas de los futuros dirigentes. El arte moderno abstracto no reúne las virtudes movilizadoras requeridas para la construcción de una nación argelina democrática y popular, lo que lleva a un cierto número de creadores a exiliarse en la metrópoli, fenómeno que nos remite, con una dinámica claramente histórica, al éxodo masivo de toda una generación de artistas

6. *Alger républicain*, nº 144, 15 de enero de 1963.

7. Mourad Bourboune tendrá la oportunidad de prologar la primera exposición de la UNAP, que se celebra en junio de 1964, así como la primera exposición colectiva —y la última durante mucho tiempo— que se organiza en París tras la independencia: «Pintores argelinos», presentada en el Museo de Artes Decorativas del 15 al 30 de abril de 1964, y organizada por la asociación Algérie-France, con la participación de la UNAP y del Museo de Bellas Artes de Argel.

que huyen de la amenaza terrorista de la década de 1990.

La Argelia de los futuros dirigentes engendrará un tipo de arte revolucionario elaborado a partir de préstamos estéticos, que tarde o temprano se revelará como el resurgimiento de las tradiciones más conservadoras y obsoletas, pero también más extrañas a la cultura argelina: por un lado, la estética «realista» argelina se radicaliza en favor de un monumentalismo plúmbeo que acentuará la dimensión emocional y afectiva de la memoria revolucionaria (Pouillon, 1992). La escultura, la expresión plástica en aquel entonces más afectada por el anatema de la tradición musulmana (*hadith*), se hace un lugar en algunas instituciones, pero también en el espacio público, sobre todo a raíz del resurgimiento de la figura histórica del emir Abdelkader (Carlier y Nollez-Goldbach, 2008). Por otro lado, la figura del pueblo mártir dará paso a una iconografía sacrificial basada en las figuras del *moudjahid* o del *chahid* (Dayan-Roeman y Valensi, 2004). Además, la influencia de la tendencia realista se expresará en la selección de cuadros de carácter orientalista. Así, en la década de 1980, los estilos de Horace Vernet o Étienne Dinet son el modelo en que se basará el gusto oficial para construir una identidad visual argelina, cuyo máximo representante es Hocine Ziani (Pouillon, 2002). Seducidos por este arte, pero también ignorantes de las verdaderas raíces del mismo, los dirigentes adoptan la estética figurativa de tipo realista y de origen europeo como único arte viable y, sobre todo, fácilmente comprensible. Así se pone de manifiesto hasta qué punto resulta complejo el tema del modelo cuando la relación de un país con otro se basa en la subestimación y/o la reificación de una cultura, con la consiguiente creación de un vínculo paternalista.

Bibliografía

- Alger républicain*, 1962-1965.
- ASSOCIATION ALGÉRIE-FRANCE, UNION NATIONALE DES ARTS PLASTIQUES et MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ALGER, «Peintres algériens», catálogo de la exposición organizada en el Museo de Artes Decorativas de París, 15-30 de abril de 1964, Argel, 1964.
- CARLIER, O. y R. NOLLEZ-GOLDBACH (dirs.), *Le corps du leader. Construction et représentation dans les pays du Sud*, París, L'Harmattan, 2008.
- DAYAN-ROEMAN, A. y L. VALENSI (dirs.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2004.
- GOLOMSTOCK, I., *L'art totalitaire. Union Soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*, París, Éditions Carré, 1991.
- HAMMOUDA, C., *La peinture algérienne depuis l'indépendance : précédents et situation de 1962 à 1988*, tesis presentada en 1992 y dirigida por Edmont Choucot, Université Paris VIII Saint-Denis.
- INAL, D. (dir.), *Issiakhem, la face oubliée de l'artiste, œuvres graphiques*, Argel, Éditions Mustapha Inal, 2007.
- MAROUF, N., «La figure du héros national dans l'imaginaire et dans le champ politique algérien», en N. Marouf y N. Saadi (dirs.), *Norme, sexualité, reproduction*, París, Éditions Les cahiers du CEFRESS, Université Picardie Jules Verne/L'Harmattan, 1996.
- POUILLON, F., «Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture», en Kacem Basfao y Jean-Robert Henry, *Le Maghreb, l'Europe et la France*, extraído de *Annuaire de l'Afrique du Nord* (1990), París, IREMAM/Éditions du CNRS, 1992.
- POUILLON, F., «Échange agonistique et marché des valeurs artistiques», in Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (dirs.), *L'image dans le monde arabe*, París, Éditions du CNRS, 1995.
- POUILLON, F., «La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique», *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n° 141-142, 1996, pp. 183-215.
- POUILLON, F., *Ziani, les lumières de l'histoire*, Argel, Zaki Bouzid Éditions, 2002.
- BENANTEUR, Abdallah, *Las líneas de los ancestros*, 1957, óleo sobre tela, 93 x 130 cm; *Tribu*, 1959, óleo sobre tela, 63 x 98 cm; *Hoggar*, 1960, óleo sobre tela, 100 x 200 cm.
- ISSIAKHEM, M'hamed, *Argelia 1960*, 1960, óleo y collages sobre tela, 93 x 64 cm.
- KHADDA, Mohammed, *Meridiano Cero*, 1958, óleo sobre tela, 100 x 81 cm; *Cabilia*, 1960, óleo sobre tela,

Lista de obras plásticas

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