

Florian Gaité est le quatrième lauréat de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et la revue *Critique d'art*<sup>1</sup>. Faisant l'objet d'un appel à candidature annuel, cette aide permet aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'article. Elle s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

La bourse de Florian Gaité l'a amené en Algérie au printemps 2019, faisant ainsi coïncider son interrogation sur les manières de penser l'autonomie de l'art contemporain en Algérie avec le début des manifestations massives – le *Hirak* – contre l'immobilisme politique et en faveur d'une réorganisation de l'espace social. L'essai qui en résulte n'ignore pas l'intrusion de cette actualité dans son investigation. Elle prend soin d'éviter tout jugement hâtif, au profit d'une réflexion nuancée qui se déploie sur plusieurs registres : de l'analyse rapprochée des œuvres de Sadek Rahim – dont l'exposition monographique à Oran<sup>2</sup> – constitue le nœud de la réflexion de Florian Gaité, via l'examen attentif des structures officielles et alternatives qui dessinent le champ de l'art contemporain en Algérie, jusqu'aux possibles croisements entre celui-ci et l'effet du *Hirak*. Essayant d'éviter les pièges tant du regard de pouvoir extérieur que de la soumission de l'analyse à une seule grille, aussi importante soit-elle (décoloniale, par exemple), le texte que vous allez lire ne cesse de réfléchir à la place du critique comme à la définition même du « contemporain » en art, pris en étau entre la fonction patrimoniale favorisée par les institutions et celle, testimoniale, qui s'impose en temps de conflit.

Bonne lecture !

**Elitza Dulguerova**, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, INHA

Florian Gaité is the fourth recipient of the grant for the writing and publication of a critical essay that was created in 2016 by the collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art (INHA) and *Critique d'art*<sup>1</sup>. The grant, determined by a yearly call for applications, enables the recipients to visit one or more art events of their choice and to critically analyse them in an article. It is part of a wider programme that supports writing on contemporary art and its international dissemination initiated by the Institut français in the field of visual arts and in partnership with the Ministry of Culture and the Direction Générale de la création artistique. This programme has made it possible, in collaboration with the INHA, to create different measures promoting the mobility of scholars and art critics, the dissemination of their ideas and the translation of their writings.

Florian Gaité's grant took him to Algeria during the Spring of 2019. Thus, his examination of the means for conceptualising the autonomy of contemporary art in Algeria coincided with the beginning of mass protests—the *Hirak*—against political immobilism and in favour of the reorganisation of social space. The resulting essay takes into account the intrusion of these events into his investigation, carefully avoiding any hurried judgement, developing on the contrary a qualified reflexion that takes on different guises: from a close-up analysis of Sadek Rahim's work—whose monographic exhibition in Oran<sup>2</sup> is at the heart of Florian Gaité's reflection—to the attentive observation of official and alternative structures that outline the field of contemporary art in Algeria, to the potential hybridisations between the latter and the effects of the *Hirak*. Attempting to circumvent the pitfalls of a power-tainted gaze from the outside as well as of an analysis subjected to a sole theoretic framework, however important it may be (decolonial, for instance), the text you are about to read constantly reflects on the critic's position as well as on the very definition of what is “contemporary” in art, trapped between the patrimonial function promoted by institutions and the testimonial function that is so vital in times of conflict.

We hope you enjoy it!

**Elitza Dulguerova**, Research adviser in the field of 18<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup>-Century Art History, INHA



**Sadek Rahim, Places,  
Métal, néon, fils électriques,  
750 x 220 cm, 2019.**  
Vue de l'exposition  
**Sadek Rahim : Gravity<sup>3</sup>**  
(5 juillet-30 septembre 2019),  
Oran : MAMO  
© Faouzi Louadah

**1. Cette bourse a permis :**

- à Julie Crenn d'aller en 2016 à la rencontre des scènes artistiques féminines en Afrique du Sud. « *Who Run the World? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes* », *Critique d'art*, n° 47, automne/hiver 2016, p. 97-128
- à Clélia Zernik de faire une enquête en 2017 sur la forme et le statut des festivals artistiques au Japon. « *L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals* », *Critique d'art*, n° 49, automne/hiver 2017, p. 81-120
- à Lilian Froger d'analyser les relations entre le design, la Californie et les imaginaires que cette dernière évoque. « *L'Illusion d'un été sans fin : design californien, soleil et mirages* », *Critique d'art*, n° 51, automne/hiver 2018, p. 105-144

**2. Sadek Rahim : Gravity<sup>3</sup>**  
(5 juillet-30 septembre 2019), Oran : MAMO.  
Sous le commissariat de Marie Deparis Yafil

**1. The grant has allowed:**

- Julie Crenn to explore the female art scene in South Africa in 2016. "Who Run the World? South African Female Artists' Relationship to History and Normativity", *Critique d'art*, no. 47, Autumn/Winter 2016, p. 97-128
  - Clélia Zernik to investigate, in 2017, on the form and status of art festivals in Japan. "Japanese Art after Fukushima through the Prism of Festivals", *Critique d'art*, no. 49, Autumn/Winter 2017, p. 81-120
  - Lilian Froger to analyse the relation between design, California and the collective imagination in 2018. "The Illusion of an Endless Summer: Californian Design, Sun and Mirages", *Critique d'art*, no. 51, Autumn/Winter 2018, p. 105-144.
- 2. Sadek Rahim : Gravity<sup>3</sup>** (5 July-30 September 2019), Oran : MAMO. Curated by Marie Deparis Yafil



**Sadek Rahim, *Places*,  
Métal, néon, fils électriques,  
750 x 220 cm, 2019.  
Vue de l'exposition  
*Sadek Rahim: Gravity<sup>3</sup>*  
(5 juillet-30 septembre 2019),  
Oran : MAMO  
© Faouzi Louadah**

Florian Gaité

**Plasticien  
du bled. De  
Sadek Rahim  
au *hirak*, l'art  
contemporain  
algérien  
en quête  
d'autonomie**



**Sadek Rahim, *Envole*, 2019**

**Moule bloc béton,**

**Résine peinte,**

**230 x 230 x 230 cm**

**Vue de l'exposition**

**Sadek Rahim: *Gravity*<sup>3</sup>**

**(5 juillet-30 septembre 2019),**

**Oran: MAMO**

**© Faouzi Louadah**

Produire un essai critique sur l'art algérien oblige à remiser la plupart de ses filtres de lecture pour aller à la rencontre d'un paysage en pleine construction, mouvant et contrasté, parfois souterrain. Il faut dire que l'Algérie elle-même est une société mosaïque, partagée entre de nombreuses communautés, langues et cultures régionales<sup>1</sup>, et que si le milieu de l'art ne s'organise pas autour de ce partage de la société, il n'en reflète pas moins la fondamentale pluralité. Les réseaux éclatés d'artistes, l'éparpillement des structures, la profusion des initiatives et les degrés de proximité avec l'institution composent une géographie à entrées multiples, pas toujours aménagée, comprenant chemins de traverse, impasses et lieux d'exil. S'y engager réclame de rejeter tout discours uniformisant. L'autre écueil serait de l'envisager sous le seul angle postcolonial, prenant alors le risque de céder à un certain exotisme et de rappeler à tort la création actuelle à l'ancien « art indigène »<sup>2</sup>, c'est-à-dire à un art des identités colonisées. Il suffit pourtant de quelques jours sur place pour se rendre compte que l'histoire coloniale n'est qu'une donnée d'une équation plus complexe, l'Algérie ayant été touchée par d'autres traumatismes au moins aussi constitutifs de son identité actuelle, dont celui de la décennie noire. La lecture décoloniale m'est apparue comme pouvant trahir un eurocentrisme latent, ayant en effet tendance à placer la domination coloniale au centre de

l'histoire des pays colonisés. En abordant le paysage algérien avec ce logiciel théorique, ne s'exposerait-on pas au risque de construire artificiellement, de l'extérieur, une scène locale ?

Placer cette étude sous le signe de l'autonomie n'est pas anodin, tant la terminologie peut dire la prise de distance des anciens colonisés à son égard. Ce parti pris répond à la façon dont l'art algérien se construit et s'affirme comme une scène spécifique, animée d'une volonté forte de ne pas se laisser définir par d'autres. L'autonomie, qui désigne la capacité à se doter de ses propres lois, a une résonance forte dans l'histoire de ce pays plusieurs fois colonisé mais aussi une actualité pressante alors que des soulèvements populaires massifs (*hirak* ou « mouvement » en arabe) réclament un changement de système politique. Je décolle ici ce terme de son sens strictement moral ou politique pour le placer au centre d'un réseau sémantique rassemblant les notions d'autodétermination, d'autogestion ou encore d'émancipation, soit un champ lexical qui se rapporte à la construction identitaire et à la définition de soi. En le plaçant au cœur de cet essai, je cherche à articuler les mutations en cours dans le milieu de l'art aux différents contextes culturels, professionnels et politiques qui les rendent ou non possibles. Il s'agit de comprendre en quoi la scène contemporaine algérienne se définit dans son rapport de force avec l'institution, dans

une relation ambivalente à l'international et au contact direct de la révolution en cours.

Le sujet de l'autonomie suppose la caractérisation d'une scène locale à laquelle on ne peut assimiler pleinement les artistes de la diaspora, immigrés de longue date ou descendants d'immigrés<sup>3</sup>. Alors qu'il ne serait pas judicieux de tracer une ligne de démarcation entre ces derniers et les plasticiens locaux – tant ils entretiennent des liens étroits et constants –, il convient de prendre en compte les différences entre leurs moyens de formation, de production, de diffusion ou leurs sujets de recherches. Cet essai se concentre ainsi sur les plasticiens algériens qui vivent et travaillent dans leur pays, dont Sadek Rahim est l'un des représentants les plus éminents et le possible précurseur d'un profil d'artiste contemporain. Dans les limites de cet essai et des séjours de recherche qui l'ont nourri<sup>4</sup>, nous prendrons comme fil directeur l'analyse de son exposition événement *Gravity*<sup>3</sup>, tenue cet été à Oran<sup>5</sup>, qui fournit la meilleure preuve que l'art algérien s'engage de plus en plus fermement dans la voie de l'autonomie. *Gravity*<sup>3</sup> est le fruit d'une collaboration complice entre l'artiste et la commissaire d'exposition française Marie Deparis Yafil, initiée à l'occasion d'Art Dubaï en 2017. Le projet s'est développé ces deux dernières années en un corpus formellement hétérogène (dessins, installation, vidéo, photographie, sculpture,

performance), articulé autour de sujets communs (la migration des jeunes, la politique industrielle, l'inertie sociétale, etc.). A travers l'étude de cette exposition – de son organisation jusqu'à son contenu –, nous interrogerons plus largement les rapports de l'artiste contemporain algérien à l'institution et à l'international. Face à la défection des pouvoirs publics, où trouve-t-il les moyens de ses ambitions ? Le dialogue avec les pays du Nord est-il nécessaire ? Comment négocie-t-il entre une volonté d'affirmer une identité locale et le désir de s'inscrire dans une culture globalisée ? Interroger la façon dont l'art contemporain peut être un vecteur d'autonomie en Algérie prend enfin un tour particulier dans l'Algérie de 2019. La mise en parallèle de l'exposition *Gravity*<sup>3</sup> et des soulèvements populaires en cours depuis le 22 février cherche à révéler la façon dont l'art se construit à l'image d'une société engagée dans un processus d'émancipation. La révolution en cours a-t-elle les moyens d'accompagner, sinon de stimuler, les évolutions de l'art algérien ? Jusqu'à quel point est-elle un facteur de son renouvellement ?

### **L'art contemporain dans le réseau institutionnel public : lutter contre les conservatismes**

Les artistes contemporains ne trouvent pas leur principal soutien auprès des institutions publiques qui mettent à leur disposition un réseau précaire et peu fonctionnel. Ce faible engagement se traduit

dans le manque d'infrastructures, de cadre juridique, de politique d'acquisition, de programmes de recherche et plus généralement de financements, entraînant pour les artistes des difficultés à obtenir un atelier, des subventions ou des résidences. L'ouverture de deux musées nationaux d'art moderne et contemporain, le MAMA à Alger en 2007 et le MAMO à Oran en 2017, marquent une évolution des consciences. Mais il faut d'emblée en relativiser l'importance dans le paysage culturel, dans la mesure où ils accusent un déficit de fréquentation, ne disposent que de peu de moyens et n'abritent pas de collections dignes d'institutions nationales. A ce défaut d'investissement s'ajoute un autre facteur structurel, l'opportunisme et l'entre-soi qui gangrènent le système politique et qui se manifestent dans des procédures de nomination opaques. La controverse autour du tout premier pavillon algérien à la Biennale de Venise (2019) en est l'expression. Monté à l'initiative d'Hellal Mahmoud Zoubir, le pavillon a présenté une sélection d'artistes qui n'a fait l'objet d'aucun appel public<sup>6</sup>, parmi lesquels la propre fille du curateur<sup>7</sup>. Consciente des enjeux majeurs de cette potentielle primo-participation, la communauté artistique a fait bloc dans une lettre ouverte pour en contester la légitimité, dénonçant l'absence de transparence dans les procédures d'attribution et rappelant ce défaut de probité politique à sa contestation populaire. Dans ce contexte de

crise, le gouvernement a préféré se retirer du projet<sup>8</sup>, obligeant les organisateurs à se retourner vers des mécènes privés pour le maintenir. Ce retrait est un exemple de plus de la déconnexion des institutions des flux mondiaux, les organes de politiques publiques – ARPC<sup>9</sup> ou AARC<sup>10</sup> – ne suffisant pas à dynamiser les échanges avec l'étranger. Les rares manifestations internationales dédiées à l'art contemporain sont constamment menacées par le manque de financements, à l'image du Festival international d'art contemporain (FIAC), arrêté en 2016 après sept éditions à succès. Tantôt passif, par démission, négligence ou désintérêt, tantôt coercitif, par calcul politicien ou volonté de contrôler, le pouvoir institutionnel freine ainsi l'émergence, le dynamisme et la cohésion d'une scène contemporaine<sup>11</sup>.

A cet état de fait s'ajoute une raison idéologique qui marginalise jusqu'à l'emploi de la dénomination « art contemporain » considérée comme une façon pour l'Occident d'imposer une culture globale. S'agit-il d'une façon de concevoir l'art qui transcende les différences culturelles ou d'un style occidental qui s'impose avec la force d'une hégémonie ? Si la question se pose à l'endroit de chacune des scènes subalternes ou minorées, nous l'examinons à travers l'exemple algérien où la terminologie est officiellement l'objet d'un débat, même si le manque de rencontres scientifiques et professionnelles



en empêche l'expression publique. On peut remarquer que si l'Algérie dispose de musées nationaux d'art moderne et contemporain, cette seconde qualification n'est pas mise en avant, quand elle n'est pas effacée des documents de communication. De même, certains professeurs des beaux-arts ignorent dans leur enseignement la création d'après-guerre, tandis que les artistes ne revendiquent pas tous le qualificatif « contemporain », lui préférant « moderne », « d'avant-garde » ou « actuel ». Ce qui pourrait se limiter à n'être qu'un débat sémantique apparaît surtout comme le signe d'une méfiance à l'égard de la puissance normative de la culture occidentale. A l'image de ce que l'on trouve dans les festivals des arts plastiques et les musées des beaux-arts, l'idéologie esthétique promue par le ministère est essentiellement tournée vers le tout patrimonial, la promotion de pratiques et de sujets académiques, qui vont de la guerre de libération à la beauté des contrées algériennes, en passant par les portraits de Touaregs, la Casbah pittoresque ou les représentations du symbole Amazigh. Médium le plus respecté, la peinture académique y est hégémonique : abstraite, elle fait souvent retour à la lettre et au signe ; figurative, elle s'inscrit dans des styles plus expressionnistes ou narratifs. Les mutations, qui avaient contribué à une libération des formes dans les années 1960, sont aujourd'hui figées par le conservatisme des politiques d'Etat, soucieuses de pro-

mouvoir une culture locale contre celle des anciens colonisateurs, au risque d'entretenir un certain passéisme ou de marquer un repli identitaire<sup>12</sup>. C'est en regard de ce mouvement de réappropriation culturelle amorcé dès 1962 que doit s'apprécier la présence discrète de l'« art contemporain » en Algérie et les résistances qu'il rencontre au niveau institutionnel<sup>13</sup>. L'expression ne pose en revanche aucun problème dans les structures qui font directement lien avec l'étranger, là où elle agit comme une catégorie fonctionnelle, ouvrant à une reconnaissance internationale et une introduction dans le marché. Les artistes contemporains qui s'y reconnaissent s'inscrivent de fait dans une dynamique d'échanges internationaux le plus souvent impulsée en dehors des institutions publiques<sup>14</sup>.

### **Les moyens de l'autonomie : projets alternatifs et structures para-institutionnelles**

La précarité de ce réseau agit comme un frein à l'essor de l'art contemporain, d'autant qu'elle n'est pas compensée par l'existence d'un marché centralisant et fédérateur, alors même que les artistes algériens rayonnent dans les galeries du monde entier ou que de nombreuses manifestations à l'étranger leur sont consacrées. Toutefois, cette situation *a priori* défavorable contribue dans un même temps à stimuler l'autonomie des artistes et à renforcer les projets non institutionnels qui font

interface avec les pays du Nord, du Maghreb ou du Moyen-Orient. Les initiatives d'artistes, sources d'émulation et potentiels tremplins professionnels, sont devenues indispensables à la vitalité de la scène locale. Elles voient éclore le modèle d'un art autogéré comme celui d'un artiste polyvalent, cumulant les fonctions de créateur, de curateur et de critique<sup>15</sup>. Résolument ouvertes sur l'extérieur, elles prennent une dimension para-institutionnelle, à l'image de la Biennale méditerranéenne d'art contemporain d'Oran et de la galerie Civ'œil fondées par Sadek Rahim et Tewfik Ali-Chaouche, ou correspondent à des formes plus alternatives, à l'instar du collectif Box 24. Parmi les membres fondateurs de ce dernier, citons Mourad Krinah, commissaire de l'exposition *Picturie générale* (2014, 2015, 2016)<sup>16</sup>, ou Walid Aidoud qui assure la coordination d'ARTIFARITI, Rencontres internationales de l'art et des droits de l'homme du Sahara occidental. Notons au passage que la forte présence des arts graphiques et du *street art* sur cette scène alternative oblige à reconsidérer les hiérarchies entre les disciplines et l'influence locale de ces pratiques, considérées en Occident comme secondaires ou périphériques, sur l'art contemporain.

Les structures privées et étrangères représentent de puissants outils d'autonomisation. Lieux de résidence, fondations d'entreprise, ONG, instituts culturels jouent le rôle d'interlocuteurs principaux

avec l'étranger. Ces collaborations prolongent la façon dont les liens à l'international se tissent de manière empirique, au sein des parcours individuels, dont ceux des artistes qui vivent à l'étranger tout en conservant des liens étroits avec leur pays d'origine. Parmi eux, Zineb Sedira, installée à Londres, vient régulièrement en Algérie travailler sur le territoire. Elle y a notamment ouvert la résidence A.R.I.A avec Yasmina Reggad, qui a permis à Mohamed Bourouissa de mener à bien le projet *Le Murmure des fantômes*, présenté au prix Marcel Duchamp 2018, ou d'accueillir à Alger un artiste de l'envergure d'Alfredo Jaar. De telles structures confrontent les artistes à de nouvelles formes, stimulent l'imagination comme le dialogue et existent dans un jeu de correspondances et d'oppositions avec l'étranger. Autre exemple incontournable, les Ateliers Sauvages ont été fondés en 2015 à l'initiative de Wassyla Tamzali, essayiste, militante et amatrice d'art. Affichant un profil international, une liberté de programmation et une totale indépendance, le lieu reçoit en résidence des artistes locaux, issus de la diaspora ou étrangers, et s'est imposé comme l'un des foyers de création les plus actifs pour la scène émergente algérienne<sup>17</sup> ou pour ceux qui désirent travailler sur le territoire. Conçus comme une forme d'utopie, où «l'art a pris la place du langage politique et du langage militant»<sup>18</sup>, les Ateliers sont placés sous le signe de la liberté et de l'indiscipline,

donc de l'autonomie, des artistes considérés comme « sauvages, à la manière des fleurs sauvages »<sup>19</sup>. Sa programmation accueille aussi bien des projets expérimentaux et engagés qu'elle valorise des médiums sous-représentés ailleurs. Soulignons en dernier lieu le rôle actif des instituts culturels étrangers – français, italien, espagnol ou allemand – dans l'essor de l'art contemporain, apportant au milieu un soutien logistique, théorique, économique ou communicationnel non négligeable<sup>20</sup>. Véritables alternatives aux institutions, toutes ces structures ont en Algérie la dimension de contre-pouvoirs culturels, en complétant l'offre institutionnelle en permettant aux réseaux internationaux de se développer.

*Gravity*<sup>3</sup> de Sadek Rahim est révélatrice de la nécessité pour les artistes d'être force de propositions et de chercher hors institution les moyens de mener à bien leurs projets. Proposée à la direction du MAMO, l'exposition a été conçue en toute indépendance, sans soutien financier ni accompagnement de l'institution – ce qui apparaît comme un gage d'autonomie, mais trahit aussi son manque d'implication. Bien que labellisée par le ministère de la Culture et par le musée Zabana, elle n'a été rendue possible que grâce à l'aide logistique de l'Institut français d'Oran et de l'Institut Cervantès, au mécénat, au *sponsoring* d'entreprises privées et à l'apport de fonds personnels. Cette façon d'être à la fois très implanté dans le tissu local et forte-

ment soutenu par des structures à la portée internationale, constitue le modèle de production le plus viable pour un plasticien contemporain algérien, entraînant avec lui son lot de contradictions.

### **Exposer en Algérie, un choix possible et politique**

Malgré un contexte de relatif isolement (peu d'ouverture au tourisme, présence discrète dans les rendez-vous internationaux, méfiance des autorités à l'égard de l'Occident), les relations complexes mais constantes à la scène internationale, particulièrement aux anciens colonisateurs, constitue l'un des paradoxes les plus insistants de mon étude. Un pied sur le territoire, un œil sur l'étranger, le plasticien contemporain algérien doit savoir nager entre deux eaux. Alors que cette situation pousse les artistes à naviguer entre plusieurs continents, Sadek Rahim présente un profil original, étant l'un des seuls artistes contemporains algériens, sinon le seul de son envergure, à être parti se former à l'étranger – à l'Académie libanaise des Beaux-arts (Beyrouth) et au Central Saint Martins College of Art and Design (Londres) – et à avoir fait le choix de revenir s'installer dans son pays natal. Si cela explique qu'il ne bénéficie pas de la même notoriété à l'international que ses consœurs et confrères émigrés<sup>21</sup>, il est en revanche une figure de premier plan dans son pays, où il exerce une influence notable sur les générations émergentes. En s'imposant avec cette première

grande monographie dans l'insitution, il participe à la constitution d'une « élite » artistique, d'une scène *Made in Algeria* qui peut rivaliser avec les représentants des scènes internationales.

Signe manifeste de cette revendication à investir le territoire, son œuvre affirme précisément la possibilité d'y bâtir sa carrière, de ne pas céder à la tentation de l'exil. Cela se traduit dans un traitement du thème de la migration qui va à contre-courant de la *doxa* artistique locale. Sujet largement abordé dans l'art algérien le plus récent<sup>22</sup>, le destin des *harraga* (soit le nom en arabe des émigrés qui tentent de rejoindre l'Europe clandestinement) est généralement évoqué à travers l'angle du drame humain que constitue la traversée de la Méditerranée ou de la critique des politiques d'asile en Europe. Sadek Rahim prend un parti sensiblement différent en préférant dénoncer la culture du départ entretenue dans son pays. A travers un corpus d'œuvres qui utilisent le tapis oriental comme principal motif, le plasticien retourne contre elle-même la symbolique du tapis volant pour révéler le caractère illusoire des eldorados qui en constituent les lignes d'horizon. Appesantis par des coulées de béton, présentés en regard d'un piston de chalutier dysfonctionnel (*Piston*), associés à une valve à pétrole bétonnée (*The Missing*), à une pompe à injection (*Made in URSS*) ou à des pièces de moteurs (*The Fleet*), les tapis de Sadek Rahim incarnent moins des

possibilités d'évasion que l'échec du mythe qui les motive. Cloués au mur, comme des avions le sont au sol, ils sont alourdis du poids du réel, l'artiste les rappelant ici à une vision pragmatique comme pour mieux convaincre de rester à terre. Placée sous le signe d'une référence à Pierre Bourdieu qui défile en vitrine (« Parce qu'on connaît les lois de la pesanteur, on peut voler »<sup>23</sup>), elle dit en quoi la connaissance d'une contrainte est la condition de son dépassement, un propos d'autant plus audible à l'heure où le *hirak* entraîne à une chute de 80 % des départs de jeunes Algériens. Dans sa vie comme dans son œuvre, Sadek Rahim démontre que l'exil n'est pas une fatalité, *Gravity*<sup>3</sup> apparaissant alors comme un appel à peine voilé à constituer une scène locale, autonome et émancipée.

### **Traductions plastiques dans l'œuvre de Sadek Rahim : ni localisme, ni globalisme**

L'exposition *Gravity*<sup>3</sup> est à ce jour la plus grande monographie présentée sur le territoire qui soit autant ancrée dans une démarche contemporaine, adaptée aux normes esthétiques des musées occidentaux sans rien sacrifier de son ancrage local. Si on y trouve les marqueurs des pratiques de l'art, dites « contemporaines » en Occident – l'importance du propos critique, le découloisonnement disciplinaire ou la prépondérance du concept –, elle révèle des singularités stylistiques plus endémiques. Comme l'a montré Nadira Aklouche-Lagoune<sup>24</sup>,

cette dynamique n'est pas nouvelle : l'art contemporain algérien s'est construit au cœur d'un jeu d'influences fait de transferts, d'emprunts et de greffes, entre affirmation identitaire et assimilation de codes exogènes. A simplement considérer les pratiques mobilisées (installation, ready-made, performance, dessin minimaliste, vidéo, etc.), les matériaux employés (béton, outillage industriel, néon, etc.) comme la teneur de son propos, l'exposition *Gravity*<sup>3</sup> pourrait être hâtivement perçue comme une façon pour l'artiste de se conformer à des marqueurs formels occidentaux. Les rencontrer, lui et la commissaire d'exposition, m'incita à inverser la question : Sadek Rahim est certainement moins influencé par des codes extérieurs, qui « occidentaliserait » sa production, qu'il ne choisit des éléments spécifiques à la culture algérienne renouvelant l'interprétation des formes et des symboliques de l'art contemporain occidental. Entre références locales et culture globale, son œuvre ne se plie à aucune esthétique dominante sans pour autant se couper des normes de lecture en vigueur dans l'art contemporain.

Il serait ainsi erroné de rapporter la référence au tapis et au motif floral à un inconscient orientaliste<sup>25</sup>. L'ironie de son traitement se lit comme une réinterprétation de l'objet domestique, nourrie de souvenirs familiaux. Evoquant sa grand-mère, pour qui chaque jeune Algérien était une rose et chaque

départ une fanaison, le plasticien procède à un geste d'extrusion des fleurs évoquant l'absence et la séparation. Dans deux œuvres présentées en vis-à-vis, il découpe ces motifs tissés dans des tapis orientaux pour décoller les figures du fond, à la manière dont les jeunes exilés se déracinent. Dans la première (*Constellation*), il n'en conserve que les roses, en équipe certaines d'un moteur rotatif et les assemble en réseau dans une constellation murale. Isolées de la composition, les fleurs deviennent les symboles de ces jeunes gens en fleur qui tournent en rond ou piétinent sur place. La seconde (*The Missing*) procède d'un geste inverse : au mur, un tapis délesté de ses décorations, percé de ses manques, rend cette fois sensible le vide que laissent les exilés, un sentiment transculturel dans lequel chacun peut se reconnaître. Ce geste autoréférentiel renvoie à l'Orient tout en leur réservant un traitement distancié et compréhensible par un public étranger.

L'emploi du matériel mécanique est lui aussi investi d'une symbolique propre à l'histoire du pays. Principalement issu de l'ingénierie navale, il est mobilisé pour signifier l'obsolescence et l'inéluctable dégradation d'une société dont on ne prend pas assez soin. Omniprésents, les moteurs dysfonctionnels et engrenages crispés disent ce défaut de motricité et l'impossibilité de sortir de l'inertie. Ces ready-made renvoient au mobilier des ports algériens et à la mécanique des bateaux qui cristallisent les envies

d'ailleurs, à l'image de l'imposant moule à béton *Envole* qui évoque les blocs composant les digues sur lesquels s'assoient les candidats à l'exil. Associé au béton, il double la critique de l'immobilisme sociétal du vœu de voir les jeunes Algériens s'enraciner durablement, à l'image de *Sabotage*, un système portable de géolocalisation coulé dans du béton, empêchant symboliquement leur départ. Tel est au fond le sens de la « gravité » qui donne son titre à l'exposition. A l'urgence politique que connaissent les Algériens peut répondre la force du lien au sol qui les a nourris. Le matériau mécanique s'émancipe de la nostalgie post-industrielle pour interpréter au contraire une actualité pressante.

Le béton renvoie plus généralement au paysage algérien, parsemé d'édifices en chantier placés au contact direct du patrimoine historique. Symbole de cette contradiction entre la préservation précaire d'un héritage architectural et une

politique immobilière peu régulée, l'installation *Mémoires* se présente comme une reproduction schématique de l'urbanité oranaise où s'agrègent des constructions en équilibre, réalisées en briques et épis de faitage. La pièce se complète avec une photographie du palais du Bey Hassen, joyau architectural d'Oran, saisi dans sa proximité à une tour abandonnée de dix-huit étages, un monstre de béton désaffecté qui parasite le paysage. Cette dissonance esthétique, inhérente à l'expérience du territoire, se retrouve comme un principe directeur de l'exposition dans laquelle les œuvres les plus récentes côtoient la présence d'antiquités, exceptionnellement prêtées pour l'occasion par le musée Zabana. Imbriquant le local dans le global, le patrimonial dans le contemporain, son style dessine les contours d'un art contemporain pratiqué à l'*algérienne*, qui adosse la représentation de l'extrême contemporain à une



Sadek Rahim,  
*The Missing*, 2019  
 Béton, valve à pétrole,  
 tapis découpé,  
 dimensions variables.  
 Vue de l'exposition  
*Sadek Rahim : Gravity*<sup>3</sup>  
 (5 juillet-30 septembre 2019),  
 Oran : MAMO  
 © Florian Gaité

quête des origines et assigne plus franchement à l'art des fonctions documentaires et d'archivage.

**Contemporanéité de l'art algérien : le *hirak* révolutionne-t-il l'art ?**

Conçue en parallèle du *hirak* qu'elle évoque en creux, *Gravity*<sup>3</sup> est la première grande exposition qui pose un regard critique sur ses causes, à savoir la mauvaise gestion politique et le drame des *har-raga*. Tout pousse à reconnaître dans cette coïncidence temporelle un moment décisif, un temps où le milieu de l'art et la société partagent le même désir d'émancipation à l'égard des institutions. Pour autant, l'implication concrète des artistes dans les mouvements de contestation actuels est surtout le fait d'initiatives isolées plus que d'une mobilisation collective. Si les artistes participent aux manifestations, aux grèves estudiantines, à des comités, à des groupes de discussion et signent des pétitions, leur engagement varie selon les personnes et peine à faire de la culture un enjeu premier dans le débat public. Artistes algériens et manifestants font de leur créativité un levier d'action politique, diffusée à travers des formes d'expression populaires (musique, bande-dessinée, dessin satirique et photographie) et par le biais de canaux accessibles à tous (plateformes en ligne, affichage sauvage, publications clandestines). De manière plus ponctuelle, les artistes initient des ateliers citoyens – à l'image de Fatima Chafaa qui invite

deux cents enfants à dessiner leur vision du *hirak* – ou des actions dans l'espace public, à l'exemple de Révolte-Arts à Tizi-Ouzou ou du grand drapeau algérien cousu en pleine manifestation à la demande de Sarah El Hamed.

C'est finalement dans sa fonction testimoniale que l'art rencontre le succès le plus significatif. Alors que la presse est encadrée, sinon muselée, et que le gouvernement limite l'archivage sur les événements, les artistes ont pris en charge d'en constituer la mémoire. L'actualité voit éclore de nouveaux imaginaires (les foules compactes de Mounia Lazali, les parpaings de Mounir Gouri, les portraits de jeunes de Nedjoua Seraan) et contribue à la valorisation du médium photographique qui assure plus que nul autre cette mission documentaire. Marginalisés dans le paysage artistique, les photographes algériens trouvent là l'opportunité d'une reconsidération d'autant plus importante que leurs travaux sont puissamment relayés par les réseaux sociaux. Citons Liasmine Fodil à Tizi-Ouzou ou Nacera Boulouar à Oran. Rappelons aussi le succès fulgurant du collectif 220<sup>26</sup> qui voit ses travaux publiés dans les plus grands journaux internationaux et exposés dans le monde entier. Sans jamais se figurer en porte-voix du peuple, ces artistes se posent davantage en observateurs engagés et concernés, confrontés à l'urgence de montrer. Le *hirak* redynamise en cela la pensée de

l'image, en questionne la portée politique et dote l'art de nouvelles missions.

**L'essor de la pensée critique : défis et évolutions en cours**

Envisagé à partir de ses effets sur la liberté d'expression, le *hirak* représente un moyen pour l'art contemporain algérien d'aborder plus franchement son tournant critique. Il faut dire que spectre de la censure enjoint encore les artistes à la plus grande prudence, refusant pour certains l'interprétation politique de leurs œuvres. Il semblerait pourtant que l'affaiblissement du système en place et la libération de la parole publique dans les soulèvements constituent un terreau fertile pour exercer et assumer la capacité de négation de l'art. Il s'agit à ce point de l'analyse de considérer que chaque crise historique (politique, sociale, culturelle ou économique) correspond à une crise la pensée, ouvrant sur une désinhibition de la conscience critique. Jusqu'où l'art peut-il être contaminé par ce vent de liberté encore fébrile et se permettre d'assumer une fonction critique, centrale dans l'art contemporain ?

*Gravity*<sup>3</sup> exprime une liberté de ton inédite à ce niveau de visibilité institutionnelle. Bien que le risque de censure ne se soit pas fait ressentir durant la préparation de l'exposition, menée sans que l'institution n'exerce son droit de regard, le contexte politique encore sensible à l'inauguration pouvait le laisser prévoir. Malgré la visite des officiels, l'exposition

ne fit l'objet d'aucune interdiction, conséquence d'une plus grande permissivité liée au contexte politique<sup>27</sup>. Cela tient aussi à la stratégie adoptée par l'artiste, symptomatique d'un art qui a pris l'habitude de cacher ses intentions. Sadek Rahim dissimule discrètement son propos sous des formes en apparence inoffensives, faussement ornementales (le travail sur les tapis) ou simplement ludiques (un couffin plombé par une coulée de béton). Le politique est donc compensé par un investissement poétique qui le rend plus suggestif que franchement énoncé. Avec le *hirak*, la possibilité de dévoiler ce dissimulé se conquiert. Il devient possible, pour l'artiste comme pour le spectateur, d'assumer l'attaque de fond portée sur la politique d'industrialisation, l'immobilisme de la société et le *statu quo* des pouvoirs publics qui en est la cause. Comme le manifeste le travail de Sadek Rahim, le fait d'assumer une critique des affaires politiques correspond à l'emploi plus franc de formes conceptuelles. Révélé pendant le *hirak*, le jeune peintre Amine Boughachiche a par exemple délaissé son style figuratif habituel pour produire une œuvre picturale discursive, dans laquelle le sigle du parti au pouvoir « FLN », peint en rouge, se dégrade à l'extrémité du « L » jusqu'à laisser apparaître le mot « FIN ». Précisons toutefois qu'il reste encore à accompagner intellectuellement les artistes et le public dans cette voie, alors que la théorie de l'art est quasiment absente des enseignements artistiques et que la critique d'art, encore peu présente,



ne bénéficie d'aucune presse spécialisée.

Il serait difficile de conclure cet essai sans évoquer la question de la place des femmes, encore largement sous-représentées dans les programmations, alors que leur présence dans le milieu de l'art algérien et international est grandissante<sup>28</sup>. Depuis les années 2000, l'art algérien se fait le reflet – encore timide – d'un mouvement d'émancipation qui s'est traduit par l'organisation d'expositions spécifiques dont *L'Art au féminin* (Alger: MAMA, 2007), *Africaines* (Alger: MAMA, 2009) ou *Touche féminines où se mêle le langage des couleurs* (Oran: MAMO, 2018). Celles-ci ne suffisent pas à renverser un ordre masculin dominant, qui de fait accorde aux hommes un accès facilité aux moyens de production et de diffusion. Si ce constat convient indistinctement à toutes les scènes artistiques de la planète, il faut reconnaître que la situation est plus sensible dans une société aussi patriarcale que l'Algérie. Le contexte du *hirak* pourrait changer la donne en se reconnectant avec une histoire de l'engagement révolutionnaire des femmes, résistantes de l'ombre et *moudjahidate*, à l'instar de Djamilia Bouhired, icône de l'indépendance dont chaque apparition galvanise les foules. Le combat féministe et ses revendications (réforme du code de la famille et égalité des droits) rencontrent encore l'hostilité des conservateurs et peinent à transformer le surcroît actuel de visibilité en une dynamique populaire

suffisante pour avoir une influence politique conséquente. Terminons cette analyse en formulant le vœu que les luttes pour les minorités politiques et sexuelles trouvent dans l'effervescence du moment le moyen d'une évolution notable, d'une convergence des luttes pour l'autonomie, qui lierait l'autodétermination du peuple, l'émancipation des minorités et l'autodéfinition de l'art contemporain.

Réalisé d'après des enquêtes de terrain, cet essai tente de porter un regard sur un paysage artistique en mutation sans jamais prétendre à l'exhaustivité. Le paysage artistique algérien résiste d'autant plus à l'esprit de synthèse qu'il connaît des mutations profondes dont on ne peut savoir à l'heure actuelle si elles mèneront à un renversement de l'ordre institutionnel. L'exemple de Sadek Rahim, dans une certaine mesure émancipé des institutions et de l'hégémonie occidentale, paraît dessiner un profil d'artiste contemporain autonome en passe de devenir un modèle local. Les processus d'autonomie que l'on peut constater dans le milieu de l'art et dans la société, liés dans une communauté d'objectifs et de moyens, traduisent le désir de prendre en main son propre destin et de désenclaver le pays. Il reste à questionner ce que produirait une plus franche introduction des plasticiens algériens dans la culture globale. Après avoir été assignés à l'histoire coloniale, au terrorisme, à la question de l'oppression féminine, les artistes algériens ne sont-ils pas exposés au risque d'être ramenés à

l'actualité politique et d'être réduits à illustrer les événements? Ce sera aux structures étrangères d'accueillir cette scène émergente en se prémunissant d'un tel regard, à elles de l'envisager dans toute sa richesse et ses particularismes. Alors que l'Algérie s'est longtemps trouvée à l'avant-poste des mouvements d'affirmation artistique – comme avec le Festival panafricain d'Alger (Panaf) en 1969, réédité en 2009–,

peut-elle retrouver son *leadership* dans la lutte pour l'émancipation des anciens pays colonisés? Le chemin semble long et parsemé d'embûches, mais tout porte à croire que le débridement des énergies créatives, la volonté de construire le milieu de l'art et de structurer les discours en dessinent les prémises. A charge pour les artistes algériens de transformer l'essai et de faire leur révolution jusque dans les musées.



Sadek Rahim, *Sabotage*, 2019  
Pierre calcaire, GPS Garmin 73, béton,  
35 x 35 x 35 cm  
© Sadek Rahim

Critique d'art et de danse, membre de l'AICA, **Florian Gaité** travaille pour la presse écrite et la radio (France Culture). Docteur en philosophie, diplômé de l'université Paris Ouest Nanterre, il est membre associé de l'Institut ACTE et chargé de cours aux Universités Paris I et Paris VIII. Suite à ses séjours en Algérie, il réfléchit aux formes d'une nouvelle écriture critique, dont la publication à venir du recueil de critiques *Tout à danser s'épuise* (Sombres torrents) sera le premier exemple.

1. Selon que la population se déclare arabe ou berbère, qu'elle se rattache à des groupes ethniques tels que les Kabyles, les Chaouis, les Touaregs ou encore les Mozabites.

2. Du qualificatif réservé aux Algériens par l'administration française durant la colonisation, l'art « indigène » a été autant l'instrument des colonisateurs que l'objet d'une réappropriation après 1962. Voir Orif, Mustapha. « De l'"art indigène" à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, novembre 1988, p. 35-49.

3. Pensons à Kader Attia, Saâdane Afif, Adel Abdessamed, Zineb Sedira, Katia Kameli, Massinissa Selmani, Fayçal Baghrich, Zoulikha Bouabdellah, Kamel Yahiaoui, Halida Boughriet, Abdelkader Benchamma, Mohamed Bourouissa ou encore Neil Beloufa.

4. Réalisés en avril, juin et juillet 2019 à Alger, Oran, Mostaganem ou Tlemcem.

5. Sadek Rahim : *Gravity*<sup>3</sup> (5 juillet-30 septembre 2019), Oran : MAMO. Sous le commissariat de Marie Deparis Yafil.

6. Hellal Zoubir précise de son côté que les autorisations du gouvernement ont été délivrées en février pour une inauguration en mai, ce qui lui aurait laissé trop peu de temps pour s'organiser.

7. Ce n'est pas tant sa légitimité artistique que le conflit d'intérêts qui était dénoncé.

8. Nous signalons l'analyse détaillée de Saâdi-Leray Farid publiée dans *Le Matin d'Algérie*

du 4 avril 2019, consultable en ligne : [www.lematindalgerie.com/la-biennale-de-venise-le-pavillon-algerien-prend-leau-et-la-poudre-descampette](http://www.lematindalgerie.com/la-biennale-de-venise-le-pavillon-algerien-prend-leau-et-la-poudre-descampette)

9. Agence nationale de gestion des réalisations des grands projets de la culture.

10. Agence algérienne pour le rayonnement culturel.

11. L'Etat, par exemple, contrôle l'exportation des œuvres et tarde à légiférer sur le statut fiscal des artistes.

12. Même si, paradoxalement, l'histoire des arts enseignée dans les écoles est celle de l'Antiquité à la Modernité occidentales, les incursions dans l'art musulman, notamment ottoman, y restent minoritaires.

13. Les lieux publics de diffusion sont souvent partagés entre conservatisme patrimonial et ouverture sur les arts actuels, à l'image du Bastion 23 à Alger ou de la résidence Dar Abdellatif, même si cette dernière est plus versée dans le contemporain.

14. Par exemple Sadek Rahim, Zineb Sedira, Oussama Tabti, Atef Berredjem, Adel Bentounsi, Amina Menia, Mounir Gouri, Sofiane Zouggar, etc.

15. C'est le cas de Walid Aidoud, Mourad Krinah, Mohamed Benhadj, Mazia Djab, Tewfik Ali-Chaouche ou Sadek Rahim.

16. Série d'expositions tenues dans la Casbah ou dans un marché désaffecté qui rencontra un tel succès qu'elle valut à son commissaire de présenter un panel de la jeune création algérienne à la Biennale de Dakar en 2016.

17. Sofiane Zouggar, Adel Bentounsi, Mounir Gouri, Djamel Agagnia, Fella Tamzali Tahari, Maya Ben Cheikh El-Fegoun ou Mehdi Djelil [Bardi] pour ne citer qu'eux.

18. Tamzali, Wassyla. Merouche, Hichem. *Le Temps de préparer d'autres questions*, Alger : Les Ateliers Sauvages, 2019, p. 129

19. *Ibid.*, p. 149

20. Même s'ils sont une façon pour les ex-pays colonisateurs de conserver un domaine d'influence négligé par les autorités et de maintenir des relations diplomatiques dans un contexte d'échange bilatéral parfois sensible.

21. Celles et ceux qui ont fait le choix de partir de l'Algérie, à l'instar de Mohamed Bourouissa, Neil Beloufa, Adel Abdessamed, Halida Boughriet, Saâdane Afif, Kamel Yahiaoui, Massinissa Selmani.

22. Nous renvoyons par exemple aux œuvres de Fouad Bouatba (*The Missing*, 2015, ou *Le Cimetière de la Méditerranée*, 2019), de Mounir Gouri (*Les Routes cousues*, 2017), d'Atef Berredjem (*Stars*, 2011) ou de Zineddine Bessaï (*Harraga*, 2010).

23. Bourdieu, Pierre. « Ce que peut faire la sociologie », conférence avec Ronald Klapka au Théâtre de Saint-Amand-les-Eaux en 1983. Texte initialement publié dans *La Marmite*, journal des enseignants de Saint-Amand-les-Eaux (<http://remue.net/cont/bourdieu02.html>).

24. Aklouche-Lagoune, Nadira. « Résistance, appropriation et réappropriation dans l'art algérien », *Modern &*

*Contemporary France*, vol. 19, n° 2, 2011, p. 179-193

**25.** Ce que Nadira Aklouche-Laggoune appelle «l'orientalisme du dedans». Cf. «Marché de l'art: Le nouvel orientalisme du dedans», *El Watan*, 5 octobre 2006.

**26.** Ramzy Bensaadi, Houari Bouchenak, Youcef Krache, Fethi Sahraoui et Abdo Shanane.

**27.** Ce constat est valable en septembre 2019 et à propos des arts plastiques. Les écrivains, les réalisateurs ou les journalistes sont davantage exposés à la répression.

**28.** Citons ici Halida Boughriet, Zineb Sedira, Zoulikha Bouabdellah, Amina Menia, Lydia Ourahmane, Fatima Chafaa, Maya Ben Chikh El Fegoun, Katia Kameli, Carole Douillard, Sarah El Hamed, Amina Zoubir, Louisa Babari, ou Hakima El Djoudi.



**Sadek Rahim, *I can fly*, 2019.**  
Bande passante,  
350 x 20 x 10 cm.  
Vue de l'exposition  
*Sadek Rahim: Gravity*<sup>3</sup>  
(5 juillet-30 septembre 2019),  
Oran: MAMO  
© Faouzi Louadah



**Sadek Rahim, *Territoire*, 2019**  
Carpet, concrete,  
122 x 185 cm  
View of the exhibition  
***Sadek Rahim: Gravity<sup>3</sup>***  
(5 July-30 September 2019),  
Oran: MAMO  
© Florian Gaité



Sadek Rahim, *Piston*, 2019  
Fishing boat motor piece  
combined to a cut carpet  
(*Made in URSS* series),  
110 x 20 x 20 cm. View of  
the exhibition *Sadek Rahim:  
Gravity<sup>3</sup>* (5 July-30 Sep-  
tember 2019), Oran: MAMO  
© Faouzi Louadah



Sadek Rahim, *Mémoires*, 2019  
Roof ornaments, bricks,  
photograph, tar, wood,  
1800 x 1000 cm.

View of the exhibition  
*Sadek Rahim: Gravity<sup>3</sup>*  
(5 July-30 September 2019),  
Oran: MAMO  
© Florian Gaité

Florian Gaité

Visual Artists  
from the *Bled*.  
From Sadek  
Rahim to the  
*Hirak*,  
Contemporary  
Algerian Art's  
Quest for  
Autonomy





**In the background:**  
Sadek Rahim,  
*Made in URSS*, 2019.  
Carpet, fuel injection pump,  
122 x 185 cm

**In the foreground:**  
Sadek Rahim, ensemble of  
mechanical elements,  
concrete, pumps,  
20 x 20 x 70 cm.

**View of the exhibition**  
*Sadek Rahim: Gravity*<sup>3</sup>  
(5 July-30 September 2019),  
Oran: MAMO  
© Faouzi Louadah

Producing a critical essay on Algerian art means laying aside most of one's interpretative filters in order to seek out a mobile and contrasted, occasionally underground scene that is constantly under construction. Algeria itself is a mosaic-like society, divided into many different communities, languages and regional cultures<sup>1</sup>, and although its art scene is not organised according to these social distributions, it nevertheless does reflect its fundamental plurality. Fragmented artist networks and unevenly distributed organisations, the abundance of initiatives and varying degrees of closeness to the institution, all form a multi-levelled, sometimes unplanned geography, including side roads, dead ends and places of exile. To step into this space requires rejecting all uniformising discourses. The other pitfall would be to consider it from a postcolonial perspective only, at the risk of indulging in exoticism and mistakenly connecting current productions to former "indigenous art"<sup>2</sup>—an art of colonised identities. However, one only needs to spend a few days in Algeria to realise that colonial history is merely one variable in a much more complex equation, as it has been affected by other traumas which are just as integral to its current identity, particularly the Civil War in the 1990s. A decolonial interpretation seemed to me to potentially betray a latent form of Eurocentrism, placing colonial domination at the centre of the history of colonised countries. By approaching the Algerian scene through this frame of reference, would

one not be at risk of artificially constructing a local scene from the outside?

Examining the subject of this study through the angle of autonomy is significant, as this terminology can translate the distancing act ex-colonised peoples perform. This stance reflects the way in which Algerian art builds and asserts itself as a specific scene, staunchly refusing to be defined by others. Autonomy, the ability to define one's own laws, strongly resonates with the history of a country that was colonised several times, as well as with pressing current events, as mass popular uprisings (*hirak*—"movement" in Arabic) are demanding a change of political system. In this essay, I will detach the term "autonomy" from its strictly moral or political meaning, in order to place it at the centre of a semantic network that brings together concepts of self-determination, self-management and emancipation—in other words the lexical field of identity construction and self-definition. By making it central to this essay, I am attempting to link current shifts in the artworld with the institution, in an ambivalent relationship with the global context and in direct contact with the ongoing revolution.

The subject of autonomy implies characterising a local scene, in which artists from the diaspora—long-gone emigrants or descendants of emigrants<sup>3</sup>—cannot be fully included. While it would be unwise to create a separation between emigrants and

local visual artists, as they entertain close and consistent ties, it is however necessary to take into account the differences in their access to training, production, distribution and research subjects. This essay focuses on Algerian visual artists who live and work in their country, and among whom Sadek Rahim is one of the most eminent figures and the possible precursor of a new profile of contemporary artists. Within the limits of this essay and the research journeys that nourished it<sup>4</sup>, the connecting thread is the analysis of Rahim's milestone exhibition *Gravity*<sup>3</sup> which took place in Oran this summer<sup>5</sup>, the most outstanding proof that Algerian art is moving ever more firmly towards autonomy. *Gravity*<sup>3</sup> derives from the fruitful collaboration between the artist and the French curator Marie Deparis Yafil, which began on the occasion of Art Dubai in 2017. The project has developed over the past two years into a formally heterogeneous corpus (drawings, installations, video, photography, sculpture and performance) structured around common subjects (migrating youths, industrial politics, societal inertia and so on). The study of this exhibition, from its organisation to its contents, will lead me to question in more depth the relationship between Algerian contemporary artists, the institution and the global artworld. Faced with the government's defection, how can artists fuel their ambitions? Is the dialogue with Western countries necessary? How is it possible to negotiate between the will to assert one's local identity and

finding one's place in a globalised culture? Questioning the way in which art can convey autonomy in Algeria takes on a new meaning in 2019. Drawing a parallel between *Gravity*<sup>3</sup> and the popular upheavals that have been unfolding since February 22nd can reveal how art reflects a society headed towards emancipation. Does the ongoing revolution have the means to accompany or stimulate the evolution of Algerian art? Up to what point is the revolution a factor in the renewal of art?

### **Contemporary art in the public institutional network: fighting conservatism**

Contemporary artists do not find their primary support from public institutions, which only offer a precarious and mostly dysfunctional network. This low level of commitment is visible in a general lack of infrastructures, legal framework, acquisition policies, research programmes and, more broadly, funding, generating difficulties for artists in finding workshops, grants and residencies. The opening of two national modern art museums, the MAMA in Algiers in 2007 and the MAMO in Oran in 2017, reflected a shift in mentalities. But their importance on the cultural scene must necessarily be put into perspective: their visitor numbers and funding run low and their collections are unworthy of a national institution. Another structural factor should be added alongside insufficient investments: opportunism and social exclusivity, which corrupt the political

system and play out in obscure nomination procedures, as exemplified by the controversy surrounding the very first Algerian pavilion at the 2019 Venice Biennial. Created on the initiative of Hella Mahmoud Zoubir, the pavilion's selection of artists was not based on a public call<sup>6</sup> and included the curator's own daughter.<sup>7</sup> Conscious of the major implications of this potential first participation, the artworld rallied together and wrote an open letter contesting its legitimacy, denouncing the secretiveness of attribution procedures, stressing the fact that popular protests were being staged in response to precisely this lack of political integrity. In the crisis that ensued, the government decided to withdraw from the project<sup>8</sup>, forcing the organisers to seek private funding in order to maintain it. This withdrawal was one more example of how badly the institutions were out of touch with international circuits, since public policy bodies—such as the ARPC<sup>9</sup> or the AARC<sup>10</sup>—were not sufficient to stimulate global exchanges. The few international events devoted to contemporary art are constantly jeopardised by the lack of funding, as was the case for the Festival international d'art contemporain (FIAC) which was discontinued after seven successful years. Institutional power thus curbs the development, vitality and cohesion of the contemporary scene, either from passivity, resignation, carelessness, disinterest or coerciveness; or because it is motivated by political calculation and a will to control everything.<sup>11</sup>

There is also an ideological reason to this state of affairs, the marginalisation of the very use of the term “contemporary art”, understood as a way for the West of imposing its culture globally. Is “contemporary art” a way of approaching art that transcends cultural differences or is it a Western style that imposes itself hegemonically? Although the question is valid for every subaltern or minoritized scene, I will discuss it through the prism of Algeria where the terminology is informally contested, even though the lack of academic and professional gatherings hinders the discussion's public expression. In spite of Algeria boasting a number of national modern and contemporary art museums, it is remarkable that the latter qualification is not emphasised and is sometimes even deleted from communication documents. Some art school professors ignore post-war creation in their classes, and certain artists do not claim they are “contemporary”, self-describing, rather, as “modern”, “avant-garde” or “present-day”. What could be perceived as a semantic debate is in fact the sign of a strong distrust of the normative power of Western societies. Recognisable in visual arts festivals and museums of fine arts, the aesthetic ideology promoted by the Ministry is mostly oriented towards heritage arts and the promotion of academic practices and subjects, from the war of liberation to the beauty of Algeria, including portraits of Tuaregs, representations of picturesque Casbahs or the Amazigh symbol. Academic painting is the most

respected medium, and it is hegemonic—when it is abstract it often refers to letters or signs; when it is figurative, it is in line with expressionist and narrative styles. These mutations, which contributed to liberating genres in the 1960s, were later rigidified by the conservatism of State policies, anxious to promote local culture against the values of the ex-colonisers, at the risk of entertaining a backward-looking attitude or a retreat into nationalist ideas of identity.<sup>12</sup> It is in light of the process of cultural reappropriation launched in 1962 that one must assess the discrete presence of “contemporary art” in Algeria and the resistance it is faced with on an institutional level.<sup>13</sup> The terminology, however, is not at all problematic in institutions that maintain direct ties abroad, where it acts as a functional category, giving access to international recognition and providing an introduction to the market. Contemporary artists who identify as such enter a dynamic of international exchanges, as often as not initiated outside of public institutions.<sup>14</sup>

**The means of autonomy: alternative projects and para-institutional structures**

The precariousness of this network hinders the growth of contemporary art, all the more so because it is not compensated by the existence of a centralising and unifying market, even though Algerian artists simultaneously enjoy worldwide recognition and are the subject of many events abroad. However, this seemingly unfavourable

situation also contributes to stimulating the autonomy of artists and to reinforcing non-institutional projects that act as interfaces with Western, North-African and Middle-Eastern countries. Artists’ initiatives are sources of emulation and create potential professional springboards—as such they have become essential for the local scene’s vibrancy. They foster models of self-managed art and of versatile artists who are all at once creators, curators and critics.<sup>15</sup> Events such as the Biennale méditerranéenne d’art contemporain d’Oran [Oran Mediterranean Biennial of Contemporary Art] or the Civ’œil gallery, both founded by Sadek Rahim and Tewfik Ali-Chaouche; or more alternative forms, as for instance the Box 24 collective, are resolutely open to the world and openly para-institutional. Among Box 24’s founding members, it is worth mentioning Mourad Krinah, the curator of *Picturie Générale* (2014, 2015, 2016)<sup>16</sup>, and Walid Aidoud, who coordinated ARTIFARITI, an International Conference for art and human rights in the Western Sahara [Rencontres internationales de l’art et des droits de l’homme au Sahara occidental]. The strong presence of graphic art and street art on this alternative scene forces one to reconsider the hierarchies between disciplines, as well as the local influence of these practices, regarded as secondary in the West, on contemporary art.

Private and foreign structures are strong tools in the autonomy process. Residency spaces, corporate foundations, NGOs and cultural

institutes are the leading intermediaries with the rest of the world. These collaborations prolong the way in which international relationships are created empirically, through individual itineraries, including those of artists living abroad while maintaining close ties with their home country. Among them, Zineb Sedira, who lives in London, regularly comes back to Algeria to work. She opened the A.R.I.A. residency with Yasmina Reggad, enabling Mohamed Bourouissa to carry out his project *Le Murmure des fantômes* which was nominated for the Marcel Duchamp Prize in 2018, and made it possible to host an artist of such international stature as Alfredo Jaar in Algiers. These structures confront artists to new forms, stimulate imaginations and dialogues, and exist through their connections and oppositions with other countries. Another key example is the Ateliers Sauvages, founded in 2015 on the initiative of Wassyla Tamzali, an essayist, activist and art lover. Boasting an international profile, total independence and freedom in programming, the space hosts artists that are from local or diaspora backgrounds and from abroad, and has established itself as one of the most active centres for creation on the emerging Algerian scene<sup>17</sup> and for those who wish to work in Algeria. Devised as a form of utopia, where “art has taken the place of political and activist languages”,<sup>18</sup> the Ateliers are a space for freedom and indiscipline and therefore for the autonomy of artists regarded as “wild—like wild flowers”.<sup>19</sup> Its

programme hosts experimental and activist projects along with otherwise underrepresented media. Foreign cultural institutes—from France, Italy, Spain and Germany—also play an important part in the rise of contemporary art, by providing the artworld with significant logistic, theoretic, economic and communicational support.<sup>20</sup> All of these structures constitute real alternatives to institutions in Algeria, where they take on the dimension of cultural counter powers, by completing the institutional offer, while enabling international networks to develop.

Sadek Rahim’s *Gravity*<sup>3</sup> reveals the need for artists to be proactive and to look for ways of carrying out their projects outside the institution. The exhibition was proposed to the directors of the MAMO and was developed independently, with no funding or support from the institution, which is a token of autonomy as much as it is of the museum’s lack of implication. Although the exhibition was certified by the Ministry of Culture and the Zabana Museum, it was only made possible by the logistical help of the Institut français of Oran and the Instituto Cervantes, as well as sponsorship, particularly from private companies and personal funding. Being strongly connected to local communities and supported by internationally significant structures constitutes the most viable production model for Algerian contemporary visual artists, which comes with its share of contradictions.

**Choosing to exhibit in Algeria, a possible and political decision**

Despite a context of relative isolation (Algeria's limited openness to tourism, discrete presence in international events, and its officials' distrust of the West), the complex yet constant foreign relations, particularly with ex-colonisers, constitute one of the most insistent paradoxes of this study. One foot on their native soil, one eye turned towards the world, Algerian contemporary artists must learn to run with the hares and hunt with the hounds. While this situation forces artists to navigate between several continents, Sadek Rahim's profile is unusual, as he is one of the only Algerian artists, if not the only one of his stature, to have gone to study abroad—at the Lebanese Academy of Fine Arts (Beirut) and Central Saint Martins College of Art and Design (London)—and to have chosen to come back to settle in his native country. While this explains why he is not as well known internationally as some of his emigrated counterparts<sup>21</sup>, in his country he is a leading character and he exercises a noticeable influence on emerging generations. By establishing his position through this first institutional monographic exhibition, he has contributed to the creation of an artistic "elite", a "Made in Algeria" scene that can rival with other representatives of the international artworld.

His work manifests his determination to invest the country, asserting the possibility of building a career there, of not giving in to the temptation of exile. This is evident in

his work on the theme of migration, which goes against the grain of the local artistic *doxa*. A widely treated subject in the most recent works of Algerian art<sup>22</sup>, the fate of the *harraga* (the Arabic name of those emigrants trying to reach Europe clandestinely) is usually addressed from the perspective of the tragic crossings of the Mediterranean or through criticism of European asylum policies. Sadek Rahim takes on a markedly distinct position, where he denounces how his country feeds into a culture valuing migration. Through a corpus of works that uses oriental rugs as their main motif, the artist turns the symbol of the flying carpet against itself, in order to reveal the illusory nature of the Eldorado it is floating towards. Weighed down by oozing concrete, displayed facing a dysfunctional piston from a fishing boat (*Piston*), or alongside a cemented petrol valve (*The Missing*), a fuel injection pump (*Made in URSS*) or motor pieces (*The Fleet*), Sadek Rahim's carpets do not so much embody possibilities for escape as they do the failure of the myth prompting it. Pinned to the wall—as aeroplanes can be pinned to the ground—they are burdened by the weight of reality. The artist brings the carpets back to a pragmatic vision, as if he were trying to convince them to stay grounded. This vision is exemplified by a quote from Pierre Bourdieu flashed up in a display case ("Because we know the laws of gravity, we are able to fly"<sup>23</sup>), illustrating how the knowledge of constraint is the condition for

surpassing it, a declaration that is made even more audible by the current context: the *hirak* has led to a decrease by 80% of young Algerians leaving the country. Sadek Rahim's life and work demonstrate that exile is not inevitable, and *Gravity*<sup>3</sup> is a thinly veiled call to constitute a local, autonomous and emancipated scene.

### **Visual translations in the work of Sadek Rahim: neither localism nor globalism**

The exhibition *Gravity*<sup>3</sup> is, to date, the largest monographic exhibition in Algeria to have been so strongly rooted in contemporary processes and as adapted to the aesthetic norms of Western museums, without having sacrificed anything to its local identity. Although the markers of Western "contemporary" practices are visible—such as the importance of critical discourse, transdisciplinarity and the supremacy of concept—it also revealed more endemic stylistic specificities. As demonstrated by Nadira Aklouche-Laggoune<sup>24</sup>, this dynamic is nothing new: Algerian contemporary art was built around an interplay of influences constituted of transfers, quotations and transplants, part assertions of identity, part assimilation of exogeneous codes. If one simply considered the various processes (installation, ready-made, performance, minimalist drawing, video...), materials (concrete, industrial tools, neons, etc.) and discourses it used, *Gravity*<sup>3</sup> could be erroneously understood as a way for the artist to conform to Western formal markers. But meeting Sadek

Rahim and Marie Deparis Yafil forced me to reverse the question: Sadek Rahim is certainly not so much influenced by outside codes that would "Westernise" his production than he is in a position where he chooses specific elements from Algerian culture which renew the interpretation of the forms and symbols of Western contemporary art. Located in the space between local references and global culture, his work does not yield to any dominant aesthetic but does not cut itself off from interpretative norms currently used by contemporary art.

It would therefore be mistaken to connect the reference to carpets and floral patterns to an Orientalist unconscious.<sup>25</sup> The irony in his approach should be read as a reinterpretation of the domestic object, suffused with family memories. Referring to his grandmother, for whom every young Algerian was a rose which every departure withered, the artist extrudes the flowers, evoking absence and separation. In two artworks displayed facing each other, he cut out the patterns woven into oriental carpets in order to bring the figures out from the background, in the same way young exiles uproot themselves. In the first piece (*Constellation*), he only kept the roses, fitting some of them with a rotating motor and assembling them into a networked constellation on the wall. Separated from the rest of the composition, the flowers become the promising young men that go around in circles or remain at a standstill. In the other piece (*The Missing*), the process was



reversed: on the wall, a carpet from which the decorations have been removed, leaving a hole in their place, materialises the empty space left by those who have gone, a transcultural feeling that anyone can recognise. The auto-referential gesture evokes Oriental themes, but the process is distanced and understandable for a foreign audience.

The use of mechanical materials is also steeped in symbolism specific to the country's history. Mostly taken from naval engineering, they are put to work representing the obsolescence and inevitable degradation of a society no one has taken sufficient care of. Dysfunctional motors and jammed gears are omnipresent, evoking the lack of movement and the inescapability of inertia. These ready-mades are also a reference to the equipment in Algerian ports and the machinery of the boats which concentrate so many dreams of foreign lands, such as the huge concrete matrix used for *Envole*. The mould evokes the blocks composing the dykes where young men hoping to leave go to sit. In association with concrete, it increases the criticism of society's paralysis by voicing the hope that young Algerians should put down roots permanently, as in *Sabotage*, a portable geolocation system trapped in concrete, symbolically preventing their departure. In a sense, this is the gravity or graveness that lends its name to the exhibition's title. The political emergency Algerians are confronted to is met with the strength of their attachment to their native land. Mechanical materials are emancipated

from post-industrial nostalgia, shifting in order to interpret pressing current affairs.

On a more general note, concrete is reminiscent of Algerian landscapes scattered with construction sites in direct contact with historic heritage. A symbol of the contradiction between the precarious preservation of architectural sites and mostly unregulated buildings policy, the installation called *Mémoires* is a schematic reproduction of the city of Oran, in which precarious constructions made from bricks and roof ornaments are piled together. The piece is completed by a photograph of Bey Hassen's palace, Oran's architectural gem, pictured near an abandoned 18-floor high-rise building, a discarded concrete monster defacing the landscape. This aesthetic dissonance is inherent to the experience of Oran and acts as a guiding principle throughout the exhibition, in which the artist's recent works are displayed alongside antiquities, exceptionally on loan from the Zabana Museum. Interlacing the local and the global, ideas of heritage and contemporaneity, Sadek Rahim's style delineates contemporary art as it is practiced à l'*algérienne*, bringing together representations of extreme contemporaneity and a quest for origins, openly assigning documentary and archival functions to art.

**The contemporaneity of Algerian art: is the *hirak* revolutionising art?**

Developed simultaneously with the *hirak*, which it implicitly evokes, *Gravity*<sup>3</sup> is the first large-scale

exhibition to critically examine its causes: political mismanagement and the tragedy of *harragas*. Everything seems to encourage seeing this temporal coincidence as a decisive moment, a time when the artworld and society both share the same desire for emancipation from institutions. However, the concrete implication of artists in the current protest movements is more often due to personal initiative than it is to collective mobilisation. Although artists do take part in protests, student strikes, comities and discussion groups, although they sign petitions, their degree of commitment varies, and artists find it difficult to make culture an important issue in the public debate. But Algerian artists and protesters use their creativity as a political lever, materialised by popular artforms (such as music, graphic novels, satirical cartoons and photography) and disseminated through channels accessible to all (online platforms, unauthorised poster campaigns, underground publications). More occasionally, artists initiate people's workshops—for example, Fatima Chaafa asked 200 children to draw their vision of the *hirak*—or public actions, such as Révolte-Arts in Tizi-Ouzou, or the large Algerian flag sewn during a protest, following an idea from Sarah El Hamed.

Art is at its most successful when it is a testimonial to the movement. As the press is restricted and even muzzled, and the government blocks any archival activity surrounding the events, artists have taken it upon themselves to constitute its memory.



**Sadek Rahim, *Constellations*, 2019. Cut carpets, clock movements, variable dimensions.**

**View of the exhibition  
Sadek Rahim: *Gravity*<sup>3</sup>  
(5 July-30 September 2019),  
Oran: MAMO  
© Faouzi Louadah**

Political events foster new imageries (Mounia Lazali's compact crowds, Mounir Gouri's concrete blocks, Nedjouda Seraa's portraits of young people), and contribute to the increased value of photography, the medium best suited to documenting them. Algerian photographers, previously marginalised on the art scene, have used this situation as an opportunity to be taken into consideration, particularly through their work being extensively shared on social media. Notable examples are Liasmine Fodil in Tizi-Ouzou and Nacera Boulououar in Oran, or the overnight success of the

220collective<sup>26</sup>, whose work was published in major international newspapers and exhibited worldwide. Without ever presenting themselves as the people's mouthpiece, the position of these artists is that of activist observers, concerned by and confronted to the urgency of displaying facts. The *hirak* thus revitalises concepts of image, questions the political impact of art and provides it with new missions.

**The rise of critical thought: challenges and developing evolutions**

Taken from the perspective of its effects on the freedom of expression, the *hirak* represents a way for contemporary Algerian art of approaching its critical turn a bit more openly. It must be said that the spectre of censorship still requires the utmost caution from artists, meaning some of them refuse political interpretations of their work. It would seem, however, that the weakening of the current system and the opening up of public speech by the uprisings have created fertile ground for exercising art's ability for negation. At this point in the analysis, we should consider that every historical crisis (political, social, cultural or economic) is echoed by a conceptual crisis, opening up the possibility for the disinhibition of critical conscience. Up to what point can art be contaminated by this still restless spirit of freedom, allowing itself to take on the critical function that is so central to contemporary art? *Gravity*<sup>3</sup> conveys an unprecedented degree of freedom of expression at

this level of institutional visibility. Although the threat of censorship was not felt during the preparation of the exhibition, which was undertaken without any monitoring on the part of the institution, one could have expected it at the time of the opening, as the political context was still so sensitive. But despite a visit from officials, the exhibition was not banned, the consequence of higher permissiveness due to the political context.<sup>27</sup> This is also due to Rahim's strategy, symptomatic of an art scene accustomed to obscuring its true intentions. Sadek Rahim discretely conceals content in seemingly harmless and falsely ornamental forms (his work with carpets) or playful elements (a Moses basket weighed down by a flow of concrete). Political discourse is therefore compensated by poetic investment, meaning it is suggestive rather than an open statement. With the *hirak*, the possibility of revealing what is hidden can be conquered. It has become conceivable for artists and viewers alike to openly attack industrialisation policies, the paralysis of society and the status quo which are at the root of it all. As demonstrated by Sadek Rahim's work, the fact of voicing frank political criticism is commensurate to a more direct use of conceptual forms. For instance, the young painter Amine Boughachiche, who became known during the *hirak*, gave up his usual figurative style in order to produce a discursive pictorial artwork, in which the acronym of the party in power, FLN, is painted in red. The "L" is deteriorated and finally spells out

“FIN” (the end). However, it is still necessary to intellectually assist artists and viewers in this direction, as art theory is virtually untaught and art criticism is an undeveloped discipline with no specialised press.

It would be impossible to conclude this essay without mentioning the place of women, who are still widely under-represented although they are increasingly present in the Algerian and international artworld<sup>28</sup>. Since the 2000s, Algerian art—timidly—echoes the emancipation movement, which was materialised in specific exhibitions, such as *L’Art au féminin* (Algiers: MAMA, 2007), *Africaines* (Algiers: MAMA, 2009) and *Touches féminines où se mêle le langage des couleurs* (Oran: MAMO, 2018). But they were unable to overthrow the dominant masculine order, which *de facto* grants men a greater access to means of production and dissemination. Although this assessment indistinctly fits all art scenes around the world, it must be acknowledged that the situation is more acute in such a patriarchal society as Algeria. The context of the *hirak* could bring about major change by reconnecting Algeria with its history of female revolutionary activism: women resisting in the shadows and *moudjahidate*, such as Djamilia Bouhired, the icon of independence, whose every appearance galvanises crowds. Feminist struggles and their demands (reform of the Family Code and equal rights) are still met with hostility from conservatives and have difficulties transforming the current extra visibility they enjoy into a popular

movement with sufficient momentum to have substantial political influence. I will conclude this analysis by expressing the hope that the struggles for political and sexual minorities will find enough strength in the current ferment to launch a significant evolution, a convergence of struggles for autonomy that would bring together the self-determination of people, the emancipation of minorities and the self-definition of contemporary art.

This fieldwork-based essay attempts to survey the shifting Algerian art scene, without ever claiming to be exhaustive as it is especially resistant to any kind of synthesis, even more so because it is subjected to deep changes, and it is impossible to know whether they will lead to the overturning of institutional order. The example of Sadek Rahim is to some extent freed from the institutions and hegemony of the West, and seems to delineate the profile of an autonomous contemporary artist on the verge of becoming a local model. The autonomy process at work in the artworld and in society are connected by joint goals and means, echoing the desire to take control of one’s own fate and opening up the country. What remains to be considered is what a more direct introduction of Algerian artists into global culture would yield. After having been assigned to colonial history, to terrorism, to women’s oppression, are Algerian artists not at risk of being reduced to the current political situation which they would merely illustrate? It is up to foreign platforms to host the emerging scene while

rejecting this outlook, in order to acknowledge it in all its wealth and idiosyncrasies. For a long time, Algeria was a spearhead for assertive artistic events—such as the Festival panafricain d'Alger (Panaf) in 1969, which was hosted again in 2009—, but can it regain its leading position in the struggle of ex-colonised countries for emancipation? The journey is long

and fraught with pitfalls, but freed creative energies, the will to develop the artworld and to structure discourses all seem to outline its premises. It is now up to Algerian artists to take up the challenge and bring the revolution into museums.

Translated from the French  
by Phoebe Clarke



**Sadek Rahim, *Décore*, 2019.**  
Architecture ornamentation  
matrix, metal,  
80 x 47 x 60 cm.  
View of the exhibition  
*Sadek Rahim: Gravity<sup>3</sup>*  
(5 July-30 September 2019),  
Oran: MAMO  
© Faouzi Louadah

**Florian Gaité** is an art and dance critic, and a member of the AICA who works for the written press and the radio (France Culture). He holds a Philosophy Doctorate from the Paris Ouest Nanterre university, is a member of the ACTE Institute and is a teaching assistant at Paris I and Paris VIII universities. Following his stays in Algeria, he is currently devising a new form of critical writing, the first example of which will be the upcoming publication of a volume of collected critiques, *Tout à danser s'épuise* (Sombre torrents).

1. Depending on whether the populations define themselves as Arab or Berber, and whether they belong to ethnic groups such as the Kabyle, Shawiḡya, Tuareg or Mozabite people.

2. From the term used by the French administration to describe Algerians during colonisation, “indigenous art” was a tool for the colonisers as much as an object for reappropriation after 1962. See Orif, Mustapha. “De l’art indigène” à l’art algérien”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, November 1988, p. 35-49.

3. For example Kader Attia, Saādane Afif, Adel Abdessemed, Zineb Sedira, Katia Kameli, Massinissa Selmani, Fayçal Baghriche, Zoulikha Bouabdellah, Kamel Yahiaoui, Halida Boughriet, Abdelkader Benchamma, Mohamed Bourouissa and Neil Beloufa.

4. I travelled to Algiers, Oran, Mostaganem and Tlemcem in April, June and July 2019.

5. *Sadek Rahim: Gravity*<sup>3</sup> (5 July-30 September 2019), Oran: MAMO. Curated by Marie Deparis Yafil.

6. For his part, Hella Zoubir explains that the government authorisations had not been delivered until February and the inauguration was in May—which would not have given him enough time to organise.

7. It was not so much her legitimacy as an artist as the conflict of interest which was put into question.

8. Saādi-Leray Farid’s detailed analysis, published in *Le Matin d’Algérie* on April 4<sup>th</sup> 2019, is noteworthy. Accessible online: [www.lematindalgerie.com/la-biennale-de-venise-le-pavillon-algerien-prend-leau-et-la-poudre-descampette](http://www.lematindalgerie.com/la-biennale-de-venise-le-pavillon-algerien-prend-leau-et-la-poudre-descampette)

9. Agence nationale de gestion des réalisations des grands projets de la culture [National agency for large-scale cultural projects].

10. Agence algérienne pour le rayonnement culturel [Algerian Agency for international influence].

11. The State, for instance, controls the exportation of artworks and is slow to legislate on the legal status of artists.

12. Although paradoxically it is Western art history that is taught in schools, from the Antiquity to Modernism, and incursions into Muslim, and particularly Ottoman, art are rare.

13. Public institutions are often divided between conservatism and an openness towards current artforms, for instance at the Bastion 23 in Algiers or the residency Dar Abdellatif, although the latter is more versed in contemporary art.

14. For example Sadek Rahim, Zineb Sedira, Ouassama Tabti, Atef Berredjem, Adel Bentounsi, Amina Menia, Mounir Gouri, Sofiane Zouggar, etc.

15. This is the case for Walid Aidoud, Mourad Krinah, Mohamed Benhadj, Mazia Djab, Tewfik Ali-Chaouche

and Sadek Rahim for example.

16. A series of exhibitions which took place in the Casbah or a closed-down market, and which were so successful that the curator was invited to present a panel of young Algerian artists at the Dakar Biennial in 2016.

17. Sofiane Zouggar, Adel Bentounsi, Mounir Gouri, Djamel Agagnia, Fella Tamzali Tahari, Maya Ben Cheikh El-Fegoun and Mehdi Djelil [Bardil], among many others.

18. Tamzali, Wassyla. Merouche, Hichem. *Le Temps de préparer d’autres questions*, Algiers: Les Ateliers Sauvages, 2019, p. 129

19. *Ibid.* p. 149

20. Although this is also a way for ex-colonising countries to preserve an area of influence neglected by authorities and to maintain diplomatic relations in an occasionally sensitive context of bilateral exchanges.

21. Artists who decided to leave Algeria, such as Mohamed Bourouissa, Neïl Beloufa, Adel Abdessemed, Halida Boughriet, Saādane Afif, Kamel Yahiaoui, Massinissa Selmani.

22. See for example the works of Fouad Boutba (*The Missing*, 2015, and *Le Cimetière de la Méditerranée*, 2019), Mounir Gouri (*Les Routes cousues*, 2017), Atef Berredjem (*Stars*, 2011) and Zineddine Bessaï (*Harraga*, 2010).

23. Bourdieu, Pierre. "Ce que peut faire la sociologie", conference with Ronald Klapka at the theatre of Saint-Amand-les-Eaux in 1983. Initially published in *La Marmite*, the teachers' journal of Saint-Amand-les-Eaux (<http://remue.net/content/bourdieu02.html>).

24. Aklouche-Laggoune, Nadira. "Résistance, appropriation et réappropriation dans

l'art algérien", *Modern & Contemporary France*, vol. 19, no. 2, 2011, p. 179-193

25. Which Nadira Aklouche-Laggoune calls "Orientalism from within". See "Marché de l'art: Le nouvel orientalisme du dedans", *El Watan*, 5 October 2006.

26. Ramzy Bensaadi, Houari Bouchenak, Youcef Krache, Fethi Sahraoui and Abdo Shanane.

27. This analysis is valid in September 2019 and for visual artists only. Writers, directors and journalists are more vulnerable to repression.

28. We could mention Halida Boughriet, Zineb Sedira, Zoulikha Bouabdellah, Amina Menia, Lydia Ourahmane, Fatima Chafaa, Maya Ben Chikh El Fegoun, Katia Kameli, Carole Douillard, Sarah El Hamed, Amina Zoubir, Louisa Babari, and Hakima El Djoudi.



Sadek Rahim in his studio,  
Oran, 2019.  
© Faouzi Louadah