

LA LENGUA Y EL PENSAMIENTO ÁRABE CLÁSICO EN LA PLÁSTICA ÁRABE ACTUAL. DE MADIHA OMAR Y EL GRUPO DE BAGDAD A LA ESTÉTICA DE KAMAL BULLATA

José Miguel Puerta Vilchez

A la memoria del pintor
y esteta palestino Kamal Bullata
(1942-2019).

Aunque las artes plásticas en los países árabes contemporáneos han encontrado referentes conceptuales y artísticos esenciales en las vanguardias y en las grandes corrientes filosóficas internacionales, algunos destacados artistas árabes de los siglos XX y XXI volvieron también su mirada hacia el pensamiento árabe clásico por dos motivos fundamentales: 1) por haber formulado ideas estéticas en su lengua materna y dentro de una cosmovisión perteneciente a la propia tradición, y 2) por la riqueza de dicho pensamiento estético en sí mismo, que no solo contribuyó a la creación del campo conceptual de la Estética en el Renacimiento, sino por ser portador de conceptos sugerentes para la modernidad.¹ Con este bagaje, el artista árabe actual interviene en el ecosistema mundial del arte y de la cultura, fuera y dentro de los países árabes e islámicos, con aportaciones novedosas y enraizadas en la memoria visual y verbal árabe, como diría el recientemente desaparecido Kamal Bullata, y no como mero adaptador de corrientes artísticas exteriores. Un interesante núcleo de la plástica árabe de hoy fundará, por tanto, su teoría y su acción tanto en la desacralización y renovación de la caligrafía, arte visual (a la vez que verbal) por excelencia de la arabidad, como en la recuperación de la estética de la pura sensibilidad desarrollada por grandes pensadores árabes de época clásica y en la actualización de ideas esenciales de los principales sufíes del pasado vinculadas con los conceptos de amor universal, imaginación creadora y libertad.

Debido a la enorme centralidad de que goza la caligrafía en el arte islámico desde sus orígenes hasta la actualidad, a la que acompaña una rica tratadística, en torno a la teoría y práctica de este arte se articulan de forma paradigmática las pervivencias de la tradición con las rupturas y creaciones del presente. En efecto, la tratadística caligráfica árabe clásica permanece todavía activa convertida por la llamada «escuela otomana» en neoclasicismo caracterizado por severos cánones aplicados

1 En paralelo y a veces en diálogo con los ambientes artísticos, conviene recordar que desde los inicios de la *Nahda*, los escritores e intelectuales árabes han mostrado un interés creciente por cuestiones de arte y estética, como se evidencia en diversos textos de Abbas Mahmud al-Aqqad, Salama Musa, Tawfiq al-Hakim, Ahmad Amin, Ahmad Hasan al-Zayyat o Zaki Nayib Mahmud, entre otros. Más recientemente, Bishr Faris, AliShalaq, Mohammed Aziza, Abdel Wahab Meddeb, Afif Bahnasi y, de forma notable, Sharbal Daguir han contribuido con aportaciones más específicas a recuperar para el público y para los medios académicos el pensamiento estético de grandes pensadores clásicos como al-Tawhidi, los Hermanos de la Pureza, Alhacén, al-Gazali, los *falasifa*, los sufíes, etc. Sobre la historiografía estética árabe contemporánea, tratamos y aportamos referencias en José Miguel Puerta Vilchez (2018). *Historia del pensamiento estético árabe clásico. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 38-47.

a estilos concretos y con contenidos eminentemente piadosos. Baste con mencionar aquí al célebre calígrafo Hashim Mubammad al-Bagdadi (1921-1973), quien en su introducción del conocidísimo y muy difundido cuaderno *Qawa'id al-jatt al-'arabi* ('Reglas de la caligrafía árabe') escrito y publicado por el mismo artista en Bagdad en 1961, exalta el ilustre pasado de dicho arte en Iraq y rememora al considerado «creador de los cánones caligráficos, Ibn Muqla (886-940)», a su perfeccionador, Ibn al-Bawwab (961-1022), y a quien se tiene como culminación de dicho proceso, el escriba del último califa abasí de Bagdad, Yaqut al-Musta'simi (m. 1298/1299).² Como, según Hashim y toda la tratadística caligráfica, la luz de este arte se apagó en Iraq y serían los turcos quienes mantuvieron la tradición, él mismo se ofrece, en primera persona, para continuar y «revitalizar» (*ihya'*) en el Iraq contemporáneo el más genuino arte de la caligrafía árabe, el que se atiene a los cánones de *al-jatt al-mansub* ('la caligrafía proporcionada') consistentes en la aplicación de la geometría al trazado de las letras en diversos cálamos o estilos cursivos, a partir del *alif* como diámetro de una circunferencia y limitando la práctica caligráfica al texto coránico, el *hadiz* y otros contenidos piadosos.³

Mas la modernidad, a la que va ligada la llamada «desacralización del cálamo», que podemos definir como la valoración y el uso de la grafía árabe en un arte contemporáneo liberado de los cánones clásicos y de los contenidos exclusivamente piadosos, se abrió pronto a nuevos horizontes y a nuevas referencias estéticas. Esto se aprecia tanto en los primeros manifiestos artísticos impulsores de las vanguardias artísticas modernas en el mundo árabe como en elaboraciones más profundas desarrolladas por artistas que ejercieron a la vez de estudiosos y críticos de arte. Así, en el texto de la pintora Madiha Omar (1909-2005) «La caligrafía árabe, elemento de inspiración en el arte abstracto»,⁴ considerado fundacional del caligrafismo o *hurufiyya*, para diferenciarlo de *al-jatt*, reservado ahora en principio para la caligrafía tradicional, la pintora ensalza la potencia que encierran los diseños del «arabesco» por el sutil equilibrio entre los elementos abstractos, la matemática interna de los mismos y también por sus posibilidades de libertad y por «el puro espíritu místico» que lo anima.

2 Sobre ello traté en José Miguel Puerta Vilchez (2007). *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux, capítulos 4 y 7.

3 Dentro de esta perspectiva tradicionalista es interesante, por lo bien expresada, la defendida por el calígrafo, artista plástico y poeta libanés Samir al-Sa'ig (n. 1945), quien considera a la «mezquita» como la síntesis del arte islámico auténtico y hace una reflexión sobre los fundamentos de dicho arte desde presupuestos místicos, teológicos y estéticos que extrae, en la línea de Titus Burckhardt y Ananda K. Coomaraswamy, de algunas ideas de al-Gazali, Ibn Arabi o Yalal al-Din al-Rumi, así como de la artesanía popular marroquí, explicada por André Paccard (1983). *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, 2 vols. Annecy: Atelier. En su obra plástica, caligráfica y literaria al-Sa'ig se adhiere a las propuestas de las vanguardias árabes modernas que quedarían fuera de su concepto de «arte islámico», tan apasionadamente descrito en Samir al-Sa'ig (1988). *Al-Fann al-islami: qira'at ta'ammuliyah fi falsafati-hi wa-jasa'isi-hi al-yamalijah* ('El arte islámico: lectura sobre su filosofía y sus características estéticas'). Beirut: Dar al-Ma'rifa.

4 Traducción árabe del manifiesto a cargo del poeta y estudioso del pensamiento estético árabe Sharbal Daguir (1990). *Al-Hurufiyya al-'arabiyya. Fann wa-huwijya* ('El caligrafismo árabe. Arte e identidad'), Beirut: Sharikat al-Matbuu'at lil-Tawzi' wa-al-Nashr, pp. 139-141. La pintora publicó este manifiesto en inglés dentro del catálogo de la exposición que realizó con el título de *Imágenes abstractas de los caracteres árabes* en el Museo Corcoran de Washington en 1949.

Para ella, el diseño es el origen de toda creación y los seres de la naturaleza (humanos, animales, vegetales o inertes) han sido creados con formas armónicas, con lo que alude al principio coránico, que es un principio estético, de la perfección y armonía universal de la Creación. Luego estima que «la escritura árabe es el más perfecto, rico y antiguo de los diseños», cuyas raíces se remontan al inicio del abecedario (siglo XIX a. de C.) cuya configuración en escritura árabe se gesta en los siglos IV o V d. de C. Por tanto, con las formas de estos versátiles y singulares caracteres, con la energía y simbolismo de las letras árabes, que trasciende el mero decorativismo, esta pintora intenta sacar al arte árabe actual de la esclerosis:

[...] cada letra del alifato, en tanto forma abstracta que es, cumple un significado específico, y dichas letras, con sus diferencias, son en la expresión una fuente de inspiración. La letra *ya'* tiene una relevante y poderosa personalidad con muchos significados; la letra *'ayn*, sin equivalente en inglés, es una letra potente y activa con diversos sentidos también, pues el nombre de la letra significa fuente de agua o, también, el ojo con el que percibimos; la letra *lam* ofrece movimientos sutiles y musicales.

Por eso, añade Madiha en su manifiesto, persigue en sus cuadros «transformar las formas superficiales y simples de las letras árabes en formas dinámicas y expresivas de pensamiento», comprobando además con qué fuerza influían dichas letras en otros artistas, precisamente por su dimensión simbólica.⁵ Obviamente, en el sustrato de esta revolución estética subyace la eclosión de la subjetividad, la eclosión del «artista» (*fannan*), del «creador» (*mubdi'*), en las sociedades árabes contemporáneas buscando, y ejerciendo, nuevas e intransferibles formas de expresión y la libertad personal y colectiva.

Ni que decir tiene que el contacto directo de estos artistas árabes con las vanguardias internacionales coadyuvó de manera determinante a la redefinición de su arte y de la tradición estética. Uno de los componentes del célebre Grupo de Bagdad, el pintor Yamil Hamudi (Bagdad, 1924-2003), que estudió en la Escuela de Bellas Artes de París y con Picabia, propuso para el manifiesto fundacional del grupo el título *al-Fann yastalhim al-harf* ('El arte se inspira en la grafía'), confiriendo de nuevo a la grafía árabe un protagonismo central en la modernización de la plástica árabe. Hamudi confesaba que en los duros momentos de soledad y extrañamiento vividos en Francia repasaba los manuscritos árabes de la Biblioteca Nacional de París con la esperanza de hallar una nueva estética árabe libre del academicismo y de los cánones de la caligrafía tradicional con el fin de sentirse al mismo tiempo árabe y moderno, animado igualmente al ver que artistas como Paul Klee integraban letras en sus obras.⁶ Y al igual que Madiha Omar, se interesó por el surrealismo

5 *Ibidem*, pp. 140-141.

6 Véase Sharbal Daguir, *al-Hurufyya*, pp. 20-21. Testimonios sobre la experiencia de Yamil Hamudi recogidos por Shakir Hasan Al Said (1971). *Al-Bu'd al-wahid* ('La unidimensionalidad'). Bagdad: Wizarat al-'Ilam, Mudiriyat al-Thaqafah al-'Ammah, p. 109.

(liberación del inconsciente, onirismo, eterno femenino, metafísica...),⁷ siendo llegado a considerar «el único surrealista iraquí». El manifiesto del grupo apareció finalmente en 1971 con el título de *Al-Bu'd al-wahid* ('La unidimensionalidad'), redactado por el gran pintor y ensayista de arte islámico Hasan Shakir Al Said (1925-2004), obteniendo desde su aparición gran repercusión en los medios artísticos árabes tanto por el contenido del manifiesto como por la importante producción artística de los componentes del mismo, que permanece viva en nuestros días. El manifiesto comienza otorgando a la letra-escritura el valor de «dimensión», cuyos elementos constitutivos son «movimiento (*haraka*) y orientación (*ittiyah*)», no el «tema» (*mawdu'*) y se invita a retornar al grafismo, cuyo «puro valor formal» lo convierte en el vehículo ideal para recuperar «los verdaderos valores del arte», representados por «la abstracción» (*tyrid*), última etapa evolutiva del arte contemporáneo según Shakir, con la que el artista expresa por entero su libertad. Con Shakir, el Grupo de Bagdad del 71 imprime, además, un claro sello sufí a su estética: la finalidad del arte es «elevar el yo humano a su más alto nivel de humanidad, es decir, expresar la existencia de su yo humano a través de todas las etapas, desde el instante de su creación hasta el de su extinción [...]», objetivo que solo se alcanza por medio de la unidimensionalidad, es decir, con la práctica del caligrafismo en tanto «dinámica contemplativa del ser humano en su nivel cósmico existencial». Así se logrará, por otro lado, una comunicación entre el artista y el espectador, al que se transmite la experiencia contemplativa del artista, no como mera sensación visual sino en tanto experiencia existencial de perfección humana.⁸ En este contexto, Shakir, amigo y admirador del citado calígrafo Hashim Muhammad de Bagdad, no apela en el manifiesto a los cánones tradicionales sino por el contrario a ideas como las de Marcos el Gnóstico (siglo II d. de C.) de que «el cuerpo de la verdad está compuesto por las letras del abecedario», y al filósofo y alquimista árabe Yabir ibn Hayyan (c. 721-810), quien, al tratar sobre el valor de las letras en su obra *Mizan al-huruf*, otorgaba, en línea con el sufismo, un valor simbólico trascendente a los caracteres gráficos que se manifiesta en su trazo.⁹ La asunción de un sufismo *sui generis* por parte de Shakir se conjugó con la recuperación de elementos de las artes populares de su tierra, de su pasado sumerio y babilónico y de las aportaciones de Kandinsky, pero sin desprenderse nunca de la grafía árabe. No en vano, Shakir ha publicado excelentes estudios sobre historia de la caligrafía y del arte islámicos, en los que concibe la caligrafía árabe como una etapa decisiva en la evolución hacia la abstracción iniciada en las antiguas artes mesopotámicas, perfeccionados con los

7 Sobre las concomitancias conceptuales y vitales del sufismo con la poética surrealista, véase Adonis (2008). *Sufismo y surrealismo*. Trad. de José Miguel Puerta Vilchez. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

8 Véase José Miguel Puerta Vilchez (2012). El corazón percibe lo que no percibe la vista. Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufí, en *VV.AA. Conciencia: imagen y concepto. Cuadernos del Círculo de estudios espirituales comparados*. Sevilla: Alegoría, pp. 155-188.

9 Shakir Hasan Al Said (1971). *Al-Bu'd al-wahid* ('La unidimensionalidad'), *Op. Cit.*; reed. por Sharbal Daguir en *al-Hurufiya al-'arabiya*, pp. 142-148. También Al-Yawanib al-falsafiya wa-l-taqniyya li-l-bu'd al-wahid ('Aspectos filosóficos y técnicos de la unidimensionalidad'), en *Yamil Hamudi (coord.) (1973). Al-Bu'd al-wahid* ('La unidimensionalidad') 2, Bagdad.

principios aportados por el islam de la unicidad (*tawhid*), la abstracción (*tachrid*), la ascensión (*uruch*) y el movimiento (*haraka*),¹⁰ conceptos todos ellos activos asimismo en el acervo sufi. Desde la perspectiva y práctica de Shakir Hasan Al Said, el artista actual se sitúa, por consiguiente, en un largo proceso que nace en sus ancestros de las primeras civilizaciones mesopotámicas, conformadas precisamente sobre el desarrollo de los alfabetos, se espiritualiza con el Islam, ante todo en su versión existencialista y cósmica sufi, no ritualista y ortodoxa, y continúa con la experiencia artística moderna en pos del perfeccionamiento del yo dentro de un universo absoluto, material a la vez que trascendente.¹¹

A otro nivel, pero en íntima relación también con su actividad artística, el exilio en Washington impulsó al pintor Kamal Bullata (1942-2019) a tomar conciencia de sus raíces árabes y palestinas y, como a otros artistas árabes exiliados, recurre a la grafía y la palabra árabe sin ser ni considerarse a sí mismo calígrafo: «La introducción de palabras árabes en mi trabajo artístico, cuando vivía en un lugar donde el árabe era tan extraño como lo era yo, representó un reto, por medio del que intenté afianzar mi diferencia al mantener mi identidad cultural», dirá el propio artista, a la vez que se decide por una radical modernidad, huyendo de la nostalgia por el pasado y que, en conexión con su primera formación de minucioso decorador de iconos, se decanta por una abstracción constructivista *sui generis* en la línea de Mondrian (al que cita en sus escritos) y de las derivaciones norteamericanas de su estética. En sus exposiciones y en sus numerosos textos, Bullata reinterpreta las coordenadas formales y estéticas del arte de la geometría árabe (*raqsh*) indagando en sus relaciones con la codificación clásica de la caligrafía y de la propia lengua árabe, tanto desde el punto de vista evolutivo e histórico, como desde el punto de vista puramente formal, valiéndose, además, de un análisis del vocabulario árabe clásico relacionado con las artes «pictóricas» y con el mundo visual en general.¹² Su ensayo *Geometría de la lengua y gramática de la geometría* posee sin duda un valor fundacional, ya que nace de un profundo conocimiento tanto de la teoría artística árabe clásica como de la moderna occidental y se enriquece, además, con la praxis artística del autor, que consagró su vida artística a integrar la memoria visual y semántica árabe en la plástica árabe contemporánea liberándose de las visiones teologizantes y formalistas con las que buena parte del orientalismo, y de la propia

10 Shakir Hasan Al Said (1988). *Al-Usul al-hadariya wa-l-yamaliya li-l-jatt al-'arabi* ('Fundamentos culturales y estéticos de la caligrafía árabe'). Bagdad: Wizarat al-Thaqafah wa-al-I'lam, Dar al-Shu'un al-Thaqafiyah al-'Ammah «Afaq 'Arabiyah», y Shakir Hasan Al Said (1986). «Al-Jatt al-'arabihadariyan wa-yamaliyan» ('La caligrafía árabe: civilización y estética'), *Al-Mawrid*, 4, pp. 51-68.

11 Shakir Hasan Al Said (1974). *Al-Fann wa-l-urriyya* ('Arte y libertad'). Bagdad: Wizarat al-I'lam, Mudiriyyat al-Funun al-'Ammah; «Mu'assasat al-jitab al-yamali. Al-Tawayud al-sufi wa-l-rasm wa-l-bahz fi l-siyaq al-ma'rifi» ('Institución del discurso estético. Existencialidad sufi, pintura y búsqueda del contexto cognoscitivo'), *al-Quds*, 27 de julio de 1994, n.º 1612 (Londres).

12 Así lo explica en una entrevista publicada en mayo de 2008 en la revista *Aurora boreal*, 3, p. 31: «Nunca me interesó la reproducción de la «bella escritura a mano», explica, que es lo que significa el vocablo de origen griego «caligrafía». Yo dibujo palabras con lápiz y regla, no con el cálamo del calígrafo. Lo que de verdad he buscado al usar palabras y expresiones expresamente escogidas es recrear, por medio de transparencias de color y de figuras geométricas, un arte en el cual la lectura pueda intercambiarse con la visión, donde forma y contenido, así como sonido y significado, puedan reivindicar una estrecha relación estética visual».

crítica árabe, se ha venido acercando al arte islámico, a cuyo universo estético el artista jerosolimitano se siente pertenecer.¹³

En este ensayo Bulla describe el arte de base geométrica árabe (*raqsh*) como lenguaje artístico desarrollado históricamente en paralelo a la caligrafía, las matemáticas y la gramática, la cual se configura, a su vez, en la codificación de la lengua árabe según un orden geométrico sistematizado por el omaní instalado en Bagdad al-Jalilibn Ahmad al-Farahidi (718-791d. de C.) en su famoso *Kitab al-'ayn* ('El libro de la fuente'),¹⁴ que es el primer diccionario árabe y el texto en que se establecen también las normas de la poesía árabe clásica. La íntima fusión e interrelación, por tanto, entre palabra e imagen en la cultura árabe, y la geometrización detectada en ambas, desde el establecimiento de los cánones de la caligrafía hasta los desarrollos del *raqsh*, pasando por los entrecruzamientos semánticos de los términos árabes que designan las artes verbales y visuales, todo ello anima al pintor palestino a proseguir su indagación pictórica con una mayor conciencia de sus raíces culturales, de la especificidad y fundamentos de un lenguaje artístico propiamente árabe y de las inmensas posibilidades expresivas del mismo en el cada vez más abigarrado y globalizado mundo actual.

El análisis lo completó Bullata, poco después, en otro excelente estudio, *Pensamiento visual y memoria semántica árabe*, en el que el artista examina el vocabulario árabe sobre la percepción visual inspirados en las aportaciones de la psicología contemporánea del lenguaje y del arte sobre las interrelaciones entre verbalidad y expresión visual que se producen en el cerebro humano, de las que el idioma y el universo artístico de los árabes son un claro reflejo. El estudio de los términos árabes alusivos a signos primarios como la línea, el trazo, el dibujo, la figura, la pintura, además de aquellos que vertebran las funciones comunicativas y estéticas esenciales de la visión y de la producción de formas, revela una sistemática e intercambiable entre lo visual y lo verbal que tendría su origen, ya desde la propia gestación de la lengua árabe, en el fenómeno de la difusión que afecta a las dos zonas del cerebro que controlan respectivamente la palabra y la mano. Finalmente, el autor concluye el estudio analizando el peculiar sistema de denominación de los colores en árabe, subrayando la precisión casi infinitesimal con el que sus antepasados describieron las tonalidades cromáticas de su entorno del desierto y la ambivalencia de algunos vocablos que denominan a la vez un color y de su contrario.

La redacción de ambos estudios estuvo acompañada y enriquecida por su obra plástica de los años setenta del siglo pasado, con aquellas geometrías caligráficas que lo hicieron célebre, en las palabras o breves frases de profundo contenido para el árabe de cualquier confesión se manifiestan en el espacio pictórico determinado

13 Kamal Bullata (1990). *Fi handasat al-luga wa-qawa'id al-raqsh*, en VV.AA. *Al-Islam wa-l-hadaza*, Londres. La traducción española fue Kamal Bullata (1991). «Geometría de la lengua y gramática de la geometría», *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 11-26. Kamal Bullata (1991). «La pensée visuelle et la mémoire sémantique arabe», en *Peuples méditerranéens*. París, 54-55, pp. 93-100, que tradujo asimismo: Kamal Bullata (2004). «Pensamiento visual y memoria semántica árabe», *Cuadernos de Arte*, 35, pp. 275-291.

14 'Ayn significa también «ojo», y es el nombre de la letra inicial de la palabra «árabe».

generalmente por el cuadrado y sus giros (lo que Bullata relacionó en todo momento con la planta en cuadrado girado de la Cúpula de la Roca, monumento que contempló el artista personalmente desde su niñez), por la especularidad y la transparencia hasta deshacerse o confundirse la dimensión verbal con la visual en un arte con dos plenitudes, la árabe y la moderna. Sus exploraciones se hicieron extensivas pronto también al otro componente medular de la cultura árabe, la poesía, a través de sus libros de artista con poetas árabes y de otras culturas, y adquieren la forma de sutiles y sorprendivos portafolios y libros de artista, de los que menciono aquí solamente dos de ellos —*Tres cuartetos* y *Portafolio Granada y Velos*—, por su interesante reflexión sobre tres clásicos de las matemáticas, la arquitectura y el sufismo árabes. En *Tres cuartetos*, portafolio confeccionado durante su estancia en Rabat entre 1993 y 1994 con una beca de la fundación Fullbright para investigar y trabajar sobre arte islámico tradicional, inicia estas maniobras con el cuadrado y sus rotaciones, que culminan poco después en *Surratal-ard* ('El ombligo de la Tierra', dedicada a la Cúpula de la Roca y Jerusalén) (Amman, 1998) y *Mare Nostrum*, un homenaje y reflexión sobre la cultura y las artes del Mediterráneo (Montreal, 2002). En dicho portafolio el artista recurre al color plano y a la división proporcional del cuadrado, diagonal y verticalmente, aplicando una relación gradual establecida por el matemático Zabitibn Qurra en el siglo IX. Los siete colores empleados en cada cuadro responden a una escala tonal similar a la de la obra total, es decir, a los doce cuadros, que pueden ordenarse y relacionarse entre sí a gusto del espectador quien, convertido al mismo tiempo en lector, puede leer y recitar las doce «arias» compuestas para la ocasión por el poeta marroquí Mohammed Bennis, que las escribió a partir de los bocetos que le iba mostrando el pintor. De modo similar, en su *Portafolio Granada* (Granada, 1998), desarrollado sobre la idea de los cuatro ríos del Paraíso representados, según algunos estudiosos, en el Patio de los Leones y cuyo nombre original era precisamente *al-Riyad al-Said* ('El jardín feliz'), Bullata incorpora la arquitectura a su visión estética para lo cual encargó Adonis una casida, que el poeta sirio compuso con el título de *Doce candiles para Granada*, y que se imprimió en un bello libro acordeón con pliegues en forma de mocárabes bajo los cuales discurre la casida a semejanza de los poemas murales de la Alhambra. La superficie acuosa, que algunos azulejos de la Alhambra evocaban a su modo, se recrea ahora en las doce serigrafías del *Portafolio Granada* con técnicas y gusto contemporáneo y con una cuidada gama cromática generadora de luces, reflejos y suaves movimientos. Para el libro de artista *Voiles* ('Velos'), el artista se dirige a uno de los más grandes sufíes, al-Niffari (Irak, siglo X), cuyas sugerentes máximas han sido recuperadas por escritores y artistas plásticos actuales como Munir al-Shaarani. Aquí los textos elegidos por Bullata proceden de la obra *Detente en el nombre de Dios* de al-Niffari, seleccionándolas, como es su costumbre, por su contenido alusivo a la percepción visual y la transparencia, sacándolos una vez más de su contexto original para que cobren otros significados en el nuevo contexto perceptivo-verbal. En esta ocasión, el artista corta las páginas con el fin de favorecer diversas miradas-lecturas concibiendo, además, cada hoja como un velo con el fin de experimentar, con el paso de cada hoja, el caro concepto sufí del «desvelamiento» y accediendo a un

nuevo significado, antes oculto; al mismo tiempo, incorpora los juegos de transparencias en las pátinas de color de cada hoja/velo.¹⁵

Concluiremos con dos de los más recientes trabajos de Kamal Bullata referidos uno al famoso físico, matemático y humanista Alhacén (Dubai, 2009) y el otro al mito bíblico y coránico de la reina de Saba, *Bilqis* (Dubai, 2014).¹⁶ En este último, a la dimensión sagrada del relato sobre Salomón y Bilqis en el que aflora el pasado matriarcal del reino árabe de Saba y su incorporación a la línea profética patriarcal y monoteísta, se suma la simbología arquitectónica y la especularidad del suelo de cristal, signo de la arquitectura superior que la literatura árabe clásica aplicó, por ejemplo, a la idealización de palacios como los Madinat al-Zahra' y la Alhambra. Mas Bullata conduce este *topos* coránico-arquitectónico a la exploración estrictamente estética del agua, el espejo y la reflexión de la luz y de los colores en una perspectiva de pura visualidad. Por ello, en los imponentes óleos de Bilqis se afana en que los colores parezcan «tan frescos como el agua de una fuente y tan transparentes como el cristal», sin dar por finalizada una obra hasta que siente que casi podría sumergirse en ella como en una alberca o que su superficie se transforma en espejo, en palabras del propio artista, que añade: «Días o semanas más tarde, cuando contemplo asombrado lo que se produce ante mis ojos, no puedo sino preguntarme qué imágenes salidas de mi memoria son las que se reflejan en esta superficie». La respuesta nos remite de nuevo a la lengua y al imaginario legendario, textual y plástico del pasado árabe compartido por las diversas culturas y creencias del Medio Oriente.

Magnífico testimonio de ello lo tenemos en su exposición *Homenaje a Alhacén* (Dubai, 2009), clara continuación de la serie dedicada a Bilqis y en la que el artista emprende la tarea de visualizar la palabra y verbalizar la visión o, dicho de otro modo, pintar-delinear una materia verbal alusiva a la creación, la luz y el color, para lo que nos introduce en un fascinante universo pictórico-geométrico-verbal, físico y metafísico a la vez, tan sensorial como espiritual, en consonancia con el legado óptico y estético de Alhacén de Basora (965-1040), que fue quien con más precisión explicó antes de la modernidad, por medio de las matemáticas y de la experimentación, la naturaleza de la luz y de la percepción sensible, describiendo los fenómenos de reflexión y refracción, la visión diferenciadora de los colores, sus matices, transparencias y opacidades, así como las sombras, el brillo y las sensaciones de lejanía, cercanía o tridimensionalidad, y todo ello dentro de un sistemático análisis de la

15 Sobre estos y otros libros de artista de Bullata, y sobre su obra y producción intelectual en general, véase José Miguel Puerta Vilchez (2010). Kamal Bullata: la imagen y la palabra en la plástica árabe actual, en *Fátima Roldán Castro* (ed.). *Voces del Islam*. Huelva: Universidad de Huelva-Ayuntamiento de Almonaster, pp. 78-97. Acaban de publicarse dos magníficos volúmenes sobre vida, obra y escritos del mismo artista y de otros autores sobre él, que finalmente Bullata no llegó a ver publicados, pues le sobrevino la muerte mientras preparaba su edición junto con Barry Flood y su esposa Lily Farhoud. Ambos libros son Finbarr Barry Flood (ed.) (2019). *There where you are not. Kamal Boullata: selected writings*. Múnich: Hiermer, y Burcu Dogramaci (ed.) (2019). *Uninterrupted fugue. Art by Kamal Boullata*. Múnich: Hiermer.

16 Para sendos catálogos preparé los textos José Miguel Puerta Vilchez (2009). *Cromatic geometries of light*, en VV.AA. *Homage to Al-Hasan Ibn al-Haytham*. Dubai: Meem Editions; y José Miguel Puerta Vilchez (2014). *Introduction to Bilqis by Kamal Boullata*, en VV.AA. *Bilqis*. Dubai: Meem Editions, reed. en Burcu Dogramaci (ed.) (2019), *Uninterrupted fugue. Op. Cit.*, pp. 30-51.

complejidad de factores externos e internos con que el ser humano percibe la belleza sensible. Si la excepcional obra óptica de Alhacén, su *Kitab al-manazir* ('De óptica' o 'De perspectiva') —traducida al latín por Gerardo de Cremona en el siglo XII y divulgada por Witelo a finales del siglo XIII—, es un verdadero monumento de la historia de la Estética con teorías que fueron bien aprovechadas por los artistas y tratadistas renacentistas (Ghiberti, Alberti, Leonardo, etc.),¹⁷ Kamal Bullata la recupera, pero contemplándola desde la tradición a la que originariamente perteneció «el geómetra de Basora»: la árabe e islámica. Y lo hace, además, en favor de una nueva plástica árabe contemporánea, demostrando la modernidad y vigencia de sus tesis y sirviéndose de ellas para elevar la estética árabe del presente al nivel de las más delicadas y exigentes experiencias estéticas universales.

Al igual que en etapas anteriores del artista, el pintor palestino vuelve a indagar en las interacciones de la luz, los colores, la geometría y la palabra, pintando palabras y frases a la vez patentes y ocultas a la mirada, procedentes a un tiempo de los textos sagrados, del sufismo y de la tradición óptica árabe: 1) *Al-Wáhid, al-Wá'id* ('El Uno, el Hallador'), dos de los más bellos nombres de Dios en el Islam, en los que se condensa en esencia el mensaje de la Revelación —el Uno generador de la multiplicidad de la existencia—; son, además, los atributos de la unidad y la creación-amor por excelencia (*wá'id* significa también 'quien ama'); 2) *Kun fa-yakun* ('Sé y es') (*Corán* 2: 117), orden divina creadora ya mencionada cuyas palabras, al igual que en los otros cuadros de este *Homenaje a Alhacén*, el ojo puede ver pero difícilmente leer; 3) *Nur min nur* ('Luz de Luz'), según la expresión de fe cristiana que, aplicada al Mesías, alude a su encarnación (el Verbo divino hecho carne), lo que la creencia sitúa en Belén (*Bayt lahm*) (Palestina); 4) *Nur 'alà nur* ('Luz sobre Luz'), donde la célebre expresión coránica de la azora de la Luz (*Corán* 24: 35), omnipresente en la historia de la caligrafía árabe clásica, nos habla, desde dos tradiciones, del signo creador e inspirador por excelencia, la luz, que en el terreno de lo humano es la que posibilita la percepción y el goce de la realidad visual; 5) *al-Žáhir wa-l-Bátin* ('El/lo Manifiesto y el/lo Oculto'), dos nombres divinos a la vez que dos conceptos visuales y, al lado, el cuadro; 6) *al-Jafí fi l-yalí* ('Lo oculto está en lo manifiesto'), popular máxima considerada sufi a la que el artista recurre, como también lo han hecho conocidos contemporáneos suyos como Hassan Massoudy y Munir al-Sa'arani, en referencia a esa doble dimensión de lo visible y lo invisible, de lo perceptible y lo trascendente, en la que oscila el ser humano física y espiritualmente. Y anterior a todo lenguaje, retornando al poder místico de la letra cual signo de la escritura gratuita e indescifrable con que la que el Creador ordenó el mundo, según las Escrituras, compone el tríptico 7) *Alif, lam, mim* (*Corán* 2: 1), con estos tres caracteres luminosos y enigmáticos del *Corán*. A este maridaje entre

17 El gran historiador del arte y la cultura alemán Hans Belting, de quien Kamal Bullata fue amigo personal y colaborador durante la residencia del pintor en Berlín durante la última etapa de su vida, analizó con pormenor la importancia de la óptica y estética de Alhacén en el Renacimiento europeo en su célebre obra *Hans Belting (2012 [2008])*. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

lo metafísico y lo físico al que nos invita Bullata, pertenece su soberbio tríptico 8) *al-Ma' min lawn al-ina'* ('El agua es del color de su recipiente'), en el que explora la relación entre forma (visible) y contenido (oculto) a partir de la frase que el místico y artesano del vidrio al-Yunaid de Bagdad (m. 910) empleara para llamar la atención sobre la polimorfa manifestación divina en todas las creencias, y el respeto y amor que se debe tener a todas ellas, que otros leen también como metáfora de la unidad del Creador (luz) manifestada en la diversidad de la Creación (colores).

En el no menos bello tríptico que sigue a la serie, 9) *Yarà ma-la yurà* ('Ve lo invisible'), el pintor trae al terreno de la ambivalencia visual y semántica el citado credo cristiano aplicado a Dios, cuyo vicario en la Tierra, el ser humano, es llamado a ver lo invisible y, en el caso del espectador, a una placentera experiencia cromático-verbal situada en el istmo (*barzaj*) que separa y une los mundos del acá y el allá, de la luz hecha color y la palabra perceptible y significativa, trazada con ficticias líneas fronterizas equiparables a los silencios de una melodía árabe improvisada al laúd, el violín o el canún, según lo siente el propio artista. Al final, 10) *La yurà illa l-alwan* ('No se ve excepto los colores'), el principio óptico de Alhacén mencionado más arriba, que representa en la obra de mayores dimensiones y único cuarteto de la muestra, y con el que el tributo rendido al físico y humanista de Basora alcanza todo su sentido, situándonos en el nivel del ser humano como sujeto receptor. La legibilidad del texto se incrementa en este cuarteto en el que la paleta del pintor bebe de una amplia gama de azules, que en ocasiones llegan al verde, para introducirnos en un nuevo juego de transparencias y reflejos acuosos, celestes y cristalinios. Una gran línea divisoria horizontal sugerida a la altura del cuarto cuadrado crea un horizonte-línea de escritura especular que recorre las cuatro piezas que conforman la obra, la cual es susceptible de ser dividida en cuatro cuadros o de permanecer como gran mural. Leemos-veamos que la vista solo capta los colores, es decir, las múltiples manifestaciones de la luz. Y, puesto que ya hemos visto-leído en las obras precedentes que en lo visible se oculta lo invisible, y que la luz es el signo del creador (Dios / artista) y, por ende, un acto amoroso (de Dios / del artista), al espectador-lector le aguarda un tránsito más allá de lo visible, un camino de ascensión. Para Alhacén, el fundamento de la adecuada percepción estética, que teoriza en paralelo a su pensamiento ético de aliento humanista, depende, lo mismo que el correcto comportamiento moral, del equilibrio (*i'tidal*), la medida, la armonía (*i'tilaq*), y el ser humano está llamado a la perfección (*kamal*), a elevarse por medio del saber y la virtud descubriendo, comprendiendo, contemplando y conservando la extraordinaria armonía de la creación, la unidad que convive con la diversidad y hace iguales y perfectibles a todos los individuos, lo que expresó el «geómetra de Basora» en esta formidable declaración humanista tan válida hoy como ayer, sea en el Oriente o en el Occidente:

Quien ame la perfección (*muhubb al-kamal*) debe también habituarse a amar a todas las gentes (*mahabbat al-nas ashma'*) a quererlas, a procurarles afecto, a acercárselas y compadecerlas, puesto que las gentes son una sola tribu (*qabil wáhid*), en la que

unos emparentados con otros están, y en la que la humanidad es lo que a todos los une (*tashma‘u-hum al-insaniya*).¹⁸

Y, como gustaba de citar Kamal Bullata, «¿No es el amor el origen de toda creación?» (Henri Matisse). Así, a su itinerario personal, todo él una admirable expresión de amor hacia su tierra madre, Jerusalén y Palestina, tan amenazadas por la barbarie, y hacia el ser humano de buena voluntad y de cualquier condición, se añade este íntimo homenaje a una de las más elevadas y sutiles ideas de belleza generadas en la cultura árabe clásica, la elaborada en el siglo X-XI por el genio científico y filosófico de Alhacén, quien al conjugar la estética con la ética indicaba la senda a seguir por el arte, el pensamiento y la conducta de quienes vivimos mil años después.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Doctor en Filología Árabe y profesor titular del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, José Miguel Puerta Vilchez es también autor de *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada* (1990), *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe* (2007), *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones* (2010, reed. 2015), *La poética del agua en el islam* (2011), *El sentido artístico de Qurtuba* (2015) o *Un asceta en la corte nazarí* (2016). Ha sido, además, codirector y redactor de la Biblioteca de al-Ándalus (9 vols., 2004-2012).

RESUMEN

El presente artículo pretende ser un repaso a la lengua y pensamiento árabe clásico en torno a la plástica árabe actual. Una síntesis del «artista árabe actual», sin duda influenciado por el ecosistema mundial del arte y de la cultura (fuera y dentro de los países árabes e islámicos), con aportaciones novedosas y enraizadas en la memoria visual y verbal árabe y no como mero adaptador de corrientes artísticas exteriores. Figuras y trayectorias como la de la iraquí Madiha Omar, el contacto directo de estos artistas árabes con las vanguardias internacionales a través del célebre Grupo de Bagdad, o la figura y a la aportación estética y filosófica del artista Kamal Bullata a través de la caligrafía, nos acercará a este diverso universo del arte árabe actual.

PALABRAS CLAVE

Grupo de Bagdad, estética, filosofía, caligrafía, arte visual, arabidad.

18 Alhacén, *Maqala fi l-ajlaq* ('Tratado de ética'), p. 141. Ibn al-Hayzam (Alhacén) (1981). *Maqala fi l-ajlaq*, en *'Abd al-Rahman Badawi. Dirasat wa-nusus fi l-falsafa wa-l-'ulum 'inda l-'arab* ('Estudios y textos sobre filosofía y ciencias de los árabes'). Beirut: Al-mu'assasat al-'arabiyyat li-l-dirasat wa-al-nasr, pp. 107-145. Véase José Miguel Puerta Vilchez (2009). El humanismo filosófico árabe: Iraq y al-Ándalus, en *Salvador Peña Martín (coord.). Iraq y al-Ándalus. Oriente en el Occidente islámico*. Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, p. 147.

ABSTRACT

The purpose of this article is to perform a review of classical Arabic language and thought in relation with today's Arab plastic arts. It provides a summary describing the «modern-day Arab artist», undoubtedly influenced by the global art and culture ecosystem (inside and outside the Arab and Islamic countries), with innovative contributions rooted in Arabs' visual and verbal memory, not merely adapting external trends in art. Figures and trajectories such as that of Iraq's Madiha Omar, the direct contact of these Arab artists with the international avant-garde through the famous Baghdad Group, and the figure and aesthetic and philosophical contributions of artist Kamal Bullat through calligraphy all give us a closer look at the diverse world of modern-day Arab art.

KEYWORDS

Baghdad Group, aesthetics, philosophy, calligraphy, visual art, Arabism.

الملخص

يسعى هذا المقال ليكون استعراضاً للغة العربية والفكر العربي الكلاسيكي من حول مسألة الفن التشكيلي العربي الحالي. توليفة «الفنان العربي الحالي»، المتأثر من دون شك بمحيط الفن والثقافة العالميين (خارج وداخل الدول العربية والإسلامية)، مع إسهامات جديدة متجذرة في الذاكرة البصرية واللفظية العربية وليس فقط بمثابة مكيف للتيارات الفنية الخارجية. فشخصيات ومسارات مثل حالة الفنانة العراقية مديحة عمر، والتواصل المباشر لهؤلاء الفنانين العرب مع التجارب الطلائعية العالمية من خلال مجموعة بغداد الشهيرة، أو شخصية الفنان كمال بلاطة و مساهمته الجمالية والفلسفية من خلال الخط العربي، سيقربنا كل ذلك من هذا الكون المتنوع للفن العربي الحالي.

الكلمات المفتاحية

مجموعة بغداد، علم الجمال، الفلسفة، الخط، الفن البصري، العروبة.