

Un estallido de creación: El arte sirio actual (Parte I)

Maymanah Farhat
Jadaliyya.com

Traducido del inglés para Rebelión por Sinfo Fernández

[El presente ensayo es una reproducción del folleto de la exposición sobre la Generación Vértice de Siria inaugurada el pasado 9 de junio en la Galería Ayyam, en las localidades de Al Quz y DIFC de Dubai, y dos días después, el 11 de junio, en la Galería Ayyam de Beirut. La autora del presente ensayo es también la comisaria de la exposición.]

Prosiguiendo la rica historia de la pintura siria, la Generación Vértice pone de relieve el arte posterior al levantamiento. Con las obras de Abdul Karim Majdal Al-Beik, Nihad Al-Turk, Ozman Musa, Mohannad Orabi y Kais Salman, la exposición y el folleto que la acompaña nos ayudan a explorar una nueva escuela de pintura en período de expansión a pesar de la desintegración del escenario del arte en Damasco, su centro originario. Enriquecida por las amplias tradiciones del expresionismo, el simbolismo y la abstracción, este floreciente grupo ha seguido adelante con los objetivos creativos de sus predecesores, que defendían la importancia social del arte. Todas las imágenes que aparecen en el ensayo son cortesía de la Galería Ayyam.]

Desde que en 2011 se inició el levantamiento, el arte se ha convertido en parte integral de la singladura por la enormidad del conflicto sirio. Para muchos de los artistas que reflejan esta época, el renovado estatus de la cultura visual –más profundamente sentida por la abundancia de medios digitales- supone nuevos desafíos en la esfera subjetiva de la producción artística. Comprometidos con el destino de su país como disidentes, testigos e intervencionistas culturales, los artistas sirios han cuestionado de forma abierta y constante el papel del arte, discutiendo públicamente las vías a través de las cuales pueden utilizarse la forma y la representación para informar de las consiguientes realidades de la guerra. Los debates surgieron de inmediato, y prosiguen, en las páginas culturales de las revistas, en los medios sociales, en las charlas organizadas y entre los diversos círculos que ahora se desperdigan por todo el mundo árabe.

Los artistas sirios han defendido siempre la importancia social del arte; una concepción propuesta en los primeros años del siglo XX por pintores como Tawfik Tarek (1875-1940), que estableció el primer estudio de arte independiente abierto al público. El arte sirio alcanzó diversos momentos decisivos en las décadas siguientes y, al igual que el país, que se enfrentaba a acontecimientos transformadores, sus artistas reconocieron colectivamente la capacidad de cambiar la forma de la cultura visual. A través de etapas progresivas, fueron dejándose a un lado diversos estilos mientras se producían grandes avances que materializaban destacadas tradiciones. Con anterioridad al momento actual, los pioneros fueron realistas, expresionistas y simbolistas (satíricos, subversivos, filósofos, dolientes y optimistas). El arte sirio contemporáneo refleja un estallido creativo que lleva gestándose casi un siglo.

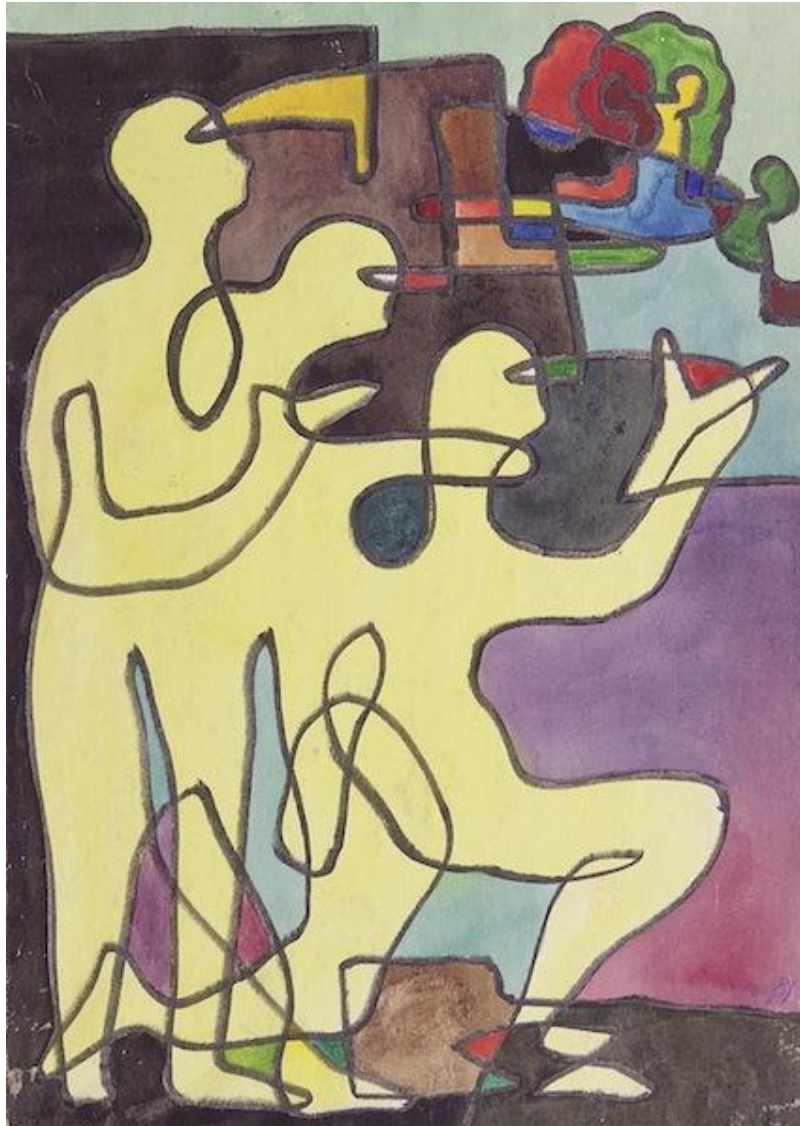
Para entender el período que define la época actualmente en curso es necesario realizar una lectura histórica del medio predominante en Siria. Muchos de los debates intelectuales de hoy en día se parecen a los procesos dialécticos que fueron guiando el arte sirio desde que se introdujo la pintura en caballete en las postrimerías del imperio otomano.

Comienzos modernos

Aunque el período formativo del país en el arte se produjo entre principios de la década de 1950 y finales de la década de 1960, los primeros innovadores, como Michel Kurche (1900-1973), Mahmud Yalal (1911-1975), Nasim al-Yafari (1918) y Nasir Chaura (1920-1992) sentaron las bases del modernismo de mediados de siglo al desafiar las limitaciones de las sensibilidades otomanas tardías y las dictaduras culturales del colonialismo francés que habían producido una acumulación de pintura histórica, escenas de género teñidas de orientalismo y retratos románticos. Finalmente, los artistas superaron esos estilos optando en cambio por las representaciones naturalistas, por las técnicas al aire libre y la manipulación del color y la luz de los impresionistas, que eran los peldaños hacia el arte moderno. Bajo el Mandato francés, se envió a un pequeño grupo de artistas a estudiar en París, entre ellos Michel Kurche; otros, como Mahmud Yalal viajaron a Roma; y justo antes de la independencia, Naser Chaura y Nasim al-Yafari se formaron en El Cairo¹.

Aunque resulta evidente la influencia de los métodos artísticos europeos en las obras de esa época, quizá un hecho más relevante es que mientras Siria se iba convirtiendo en nación, los artistas adoptaban una tonalidad en la paleta, insistiendo en general en la pincelada, comunicando de esa forma la interconexión de los sujetos con su entorno. Mientras que las pinturas históricas y las composiciones orientalistas describen ambientes que semejan estáticos telones de fondo para la representación de escenas, y el arte del retrato clásico se centra en representar lo físico idealizado, este nuevo enfoque buscaba puntos de vista íntimos: las vividas realidades de Siria. Con sencilla expresividad y las suaves tonalidades del terreno del país, pintaron ciudades, pueblos y lugares antiguos, centrándose en los ritmos de los paisajes y en la energía de las escenas de la calle. Las figuras y los objetos se representaron en retratos y bodegones con tratamientos pictóricos equivalentes a los de sus entornos, en alusión a un sentimiento intuitivo del lugar experimentado por las diversas comunidades de Siria. Este compromiso con la temática local continuó durante el período moderno.

Un cuadro de Adham Ismail (1923-1963), de 1951, se identifica como la obra que sirvió de punto de referencia para confirmar la integración de los modos del arte modernista². Dentro de la composición vertical del *Porteador* hay detalles estilísticos que resumen la evolución posterior del arte sirio. En el momento de creación de la pintura histórica, Ismail había estado experimentando con la delimitación del espacio que se encuentra en los arabescos y en la línea fluida de la caligrafía árabe. Una obra sin título, con técnica mixta sobre papel, creada en 1950, muestra los ejercicios preparatorios que llevarían a Ismail a desarrollar sus mayores pinturas de óleos en lienzo. En *El Porteador*, la curvatura de esas formas basadas en líneas encierra áreas pequeñas de color mate que componen los cuerpos de las figuras, unificando sus diferentes formas. Una gran escalera divide diagonalmente la composición y, como protagonista principal, asciende hasta un lugar desconocido, cruzando sobre los cadáveres (o quizá espíritus) de los otros. Aunque el trabajador sube con decisión, su cuerpo musculoso se dobla bajo el peso de un paquete amarrado a su espalda. Esa escena de una tarea titánica contrasta con los bloques verticales de color, que se van difuminando desde la oscuridad a la luz, indicando la silueta de una metrópolis en la distancia.



"Sin título", Adham Ismail (1951)

El Porteador anticipa el cambio principal en la estética que llegaría sólo unos años después cuando los artistas empezaran a pintar empeñadamente a la población marginada del país. La toma expresionista de la pintura sobre la medida construcción del arte islámico confirmó asimismo que los estilos modernos podían derivarse de las tradiciones artísticas de la región, en particular a través de la reconsideración de los precursores en la deconstrucción de la figuración y la reinterpretación del espacio que se encuentra en el arte moderno. Nuevas exploraciones sobre la forma motivaron que varios artistas abandonaran el naturalismo y la perspectiva ilusionista de la pintura clásica. Las paletas se inyectaron de vivos colores y la abstracción penetró en las composiciones como medio de compensar los estilizados temas.

A finales de la década ya había aparecido una nueva generación. A medida que estos pintores popularizaban los estilos modernistas, su impacto se amplificó con la expansión del escenario artístico local. La apertura de una nueva ala dedicada al arte sirio en el Museo Nacional de Damasco en 1956 y la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1960, que sigue siendo la escuela de arte por excelencia del país, proporcionó un apoyo institucional crucial. En otros lugares, los artistas enseñaron en escuelas secundarias o

abrieron estudios ofreciendo instrucción cuando no se disponía de formación académica. La crítica artística empezó a moldear el discurso cultural mientras las asociaciones artísticas ganaban en importancia con los esfuerzos de los pintores y escultores que habían expuesto durante el Mandato francés y habían seguido activos tras la independencia. Uno de esos artistas fue Naser Chaura, quien creó en 1951 la Sociedad de Amantes del Arte con su colega impresionista Michel Kurche, después de haber abierto en Damasco, una década antes, el centro de arte Atelier Veronese con el pintor Mahmud Hammad. Vinculado a la Facultad de Bellas Artes como miembro fundador del equipo docente de la institución, Chaura influyó al menos en dos generaciones de artistas, trabajando junto a Nasim Al-Yafari, Mahmud Yalal y Adham Ismail, entre otros, a lo largo de treinta años.

Realismo social, expresionismo y modernismo

Aunque la pintura local siguió el camino habitual del arte moderno a principios de la década de 1960 con la escisión entre varias escuelas de figuración y abstracción, una fase de realismo social informal que apareció justo antes dejó una huella permanente en la imaginación siria. Algunos historiadores han unido la motivación de este hilo estético al renacimiento cultural que orbitaba en la esfera política de mediados de siglo en el mundo árabe³. Otros han puesto de relieve los detalles biográficos que podrían haber llevado a ciertos artistas a identificarse con temáticas comunes y corrientes o con temáticas relativas a la opresión. Aunque ambas teorías son históricamente acertadas, lo que resulta también revelador es que un número de artistas de ese período estudiaran en Egipto o Italia, en los que había importantes movimientos realistas sociales en marcha; entre ellos fueron muy influyentes Adham Ismail, Fateh Moudarres (1922-1999), Mahmud Hammad (1923-1998), Mamduh Kashlan (1929) y Louay Kayyali (1934-1978). En Siria, los breves períodos de prueba alrededor de esa imaginaria establecieron un patrón de compromiso con las preocupaciones sociales y una forma de abordar las cuestiones o conflictos políticos: una corriente de realismo que puede detectarse en décadas de arte con independencia de estilos, técnicas o períodos de tiempo. El criterio de Bertold Brecht del realismo en la literatura, que instó a "hacer posible lo concreto y a partir de ello hacer posible la abstracción", puede también aplicarse a obras artísticas como *El Porteador*, que revolucionó el arte sirio. Desde el período moderno, numerosos artistas sirios han reflejado el llamamiento de Brecht a "descubrir las complejidades causales de la sociedad"⁴.

Los modernistas introdujeron lo que se identificó como "forma eficaz", un enfoque para describir la realidad que aprovecha la plasticidad de la pintura como fuente necesaria de ambigüedad. Max Raphael fue quien primero definió la forma eficaz en su ensayo de 1941 "Hacia una teoría empírica del arte", que postula que una obra de arte no debe crearse como si fuera un objeto autónomo basado en un modelo de la vida real, sino que debería activar en cambio un proceso sensorial de percepción a través de la fusión de forma y contenido, objetividad y subjetividad. Al revelar las dimensiones materiales y temporales del contexto, la forma eficaz permite al espectador "comprender por sí mismo toda la importancia de la obra y renovarla una y otra vez". Aquí merece la pena señalar que para Raphael el contexto (o "la situación dada") contiene la conflictiva unión de "una experiencia psíquica personal y una situación socio-histórica", por la que el artista debe preocuparse⁵.

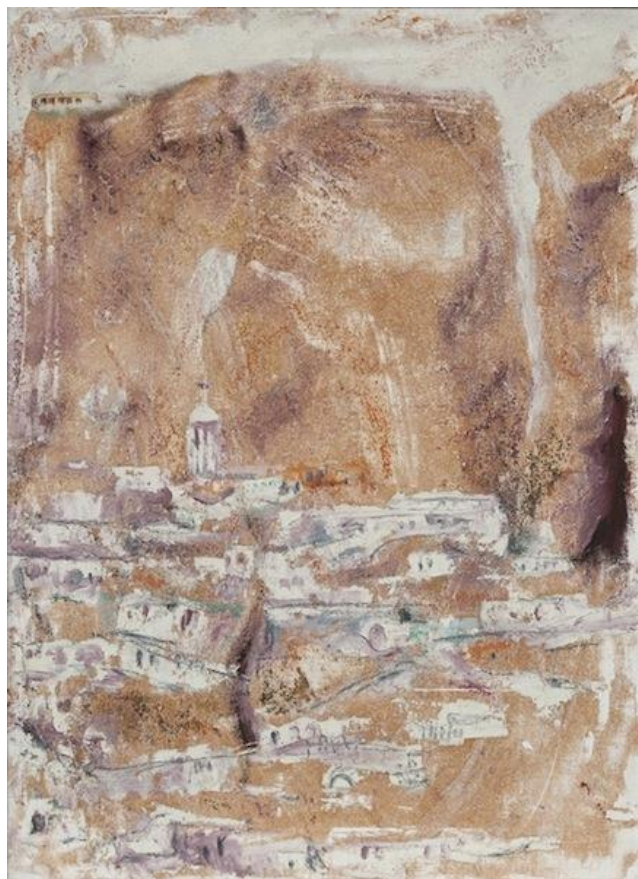


"Mujeres en una boda", Fateh Moudarres (1963)

Pintores como Fateh Moudarres y Louay Kayyali tipificaron este enfoque en sus respectivas obras a pesar de sus opuestas estéticas. Moudarres, después de mostrarse interesado por el surrealismo y de un alejamiento momentáneo hacia la abstracción cuando se encontraba en la Academia de Bellas Artes en Roma de 1954 a 1960, se vuelve hacia la escultura y los bajorrelieves antiguos cuando modela a los protagonistas de sus pinturas. Con los ojos huecos de las figuras sumerias, los tocados angulares de los gobernantes asirios y los visibles contornos de los iconos bizantinos, sus figuras encarnan la continuidad de una cultura moldeada durante milenios. Además destacó esta conexión al fijar a sus sujetos en su entorno a través de pinceladas táctiles y esquemas unificados de color inspirados en el paisaje de tierras rojizas de su pueblo ancestral, situado en los alrededores de Aleppo. En la juventud del artista, el entorno natural de su aldea le acogió como lugar de consuelo y descubrimiento tras el asesinato de su padre durante una disputa por la tierra, por lo que su madre kurda tuvo que sacarle adelante en medio de una situación de pobreza⁶.

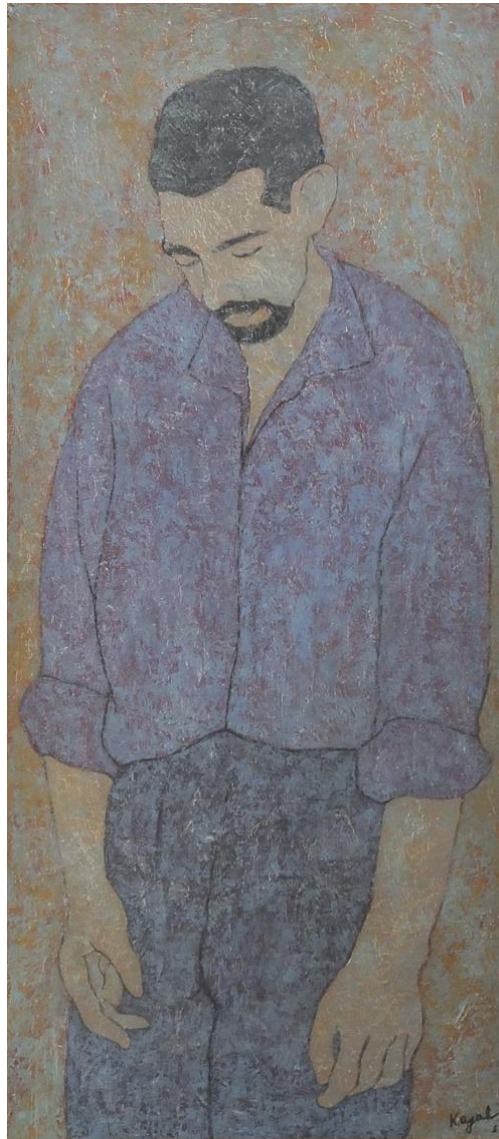
Asaad Arabi describe las obras de Moudarres como si brotaran desde los lugares inconscientes de la memoria, con temas que van desde lo naif y expresivo a lo secular y mítico⁷. Situada en escenarios compactos, impersonales o contra amplios paisajes en los que el cielo y la tierra parecen colisionar en ausencia de línea del horizonte, las imponentes figuras modernistas aparecen coronadas como reinas y reyes de una existencia armoniosa. Apareciendo a menudo en unidades, las mujeres y los niños, las grandes familias y las pequeñas comunidades de sus pinturas se mueven con fluidez entre los reinos naturales, espirituales y mitológicos del norte de Siria. Abdulrahman Munif, al escribir sobre el artista poco después de su muerte en 1999, observaba que las pinturas de Moudarres varían entre "el martirio, la crucifixión y la partida"⁸. La experiencia de desplazamiento del artista, inicialmente desde el campo a Aleppo y después a Damasco en medio de la crisis agrícola de los años sesenta, intensificó su conciencia sobre la lucha de clases y sobre el lado oscuro de una sociedad abrumada por las maquinaciones del poder. Todo esto fue surgiendo como tema central en sus muchos

años de pintura, aunque de forma más aguda durante los períodos de conflictos militarizados en el mundo árabe. Según Munif, la obra de Moudarres, en su conjunto, constituye una rebelión.



"Malula", Fateh Moudarres (1974)

En los lienzos de Moudarres, los trazos vigorosos y las áreas densamente pintadas de color aparecen representados de forma similar a la pincelada automática del Expresionismo Abstracto y su paralelo europeo, el Informalismo. Los movimientos posteriores a la guerra trataron de activar la creación subconsciente tomando prestadas las lecciones del Surrealismo. Louay Kayyali aparece como el polo formal opuesto de Moudarres, con una ejecución comparativamente apagada de sus sujetos, cuyos cuerpos de bordes suaves están delicadamente conformados con finas líneas negras. Aunque ya era un consumado dibujante antes de llegar a Roma, el estilo de Kayyali se depuró en la Academia de Bellas Artes de la ciudad. El joven artista alternó entre las áreas de color ligeramente sombreadas y las superficies ligeramente texturadas, centrando sus composiciones en formas redondeadas. El método de Kayyali de visualizar a sus sujetos como secuencias de líneas y curvas a las que da volumen a través de temperadas variaciones tonales, se debe a la influencia de la pintura del temprano Renacimiento italiano, como podemos comprobar en su recurrente adaptación de la imaginería de la Virgen. Primero experimentó con este enfoque hacia la figuración –que recuerda los frescos del Giotto- cuando se encontraba en Italia a finales de la década de 1950. Al visitar Siria cuando se acercaba al final de su formación artística, empezó a intuir la utilización de esa estilización como forma de discurso social.



"Sin título", Louay Kayyali (1959)

Como Moudarres, Kayyali veía a Siria como "dos sociedades contradictorias", escindidas entre la concentración de la riqueza en las ciudades y la concurrente marginación de las aldeas rurales⁹. Indicando la popularidad mundial del Realismo Social de la época, específicamente entre los artistas que trabajaban en naciones anteriormente colonizadas, Kayyali se unió al movimiento más amplio de la pintura modernista, que situaba a los sujetos privados de derechos como iconos contemporáneos de la lucha política. Aunque sus figuras aparecen dignificadas, el pintor sirio evitaba idealizar sus vidas; para proyectar "el rechazo de la condición social dada", como Kayyali postulaba, el arte debe "mirar objetivamente"¹⁰. La fatiga y alienación de sus solitarios protagonistas reflejaban a menudo las experiencias de los trabajadores empobrecidos y sus abandonadas comunidades, recordando los motivos del Neorrealismo italiano. El artista utilizaba frecuentemente las limitaciones físicas del plano del cuadro para establecer el estado de ánimo de sus retratos; como sus modelos se representan con una estatura imponente, los bordes de la composición les rodean aislándolos simultáneamente contra fondos vacíos. En 1959, Kayyali pintó un autorretrato con una conceptualización austera del espacio como detalle conmovedor. Representado con las ropas de un trabajador, su esbelta figura aparece doblada, agotada y atrapada por las estrechas dimensiones de su tabla de masonite. Emulando la calidad antigua de los frescos, Kayyali aplicaba varias capas de médium sobre un yeso rudamente preparado y después trabajaba de nuevo la superficie de la pintura para dejar a la vista sus capas inferiores.



"¿Y entonces, qué", Kayyali (1965)

La investigación de Kayyali del potencial alegórico de las formas históricas se aprecia también en la profética pintura *¿Y entonces, qué?* (1965). En el trabajo, a gran escala, mujeres y niños se arraciman alrededor de una única figura masculina. Frente al espectador, detenidos en la incertidumbre y al parecer en medio de un viaje, se muestra al protagonista central de la pintura en una postura convexa; su cuerpo contorsionado indica agotamiento, derrota o desesperación, porque aparece rendido, definido por líneas sueltas. Una figura femenina detrás de él mira fijamente hacia el cielo, tensa de miedo a la vista de algo que está por encima de las cabezas. Este punto de fuga de emparejamiento nos recuerda a los conmocionados Adán y Eva de Masaccio en el panel-fresco "La expulsión del paraíso" (1427)¹¹. Kayyali amplía el drama de esta escena familiar, creando una asociación explícita con la narrativa bíblica.

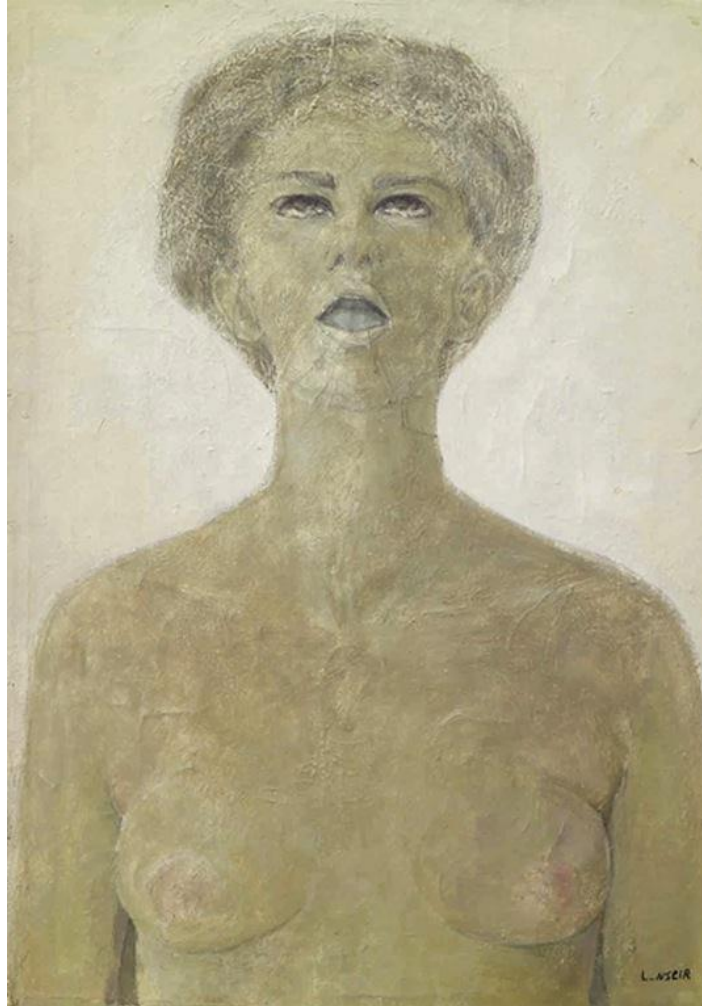
Representando sin duda un pueblo desplazado capturado en el momento de la huida, *¿Y entonces, qué?* evoca la terrible situación de los refugiados palestinos, un tema previamente abordado por Mahmud Hammad y Adham Ismail en 1958 y 1960, respectivamente. Cuando pintó *Los refugiados*, Ismail sustituyó los lavados atmosféricos, los retratos naturalistas y los trazos deliberados por sus líneas expresionistas de firma y campos de color seccionales. Los ajustes de estilo de Ismail revelan el tipo de exigencias formales que se tenían en cuenta cuando los artistas se aproximaban a las zonas de catástrofe.

Por el bien de la causa

Cuando Kayyali abordaba esos temas, liberaba los cuerpos de sus figuras de la solidez de los contornos cuidadosos que reverenciaban a madres mediterráneas, pescadores, vendedores callejeros y niños limpiabotas. Sin perder la manifiesta monumentalidad que aplica en todo, salió de la quietud de la vida diaria para entrar en el caos de la guerra. En 1967, finalizó una serie de obras en carboncillo y técnica mixta titulada "*Por el bien de la causa*", que se expusieron en el Centro Cultural Árabe en Damasco y que recorrieron el país después. Mostrados en oscuras escenas fatalistas, hombres y mujeres se ven atrapados en una violencia cataclísmica o visiblemente atormentados ante el temor de un destino previsto. Según relatos biográficos, el artista empezó las series en 1966 como una exploración general del estado de abandono del hombre moderno¹². Los críticos y otros artistas menospreciaron la obra al considerarla excesivamente pesimista. A Kayyali esta imprevista respuesta le afectó profundamente, hundiéndole en la depresión, lo que le llevó a destruir la mayor parte de las series. A partir de ese momento, durante varios años, dejó de producir arte. Cuando volvió a pintar en los primeros años de la década de 1970, se centró en el impacto emotivo del color, resaltando la robustez de sus figuras.

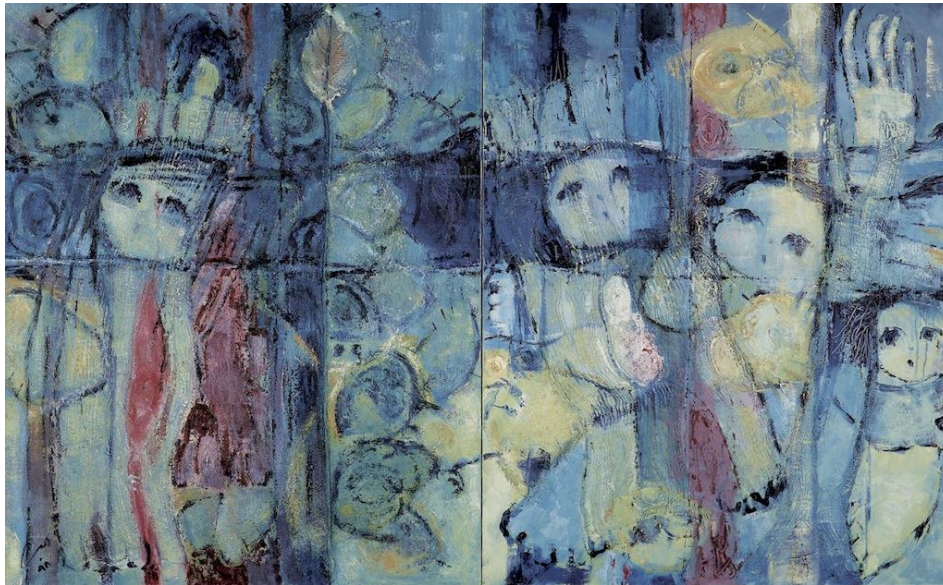
La debacle política de la Guerra de los Seis Días puso a prueba los parámetros de la cultura visual y cambió el curso del arte sirio. A pesar de la exagerada reacción de las obras enfáticamente políticas del realismo socialista, el revés de 1967 llevó a los artistas a resucitar la utilidad del arte a través de la experimentación. El espacio abstraído, las pinceladas viscosas, las evaluaciones agresivas y las superficies de textura densa son sólo algunos de los atributos formales que caracterizan esta nueva dirección.

Como Kayyali, Leila Nseir (n. 1941) prefiguró el giro en el arte sirio que se produjo cuando las tensiones políticas regionales se desbordaron. Un autorretrato de 1965 muestra a la artista desnuda mientras parece jadear en búsqueda de aire, o quizá está gritándole a la nada, mientras su torso desnudo sugiere un momento de vulnerabilidad. El cuerpo expuesto de Nseir aparece plasmado con una gama de colores apagados con una lineatura contenida que apunta a la influencia del antiguo arte egipcio¹³. El impacto visual de esas formas simplificadas hace que el espectador descanse la mirada en la figura escultural que se alza delante de él. Las gradaciones del color guían la mirada hacia arriba, empezando por los suavizados hombros de Nseir, antes de llegar a su afligida expresión. La naturaleza transgresora del autorretrato es múltiple. Su aspecto introvertido, conseguido a partir de la ausencia de tonos cálidos, implica la imagen de un cuerpo despegando o una mujer intentando liberarse de un entorno constrictivo. Por otra parte, al pintarse con una intensidad tan desconcertante, Nseir perturba el retrato tradicional del desnudo femenino, librándola de connotaciones sensuales o maternales.



"Sin título", Leila Nseir (1965)

Cuando estalló la conflagración de 1967, los pintores que empezaban sus carreras, como Elias Zayat (n. 1935), Nasir Naba (n. 1938), Ghasan Sebai (n. 1939), Leila Nseir, Asad Arabi (n. 1941) y Asma Fayumi (n. 1943) se posicionaron para liderar la transición de la pintura local desde los modos modernistas a las metodologías contemporáneas. Sin embargo, en el caso de algunos, el resultado imprevisto de la guerra y el continuo deterioro de la situación política complicaron este proceso, que requirió de una forma nueva de objetividad. Asma Fayumi, que entró en la escena del arte sirio con pinturas abstractas guiada por el tiempo pasado en la Facultad de Bellas Artes de Damasco, cita las exigencias sociales de una era atrapada por la guerra como factor determinante para su repentino cambio a la figuración y al estilo expresionista que define consiguientemente su obra¹⁴. Otros artistas de esta generación-umbral siguieron con estilos reconocibles inspirados por los significantes culturales sirios. Sin embargo, al situar figuras recurrentes en la desolación de escenarios violentos, los mundos simbólicos de estos topógrafos modernos se transformaron en paisajes psicológicos de la guerra.



"Qana", Asma Fayumi (1998)

En la obra "*Napalm*" (1967), de Nasir Naba, una angustiada mujer desnuda grita mientras sus músculos se estiran hasta límites extremos. Envuelta en una luz infernal que se traga la tierra alrededor suyo, parece pertenecer a las series de diosas inspiradas en la mitología del artista. Aunque no puede distinguirse si está captada en el momento anterior o posterior de un ataque químico, la tensa contorsión de su rostro y de su cuerpo quedan congelados en un instante de tiempo suspendido. Naba reprodujo con



posterioridad a su martirizada heroína en una pose similar en una pintura titulada "*Bahr el Baker School*" (1970), que describe el bombardeo israelí de un lugar en Egipto en el que murieron docenas de niños. Refugiando a un par de niños llenos de espanto que se acurrucan agachados, ella alza su cuerpo hacia arriba como un edificio que se derrumba fragmentado. Al describir el espanto de la escena, Naba utilizó una configuración cubo-futurista del espacio que captura los momentos antes del final fatal, cuyo terror se amplía a través de la implosión geométrica.

Los pintores utilizaron técnicas expresionistas que buscaban formas de reflexión para poder entender las consecuencias de la guerra y las consiguientes crisis políticas. Fragmentada en rectángulos de diferentes formas, la *"Migración a Quneitra"* (1973) de Asad Arabi describe la trayectoria de figuras anónimas que se mueven por el primer plano de una escena abstracta. Ejecutado en tonos ocre acentuados por tonos cálidos de rojos y oro, sus cuerpos, densamente pintados, parecen fundirse en el paisaje que les rodea. El título de la composición hace referencia a la breve reconquista de una ciudad en los ocupados Altos del Golán durante la Guerra de Octubre. Exponiendo el movimiento gradual del artista hacia un arte no objetivo que culminaría en la abstracción geométrica varios años después, la pintura se basa en la construcción del espacio para invertirlo después, que Arabi contempla como pretexto para penetrar en el "intuitivo carácter interno" de las cosas. Aunque sin rostro, los emigrantes, apenas representados, parecen caminar a un ritmo receloso y solemne.

En el arte de la época resulta evidente esa forma catártica de dar testimonio, lo que sin embargo permite a los espectadores enfrentarse a algo indescriptible aunque experimental. Para conseguir tal profundidad visual, los artistas modificaron las bases estéticas de la moderna pintura siria, que en aquel momento estaba inmersa en el simbolismo, la alegoría y la estilización. Una concepción modernista de la forma, comunicando el movimiento a través del tiempo, se extiende hacia un doble retrato existencialista en el cuadro *"Temor"* (1977), de Ghasan Sebai. Envueltos en una fuerza indescriptible, los protagonistas de la composición aparecen pintados con interpretaciones cubistas de la materialidad, lo que permite que las formas de sus cuerpos parezcan estar en movimiento a medida que se aproximan buscando ayuda. Vencidos por el terror, las robustas figuras se rompen en espacios abstractos de color.



"Temor", Ghasan Sebai (1977)

Cuando otro torbellino se apoderó de las décadas siguientes, los artistas asumieron la tarea de hallar nuevas rutas de escapatorias psíquicas a la vez que atravesaban un desdichado estado de aislamiento.

(Fin Parte I)

Maymanah Farhat vive en Nueva York, es historiadora del arte y una profunda conocedora del arte contemporáneo sirio. Sus ensayos y revistas han aparecido entre otros en *Art Journal*, *Callaloo: Journal of African Diaspora Arts and Letters* y la revista *ArtAsiaPacific*. De 2006 a 2009 fue la editora para Asia Occidental de *Almanac*, la revista anual de *ArtAsiaPacific*, que cubría los acontecimientos artísticos de 14 países del Oriente Medio. Además de sus escritos, ha comisariado exposiciones en Nueva York, Doha y Dubai y ha participado como jurado y asesora en numerosas organizaciones artísticas. Es coeditora de *Jadaliyya Culture*, directora artística y jefe de redacción de la Galería Ayyam (Damasco/Beirut/Dubai/Yeda/Londres) y asesora-comisaria del Arab American National Museum.

Fuente:

[http://www.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-\(part-one\)](http://www.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-(part-one))

¹ *Contemporary Art in Syria 1898-1998*, ed. Mona Atassi (Damascus: Gallery Atassi, 1998).

² Tarek Al-Shareef, "Contemporary Art in Syria," trans. Dr. H. Dajani, *Contemporary Art in Syria 1898-1998*, ed. Mona Atassi (Damascus: Gallery Atassi, 1998).

³ Zena Takieddine, "Arab Art in a Changing World," *Contemporary Practices*, Vol. 8 (Fall 2010).

⁴ Bertolt Brecht, "On the Formalistic Character of the Theory of Realism," trans. Stuart Hood, *Aesthetics and Politics*, ed. Ronald Taylor (New York, London: Verso, 1980).

⁵ Max Raphael, *The Demands of Art*, trans. Norbert Guterman (London: Routledge & Kegan Paul, LTD, 1968).

⁶ Véase el ensayo sobre Fateh Moudarres: "Dans Les Labyrinthes De La Mémoire," *Moudarres* (Damascus: Galerie Atassi, 1995).

⁷ Asaad Arabi, 'Matière De L'Oubli Et De La Mémoire,' *Moudarres* (Damascus: Galerie Atassi, 1995).

⁸ Abdulrahman Munif, "Fateh Moudarres, Syrian Artist Who Fought for Justice with Brush, Pen," trans. Elie Chalala, *Al Jadid*, Vol. 5 no. 29 (Fall 1999).

⁹ Louay Kayyali, "Art's Linkage to the Reality of the People: Or Art's Ties to the Reality of the Revolution," trans. Hiba Morcos, *ArteEast Virtual Gallery*, <http://www.arteeast.org/2012/03/04/arts-linkage-to-the-reality-of-the-people-or-arts-ties-to-the-reality-of-the-revolution/>, as of 6 May, 2014.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Para una lectura en profundidad de esta obra véase el ensayo de la autora: "Of Poets and Men: Allegory, Reality and Abstraction as Intersections of Art and Politics," *The Samawi Collection: Curated Selections of Arab Art, Volume I* (Dubai: Ayyam Gallery, 2011).

¹² Para más información véase la página biográfica www.louay-kayali.com, que incluye una cronología de Fadel El Sibai de la vida del artista.

¹³ Rashed Issa, "Experimenting and Living Art Essential," *Leila Nseir* (Damascus: Ayyam Gallery, 2008).

¹⁴ Maymanah Farhat, "Destruction and Renewal in the Paintings of Asma Fayoumi," *Asma Fayoumi* (Damascus: Ayyam Gallery, 2010).