

demia. Mostraban a estudiantes muy bien vestidos, estudiantes ejemplares trabajando, que en ningún aspecto se parecían a la imagen del artista caótico y egoísta, sino que semejaban más bien diligentes trabajadores. Finalmente, en agosto de 1933, Namik Ismail, respaldado por el personal docente de la Aca-

demia, envió un informe sobre el estado de las bellas artes en Turquía al Ministerio de Educación, el cual mostraba, en marcado contraste con el tono de la correspondencia del periódico, un cambio radical de ideas y un uso casi ostentoso de un lenguaje que apelaba al furor ideológico de la época.

## Las artes visuales del Egipto moderno, métodos de investigación y fuentes: el ejemplo de Mahmud Mujtar (1891-1934)

Nadia Radwan. Universidad de Ginebra

A principios del siglo XX, a raíz de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, apareció una generación de artistas que renovó profundamente el panorama artístico del momento. Bajo los auspicios del rey Fuad I, artistas oriundos y extranjeros van conformando un conjunto de obras que muestran influencias occidentales en constante evolución. Entre estos artistas, llamados «pioneros», destaca la figura del escultor Mahmud Mujtar. Su trabajo, reconocido muy pronto en Egipto y comparado con las obras de la época de los faraones, constituye un claro exponente de la atmósfera multicultural y cosmopolita que vivió El Cairo en la primera mitad del siglo XX. Así, en una mezcla de tradición y modernidad junto con una firme voluntad de independencia artística, la figura de Mujtar representa un hito en la historia del arte contemporáneo egipcio.

Este artículo pretende analizar el modo en que algunas fuentes determinan el análisis de las artes visuales en Egipto durante el periodo histórico de principios del siglo XX. Más concretamente, se trata de reconstruir las condiciones en las que se formaron los primeros círculos artísticos egipcios a fin de responder a la siguiente pregunta: ¿Se puede considerar que la evolución de los artistas pertenecientes a la llamada generación de los «pioneros» se vio espoleada en gran medida por la circulación de ideas y los intercambios culturales que caracterizaron a los círculos cosmopolitas egipcios de las décadas de 1920 y 1930?

Ilustraremos estas ideas con el ejemplo del escultor Mahmud Mujtar (1891-1934), cuya trayectoria es representativa, desde distintos puntos de vista, de la de numerosos artistas de su época. En primer lugar, pertenece a una generación que se beneficia de

la creación de nuevas instituciones artísticas, como la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, fundada por el príncipe Yusef Kamal e inaugurada el 13 de mayo de 1908. A los primeros en obtener un título en esta escuela se les suele llamar los «pioneros» (*ruwwad*), una denominación que demuestra «hasta qué punto está arraigada la idea de que no había arte antes de la adopción del arte occidental».<sup>1</sup> En efecto, se considera que estos artistas fueron los primeros egipcios que aprendieron las técnicas y soportes del arte occidental bajo el magisterio de profesores de origen europeo, en una escuela fundada según el modelo parisino. Habrá que esperar a 1937 para que se nombre por primera vez director de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo a un egipcio, Muhammad Nagi, que se convierte así en sucesor del pintor francés Roger Bréval.

1. Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Ginebra, Slatkine, 1996, p. 57.

Luego, como la mayoría de sus contemporáneos, Mujtar se beneficia de la creación de un sistema de becas para estudios artísticos en el extranjero. Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo viajan a Europa para cursar estudios en la Académie Julian o, en el caso de Mujtar, en la Escuela de Bellas Artes de París. Por otra parte, el período en el que desarrolla su actividad se caracteriza por una serie de convulsiones políticas que se producen en Egipto en un lapso de tiempo relativamente corto: las primeras luchas por la independencia dirigidas por Saad Zaghlul, la Revolución de 1919, la instauración de un poder monárquico con la coronación del rey Fuad I en 1922, sucedido por su hijo Faruk en 1936. El fallecimiento prematuro de Mujtar a la edad de 45 años no le permitió presenciar la independencia del país, pese a su implicación al servicio del Wafd, el Partido Nacional. En este clima, caracterizado por la aparición de una conciencia nacional, se manifiesta una corriente de renovación de las ideas llamada *Nahda*,<sup>2</sup> de la que se proclaman miembros los artistas egipcios durante los primeros treinta años del siglo XX.

Es, además, en este momento cuando aparecen las primeras obras sobre la producción artística egipcia. Sus autores son personalidades de la *intelligentsia* francófona, como Morik Brin, que publica en 1935 una primera obra titulada *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine* [Pintores y escultores en el Egipto contemporáneo]. En ella, el crítico estudia los artistas en boga expuestos en el XV Salón de El Cairo, celebrado en el Palacio Tigrane, así como las personalidades del mundo político y cultural que asisten. Bajo el impulso del político, mecenas y coleccionista Muhammad Mahmud Khalil (1877-1953), uno de los principales actores

de la promoción de las artes en Egipto, se abren los primeros salones oficiales de El Cairo.<sup>3</sup> Estas primeras manifestaciones, organizadas según el modelo de los salones parisinos, ofrecen a la élite caiota la posibilidad de adquirir obras de arte y participar en el desarrollo de un mercado artístico, y al mismo tiempo influyen en el gusto de los coleccionistas. Los escritos coetáneos de los primeros salones son crónicas de sociedad más que verdaderos análisis científicos, pero tienen la ventaja de presentarnos a los actores del mundo artístico egipcio (mecenas, coleccionistas, galeristas, profesores de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, etc.). La obra de Morik Brin revela la presencia de numerosos artistas de origen extranjero nacidos o establecidos en El Cairo. Estos últimos son considerados tan egipcios como los artistas de origen egipcio.

A partir de la década de 1960 se publican las primeras obras en lengua árabe. Sus autores también son personalidades próximas al mundo artístico egipcio, como el artista Muhammad Sidqi al-Gabkhanghi o el crítico Subhi al-Sharuni. En general, la mayor parte de estos escritos, publicados tras la toma del poder por Gamal Abdel Nasser en 1952, no mencionan el papel, ni siquiera la presencia de artistas de origen extranjero en beneficio de una producción que se presenta como «auténticamente egipcia». El crítico egipcio Aimé Azar es el único que dedica un capítulo de *La peinture moderne en Égypte* [La pintura moderna en Egipto] a los pintores de origen extranjero. De todos modos, en dicho libro condena firmemente la adopción ciega de los modelos del arte europeo por parte de algunos pintores egipcios, afirmando que «durante dos generaciones, la pintura en Egipto sólo ha sido un ejemplo de los más nefastos subproductos».

2. *Nahda* significa literalmente «El despertar». La *Nahda* es un movimiento de renovación de las ideas que se manifiesta en Egipto a finales del siglo XIX en los ámbitos religiosos, políticos, económicos y culturales. Este «Renacimiento» se caracteriza sobre todo por la voluntad de conciliar los valores nacionales con las exigencias impuestas por un proceso de modernización orientado según el modelo occidental. Utilizaremos el término *Nahda* para designar únicamente la renovación que se manifiesta en el ámbito artístico.

3. Muhammad Mahmud Khalil era un gran mecenas y coleccionista de pintura y escultura en Egipto. Aconsejado por su esposa francesa, Émilienne Luce, adquiere obras maestras del arte europeo de los siglos XIX y XX, entre ellas un importante número de cuadros impresionistas. Estas obras se conservan en el Museo Muhammad Mahmud Khalil en su antigua residencia en Guiza, y constituyen en la actualidad la colección de arte occidental más importante de Egipto. Véase en este sentido el catálogo de la exposición *Les oubliés du Caire. Chefs d'œuvres des musées du Caire*, Musée d'Orsay, París, 5 de octubre de 1994 – 8 de enero de 1995.

Así, hasta la década de 1980, se distinguen a grandes rasgos dos percepciones de la generación de los «pioneros». La primera presenta una lectura historiográfica que, a través del prisma del nacionalismo, tiende a considerar sus obras como esencial y auténticamente egipcias. La segunda, con un barniz orientalizante, ve en estas creaciones un «subproducto» de la periferia de los centros artísticos europeos. Ambas tendencias se unen en la medida en que «egipcianizan» a la generación de los «pioneros» y a su producción, sin mencionar las relaciones culturales, influencias e intercambios recíprocos, ni la circulación de ideas que caracterizan a este entorno durante la década de 1920 y 1930.

En efecto, en esa época afluye a El Cairo y Alejandría una masa de inmigrantes procedentes de todos los confines de Europa y Oriente Medio: griegos, italianos, franceses, armenios, sirios y libaneses, polacos, suizos y otros convierten a estas ciudades en centros cosmopolitas. Esta muchedumbre multicultural y multiconfesional, que al principio quiere establecerse en Egipto por motivos económicos, da un verdadero impulso al desarrollo cultural. A la inversa, numerosos artistas egipcios beneficiarios de becas de estudios viajan a capitales europeas como Roma o París. A su regreso, difunden las nuevas técnicas adquiridas durante su estancia en el extranjero, ya sea dando clase o bien exponiendo sus obras en los salones anuales. Por ello, fuentes múltiples y variadas como revistas, periódicos, catálogos de exposición, inventarios de museos, escritos, y notas personales y fotos de artistas nos permiten proponer una relectura historiográfica del contexto en el que evolucionan estos «pioneros». Estos documentos revelan, por ejemplo, que la obra de un artista como Mujtar está muy ligada a su pertenencia a los círculos cosmopolitas dinamizados por las constantes idas y venidas entre Egipto y Europa, mucho antes de su viaje a París.

Mujtar es admitido en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo por el escultor francés Guillaume

Laplagne, a quien el príncipe Yusuf Kamal confió la dirección de la institución desde su creación en 1908. La Escuela funcionaba entonces como una institución privada, gratuita y abierta a todo el mundo, fundada por el *wakf*<sup>4</sup> del príncipe, y acogió a unos cuatrocientos alumnos entre 1908 y 1910.<sup>5</sup> Un retrato de Mujtar fechado en 1910 nos muestra al joven escultor cuando aún era alumno de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo. El artista lleva bigote, una melena estilo paje y un fular flojamente anudado en torno al cuello del blusón. A sus 21 años, el escultor se destaca por un modo de vestir totalmente atípico en el Egipto de aquella época. Esta fotografía demuestra que se identifica con la imagen del artista bohemio parisino que se podía encontrar en el barrio de Montparnasse. Aunque no haya visto aún Europa, posiblemente esta «imagen de artista» haya sido difundida por sus profesores europeos o por la prensa.

Mujtar no descubre la realidad de la capital francesa hasta el año 1912, cuando lo envían allí en misión de estudios a petición de Laplagne. En París, primero es aprendiz del escultor Jules Coutan, antes de superar el examen de admisión a la Escuela de Bellas Artes y convertirse así en el primer alumno egipcio de la prestigiosa institución. Frecuenta entonces la bohemia parisina y trabaja en un estudio situado en la calle François Bernard. No obstante, durante su estancia en París lo llama al orden el príncipe Yusuf Kamal, quien insiste en la dura tarea que lo aguarda a su regreso al país: «Usted es egipcio y debe regresar egipcio. Debe trabajar con aplicación, porque en usted hemos depositado todas nuestras esperanzas. Esperamos con impaciencia los resultados de su ardor en el trabajo para demostrar que los egipcios no carecen de tenacidad y no son incapaces de triunfar en el mundo del arte, que es una de las manifestaciones de la civilización».<sup>6</sup> Investido de una misión al servicio de su país, Mujtar empieza a trabajar en la maqueta de una de sus principales obras, titulada *El despertar*

4. *Waqf*: legado pío para una obra de caridad o de utilidad pública.

5. Mercedes Volait, *Architectes et architectures de l'Égypte Moderne 1830-1950. Genèse et essor d'une expertise locale*, París, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 232.

6. Carta del príncipe Yusuf Kamal a Mahmud Mujtar citada en Badr al-Dīn Abū Ghāzī y Gabriel Boctor, *Mouktar ou le Réveil de l'Égypte*, El Cairo, Urwand et fils, 1949, p. 46.

de Egipto. El Salón de Artistas Franceses de 1918 la acepta, y aparecen artículos elogiosos en la prensa parisina. Hafiz Afifi, miembro de la delegación del Wafd enviada a París por Saad Zaghlul, visita al escultor en su estudio. Al regresar a Egipto hace un llamamiento al pueblo egipcio en la prensa para erigir por suscripción nacional un monumento de *El despertar de Egipto* en una plaza pública de El Cairo. Cuando Mujtar vuelve al país en 1920, lo reciben como a un héroe nacional; así pues, además del reconocimiento de que goza en París, cuenta con el apoyo de la élite local.

El 20 de mayo de 1928, *El despertar de Egipto* se inaugura oficialmente en la plaza de Bab al-Hadid de El Cairo<sup>7</sup> bajo los auspicios de Fuad I. Es el primer monumento creado por un artista egipcio que se erige en un espacio público. Mujtar decide esculpir *El despertar de Egipto* en granito rosa procedente de Asuán. Este material local, excavado en las antiguas canteras de Nubia, le permite dar a su obra una línea de continuidad con los grandes escultores del antiguo Egipto. Una doble alegoría representa al *Despertar*: una esfinge que se alza orgullosa sobre sus patas delanteras, evocando el término *Nahda* en su sentido literal (despertar, levantarse), y una *fallaha*, que simboliza a la nación. La mujer abraza tiernamente a la esfinge, herencia de un pasado glorioso, que se pone en pie tras siglos de letargo. Al mismo tiempo, se levanta el velo dando a entender el fin de un período de ceguera. Estos dos movimientos simultáneos, el despertar de la esfinge y el de la campesina que se quita el velo, evocan un fenómeno de transformación, de cambio. Mujtar representa esta metamorfosis orientada hacia el futuro romper con el pasado, ya que dos figuras ligadas al patrimonio cultural de Egipto anuncian el despertar de la nación: el antiguo Egipto y el campesinado. El escultor instaura así una iconografía identitaria que inspirará a varias generaciones de artistas egipcios.

Desde un punto de vista estilístico, esta escultura híbrida difiere de los modos de representación europeos y también de la escultura monumental faraónica. Si la esfinge de Mujtar conserva el orgullo y la nobleza de su antepasada, recostada durante milenios

frente a las pirámides de Guiza, se diferencia de ella, inmóvil y petrificada, por el aliento de vida que la anima. En un impulso que imaginamos lento y poderoso, el teriántropo se alza sobre las patas delanteras en un movimiento de vitalidad, acentuado por la musculatura de los flancos. El tratamiento de la anatomía de la esfinge atestigua la maestría técnica adquirida por Mujtar en la Escuela de Bellas Artes, así como su conocimiento de la estatuaria grecorromana, cuyos ejemplos pudo ver en el Museo del Louvre cuando estuvo en París. Por otra parte, la estilización de las patas de la fiera, tratadas en volúmenes geométricos, revela la influencia del Art Decó. Lo mismo se puede decir de los pliegues verticales del vestido de la *fallaha*, una campesina con aires de reina o diosa. Con su noble figura, la madre nutricia de Egipto encarna también la fertilidad de su tierra. Mirando en la misma dirección que la esfinge, se levanta el velo hacia el futuro del país. Cabe subrayar que el gesto de levantarse el velo no parece anodino en este contexto. En efecto, entre las primeras personalidades que apoyaron a Mujtar y promovieron su trabajo se hallan las mujeres implicadas en la causa feminista y nacional. Dichas personalidades, a quienes llamaban las «Damas de El Cairo», desempeñaron un papel preponderante en la promoción de las artes en Egipto. Huda Sharawi, fundadora de la Unión Feminista Egipcia y de la revista *L'Égyptienne* junto a Sayza Nabarawi, se quitó el velo públicamente en la estación de El Cairo en 1923, al regresar de una reunión feminista internacional celebrada en Roma. Este primer gesto simbólico de la emancipación de la mujer egipcia tuvo una gran repercusión en el momento en que Mujtar trabajaba en el monumento. No obstante, la representación de la mujer es un *leitmotiv* en la obra del escultor, que suele evocarla a través de la campesina. Aun cuando pertenezca al vocabulario iconográfico nacional, la *fallaha* de Mujtar responde también al gusto europeo por una «mujer oriental» sensual e idealizada.

Mujtar expone, además, varias esculturas femeninas de pequeño tamaño en la Galería Bernheim-Jeune de París, que, en 1930, dedica una exposición a la mujer titulada «El arte egipcio contemporáneo:

7. El monumento fue desplazado en 1955 y en la actualidad se encuentra frente a la Universidad de El Cairo.

Mujtar escultor» en 1930. *Mujer del pueblo, La mujer del shaykh al-balad, La novia del Nilo, La vendedora de queso, Hija del Alto Egipto y Mujer de El Cairo* son algunas de las obras que presenta en esta famosa galería. Cosechan un gran éxito, y Georges Grappes, conservador del Museo Rodin, elogia al escultor en el prólogo del catálogo de la exposición: «Sus campesinas [...] conservan ese aire religioso y al mismo tiempo ese aspecto tan realista, tan humano, tan emotivo, siempre tan actual, que supieron darles sus mayores». Y añade: «Cuando se tiene el privilegio, el honor, de pertenecer al viejo Egipto [...], no se tiene derecho –usted lo ha entendido– a coger el cincel caído de las manos sin vida de los concienzudos y geniales artistas de su país para entregarse a amables fantasías». Georges Grappes ve en Mujtar un artista que restablece los lazos con una civilización perdida. Del mismo modo, en Egipto lo proclaman como el primer escultor egipcio desde los faraones. Así pues, la idea que prevalece es la de un atavismo del genio egipcio que se revelaría a través del artista. Ahora bien, la obra de Mujtar, por su riqueza y complejidad, supera en gran medida la figura del «milagro egipcio». Aunque trabaje al servicio de la causa nacional y tenga alguna influencia de sus ancestros, no representa únicamente un puro producto egipcio, sino que evoluciona paralelamente a un medio cosmopolita abierto al mundo.

En 1924, junto al pintor francés Roger Bréval, entonces profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, funda un grupo de artistas e intelectuales llamado La Quimera. Integrado por europeos y egipcios, forman parte del grupo los pintores alejandrinos Mahmud Said y Muhammad Nagi, y los ex alumnos de la Escuela de Bellas Artes Raghieb Ayyad, Muhammad Hasan y Yusuf Kamil, así como dos profesores de Bellas Artes, el pintor y caricaturista catalán Juan Sintés y el pintor saboyano Pierre-Beppi Martin.

Estos artistas establecen la sede de La Quimera en el estudio de Roger Bréval, situado en la calle Antikhana. Mahmud Mujtar también tiene allí su estudio, al igual que el pintor André Qattawi, miembro de una eminente familia judía de El Cairo. El poeta y crítico Ahmed Rasim describe esos estudios como imprescindibles puntos de encuentro del mundo artístico: «Escuchábamos música, intercambiábamos ideas, y algunos artistas mostraban sus últimas

obras. Ahí estaban Bilibine, el admirable decorador bizantino, Pausinger, el elegante retratista, Naghi, Constantinovsky, Boeglin y Bréval. A esos habituales se añadían en ocasiones Canéri, Thuile, Sintés, Said, Bonjean, Mogadam y Gavasi». Esta enumeración de personalidades del mundo cultural refleja el carácter heteróclito de estos primeros círculos. Los miembros de La Quimera trabajan conjuntamente al servicio de la promoción del arte y la cultura en Egipto, recreando un pequeño «Montparnasse» caiota en el barrio donde se encuentra la calle Antikhana. Todos ellos afirman participar en el florecimiento de una renovación artística, tal y como expresa el crítico Gabriel Boctor en 1929: «Es especialmente interesante destacar que la idea del grupo de La Quimera es el renacimiento del arte en Egipto, un renacimiento independiente, inspirado en la pintura y la escultura, pero basado en la inspiración de temas egipcios. El grupo está formado por egipcios y extranjeros, pero su objetivo es reproducir temas relacionados con el país y dar a conocer a los autores». Este «renacimiento» al que se refiere Boctor se extiende a otros ámbitos culturales, ya que, simultáneamente a la aparición del grupo de La Quimera, se crea su homólogo literario, el grupo de los Amigos de La Quimera, compuesto por escritores, poetas, críticos y periodistas. Forman parte de dicho grupo los escritores Husayn Haykal y May Ziadé, el poeta y crítico Ahmad Rasim, los críticos Morik Brin y Étienne Meriel, así como José Canéri. Este último es el redactor jefe de la revista *L'Égypte nouvelle*, un semanario francófono publicado desde la década de 1920 hasta la de 1950, dedicado sobre todo a la difusión de acontecimientos culturales. Durante la década de 1920, esta revista se convierte en portavoz de las ideas del grupo de intelectuales de La Quimera. Los profesores de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo Roger Bréval y Juan Sintés, que desempeñaron un importante papel dentro de La Quimera, colaboran en la ilustración de *L'Égypte nouvelle*. Se debe a Bréval la portada de la revista que representa a una mujer inspirada en relieves del antiguo Egipto, que aparece con el torso desnudo y ofreciendo flores de loto a Ra, el dios del Sol. La representación estilizada de esta ilustración demuestra el gusto por el arte decorativo de este artista formado en la Manufacture Nationale de Tapisseries de Beauvais y junto a Maurice Denis en París, antes de instalarse en Egipto en 1920 y enseñar pintura.

Juan Sintès publica todas las semanas en la serie *Les hommes du jour* unos retratos satíricos de personalidades de la vida política y cultural cairota, cuyo trazo es tan mordaz como la leyenda que los acompaña. Gracias a su aguda capacidad de observación, Sintès pone de manifiesto la ridiculez y las debilidades de los políticos mediante un dibujo corrosivo. Con un dominio perfecto de la lengua árabe, al principio de su carrera trabaja para la revista *Al-Kashkul*, un semanario humorístico y órgano influyente del Wafd. Las leyendas, escritas en dialecto egipcio, hacen que las caricaturas sean accesibles para el gran público, y cada una de ellas constituye una temible arma política. En el VII Salón Egipcio, inaugurado por el rey Fuad I en 1927, Sintès expone más de cien retratos satíricos en el Palacio de Tigrane. La exposición de caricaturas en un salón oficial demuestra que goza de pleno reconocimiento como artista. El crítico Morik Brin dirá de él: «Este caricaturista de lápiz y espíritu mordaces, este temible panfletista, es un pintor delicado y lleno de matices».

El arte de la caricatura está muy en boga en aquel entonces, y Mujtar hace también una serie de dibujos satíricos para la revista *Al-Kashkul*. Además de esos dibujos, realiza ya en los inicios de su trayectoria esculturas satíricas. En un acto dedicado a los ex alumnos de la Escuela de Bellas Artes, celebrado en 1911 en el Club Mohammad Ali, expone una obra titulada *El hijo del pueblo*. Esta escultura es una representación humorística de una figura profundamente arraigada en la cultura popular egipcia, el *ibn-al-Balad*. La escultura encarna al joven y travieso *fallaha*, un personaje clave en el mundo rural egipcio. Es el cuentista del pueblo, el pregonero, y su carácter pícaro y cómico despierta el afecto de todo el mundo. Esta escultura es una de las principales atracciones de la exposición, y Mujtar vende varios ejemplares de la misma, de tema muy popular, a miembros de la alta sociedad cairota.

Así, la actividad de Mujtar en La Quimera demuestra que evoluciona en un medio cosmopolita al lado de personalidades procedentes de horizontes muy variados, que participan activamente en la dinamización de la escena cultural, ya sea a través de

la pintura, la escultura, la caricatura, la literatura o la prensa. En este grupo está en contacto permanente con artistas provenientes, como él, de regiones consideradas periferias artísticas, como los países escandinavos, Suiza o Rusia.

La trayectoria de Mujtar presenta, por tanto, influencias múltiples y diversificadas que contribuyen a la creación de una producción única. En primer lugar, conoce en profundidad el patrimonio monumental de su país, no sólo el arte faraónico, ya que en Egipto existe, asimismo, el patrimonio copto y el grecorromano. En París recibe primero una formación académica en el estudio de Coutan y luego en la Escuela de Bellas Artes, antes de encontrar su propio lenguaje. También conoce las obras de escultores franceses, como Rodin, cuya influencia es evidente en algunas esculturas, como *Los mendigos ciegos* (1930), hasta el punto de despertarnos la duda de si llegó a conocer al maestro durante su estancia en París. Asimismo, podemos preguntarnos por qué nunca se integró en París como escultor plenamente moderno, a diferencia de Brancusi, escultor rumano diez años mayor que él. ¿Será porque, al contrario que este último, Mujtar nunca se sumó del todo a ninguno de los movimientos de vanguardia?

Una de las críticas que se hace a los «pioneros» egipcios es su «tardanza» en adoptar estilos que ya están totalmente superados en ese mismo momento por las corrientes que dominan el mundo artístico parisino. Pero algunos artistas egipcios justifican la elección de un lenguaje más «clásico», como el pintor Muhammad Nagi, quien, tras su estancia en París, dice: «Entonces me pregunté cuál debía ser mi camino: ¿consiste en mi asentamiento en París, mi integración en uno de los grupos florecientes del mundo pictórico cuyo ejemplo debería seguir? Me da miedo romper con el patrimonio de mi país. Temo lanzarme a la corriente de unas expresiones pictóricas que hasta ahora no me resultan familiares pero hoy en día me fascinan por su audacia. Me asusta quedarme atrapado en su órbita y alejarme progresivamente de Egipto y su arte, al que durante años me he sentido unido por poderosos lazos».<sup>8</sup> ¿Acaso Mujtar temía también «romper con el patrimonio»

8. Citado en Effat Naghi *et al.*, *Mohamed Naghi (1888-1956) : un impressionniste égyptien*, Les Cahiers de Chabramant, 1988, p. 18.

de su país? La reflexión de Nagi demuestra, de todos modos, que los «pioneros» están muy al día de los movimientos en boga en el mundo artístico internacional. Así pues, el hecho de que no se adhieran a determinadas corrientes es una decisión consciente y puede representar incluso una forma de resistencia. Mujtar también quiso rendir un homenaje a su país. En una obra titulada *Khamsin*<sup>9</sup> (1929), Mujtar representa las tormentas de arena características de la primavera en Egipto. El viento seco y caliente está personificado por una figura femenina cuya *abaya* (capa) se hincha al ardiente soplo del viento, hasta el punto de que los movimientos ondulantes de la ropa constituyen casi el tema principal de la escultura. Esta obra, que es sin duda una de las más logradas de Mujtar, tiende en tan alto grado a la abstracción que sólo el título nos recuerda cuál es su tema. Revela la elaboración de un lenguaje único que trasciende totalmente el concepto de localización.

## Bibliografía

- ABŪ GHĀZĪ, Badr al-Dīn y G. BOCTOR, *Mouktar ou le Réveil de l'Égypte*, El Cairo, Urwand et fils, 1949.
- AL-GABAKHANGĪ, M.S., *Tā'rikh al-haraka al-fanniyya fi Misr ilā 'ām 1945*, El Cairo, 1986.
- AL-SHĀRUNĪ, S., *Thamanīn sana min al-fann : 1908-1988*, El Cairo, 1991.
- AZAR, A., *La peinture moderne en Égypte*, El Cairo, Les Éditions Nouvelles, 1961.
- BRIN, M., *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, El Cairo, Les Amis de la culture française en Égypte, 1935.
- GRAPPES, G., *L'art contemporain égyptien : Mouktar sculpteur*, prólogo del catálogo de la exposición, 10-25 de marzo de 1930, Galería Bernheim-Jeune, París, 1930.
- RASSIM, A., « Juan Sintès », *La Semaine égyptienne*, número especial de Navidad, diciembre 1928.

---

9. *Khamsin*: significa literalmente «cincuenta», ya que este viento seco del desierto sopla durante 50 días en primavera.

## Reflexiones sobre el análisis del material cinematográfico a partir de la película siria *Los sueños de la ciudad [Ahlam al-madina]* de Mohammad Malas (1984)

Cécile Boëx. Institut de Recherches et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman, Aix-en-Provence

Mediante el análisis de la película siria *Los sueños de la ciudad*—cuyo método se basa únicamente en el material artístico en sí mismo— podemos extraer conclusiones interesantes en cuanto a las formas de expresión contestataria que permite el lenguaje cinematográfico. El objetivo es estudiar las herramientas filmicas que el director Mohammad Malas utiliza para elaborar una crítica de orden social y político a pesar del contexto represor que lo rodea. Puesto que una película constituye siempre una mirada subjetiva sobre la realidad, su sentido final está determinado por las decisiones del creador, ya sea respecto a la puesta en escena, los diálogos, la composición de imágenes, etc. Al difuminar las referencias cronológicas, el cineasta denuncia en este caso, de manera indirecta, el inmovilismo del discurso panarabista y la represión política.

Con demasiada frecuencia, el análisis de las obras artísticas y sus dimensiones estéticas y poéticas se ha visto relegado a los ámbitos de la historia del arte y de la crítica. No obstante, nos gustaría mostrar que

es posible abordar las obras desde el interior, en sus dimensiones expresivas, y desde el enfoque de las ciencias sociales. Para ello, expondremos algunos elementos de nuestro método de análisis cinema-