

REPRESENTACIÓN DEL LEGADO Y LA CULTURA ÁRABES EN EL ARTE MODERNO (DE LA DÉCADA DE 1940 A 1991)¹

Silvia Naef

En el mundo árabe, la historia del arte moderno (*al-fann al-hadith*), un término con el que nos referimos al arte en la modalidad occidental (en contraposición con el arte islámico), puede dividirse de manera aproximada en tres periodos que discurren en paralelo con varios cambios sociales y políticos:

- Un periodo (desde finales del siglo XIX hasta finales de los años cuarenta) de «adopción» del arte en su modalidad occidental. Es el periodo de la *nahda*, en el que las élites árabes empiezan a adquirir las prácticas intelectuales y el pensamiento occidental a consecuencia de la modernización.
- Un periodo (desde finales de la década de 1940 hasta el año 1991) de «adaptación» de este arte adoptado a las formas antiguas y vernáculas de expresión visual de la región. Coincide en el tiempo con la formación de los Estados independientes postcoloniales, que necesitan desarrollar nuevas identidades nacionales.
- Un periodo (año de la guerra del Golfo, cuando se produjo la última muestra potente de nacionalismo panárabe) de «globalización» desde 1991, durante el cual una parte considerable de la producción artística de la región comienza a seguir los criterios mundiales. Coincide con el surgimiento del nuevo paradigma del arte contemporáneo, descrito por Nathalie Heinich,² a raíz de la apertura del panorama artístico internacional (en otros tiempos exclusivamente occidental) a la producción artística no occidental, representada simbólicamente por la exposición *Magiciens de la terre* de 1989 en París.³

Este artículo se centra en el periodo de adaptación, durante el cual el legado y la cultura árabes se convirtieron en las referencias por excelencia del arte. Fue también el periodo en el que muchos artistas se esforzaron por crear una

1 Algunos fragmentos de este artículo se han publicado en Silvia Naef (2003). Making art popular. The use of folkloric elements in modern Arab painting (1950-1990), en Alexander Fodor (ed.). *Proceedings of the 20th congress of the Union Européenne des Arabisants et Islamisants* (vol. II). Budapest: Eötvös Loránd University Chair for Arabic Studies and Csoma de Kőrös Society, Section of Islamic Studies, 2003, pp. 267-276. Sin embargo, se presentan aquí en una versión reescrita y actualizada. Los nombres de los artistas árabes no se ajustan necesariamente a los criterios académicos de transliteración o transcripción, sino que siguen la grafía más generalizada (véase, por ejemplo, *Mathaf Encyclopedia of modern art and the Arab world*, <<http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/Pages/default.aspx>> [Consultado el 11 de abril de 2020]).

2 Nathalie Heinich (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. París: Gallimard.

3 VV.AA. (1989). *Magiciens de la terre. Exposition présentée du 18 mai au 14 août 1989, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou et la Grande Halle-la Villette*. París: Editions du Centre Georges Pompidou. Una exposición menor la homenajeó 25 años más tarde: Annie Cohen-Solal y Jean-Hubert Martin (eds.) (2014). *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. París: Centre Pompidou/Editions Xavier Barral.

modernidad árabe: una forma de arte moderno cimentada en las tradiciones visuales locales, entre las que se incluían referencias a las civilizaciones preislámicas (sobre todo en Egipto, Siria e Iraq), así como motivos y figuras vernáculas, y la caligrafía árabe. Como veremos, a pesar de las notables diferencias entre países individuales, pueden observarse ciertas tendencias generales.

En la mayoría de los países del Oriente Próximo árabe, las primeras versiones locales de la pintura de caballete y la escultura al estilo occidental aparecieron entre 1880 y 1930; en el Golfo y el Magreb (a excepción de Túnez), surgieron un tiempo después. Para entonces, un estilo académico que usaba retratos, paisajes y escenas costumbristas como medio de expresión había sustituido a las manifestaciones artísticas tradicionales, es decir, lo que solemos denominar «arte islámico».⁴ Los pintores de esta primera generación, llamados «los pioneros» (*ruwwad*), o bien se habían formado con profesores europeos —la mayoría, orientalistas italianos y franceses— instalados en sus países, o bien habían estudiado en Europa, sobre todo en París y Roma, en academias de arte, escuelas privadas o estudios de artistas. En Egipto se inauguró una escuela de bellas artes (*Madrasat al-funun al-jamila*) en 1908; en Líbano la Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA) abrió sus puertas en 1937. En Iraq se fundó el Instituto de Bellas Artes (*Ma'had al-funun al-jamila*) en 1941; en las demás zonas, la institucionalización de la enseñanza de las artes se implantó unos años más tarde. Los planes de estudio reflejaban los de sus equivalentes europeos y estaban claramente orientados hacia la producción de «arte» en contraposición a las manualidades, aunque también se llevaron a cabo esfuerzos puntuales para revitalizar la artesanía tradicional.⁵ Adoptar el arte occidental se englobó en el programa de modernización y se entendió como una de las numerosas habilidades tecnológicas nuevas que debía adquirir el mundo árabe para ponerse al nivel de la civilización contemporánea. Así, las formas locales de concebir y producir arte fueron relegadas a la categoría de «decoración» o, incluso, catalogadas como «sin interés artístico» de acuerdo con los parámetros occidentales recién interiorizados.⁶ La capacidad mimética del arte académico occidental le confirió su *lettre de noblesse*. A las generaciones posteriores, esta producción les parecería igual de anticuada y atrasada en comparación con la producción artística de Occidente. Sin embargo, a ojos de sus contemporáneos, la práctica artística en su modalidad occidental era en sí misma moderna.

4 Desde los años setenta, cuando Oleg Grabar trató el tema por primera vez, varios especialistas han puesto en cuestión el término «arte islámico», por ser una categoría construida. Véase Oleg Grabar (1973). *The formation of Islamic art*. New Haven/Londres: Yale University Press. Sin embargo, puesto que varias colecciones y estudios en todo el mundo se han erigido en torno a esta noción, la mayoría de autores siguen empleándola.

5 Para más información sobre Egipto, véase Nadia Radwan (2017). *Les modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*. Berna: Peter Lang. Sobre todo, el capítulo 6, «La résurgences des arts mineurs», pp. 227-246.

6 Véase Johann Strauss (2003). L'image moderne dans l'Empire ottoman: quelques points de repère, en Bernard Heyberger y Sylvia Naef (eds.). *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision (17^e-21^e siècle)*. Würzburg: Ergon-Verlag, pp. 139-176; y Silvia Naef (2003). Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe, en Bernard Heyberger y Sylvie Naef (eds.). *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision (17^e-21^e siècle)*. Op. Cit., 189-207.

Vuelta a los orígenes

Tras la Segunda Guerra Mundial se produjo un cambio radical, en el cual concurrieron diversos factores. En primer lugar, casi todos los países de la región consiguieron la independencia y los recién creados Estados necesitaban desarrollar nuevas identidades nacionales. Estas identidades debían ser «árabes», estar arraigadas en la tradición y, a la vez, ser modernas y compatibles con los estándares culturales internacionales. En segundo lugar, en lo que se refiere a las bellas artes, una nueva generación de artistas aceptó e integró los cambios significativos que se habían producido desde principios del siglo XX en el arte occidental, donde las tradiciones miméticas heredadas del Renacimiento se habían puesto en cuestión y dejado atrás. Se renunció, así, a la perspectiva lineal —la contribución central del Renacimiento— que hacía posible la visualización ilusionista del ser humano y el entorno; incluso la representación figurativa, hasta entonces, la *raison d'être* del arte occidental, fue abandonada por muchos de los artistas rompedores de la primera mitad del siglo XX. Las prácticas artísticas no europeas, a saber, las japonesas, africanas o islámicas, constituyeron el punto de partida de dicha reevaluación exhaustiva de la producción artística y las prácticas visuales. En el mundo árabe, donde las independencias habían impulsado la necesidad de reformular las identidades culturales, el papel que habían desempeñado las artes extraeuropeas a la hora de reimaginar los cauces de representación en Occidente dio paso a otro análisis positivo de las mismas tradiciones locales que la generación de los pioneros había considerado atrasadas. En ese momento, dichas tradiciones se percibieron como un elemento clave para crear una modernidad que expresara claramente su situación en el mundo árabe. Así lo señalaba en 1951 el manifiesto de uno de los primeros grupos de artistas modernos de Iraq, el Grupo de Bagdad pro arte moderno (*Jama'at Baghdadli-l-fann al-hadith*):

Requiere, por un lado, que tomemos conciencia de los estilos actuales y, por el otro, que entendamos los elementos con los que enriqueceremos nuestro trabajo. En este sentido, el primer punto representa el grado de comprensión de esos estilos foráneos; el segundo, nuestro conocimiento del carácter local. Este carácter —que, hoy en día, muchos de nosotros desconocemos— es lo que nos permitirá competir con otros estilos en la esfera universal del pensamiento.⁷

Asimismo, el manifiesto, que puede considerarse uno de los principales textos fundacionales de la modernidad en el mundo árabe, puso de relieve la obra de dos artistas: uno como representante de los «estilos foráneos» y el otro del carácter local (*al-tabi' al-mahalli*). Picasso, definido en el texto como el artista moderno

7 VV.AA. (2019 [1951]). «Manifiesto. Grupo de Bagdad pro Arte Moderno», en *Anneka Lenssen, Sarah Rogers y Nada Shabout (eds.). Modern art in the Arab world: primary documents*. Nueva York: MOMA, p. 151. Traducción al francés: Silvia Naef (1996). *À la recherche d'une modernité arabe: l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*. Ginebra: Slatkine, p. 239. Texto original en árabe en Shakir Hasán al-Said (1973). *Al-bayyanat al-fanniyya fi-l-'Iraq*. Bagdad: Wizarat al-I'lam, p. 27.

más importante, supo desarrollar su arte sobre la base del arte ibérico y africano primitivos, tomando como referencia prácticas muy alejadas de las surgidas desde el Renacimiento europeo. Por su parte, la figura que simbolizó el carácter local fue Yahya al-Wasiti, un miniaturista del siglo XIII conocido por sus ilustraciones de las *maqamas* de al-Hariri.⁸ Sin embargo, el manifiesto no sugería que los artistas iraquíes tuvieran que volver al arte islámico: la función de al-Wasiti (nacido en la ciudad de Wasit, en el territorio del Estado iraquí moderno) fue más bien la de legitimar la pintura como una costumbre típica de la cultura iraquí, que había desaparecido desde hacía unos siglos y que solo necesitaba ser revitalizada. La pintura, pues, no era una importación llegada de Occidente, sino que formaba parte del legado cultural iraquí.

Pueden hallarse iniciativas semejantes unos años antes en Egipto, donde el Grupo de Arte Contemporáneo (*Jama'at al-fann al-hadith*) expuso sus obras por primera vez en el Liceo francés de El Cairo en el año 1946. Egipto, dominado por una élite cosmopolita desde el siglo XIX, era el único país árabe que había institucionalizado la escena artística gracias al Salón anual de El Cairo que, desde 1922, seguía el modelo del Salón de París, si bien a menor escala. La muestra servía de escaparate para todos los artistas del país, con independencia de las opciones formales que tomaran. Con todo, predominaban las obras de índole tradicional, que retrataban paisajes y escenas costumbristas. El primer movimiento de protesta que se situó en contra del salón, pero también de las amenazas que ponían en jaque a las bellas artes en Europa,⁹ fue el del grupo de los surrealistas, que aunó a personalidades de distintos orígenes, entre ellos el poeta en lengua francesa Georges Henein (1914-1973), el escritor Albert Cossery (1913-2008), los pintores Ramsès Younane (1913-1966), Kamel El Telmisany (1915-1972), Samir Rafi (1926-2004), Angelo de Riz (fechas desconocidas), Mayo (1905-1990), y a fotógrafas como Lee Miller (1907-1977) e Ida Kar (1908-1974).¹⁰ Los surrealistas egipcios, radicales y modernistas y de constitución cosmopolita, se veían a sí mismos como miembros de un movimiento intelectual internacional; si bien sentían interés por la política local, no trataron de formular un lenguaje formal particular para Egipto.

8 Uno de los manuscritos ilustrados por Yahya al-Wasiti pertenece a la Biblioteca Nacional de Francia y puede accederse a él a través de Gallica, red digital de la Bibliothèque nationale de France: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452209g/fi.zoom.r=maqamat.langFR>> [Consultado el 15 de abril de 2020].

9 En un manifiesto titulado *Vive l'art dégénéré*, publicado el 22 de diciembre de 1938, se solidarizaban con los artistas europeos perseguidos por el régimen nazi. El texto en árabe se encuentra en Samir Gharib (1986). *Al-siryiliyya fi Misr*. El Cairo: Al-hay' al-misriyya al-ammali-l-kitab, pp. 148-149; traducción al inglés: «Long live degenerate art», en *Anneka Lensen, Sarah Rogers y Nada Shabout (eds.) (2019). Modern art in the Arab world: primary documents. Op. Cit.*, pp. 94-95. Véase también Silvia Naef (1996). *A la recherche d'une modernité arabe: l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak. Op. Cit.*, pp. 79-88.

10 Para más información sobre el surrealismo en Egipto, véase Sam Bardaouil (2016). *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*. Londres/Nueva York: I. B. Tauris. También en el catálogo de la exposición del Centro Pompidou de París: Sam Bardaouil y Till Fellrath (eds.) (2016). *Art et Liberté: rupture, war and surrealism in Egypt (1938-1948)*. París/Milán: Centre Pompidou/Skira. Véase también Samir Gharib (1986). *Al-siryiliyya fi Misr. Op. Cit.*

Algunos miembros del Grupo de Arte Contemporáneo, a saber, ‘Abd al-Hadi al-Gazzar (1925-1966) y Hamid Nada (1924-1990), habían expuesto en sus inicios con los surrealistas. Se parecían a estos en que rechazaban el arte académico; sin embargo, fueron un paso más allá y empezaron a crear su propio lenguaje visual, en el que las consideraciones modernas se sumaban a las referencias de lo que entendían como el rico patrimonio formal egipcio, que comprendía de las inspiraciones faraónicas a la artesanía popular. Tanto al-Gazzar como Hamid Nada, oriundos de barrios pobres de El Cairo, emplearon abundantes figuras y elementos del arte tradicional como frescos, tatuajes y símbolos usados en rituales mágicos. Contrariamente a la pintura académica de la generación anterior, en la que se idealizaba con frecuencia los elementos populares, estos pintores se valían del folclore para denunciar las penurias de las condiciones de vida de los desfavorecidos. Sus pinceladas llegaron a ser tan violentas y brutales como la vida misma. En 1951, un crítico de arte egipcio afirmó:

El público se enfrenta a una obra de arte original, una creación que expresa la verdad sobre los sentimientos de las personas, sobre los males que las afligen, sobre sus deseos. [...] Por primera vez, el público aplaude a un artista egipcio que concibe el arte como una expresión de la conciencia del pueblo.¹¹

Muchos autores, entre ellos Patrick Kane, han afirmado que la crítica social era el rasgo característico de estos artistas.¹² Pese a ser esto indiscutible, su obra también refleja un fuerte impulso antiacadémico formal, que puede observarse con claridad en algunos retratos como *Contemplación (La esposa del artista)*,¹³ que al-Gazzar pintó en 1960. En este caso, el artista muestra a una persona —su propia mujer— que no pertenece a las clases populares, pero la retrata vestida como si lo fuera, frente a la modalidad figurativa académica y burguesa que, desde el siglo XIX, se utilizaba para los retratos en Oriente Próximo y según la cual los miembros de las clases altas se representaban con ropajes europeos, a fin de distinguirlos y evidenciar su adopción de la etiqueta moderna. La ruptura con la pintura académica, pues, era doble: tanto en el contenido como en la forma. Los dibujos del primer periodo de Hamid Nada son muy oscuros y reflejan la violencia de los hábitos sociales en los barrios más pobres de El Cairo. También muestra influencias faraónicas, en concreto en su *Liberación del canal de Suez* de 1956, que amalgama el estilo de los retratos del antiguo Egipto y elementos tradicionales.

El fundador del Grupo de Bagdad pro Arte Moderno, Yawad Selim (1919-1961), de familia acomodada y educación cosmopolita —estudió arte en París, Roma y Londres—, recurrió a las alfombras y las vestimentas populares en sus pinturas

11 Citado en Alain y Christine Roussillon (1990). *Abd al-Hadi al-Gazzar, Fannan Misri. Abdel Hadi al-Gazzar: une peinture égyptienne. Abd al-Hadi al-Gazzar: an Egyptian painter*. El Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, p. 75.

12 Para más información sobre la relación entre el arte y los movimientos sociales en Egipto, véase Patrick Kane (2013). *The politics of art in modern Egypt. Aesthetics, ideology and nation building*. Londres/Nueva York: I. B. Tauris.

13 También conocida como *Meditación*.

de los años cincuenta.¹⁴ Muchas de sus obras muestran a mujeres iraquíes vestidas con el *abaya*, el manto negro tradicional que llevan las mujeres de las clases más bajas cuando salen a la calle. El *abaya* se convirtió, en el arte iraquí, en un motivo o símbolo formal. En la obra de Ismail Al Shaikhly (1924-2002), por ejemplo, los principales elementos formales de las composiciones son mujeres vestidas con *abaya*. Sin embargo, resultaría totalmente anacrónico pensar que esos artistas, que formaban parte de las élites laicas e intelectuales y cuyas esposas e hijas vestían al estilo occidental, querían cubrir con un velo a las mujeres iraquíes. Por el contrario, a su entender, el *abaya* era un modo de homenajear a las clases populares que, a la vez, encarnaba la «autenticidad» (*asala*), una preocupación expresada por las ideologías nacionalistas y de izquierdas que dominaban el panorama intelectual de la época. En tanto que las clases más bajas no estaban tan occidentalizadas, constituían un medio para redescubrir la esencia «verdadera» de la identidad árabe que, desde el punto de vista de la intelectualidad, se había perdido en las capas más acomodadas de la población, demasiado ansiosas por adoptar los hábitos occidentales.

Así pues, a partir de finales de los años cuarenta, cuando la cuestión de la naturaleza del arte moderno se planteó por primera vez en el mundo árabe, la modernidad (*hadatha*) quedó estrechamente ligada a la idea de que debía tener un «carácter local», de acuerdo con la expresión inicial; décadas más tarde, se preferiría el término «autenticidad» (*asala*). Esta *asala*, por otra parte, radicaba en el legado local (*turath*). *Hadatha* y *asala*, modernidad y autenticidad, se convirtieron así en las dos palabras en torno a las que giraron la mayoría de las conversaciones sobre arte entre 1950 y finales de la década de 1980, a pesar de sufrir varios cambios relevantes en la definición y el uso durante ese lapso. Cabría pensar que esto expresaba, visualmente, la preocupación por la identidad árabe que el nacionalismo árabe difundía en aquel entonces por toda la región.

¿Qué significaba exactamente «legado»? Cuesta encontrar una definición exacta, pero lo que puede inferirse de gran parte de los escritos y proclamas es que comprendía cualquier tipo de expresión artística que pudiera hallarse en el mundo árabe antes de que este se viera expuesto a la gran influencia occidental del siglo XIX. Es decir, que podría considerarse como parte del legado cualquier motivo visual que se hubiera usado en el territorio del país o los países en cuestión antes de la colonización, desde las formas preislámicas (por ejemplo, faraónicas o mesopotámicas) hasta el arte islámico o la artesanía tradicional.¹⁵

Cuando, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, surgió la idea del «legado», el arte era mayoritariamente figurativo. Por tanto, se hizo especial hincapié en dos aspectos de este concepto: los elementos visuales

14 Para más información sobre este artista, véase Shakir Hassan Al Said (1991). *Jawad Salim, Al-fannan wa-l-akharun*. Bagdad: Dar al-shu'un al-thaqafiyya al-'amma. También Yabra Ibrahim Yabra (1974). *Jawad Salim wa-nasb al-hurriyya*. Bagdad: Wizarat al-'Ilam; y In'am Kayayi (1998). *Lorna, Sanawatuham'a Jawad Salim*. Beirut: Dar al-Jadid. Todavía no hay ninguna monografía sobre este artista fundamental en ningún idioma europeo.

15 Para ahondar en este tema, véase Silvia Naef (1996). *A la recherche d'une modernité arabe: l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*. Op. Cit., pp. 352-369. Véase también Nada Shabout (2007). *Modern Arab art: formation of Arab aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida.

inspirados en las civilizaciones preislámicas y las formas de expresión vernáculas. Los discursos nacionalistas mayoritariamente laicos de la época se habían reapropiado —para los árabes— de las civilizaciones milenarias de la región, que la narrativa histórica occidental había reclamado como propias. En Egipto, en los años veinte ya se habían integrado ciertos elementos faraónicos en el arte nacional mediante la obra de Mahmud Mujtar (1891-1934), tanto en sus creaciones de menor tamaño como en el monumental *El despertar de Egipto* (*Nahdat Misr*, 1919-1928), que constituía un homenaje al renacer del país mediante una esfinge que había echado raíces en la tierra y la campesina que se levantaba el velo (imagen 1).

Imagen 1: Mahmud Mujtar. *El despertar de Egipto* (monumento Saad Zaghloul, Alejandría) (1933). Bronce.



En Iraq, muchos de los artistas modernos habían trabajado en el Museo iraquí de Bagdad y habían quedado impresionados por el arte mesopotámico. Algo parecido sucedió en Siria, donde uno de los mayores protagonistas de la escena artística emergente, Fateh Al-Mouddarres (1922-1999), relacionó las manifestaciones de arte preislámico con la crítica social (imagen 2).

Imagen 2: Fateh Al-Mouddarres, *Monster and Child* (1970). Óleo sobre lienzo (100 x 125 cm.).



Fuente: Cortesía de la Atassi Foundation for Arts and Culture.

Los elementos inspirados en la artesanía tradicional —tatuajes, alfombras o vestimentas— fueron otros factores esenciales. El uso de elementos extraídos de las «artes menores» y despreciados por la «alta cultura» representó un medio de participación para los desfavorecidos, tal y como preconizaban los partidos de izquierdas, entonces influyentes.

Este tipo de consideraciones dominaron la producción artística de la mayoría de países del mundo árabe durante los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando la abstracción fue adquiriendo repercusión, sobre todo entre la generación más joven. A muchos de estos pintores las experiencias del decenio anterior les parecían «pasadas de moda», por lo que las rechazaron. Elie Kanaan (1926-2009) o Shafiq Abboud (1926-2004) se sumergieron en la pintura abstracta sin referencia alguna a la «autenticidad» o las peculiaridades locales. Una serie de artistas famosos por sus obras figurativas probaron el género abstracto durante una temporada, como es el caso de Faiq Hasan (1914-1992) o Hafez Drouby (1914-1991).

El *shock* de la derrota árabe contra Israel en 1967 volvió a poner en el candelero la búsqueda de la «arabidad». La identidad árabe, que para muchos estaba en peligro, debía afirmarse con rotundidad, como hizo el grupo bagdadí La Nueva Visión (*Al-ru'ya al-jadida*) en 1969. En el manifiesto que publicaron ese mismo año, los artistas expresaron su anhelo de producir un tipo de arte que fuera moderno y, a la vez, reflejara la voluntad de resistir a las amenazas que sentían que acuciaban a la nación árabe. Para ellos, el legado debía desempeñar un papel; sin embargo, no querían seguir sin más las experiencias de sus predecesores, sino que ansiaban explorar nuevas rutas y hacer añicos las tradiciones para luego rehacerlas.¹⁶

Para otros artistas, emplear elementos inspirados en la artesanía popular o representar escenas de las vidas de las clases bajas se convirtió en un acto de resistencia. No es de extrañar, por tanto, que esta clase de escenas y motivos se encuentren a menudo en la pintura palestina o en pinturas dedicadas a la cuestión palestina. Constituyen un medio para afirmar la identidad de un pueblo que ha tenido que abandonar su país y ayudan a perpetuar la memoria de lo que era Palestina o lo que era en los recuerdos de quienes partieron.¹⁷ La omnipresencia de la artesanía palestina, o de los tejidos tradicionales, en segundo plano es asombrosa. Aun en los cuadros que sin lugar a dudas incitan a la revuelta y la revolución, hay detalles de las artes y los oficios o bordados en pañuelos y vestidos que aportan un marcado regusto local, como podemos observar en las obras del sirio Burhan Karkutli (1932-2003) y, en particular, en *Una familia palestina* (1979). A esto hay que sumarle la representación de mujeres con la vestimenta tradicional, que se ha

16 Para leer el manifiesto en árabe, véase Shakir Hasan Al Said (1973). *Jawad Salim, Al-fannanwa-l-akharun*. *Op. Cit.*, pp. 31-35. Para la traducción al francés, véase Silvia Naef (1996). *A la recherche d'une modernité árabe: l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*. *Op. Cit.*, pp. 375-380. Para la traducción al inglés, véase Anneka Lenssen, Sarah Rogers, Nada Shabout (eds.) (2019). *Modern art in the Arab world: primary documents*. *Op. Cit.*, pp. 306-309.

17 Para más información sobre las artes en Palestina, véase Kamal Boullata (2009). *Palestinian art: from 1850 to present*. Londres: Saqi Books. También Gannit Ankori (2006). *Palestinian art*. Londres: Reaktion Books; así como Ismail Shammut (1986). *Al-fann al-tashkili fi Filastin / Art in Palestine*. Kuwait: Al-Qabas Printing Press.

convertido en un símbolo de Palestina.¹⁸ Dado que los cambios sociales les han afectado menos, se considera que han permanecido más fieles a las tradiciones y a la verdadera «esencia» de la tierra y sus gentes. Aunque en los años setenta algunos artistas palestinos representaron a las mujeres como guerreras, la mayoría prefirieron asimilarlas a la «madre tierra» o la «madre Palestina», ataviadas con el vestido largo negro típico, decorado con *thawb* ('bordados'), en ocasiones llegando incluso a mostrarlas dando a luz a toda la nación. Esta es la idea que plasma un cuadro de gran simbolismo (1988) de Soliman Manzur (n. 1947), en el que una muchedumbre sale del vientre de una mujer vestida de manera tradicional.¹⁹ Una composición de 1979 de Abdul Rahman Al Muzayyin (n. 1934) transmite un mensaje similar: en su caso, una pareja de campesinos surge de la cabeza de una mujer vestida con la típica túnica negra con bordados; atada alrededor del cuello, lleva una cadena con una medalla en la que aparece la Cúpula de la Roca. En el fondo hay una población árabe. No cabe duda de que representa a la «madre Palestina» perpetuando su género.

En Túnez, la pintura de caballete se remonta a la década de 1930, cuando Pierre Boucherle (1895-1988), Mosès Levy (1885-1968), Antonio Corpora (1909-2004) y Jules Lellouche (1903-1963) formaron el primer grupo de pintores profesionales del país, al que bautizaron como el «Groupe des Quatre». Entre 1945 y 1946 la corporación abrió sus puertas a otros pintores tunecinos, como Yahia Turki (1903-1967), Ammar Farhat (1911-1988) y Jellal Ben Abdallah (1921-2017), y pasó a llamarse École de Tunis.²⁰ Sus composiciones consistían principalmente en escenas costumbristas en clave orientalista, lo cual se convirtió en el rasgo esencial de la producción artística del país durante las siguientes décadas. Los elementos folclóricos y las escenas de la vida tradicional se emplearon para reiterar la importancia de la cultura tradicional en un país que estaba cambiando a gran velocidad; así, mientras que la «modernidad» era el *leitmotiv* político de la época, los artistas rendían tributo al pasado. Su intención no era criticar las políticas de modernización, sino más bien crear una identidad que no pareciera salpicada por los grandes efectos de la colonización. Se idealizaron algunos elementos típicos, de tal modo que se dio una imagen tranquila y armoniosa de una vida que había desaparecido. En cambio, las posturas críticas se expresaron a través del teatro o la literatura, cosa que solo cambió a partir del año 2000, cuando la adopción del lenguaje del arte contemporáneo alteró la perspectiva. Tras la revolución del 2011, la calidad y la cantidad de

18 Christine Pirinoli demuestra cómo, tras el establecimiento de la Autoridad Palestina en 1994, el discurso nacional palestino pasó del simbolismo de la tierra (perdida) al de las tradiciones rurales, incluida la vestimenta: Christine Pirinoli (2002). «Entre terre et territoire: enracinement de l'identité palestinienne», *Études Rurales*, 163-164, p. 98. No obstante, la pintura palestina parece indicar que los *thawb* fueron una metáfora de Palestina en los primeros años.

19 Reproducido en Ismail Shammout (1986). *Al-fann al-tashkili fi Filastin / Art in Palestine. Op. Cit.*, fig. 5, p. 179.

20 Para más información sobre el arte en Túnez, véase Narriman El Kateb-Ben Romdhane, Ali Louati y Habib Bida (1998). *Anthologie de la peinture en Tunisie, 1894-1970*. Túnez: Partenariat Euro-Tunisien. Para más información sobre la École de Tunis, véase Hamdi Ounaina (2009). *La double histoire des artistes de l'École de Tunis. Ressources et stratégies de réussite des élites tunisiennes entre colonisation et Etat-nation* (tesis doctoral inédita). París: Universidad de París 3.

la producción artística en el país aumentó significativamente y se distanció de los criterios establecidos por la École de Tunis que habían imperado durante décadas²¹.

La abstracción árabe o *hurufiyya*²²

A finales de la década de 1940, Madiha Omar (1908-2005) dio a conocer entre los artistas árabes la posibilidad de recurrir a la caligrafía en un formato modernizado como medio de composición.²³ Al mismo tiempo, en París, Yamil Hamudi (1924-2003), otro iraquí atraído por el surrealismo pero interesado en nuevas formas de expresión, se lanzó a utilizar letras del alfabeto árabe en sus creaciones abstractas.²⁴ Por aquel entonces, Hamudi estaba cerca del salón Réalités Nouvelles donde exponía y evolucionó en un contexto en el que Georges Mathieu y el letrismo estaban popularizando la abstracción en París. Por su parte, la poeta, escritora y pintora libanesa Etel Adnan (n. 1926) descubrió el atractivo plástico del alfabeto árabe mientras buscaba modos para evitar escribir en francés, la lengua de los colonizadores, en el marco de la guerra de independencia de Argelia durante los años cincuenta y principios de los sesenta. Así es como empezó a «pintar» poemas de los poetas árabes más importantes en libros- acordeón: dado que su educación formal había sido en francés, lo entendía más bien como una forma de expresión visual; como ella misma decía, se dedicaba a «pintar en árabe».²⁵

En 1971 el grupo bagdadí *Al-bu'd al-wahid* ('La unidimensionalidad') formuló en un manifiesto una serie de teorías en torno a estos usos, hasta entonces esporádicos, del alfabeto árabe.²⁶ El promotor y autor del texto fue el pintor, crítico e historiador del arte Shakir Hasan Al Said (1926-2004) quien, en su búsqueda de enfoques teóricos que hicieran posible una modernidad árabe, ya formaba parte del Grupo de Bagdad pro Arte Moderno en la década de 1950. A principios de los sesenta, Al Said se fue interesando en el sufismo, lo que lo llevó a proponer el *Al-bayyan al-ta'ammuli* ('Manifiesto contemplativo') en 1966. En él abogaba por abandonar el enfoque figurativo y centrado en el ser humano característico del arte occidental y adoptar una

21 Véase, por ejemplo, Laetitia Deloustal (2018). *Le nouveau paradigme de l'art à l'épreuve de la création contemporaine féminine en Tunisie*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. También Paola Gandolfi (2013). *Rivolte in atto. Daimovimentartisticarabi a una pedagogiarivoluzionaria*. Milán/Udine: Mimesis Edizioni.

22 Para más información sobre la *hurufiyya*, véase Charbel Dagher (2016). *Arabic Hurufiyya: art and identity*. Trad. al inglés de Samir Mahmud. Milán: Skira (original en árabe [1990]: *Al-hurufiyya al-arabiyya, Al-fannwa-l-hawiyya*. Beirut: Sharikat al-matbu'at li-l-tawzi' wa-l-nashr). También Silvia Naef (1992). *L'art de l'écriture arabe: passé et présent*. Ginebra: Slatkine; Venetia Porter (ed.) (2006). *Word into art, artists of the modern Middle East*. Londres: Museo Británico (catálogo Dubái [2008]: Dubái: Dubai Holding LLC); y Rose Issa (2016). *Signs of our times: from calligraphy to calligraffiti*. Londres/Nueva York: Merrell.

23 Annela Lenssen, Sarah Rogers y Nada Shabout (2019). *Modern art in the Arab world: primary documents*. Op. Cit., pp. 139-142.

24 Silvia Naef (2019, 1). «From Baghdad to Paris and back. Modernity, temporary exile and abstraction in the Arab world», en Burcu Dogramaci y Birgit Mersmann (eds.). *Handbook of art and global migration. Theories, practices, and challenges*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 217-229.

25 Etel Adnan (2014). *Écrire dans une langue étrangère*. Paris: L'Echoppe, p. 22. Véase también Silvia Naef (2019, 2). «'Painting in Arabic': Etel Adnan and the invention of a new language», *Manazir journal*, 1, pp. 20-29.

26 Charbel Dagher (2016). *Arabic Hurufiyya: art and identity*. Op. Cit., pp. 137-140. Texto en árabe del manifiesto Shakir Hasan Al Said (1973). *Jawad Salim, Al-fannanwa-l-akharun*. Op. Cit., pp. 38-40.

concepción espiritual: la única que podría conducir al descubrimiento de la verdad a través del arte. Es decir, el arte no debe ser creación sino contemplación. El artista siguió desarrollando esta idea en el manifiesto de *La única dimensión*, en el que explicó que la caligrafía árabe posee la única dimensión de la línea (*khatt*). Era también una manera de expresar la identidad árabe en la abstracción y, pese a diferenciarse de la caligrafía islámica que se había practicado secularmente, su uso restablecía un vínculo con lo que había sido la forma más alta de expresión visual de la cultura árabe. Para marcar esta distinción, el movimiento se etiquetó como *hurufiyya*, del árabe «letras» (del alfabeto), cosa que quería recalcar que era un movimiento moderno que, pese a beber de una tradición, ni formaba parte de ella ni quería revitalizarla. Es así como la *hurufiyya* se convirtió en la primera y única tendencia panárabe moderna, que se conoció con otras denominaciones en otras partes del mundo islámico.²⁷

No hay un estilo *hurufi* concreto: el propio Al Said pintaba palabras y números que rememoraban los que había garabateado de forma espontánea y sin ningún orden en los muros de las zonas populares de Bagdad, en un estilo muy alejado del virtuosismo de la caligrafía islámica. En sus lienzos ofrecía una visión de la expresión de los estilos de vida populares contemporáneos, del «arte callejero» en su sentido primario. Otro iraquí, Dia Azawi (n. 1939), que ha convertido el arte de la antigua Mesopotamia en parte constitutiva de su obra, hace uso de las letras árabigas como elementos puramente visuales (imagen 3).

Imagen 3: Dia Azzawi, *Calligraphic Composition No. 1* (1978). Gouache sobre papel (70 x 60 cm.).



Fuente: Tala Azzawi White collection, Bournemouth.

El tunecino Nja Mahdaoui (n. 1937) se inspira en el gesto de los calígrafos, de modo que los signos que llenan sus lienzos nos hacen pensar en letras, pese a

27 El propósito de la exposición organizada en Londres, en el Museo Británico, en 2006 y en Dubái en 2008 fue dar a conocer estos cambios. Véase Venetia Porter (ed.) (2006). *Word into art, artists of the modern Middle East*. *Op. Cit.*

no serlo. Los argelinos Rachid Koraïchi (n. 1947) y Mohamed Jadda (1930-1991) mezclan la escritura árabe con los signos bereberes, mientras que el palestino Kamal Boullata (1942-2019) solía trazar eslóganes revolucionarios y otros mensajes en patrones geométricos basados en la caligrafía cúfica y el *op-art* [arte óptico].²⁸

Comentarios finales

Desde los años noventa, la afirmación de una identidad árabe diferenciada ha perdido importancia. El arte contemporáneo, que ha sustituido en gran parte a la pintura y la escultura, tiene sus propios formatos mundiales. A pesar de que la expresión de lo local y lo personal forma parte de sus preocupaciones, la búsqueda de un contenido y una forma específicos ya no es una cuestión prioritaria, aun cuando algunos artistas contemporáneos hagan alusión a ciertos artefactos y tradiciones artísticas típicas del mundo árabe, como los tejidos, los motivos geométricos o, a veces, la caligrafía. El arte es ahora menos particular y más global.

Durante más de cuatro decenios, sin embargo, las referencias a la cultura árabe, sus tradiciones visuales y su legado constituyeron para muchos artistas del mundo árabe un medio privilegiado para crear una modernidad artística. Esta modernidad se basaba en la convicción de que la universalidad solo podía cimentarse en la especificidad, pero también en las exigencias de los intereses nacionales (por aquel entonces, en gran medida, comunes), para los que la formación identitaria era un asunto prioritario. Alain Roussillon, en su libro de 1990 sobre 'Abd al-Hadi al-Gazzar, expuso los peligros inherentes a este tipo de enfoque:

Esto plantea la cuestión de la ambivalencia fundamental del enfoque identitario. El «fomento» de la identidad, pese a identificar los medios para un posible retorno a las raíces, conlleva el peligro de perpetuar el atraso al que se ve confinada la sociedad egipcia que permanece inalterada.²⁹

No obstante, esta opinión –por más pertinente que pueda parecer en el presente– no tiene en cuenta suficientemente que la búsqueda de una identidad,

28 Para más información sobre estos artistas, véase Dia Azawi (2017). *Dia al-Azzawi: a retrospective. From 1963 until tomorrow*. Milán: Silvana Editoriale. Recuperado el 14 de enero de 2020 en <<http://www.azzawiaart.com/>> [Consultado el 15 de abril de 2020]. Texto: Dia al-Azawi *et al.* Comisaria: Catherine David. Traducción: Karim Traboulsi y Nariman Youssef. Cinisello Balsamo/Doha: Silvana/Mathaf (Museo Árabe de Arte Moderno). *Nja Mahdaoui*. Recuperado el 14 de enero de 2020 en <<http://www.nja-mahdaoui.com/>> [Consultado el 15 de abril de 2020]; (1998). «La calligraphie arabe, les arts de l'écriture et la science des lettres dans la culture arabe musulmane». *Calligraphies. Hommage à Nja Mahdaoui*, «Horizons Maghrébins», 35-36. Edouard J. Maunick (1983). *Nja Mahdaoui*. Túnez: Cérés Productions. Noureddine Saadi (1998). *Koraïchi: portrait de l'artiste à deux voix. Entretien avec Noureddine Saadi*. Arlés/Túnez: Sindbad-Actes Sud/Cérés. Rachid Koraïchi, <<http://rachidkoraïchi.com/>> [Consultado el 15 de abril de 2020]. Michel-Georges Bernard (2002). *Khadda*. Argel: ENAG. Burcu Dogramaci (ed.) (2019). *Uninterrupted fugue. Art by Kamal Boullata*. Múnich: Hirmer. Finbarr Barry Flood (ed.) (2019). *There where you are not. Selected writings of Kamal Boullata*. Múnich: Hirmer.

29 Alain y Christine Roussillon (1990). *Abd al-Hadi al-Gazzar, Fannan Misri. Abdel Hadi al-Gazzar: une peinture égyptienne. Abd al-Hadi al-Gazzar: an Egyptian painter*. *Op. Cit.*, p. 77.

expresada mediante el tipo de representaciones visuales que hemos apuntado en este artículo, reflejaba un debate intelectual más amplio, que rebasaba con creces los confines del mundo árabe. El redescubrimiento del patrimonio y las tradiciones locales surgió como reacción a la propagación de los valores visuales modernos de Occidente por todo el mundo y ya había suscitado debates desde México hasta la India mucho antes de preocupar a los artistas árabes.³⁰ Así pues, pese a ser el resultado de tradiciones visuales y consideraciones locales concretas, las referencias al legado y la cultura árabes que hallamos en el periodo moderno del arte árabe tienen su paralelo en otras experiencias no occidentales. Al igual que en esos casos, se aspira a combinar el lenguaje del arte internacional con los motivos y modelos locales, a fin de crear una modernidad específica, es decir, árabe.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Silvia Naef es profesora titular y directora del programa de máster Estudios sobre Oriente Próximo (MAMO) en la Universidad de Ginebra. Sus investigaciones se centran en el arte moderno, las representaciones visuales e imágenes en el mundo árabe e islámico. Su publicación más reciente es Silvia Naef (2019). «“Other Modernities”: art, visual culture and patrimony outside the West», *Artl@sBulletin*, 9/1. Es miembro fundador de Manazir, la plataforma suiza para el estudio de las artes visuales, la arquitectura y el patrimonio de la región de Oriente Próximo y África del norte (MENA), <https://manazir.art/>.

TRADUCCIÓN

AEIOU – Traductores (Inglés).

RESUMEN

Durante el periodo de adaptación del arte a la modalidad occidental (desde la década de 1940 hasta el año 1991), las referencias al legado y la cultura árabes cobraron un gran protagonismo. Fue también en este lapso de tiempo cuando la formación de una modernidad árabe, cimentada en el patrimonio y las tradiciones visuales locales, bien preislámicas (faraónicas o mesopotámicas), bien islámicas (figuras geométricas y caligrafía árabe) o típicas del arte popular (tatuajes, tejidos, murales y motivos beberes), se convirtió en el tema central del ámbito artístico. A pesar de las notables diferencias entre países individuales, pueden observarse ciertas tendencias generales. Este artículo partirá de los primeros grupos modernos en Egipto e Iraq para analizar después el desarrollo de la *hurufyya* (es decir, el uso de la caligrafía árabe), la única tendencia artística panárabe existente.

30 Para más información sobre México, véase, por ejemplo, el reciente VV. AA. (2016). *Mexique des Renaissances 1900-1950*. Paris: Editions RMN-Grand Palais. Para más información sobre el arte en la India, consúltese Partha Mitter (2007). *The triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde, 1922-1947*. Londres: Reaktion Books.

PALABRAS CLAVE

Arte, modernidad, autenticidad, tradición, *hurufiyya*.

ABSTRACT

In the period of adaptation of art in the Western modality (1940s to 1991), the reference to Arab culture and heritage became quintessential. In was also in this period that the elaboration of an Arab modernity, rooted in local visual traditions and patrimony, be they pre-Islamic (Pharaonic or Mesopotamian), Islamic (Arabic script and geometric patterns) or belonging to folk art (tattoos, textiles, wall paintings, Berber patterns), was the main issue in the artistic field. In spite of considerable differences between single countries, some general trends can be detected. Starting from the first modernist groups in Egypt and Iraq, this article will then discuss the development of *Hurufiyya* (i.e. the use of the Arabic script), the only pan-Arab artistic trend.

KEYWORDS

Art, Modernity, Authenticity, Heritage, *Hurufiyya*.

الملخص

خلال فترة تكييف الفن مع النموذج الغربي (من الفترة الممتدة من الأربعينيات إلى سنة 1991)، اكتسبت الإشارات إلى التراث والثقافة العربية أهمية بالغة. و في هذه الفترة الزمنية أيضاً عندما تشكلت حداثة عربية، متأصلة في التراث والتقاليد البصرية المحلية، سواء الماقبل إسلامية (الفرعونية أو الخاصة ببلاذ ما بين النهرين)، أو الإسلامية (الأشكال الهندسية والخط العربي) أو تلك الخاصة بالفن الشعبي (الوشم، الأقمشة، والجداريات، والزخارف البربرية)، تحولت إلى موضوع مركزي للمجال الفني. و على الرغم من الاختلافات الملحوظة بين البلدان الفردية، فإنه يمكن ملاحظة بعض الاتجاهات العامة. و ينطلق هذه المقال من المجموعات الحديثة الأولى في مصر والعراق، ليخوض بعد ذلك في تطور الحروفية (أي استخدام الخط العربي)، و هي الاتجاه الفني الوحيد الموجود على المستونالعربي.

الكلمات المفتاحية

فن، حداثة، أصالة، تقليد، حروفية.