

El arte de los “pioneros” y los surrealistas egipcios y el muralismo mexicano

Por *Elka Margarita CORREA CALLEJA**

NO OBSTANTE QUE EGIPTO Y MÉXICO son países distantes, durante el siglo XX el arte mexicano tuvo influencia sobre las artes figurativas egipcias. No se trata de un referente central pero estuvo presente debido a que un país semiperiférico como México representó durante el periodo de entreguerras una alternativa a seguir en el ámbito artístico. El propósito del presente artículo es dar algunos ejemplos de inspiración del arte precolombino sobre pintores y escultores egipcios. Primero explicaré cómo surge el interés en el arte figurativo en el Medio Oriente, luego haré una breve reseña sobre la historia de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo y finalmente hablaré sobre los artistas.

*El arte figurativo en el mundo
árabe a partir del siglo XIX*

ENTRE los artistas que participaron en la Exposición Universal de 1867 se encontraba el pintor otomano Osman Hamdi Bey (1842-1910). Sus obras fueron el resultado de un creciente interés por el arte figurativo en el Medio Oriente: en 1883 en el imperio otomano abrió sus puertas una Escuela de Bellas Artes (Mekteb-i Sanayi-i Nefise) con un doble objetivo: iniciar a los súbditos otomanos en el arte académico figurativo (pintura y escultura) y hacer revivir las artes tradicionales u “orientales” que comenzaban a ser objeto de promoción oficial en las exposiciones universales.

Hacia los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, el ambiente intelectual en el mundo árabe estaba en plena efervescencia. El que fue gran muftí de Egipto entre 1899 y 1905, uno de los intelectuales más notables del periodo, Mohamed Abduh, lanzó una *fatwa* en 1904 que después se convirtió en artículo; el título era “Imágenes y estatuas: sus beneficios y legalidad”.¹ Allí seña-

* Profesora de la Universidad Iberoamericana y del Instituto Cultural Helénico, México; e-mail: <elkam.correa@gmail.com>.

¹ Fatem Mostafa Kanafani, “Egypt’s 19th century brush with fine arts”, *Mada Masr* (Egipto), en DE: <<http://www.madamasr.com/en/2016/05/05/feature/culture/egypts-19th-century-brush-with-fine-arts/>>. Consultada el 9-II-2015.

laba que era benéfico para la educación conservar los testimonios a través de imágenes y defendía su uso. Nunca utilizó el término “bellas artes” pero defendía la idea de que la pintura era una forma de poesía que podía verse aunque no escucharse. Seguramente afirmaciones como ésta provocaron una actitud más abierta hacia la figuración en el arte y la introducción de la pintura y la escultura en Egipto, gracias a los salones organizados por los *amateurs* de arte establecidos en El Cairo. Antes de la Gran Guerra todos los expositores eran europeos.

Descendiente directo de Muhâmmad ‘Alî Pacha y bisnieto de Ibrahîm,² el príncipe Yûssuf Kamâl (1882-1969) era quizá, dentro de la familia real, quien poseía la mayor fortuna.³ Fue miembro del Comité de Conservación de los Monumentos del Arte Árabe y coleccionista de objetos de arte islámico, los cuales donó en 1913 al Museo de Arte Árabe de El Cairo. En total sumaban casi un millón de piezas.⁴ El príncipe también se interesaba por el arte europeo y había adquirido para su colección obras francesas, de los pintores Eugène Delacroix y Gustave Courbet, e incluso algunas de los impresionistas, que posteriormente serían integradas a la colección Mahmûd Khalil en El Cairo.⁵

Debido a su interés por el arte, Yûssuf Kamâl pensaba que una característica sobresaliente de los entonces llamados “países civilizados” era la importancia que le daban al buen gusto en la decoración y el placer que encontraban en las artes. Esta admiración lo llevó en 1908 a fundar junto con un oscuro escultor francés llamado Guillaume Laplagne (1874-1927) la Escuela de Bellas Artes en El Cairo. El objetivo de esta institución era que los egipcios aprendieran el arte académico y formar pintores, escultores, arquitectos, decoradores y calígrafos competentes. De esta manera Egipto podría abastecerse de mano de obra calificada. Para tal propósito el príncipe donó uno de sus palacios ubicado en Darb al-Gamamiz en Sayyida Zaynab. La escuela abrió sus puertas el 22 de mayo de 1908 y los estudiantes fueron admitidos sin restricció-

² Yunan Labib Rizk, “Noble prince”, *Al-Ahram Weekly*, en DE: <<http://weekly.ahram.org.eg/2005/734/chrncls.htm>>. Consultada el 8-iv-2015.

³ Hassan Hassan, *In the house of Muhammad Ali: a family album 1805-1952*, El Cairo, The American University in Cairo Press, 2000, p. 55.

⁴ Mercedes Volait, *Fous du Caire: excentriques, architectes & amateurs d'art en Égypte 1867-1914*, Provence-Alpes-Côte d'Azur, L'Archange Minotaure, 2009 (*L'Âme du monde*), p. 216.

⁵ Prince Osman Ibrahim et al., *Méhémet Ali le grand: mémoires intimes d'une dynastie (1805-2005)*, Valencia, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 84.

nes de edad, nacionalidad y calificación. No había concurso para ingresar y el único requisito era pasar los exámenes de admisión. Así, aproximadamente cuatrocientos estudiantes fueron admitidos, pero sólo permanecieron ciento cuarenta y seis, de los cuales ciento veinticuatro eran egipcios musulmanes.⁶

El plan de estudios establecido en la escuela fue calcado de los programas de las academias italiana y francesa. Las dificultades técnicas para implementar la enseñanza del arte académico se encontraban al centro de las discusiones sobre la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, el principal conflicto que causaba la creación de esta institución giraba alrededor de la idea de arte nacional. Había quienes señalaban que el arte académico no era arte egipcio. Surgió una pregunta crucial, ¿que era el arte egipcio? Kamâl y Laplagne, fundadores de la escuela, se limitaban a señalar que en Egipto había una falta de profesionalización en el ámbito artístico, pero realmente nunca se preguntaron qué tipo de arte debía enseñarse en ella. Por un lado, el príncipe quería crear una institución dedicada a la conservación de las artes nacionales y para lograrlo pensaba que era necesario despertar el interés por el arte figurativo, pero por el otro, no sabía si el arte nacional debía orientarse hacia el mundo islámico tradicional o hacia un arte figurativo innovador.

Laplagne era consistente con su postura. Pensaba que si Egipto quería renovar su arte, debía buscar inspiración en la época faraónica. En 1911, cuando escribió un reporte para el Comité de la Universidad, señalaba que un elemento crucial para la formación de cualquier escultor académico era visitar museos. Él recomendaba para sus estudiantes:

Nous n'avons pas d'autres statues à leur faire voir que les statues du Musée Égyptien et c'est précisément celles qui, sous leur apparente simplicité sont les plus savantes et les plus difficiles à comprendre.⁷

De acuerdo con esa afirmación puede verse que la búsqueda de la identidad nacional era una de las inquietudes principales de los

⁶ Guillaume Laplagne, “Des aptitudes artistiques des Égyptiens”, *L'Égypte Contemporaine 1910* (anuario de la Société Khédiviale d'Économie Politique, de Statistique et de Législation), pp. 432-440, p. 436.

⁷ “No tenemos otras estatuas para que ellos vean, excepto las del Museo egipcio que son, bajo su aparente simplicidad, las más sabias y las más difíciles de entender”, Rapport rédigé par Guillaume Laplagne sur l'École égyptienne des Beaux-arts à Son Altesse le prince Ahmed Pacha Fouad, président du Comité de l'Université égyptienne, febrero de 1911, Dar al Watha'iq, documento núm. 0069-004463. La traducción me pertenece.

docentes de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo. Sin embargo, justamente esos debates llevaron al cierre provisional de la escuela. Incluso los profesores fueron despedidos.⁸ A partir del 4 de febrero de 1911 la escuela estuvo bajo el control del Ministerio de Instrucción Pública, aunque el príncipe siguiera financiándola. Finalmente, en 1913, la Escuela de Bellas Artes pasó a formar parte de la Universidad de El Cairo y ese mismo año Yûssuf Kamâl se convirtió en rector de la institución, ya que el entonces rector, y futuro rey, Fûad, intentó ascender al trono en Albania.

La primera generación de alumnos se graduó en 1910 y en 1911 se organizó una exposición en el Club Automobile de El Cairo, en la cual los egresados expusieron sus trabajos. En el folleto informativo de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo se señalaba que los alumnos de pintura, escultura o arquitectura que resultaran sobresalientes serían enviados a continuar con sus estudios durante dos años más a la Escuela de Bellas Artes de París. Así, algunos de estos “pioneros” viajaron a Europa. A veces fue bajo el patronazgo de algún mecenas, como Mahmûd Mukhtâr (1891-1934) o del Estado egipcio, como en el caso del llamado “Trío de Roma”, Ragheb ‘Ayyad (1892-1980), Muhammad Hassan (1892-1961) y Yussûf Kâmil (1891-1971). Hubo también otros pioneros, provenientes de medios más privilegiados y que por lo tanto financiaron ellos mismos su formación en Europa, como fue el caso de Mahmûd Saîd (1887-1964).

A su regreso a Egipto, estos artistas pusieron al servicio del Estado lo que habían aprendido durante sus estancias. En la mayoría de casos se trataba de un arte figurativo, en el cual coexistían la búsqueda de un arte autóctono y la imitación de los modelos europeos. Pronto, en algunos de ellos la búsqueda llevó al descubrimiento de corrientes artísticas fuera de los referentes europeos.

Muralismo y arte figurativo en Egipto

Así, entre los artistas que financiaron ellos mismos su estancia en Europa encontramos a Mohamed Nâgî (1888-1956), quien se convirtió en uno de los principales promotores de la “egipcianidad” en la pintura. Nâgî fue a Lyon para continuar con sus estudios en Derecho y obtuvo su diploma en 1910. Enseguida, partió hacia Italia, donde realizó estudios en la Academia de Bellas Artes de

⁸ Watha’iq ‘Abdîn, Lettre du prince Yûssef Kamâl pour le prince Ahmed Pacha Fouad signé au Caire, mayo de 1911, Dar al Watha’iq, documento núm. 0069-004463.

Flores entre 1911 y 1914. A lo largo de este periodo hizo varios viajes a Egipto, donde permaneció durante la Gran Guerra y aprovechó esta estancia para visitar Tebas y Gurna.⁹ En esta época realizó varias pinturas, entre las cuales encontramos *Rameseum en Medina Habú* y *Los alfareros de Gurna*.¹⁰ Una vez terminada la guerra fue a Francia, donde conoció a Claude Monet.¹¹ Durante el periodo de entreguerras Nâgî comenzó a viajar fuera de Europa. De esta manera en 1924 partió hacia Río de Janeiro como adjunto de la Legión Real de Egipto. En Brasil, Nâgî se familiarizó con los escritos de José Vasconcelos, el entonces secretario de Educación en México, quien pensaba que el arte debía cumplir una misión social y educativa.¹²

Vasconcelos se relaciona con el muralismo, surgido en México durante el periodo de entreguerras, movimiento artístico que se caracteriza por tres elementos principales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario. El propósito de dicho movimiento era dar a conocer la historia, educar al pueblo después de la Revolución Mexicana (1910-1914) y exaltar a ésta, la cual, en ese momento, comenzaba a institucionalizarse. Así, la mostrada por los muralistas era una historia oficial, maniquea, pero accesible a todos, incluso a los analfabetas. El muralismo fue representado fundamentalmente por tres pintores: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

En 1922, siendo Álvaro Obregón (1880-1928) presidente de la República, los muros de la antigua fundación jesuita de San Ildefonso, que para entonces era la Escuela Nacional Preparatoria, acogen las realizaciones de los muralistas. Una de las primeras es *La creación* de Diego Rivera, en la que puede verse la influencia de los primitivos italianos.¹³ El declive del muralismo comienza desde los años cincuenta. Durante treinta años México sufrió una transformación: de ser un país mayoritariamente rural, se convierte en un país moderno e industrializado. Podría decirse que marcaba

⁹ Étienne Meriel, “La peinture de Naghi”, *Revue du Caire*, núm. esp., *Peintres et sculpteurs d’Égypte* (mayo de 1952), pp. 30-39, p. 30.

¹⁰ Nadia Radwan, *Une Renaissance des Beaux-Arts et des Arts appliqués en Égypte: synthèses, ambivalences et définitions d’une nation imaginée (1908-1938)*, Ginebra, Université de Genève, 2013, tesis de doctorado, p. 241.

¹¹ Aimé Azar, *Les Aînés* (El Cairo), s.n. (1954), p. 17.

¹² Liliane Karnouk, *Modern Egyptian Art 1910-2003*, ed. revis., El Cairo/Nueva York, The American University in Cairo Press, 2005, p. 30.

¹³ Antiguo Colegio de San Ildefonso, “Espacios del Colegio”, en DE: <<http://www.sanildefonso.org.mx/espacios.php>>. Consultada el 13-iv-2015.

un camino para los países que durante el periodo de entreguerras pretendieran alcanzar cierta modernidad.

Una vez que Nâgî regresó a Egipto comenzó a pintar murales cuyo propósito era educativo y jamás se mostró partidario del arte por el arte. A principios de los años veinte, en el Parlamento egipcio, comenzó un mural que lleva como título *El Renacimiento de Egipto* o *El cortejo de Isis*. Ésta fue la primera de una serie de pinturas murales que a partir de entonces caracterizarían su obra. En 1932, gracias al Ministerio de Asuntos Extranjeros, Nâgî viaja de nuevo, pero esta vez a Etiopía, estancia que dejó también una profunda huella en su obra. En 1936, realizó otra obra monumental compuesta por cinco paneles: *Imhotep o la medicina de los antiguos egipcios*, *La medicina salvando a la infancia* o *Moisés salvado de las aguas*, *Avicena o La medicina árabe*, *La medicina en el pueblo* y *El rey poniendo la primera piedra*. *La Escuela de Alejandría* fue otra obra monumental que realizó en 1939.

Al igual que en el muralismo, donde el pasado precolombino es el tema principal, en estas obras de Nâgî, la Antigüedad faraónica siempre es mostrada en relación con el pasado reciente. En ambos casos, la historia actual se explica como la continuidad del pasado y al observar la pintura tendremos la impresión de que no hay necesidad de una explicación para comprender su significado. Es precisamente en esta simplicidad donde residen las características pedagógicas del muralismo. El “horror al vacío” es otro elemento que la pintura de Nâgî comparte con la de los muralistas, al llenar las superficies sin dejar ninguna personalidad importante fuera de la composición. Éste es el caso de *La Escuela de Alejandría*, obra inspirada en parte por *La Escuela de Atenas* de Rafael (1483-1520).

Otra semejanza es el tratamiento de las profesiones; en la misma época en que Nâgî realizaba los cinco paneles sobre la historia de la medicina, en México Juan O’Gorman trabajaba en un mural sobre *La conquista del aire por el hombre*, que actualmente se encuentra en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Este tipo de temáticas se desarrollaron hasta los años cincuenta, un periodo en el cual proliferan los edificios públicos con vocación social, como los hospitales. Su propósito era mostrar profesiones existentes desde la Antigüedad en relación estrecha con la modernidad y el desarrollo del país, que se proyecten hacia el futuro.

A pesar de que en la obra de Nâgî la identidad nacional es el tema por excelencia, es quizá en la obra de otros dos “pioneros” donde mejor se logra. El primero el escultor Mahmûd Mukhtâr y

el segundo el pintor Mahmûd Saïd. Aunque no existen documentos que constaten que Saïd conocía la obra de los muralistas mexicanos, formalmente hay similitudes, como puede verse en el empleo de volúmenes sólidos y redondeados. Saïd atribuyó esta característica a la influencia de los primitivos italianos, a quienes admiraba. En su obra no existe el “horror al vacío” que sí se observa en los muralistas y por otro lado, su pintura no pretende ser didáctica. No obstante, logra retratar como nadie el Egipto popular, sin necesidad de recurrir a referentes históricos. Confronta el Orientalismo y lo utiliza sin ningún tipo de complejo.¹⁴ De esta manera su pintura sensual y provocativa al mismo tiempo es más universal.

El surrealismo egipcio

DENTRO del muralismo no hay lugar para interpretaciones subjetivas: este movimiento se alejó (al menos formalmente) de corrientes de vanguardia surgidas poco antes de la Gran Guerra. Durante el periodo de entreguerras el arte moderno sufrió un cisma cada vez más evidente a medida que se aproximaba la Segunda Guerra Mundial. De un lado encontramos un arte orientado hacia la exaltación del nacionalismo, ligado a la figuración y al regreso del orden clásico y de otro, una corriente más internacionalista, ligada a una vanguardia extrema: el dadaísmo. Aunque las dos tendencias coexistan, una parte importante del arte de entreguerras se encuentra a medio camino de una y otra. El muralismo era un arte figurativo que se alejaba de la abstracción, pero que al mismo tiempo estaba ligado al internacionalismo.

Egipto siguió el mismo camino y como reacción al arte oficial de los “pioneros” surgió un grupo de vanguardia con el que dicho país alcanzaría una dimensión cosmopolita. Desde ahora, la búsqueda de la identidad iría de la mano del internacionalismo. En respuesta a la dogmatización del arte promovida por la Alemania nazi y por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), los artistas de vanguardia lanzaron la consigna “Larga vida al arte bajo”. Hubo dos fuerzas políticas que precipitaron este movimiento. La primera fue Joven Egipto (1933), también llamada Camisas Verdes que, como puede imaginarse, era una organización de tipo fascista que glorificaba el pasado faraónico. La otra era una asociación internacionalista probolchevique, ligada al Partido Socialista

¹⁴ Radwan, *Une Renaissance des Beaux-Arts* [n. 10], p. 121.

(1920) y al Partido Comunista (1922); muchos de sus simpatizantes eran europeos radicados en Egipto:

Aimé Azar describes Cairo in the late 1930s as an intellectual crossroads comparable to Paris or London, where international artists with or without uniforms (Lawrence Durrell, John Fleming, Cyril des Baux, etc.) interacted with young Egyptian painters and writers within an active cosmopolitan scene.¹⁵

Los artistas de esa segunda generación estaban dispuestos a experimentar con todo, más aún si los distanciaba de la Sociedad de Amigos del Arte, quienes organizaban el Salón y promovían el arte “oficial”. El principal promotor de la vanguardia fue el escritor George Henein (1914-1973) quien editaba una publicación en francés llamada *Un Effort*. En los años treinta, Henein dejó el grupo Los Ensayistas, ligado al futurismo, que para entonces ya era un movimiento obsoleto. En 1935, mientras estaba estudiando en París, Henein conoció a André Breton (1896-1966) con el que mantuvo correspondencia y una relación amistosa.¹⁶ Es así como Henein comienza a conocer algunos movimientos artísticos que tuvieron lugar fuera de Francia. En 1937, el mismo año que tuvo lugar en Alemania la exposición *Entartete Kunst o Arte degenerado*, Henein funda un grupo de surrealistas egipcios, al lado de los pintores Kamil al-Tilmisani, Fûad Kamîl, Ramses Yunan y treinta y siete miembros más.

El 25 de julio de 1938 en la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo en México, André Breton y León Trotsky firman la convocatoria-manifiesto de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Se trata de una organización internacionalista contraria al individualismo, sectarismo y esnobismo que suelen caracterizar a no pocas posiciones ideológicas en el campo de la producción artística. Para ellos, únicamente una revolución social abriría el camino a una nueva cultura:

¹⁵ “Aimé Azar describe a El Cairo de final de los treinta como una encrucijada intelectual, comparable a París o a Londres, donde artistas internacionales, con o sin uniforme (Lawrence Durrell, John Fleming, Cyril des Baux etc.) interactuaban con jóvenes pintores y escritores egipcios dentro de un ambiente cosmopolita activo”, Karnouk, *Modern Egyptian Art 1910-2003* [n. 12], p. 33. La traducción me pertenece.

¹⁶ Alexandra Dika Seggerman, “Al-Tatawwur (Evolution): an enhanced timeline of Egyptian Surrealism”, *Dada/Surrealism* (Association for the Study of Dada and Surrealism), vol. 19, núm. 1 (2013), pp. 7-8.

La finalidad de este manifiesto es hallar un terreno en el que reunirá a los mantenedores revolucionarios del arte, para servir la revolución con los métodos del arte y defender la libertad del arte contra los usurpadores de la revolución. Estamos profundamente convencidos de que el encuentro en ese terreno es posible para los representantes de tendencias estéticas, filosóficas y políticas, aun un tanto divergentes.¹⁷

No sabemos si Henein llegó a mantener correspondencia con los muralistas mexicanos, lo cierto es que a través de Breton, aquél conoció a la FIARI, pues esta asociación sirvió de inspiración para fundar el grupo Arte y Libertad en 1938. Este mismo año, Henein lanza un manifiesto que tenía por nombre *Viva el arte degenerado*. Después de una estancia en Egipto, Henein regresa a París para concluir sus estudios en literatura, sin embargo, el grupo fundado por él continuó activo. De esta manera, en 1939 comienza a editar la revista *Don Quijote*, y en 1940 comienza la edición de una segunda publicación en lengua árabe, *Al-Tatawwur* (La Evolución), que era vista como la primera publicación vanguardista en dicha lengua.¹⁸ Ese año en El Cairo tuvo lugar la primera exposición del grupo Arte y Libertad, que llevó por título *De Mahmûd Saïd a Fûad Kâmel*, en la cual se incluían los trabajos del “pionero” Mahmûd Saïd. En 1948, se termina la amistad entre Henein y Breton debido a las diferencias de postura política con respecto a la *Nakba* (termino árabe que significa *catástrofe* o *desastre*) y la creación del Estado de Israel.¹⁹

La escultura: Adam Henein

DURANTE mucho tiempo en Egipto, el referente ineludible en escultura fue Mahmûd Mukhtâr (1891-1934), perteneciente a la generación de “pioneros”. Fue muy conocido durante el periodo de entreguerras gracias a la estatua pública *El despertar de Egipto*, develada en 1928. El arte de Mukhtâr se inspiraba en elementos faraónicos y clásicos. Después de su muerte se creó un premio que lleva su nombre. Así, a partir de 1935, surgió una generación de artistas para quienes fue muy difícil deshacerse de su iconografía y estilo, que se habían convertido prácticamente en una “escuela”.

¹⁷ André Breton, Diego Rivera y León Trotsky, “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, en DE: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>>. Consultada el 13-IV-2015.

¹⁸ Seggerman, “Al-Tatawwur” [n. 16], p. 13.

¹⁹ *Ibid.*

Temas como *El Fellah*, *La egipcia*, *La novia del Nilo* fueron propuestos para el concurso del Premio Mahmûd Mukhtâr.

De esta manera Mahmûd Mûsa (1913-2003) realizó una pieza inspirada por la *Tristeza* de Mukhtâr; Hassan Heshmat (1920-2006), una campesina a medio camino entre el retrato etnográfico y las mujeres de Mukhtâr; Anwar Abdel Mowla (1920-1966) reconoció abiertamente su admiración por Mukhtâr y ejecutó *Muchacha sentada*. En la obra de artistas como Kamal Ebeid (1918-2002) se ve aún la enorme influencia de la obra de Mukhtâr. Ebeid pertenecía a la Sociedad de Amigos del Arte y de la Vida, cuyos miembros se oponían a la enseñanza académica y rechazaban el culto al artista individual, ya que para ellos el arte era una mediación y no una expresión individual. Aunque los preceptos de este grupo se oponían al arte académico, Mukhtâr seguía siendo un paradigma.

La situación comienza a cambiar con Adam Henein, nacido en 1929 y egresado de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo en 1953. Pocos años después, en 1956 tendría lugar una exposición dedicada exclusivamente a su obra y es aquí donde recibe el sobrenombre de *Verdadero heredero de Mukhtâr*.²⁰ Uno de los momentos que definió la vocación de Henein y que dejó profunda huella en su vida siendo aún niño, fue la visita que en 1938 realizó al Museo Egipcio. Paradójicamente, con el tiempo comienza a alejarse un poco del faraonismo. Henein continuó con su educación artística en Munich, y allí ocurrió otro encuentro decisivo para su carrera. En 1959 tuvo lugar en esa ciudad alemana una exposición de arte prehispánico proveniente de México. Henein nos cuenta:

I compared it with Egyptian Ancient art. It was a “latin” version of Egyptian art. After this I lost my confidence in modern artists. I thought I hadn’t chosen my way and that art was not for me. Nothing more could be done. I was in crisis and I had lost faith in the big names. I stopped working and wanted to change my career but I had to go back because I didn’t know anything else to do.²¹

²⁰ Youssef Rakha, “Inside the stone”, *Al-Ahram Weekly*, en DE: <<http://weekly.ahram.org.eg/1999/426/profile.htm>>. Consultada el 1-iv-2015.

²¹ “Lo comparé con el arte del Antiguo Egipto. Era una versión ‘latina’ del arte egipcio. Después de esto perdí la confianza en los artistas modernos. Pensé que no había escogido bien mi camino y que el arte no era para mí. No se podía hacer nada más. Estuve en crisis y perdí la fe en los grandes nombres. Dejé de trabajar y quería cambiar de carrera pero tuve que volver porque era lo único que yo sabía hacer”, entrevista con Adam Henein. La traducción me pertenece.

Henein continuó sus estudios en Munich. Posteriormente, se mudó a París, donde vivió durante 25 años hasta 1996. A partir de entonces regresó a Egipto, donde actualmente reside, en Harraniyya, a las afueras de El Cairo. En el jardín de su casa, diseñada por el arquitecto Ramses Wissa Wassef (1911-1974), se exhibe parte de su obra. En estas piezas pueden verse referencias a ciertos “iconos” del Antiguo Egipto como pirámides, obeliscos e incluso una barca solar, que Henein compara con una iglesia.²² En otras piezas como *Asno*, el escultor evoca la ruralidad egipcia. Sin embargo, la obra de Henein se abre hacia nuevos horizontes al abordar sujetos más universales como la maternidad o las aves. Pero lo que llama nuestra atención es que ha incorporado el referente prehispánico a su repertorio como en la pieza *Asno*, inspirada en el *Chac Mool*.

La obra de Henein se distingue por su modernismo y sencillez, así como por la tendencia a la abstracción lograda gracias a las superficies de piedra pulida. A él no le gusta hablar de su propio trabajo, pues considera que hacerlo es algo peligroso, que puede meterlo en una “prisión”, así que deja que sean otros los que hablen de sus obras. Tampoco le gusta hablar de la belleza en las obras de arte y prefiere emplear el término *sentido del equilibrio*.²³ Actualmente es quizá el artista egipcio vivo más reconocido y junto con Ramses Wissa Wassef y Hassan Fathy (1900-1989) ha contribuido enormemente a la internacionalización del arte moderno de Egipto y ha recibido reconocimientos en su país, el mundo árabe, Europa y Nueva York.

Conclusión

EL periodo de entreguerras fue una época donde el nacionalismo se convirtió en una ideología indisociable de cualquier proyecto de Estado moderno. En Europa, la Gran Guerra había dejado cicatrices muy profundas y la sombra del totalitarismo comenzó a aparecer sobre todo en Italia y Alemania. En el mundo árabe-musulmán los debates están relacionados con otros en torno a la disolución del califato y el sultanato, que tuvo lugar en 1924 y que despertó una intensa conmoción política, donde no sólo se preguntaba cuál era el propósito de un califato en el siglo xx, sino que se cuestionaban profundamente los fundamentos del Estado-nación moderno que comenzaba a implantarse en el Medio Oriente.

²² *Ibid.*

²³ Rakha, “Inside the stone” [20].

En Egipto fue particularmente evidente cuáles serían las dos tendencias de pensamiento que surgieron durante el periodo de entreguerras. Algunos de los que creían que el califato debía restaurarse después de reislamizar a la sociedad, fundarían en 1928 la Sociedad de los Hermanos Musulmanes. Por otro lado, los “faraonistas” argumentaban que Egipto debía mirar hacia el pasado remoto, es decir la Antigüedad faraónica, para construir el presente. También en 1928 los partidarios del faraonismo asistieron a la inauguración de la estatua de Mukhtâr *El despertar de Egipto*. En este contexto las artes plásticas fueron una de las principales aliadas para divulgar las imágenes con las que los egipcios modernos podían identificarse. En este sentido, México era un país paradigmático, ya que después de la Revolución, la prioridad fue la consolidación de la identidad nacional mediante la pintura de los muralistas. Este arte se alejaba del elitismo de las vanguardias y se orientaba hacia el pueblo. Todo esto en un momento en el que el arte mexicano entraba en la escena internacional.

RESUMEN

La fundación de la Escuela de Bellas Artes en El Cairo planteó el conflicto de qué tipo de arte enseñar; se muestra aquí la formación recibida por algunos de sus alumnos y la influencia entre ellos del arte mural en México. Los artistas egresados de la Escuela de Bellas Artes continuaron su educación en el extranjero, donde descubrieron corrientes y expresiones artísticas fuera del referente europeo; de países semiperiféricos, como México, especialmente el muralismo, cuya influencia fue formal, pero también ideológica.

Palabras clave: Mohamed Nâgî (1888-1956), Georges Henein (1914-1973), Adam Henein (n. 1929), debate arte nacional-arte abstracto.

ABSTRACT

With the foundation of the School of Fine Arts at Cairo came the predicament of what kind of Art to teach there; the education received by some of the students, alongside with an influence from Mexican mural art, is here reviewed. The artists trained at the School of Fine Arts continued their studies abroad, where they discovered artistic movements and expressions beyond European referents in semi peripheral countries —Mexico among them; a remarkable example of this is Muralism, whose influence was both formal and ideological.

Key words: Mohamed Nâgî (1888-1956), Georges Henein (1914-1973), Adam Henein (b. 1929), national art-abstract art debate.