

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

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.]

Aislamiento interior, deformación exterior

Como la atmósfera política de Siria fue progresivamente ensombreciéndose a lo largo de la década de 1980, los artistas profundizaron en "una determinada condición social" a través de enfoques muy libres. Señalando la cumbre del expresionismo sirio, el color alcanzó concentraciones esplendorosas sin precedentes, aunque las paletas seguían teñidas de capas de fondo negras y las líneas sísmicas empezaban a vibrar con los frágiles *loci* de los temas humanos. En el centro de la fase final del arte sirio del siglo XX encontramos la exploración del cuerpo, especialmente la deformación como metáfora de veladas turbulencias. A diferencia de los protagonistas que seguían las estructuras musculares de los prototipos antiguos o los elegantes contornos de los santos, en el arte sirio la figura fue haciéndose desproporcionada, frágil y transitoria.

En *The Logic of Sensation*, un tratado sobre la pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze propone que la deformación, como vehículo artístico, sea siempre estática y se produzca en una única posición porque "subordina el movimiento a la fuerza"¹. Como Deleuze sostiene además, "la deformación se obtiene en la forma en reposo y, al mismo tiempo, todo el entorno material, la estructura, empieza a moverse". Junto a diversos grados de alterada cualidad física, el espacio resulta fundamental para trasladar las "fuerzas invisibles e insensibles" que impactan en el cuerpo y llevan a su transformación.

Como Siria experimentó un período de intenso aislamiento en la década de 1990, la reclusión se convirtió en un tema común para una serie de artistas, más visible en los casos de Saad Yagan (n. 1944) y Safwan Dahul (n. 1961), cuyos sujetos alargados y retorcidos se ven confinados en interiores solitarios. Nasir Ismail (n. 1949) acudía a formas irregulares en figuras imprecisas que parecían fantasmas de un yo anterior; en ausencia de bocas, sus rostros, como máscaras, permanecen en silencio. Los artistas tratan de hablar claramente sobre la condición humana y la

corrosión general de las instituciones sociales, incluido Ali Mukawas (n. 1955) y Ahmad Mualla (n. 1958), que pintaron masas de cuerpos delirantes desbordándose en escenas alegóricas. Aunque también aparecen figuras deformes en la obra de escultores como Asim El Bacha (n. 1948) y Mustafa Ali (n. 1959), las limitaciones dimensionales de la pintura resultaron fundamentales como aperturas conceptuales de lugares cerrados.

Puede rastrearse un precedente de esta forma de significar la deformación hasta el pintor Marwan Qasab Bachi (n. 1934, que ha vivido la mayor parte de su vida en Alemania), cuyas pinturas aluden al exilio como una ruptura palpable. Trabajó en Berlín desde finales de la década de 1950 y sus primeros retratos expresionistas captan el cuerpo deforme como una entrada a la psique. Los cuadros de cuerpo entero adquieren acentos grotescos como sujetos detenidos justo antes de una evidente desintegración.

Las pinturas posteriores del exiliado de cabezas colapsadas incluyen frecuentementeⁱⁱ elementos de autorretrato y parecen poseer rastros de la tierra en referencia a los paisajes de Siria. Un grabado del artista de 1985 titulado "*Cabeza*" muestra un rostro ampliado extendiendo varias capas en múltiples tramas. Ocultos bajo una superficie que semeja un suelo árido, sus rasgos son casi imperceptibles. La estilizada aparición ocupa el espacio de la composición, desestabilizando la percepción del espectador de la profundidad espacial.

En las etéreas obras de Saad Yagan aparecen hombres agotados, físicamente deteriorados por el arduo paso del tiempo, que se reúnen en dispersos cafés. Sus hombros reflejan expresiones de desmoronamiento mientras los rostros hundidos son casi copias duplicadas con ligeras variantes. Sombras triangulares que trascienden las composiciones de parroquianos solitarios, parejas o pequeños grupos en interiores que están pintados en sombras azules aunque anclados en áreas selectas de rojos flamígeros. Una única apertura al mundo exterior proporciona luz suficiente para destacar las sedentarias figuras. Pensadores, borrachines, soñadores y solitarios se diluyen en habitaciones sombrías aunque superados en número por las mesas y las sillas vacías. Estos sitios cavernosos fueron pintados desde la observación en la ciudad natal del artista, Alepo, donde a lo largo de su carrera frecuentó las tabernas, pasando diez de esos años en compañía de Louay Kayyali.

Descontento es lo que se trasmite en los detalles de las escenas tempestuosas de Ahmad Mualla. Representando grandes reuniones de extrañas figuras que se funden o se separan en ciertos puntos, el artista emplea formas teatrales como la tragedia, el melodrama y el espectáculo en composiciones monumentales que traen a la mente la grandeza de la pintura histórica barroca. Una obra con materiales mixtos, sin título, ejecutada en 1999 muestra una plaza pública donde una multitud se reúne en la base de una plataforma elevada. Sobre el estrado hay un toro, que recuerda la historia bíblica del becerro de oro. Aunque la mayoría de los espectadores miran hacia la bestia, un puñado de relajados protagonistas trata de salir de la plaza. En la parte superior de la pintura, imponentes guardianes vigilan el evento. Por debajo de ellos, se aprecian áreas abstractas en blanco como fuerzas inmateriales que se derraman sobre la multitud con desastroso poder.

En los primeros años de la década de 1990, las esbeltas figuras de la serie "*Sueño*", de Safwan Dahul (n. 1987) empiezan a adquirir alargadas proporciones corporales, semejando los asimétricos atributos del arte faraónico del período Amarna. La grácil mujer de sus obras, a la que él a menudo empareja con su igualmente juncal amante, es retratada en la quietud de la domesticidad: en momentos de sueño o inmóvil en poses lánguidas. Los interiores de Dahul son austeros y sólo incluyen los elementos estructurales necesarios para configurar las composiciones, haciendo de

la columna vertebral curvada y las extremidades dobladas de su heroína el centro de sus pinturas. Las nervudas manos de sus figuras ocupan también un lugar destacado, sobre todo en las representaciones donde la pareja está físicamente enlazada y parecen ser una reminiscencia de las que aparecían en la pintura flamenca de iconos del siglo XV. Esa modelización de lo que podría parecer intrascendente para la composición, tiene de hecho inferencias de peso. Las manos de sus figuras evocan las extremidades de María en las escenas de crucifixión del pintor Rogier van der Weyden y pueden por tanto interpretarse como indicadores de un dolor inconsolable. Esta influencia histórica se debe al tiempo que Dahul pasó en Bélgica, donde cursó un doctorado en el Instituto Superior de Artes Plásticas en Mons entre 1987 y 1999. Varias de las obras de esta etapa del artista exploran los formatos de composición de la iconografía tradicional y religiosa.

Añadida a la sutil deformación de sus figuras, tenemos la división que el artista hace del espacio, creando una clara tensión entre el cuerpo y los mecanismos implícitos que lo contienen. Paredes, ventanas, mesas y sillas están dispuestas para que creen barreras impenetrables. Sus figuras luchan por encontrar un refugio entre esos elementos que las cercan.

La heroína de Dahul sigue el modelo de su difunta esposa, la artista Nawar Naser (1962-2008), mientras que el protagonista masculino que aparece frecuentemente junto a ella sirve de autorretrato en evolución. Dahul empezó a numerar las pinturas de su serie *Sueño* tras el fallecimiento de Nawar. Según progresaba la serie, incorporaba otros símbolos, como máscaras, una baraja de cartas y una aureola. Los cuerpos de sus sujetos se endurecieron, convirtiéndose en algo parecido a la piedra, y se hicieron más esculturales aunque aún con formas espirales. Los interiores domésticos que encerraban sus retratos se fueron desmaterializando lentamente, transformándose en negros vacíos. En 2000, el color abandonó su paleta, plasmando contrastes entre la oscuridad y la luz, un desarrollo que atribuyó a las calles "sin color" de Siria. Varios años después, Dahul dijo a una revista siria: "Nuestras almas se han visto afectadas hasta tal nivel que el color nos da ya miedo"ⁱⁱⁱ.



"Sueño 27", Safwan Dahul (2010)

Un recorrido por el arte sirio de la segunda mitad del siglo XX nos revela una acumulación de técnicas formales y una maduración de conceptos en las obras de Saad Yagan, Nasir Ismail, Ahmad Mualla y Safwan Dahul. Los ejemplos de la década de 1990 confirman también que el expresionismo, la alegoría y el

simbolismo constituyen todos ellos ramas del realismo sirio. Al empezar el siglo XXI, una nueva generación de pintores empezó a transitar por la senda trazada por muchos artistas anteriores a ellos.

La Generación Vértice de Siria

Durante los primeros años del 2000, el escenario del arte sirio experimentó un crecimiento significativo mientras por toda la nación se ponían en marcha políticas de reformas económicas. Se abrieron nuevas galerías; se organizaron numerosos eventos en colaboración con organizaciones extranjeras; y los perfiles al alza de espacios artísticos establecidos como Le Pont Gallery, en Alepo, continuaron atrayendo a artistas y comisarios internacionales. Estos factores, combinados con el impulso de la aparición de un mercado del arte en el Golfo, cambiaron la forma en que el arte se creaba, distribuía y recibía. Como siempre, la naturaleza de esta renovación hizo que el debate proliferara. El fervor intelectual resultante de esa descarga, aunque tenso en ocasiones, proporcionó un estímulo vital incluso entre los cínicos declarados. Sin duda alguna, el apoyo prestado por diversos defensores permitió que el arte sirio se desarrollara a un ritmo rápido.

En 2007, la Galería Ayyam, de Damasco, organizó un concurso para jóvenes pintores. Entre los 150 que se presentaron, se seleccionaron diez que se incorporaron a un programa interno para artistas emergentes a la vez que se les proporcionaba representación. Poco después, con los ganadores de la abierta convocatoria, se puso en marcha la incubadora *Shabab Ayyam*, un círculo que estaba muy unido y que se formó alrededor de los eventos de la galería y a los que se convocaba regularmente en los estudios locales de sus miembros. La mayor parte de los pintores del grupo se graduaron en la Facultad de Bellas Artes de Damasco, donde estudiaron con Elias Zayat, Nasir Naba, Nisar Sabur (n. 1958), Safwan Dahul y Basim Dahdudh (n. 1964).

Abdul Karim Majdal AlBeik, Nihad Al-Turk, Ozman Musa, Mohannad Orabi y Kais Salman se reunieron bajo el paraguas de *Shabab Ayyam*. Cuando uno se encuentra por vez primera con sus variadas pinturas, puede resultar difícil situar los hilos estéticos que les unen como no sean otros que la temática del conflicto actual. Sin embargo, el arte posterior al levantamiento que aparece en la Generación Vértice de Siria sirve como introducción a una historia cultural más amplia, cuyos matices pueden encontrarse en los lienzos de sus artistas. Las obras exhibidas representan una nueva escuela de pintura que preserva la noción de arte como acto de rebelión.

A pesar del invariable sentimiento de ruptura que ensombrece el escenario del arte sirio, que ahora funciona en grupos pequeños esparcidos por todo el mundo árabe, los artistas siguen conectados a través del compartido impulso de responder con visible urgencia ante la guerra. Aunque el inicio del conflicto puso fin de forma abrupta al climax del resurgimiento cultural en Damasco, el impulso que significó conservó su productividad. Cuestiones logísticas como las restricciones de tránsito o el problema de tener que dirigirse a los espectadores a través de plataformas digitales han llevado a algunos a abandonar la pintura o la escultura a favor de la fotografía, el video y el arte gráfico. Este fenómeno ha producido un amplio índice de imaginaria al distribirse ampliamente, dando un vuelco al espectáculo mediático de la guerra. Otros, como los pintores de la Generación Vértice de Siria, han transformado sus estrategias formales para poder acceder a lo recóndito enterrado por las narrativas políticas rivales. Lo que resulta notable en esta fase es que la dirección crítica del arte sirio no se ha comprometido con esas narrativas y en la mayoría de los casos esas dificultades han reorientado la fusión de subjetividad y objetividad en la búsqueda de la forma eficaz.

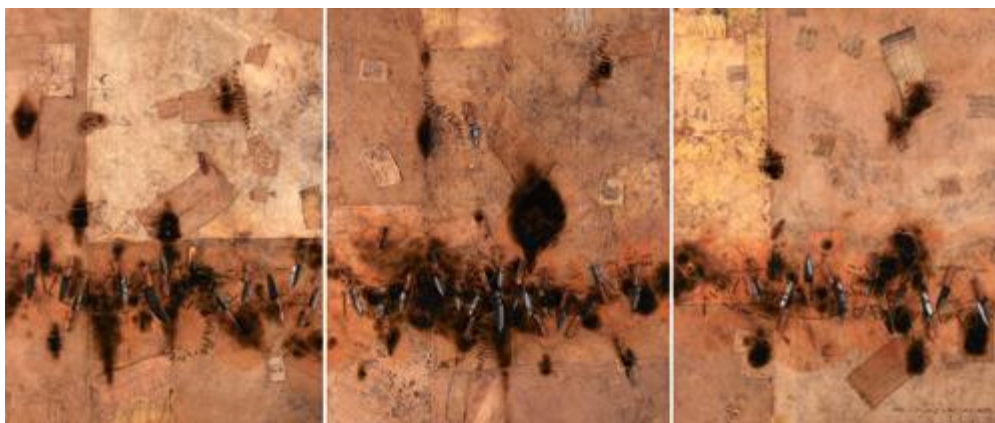
Mensajes desde el Vértice

En sus obras de técnica mixta a gran escala, Abdul Karim Majdal Al-Beik transforma materiales no convencionales como el carbón, yeso, almidón, cenizas y arpillera en medios evocadores que reproducen la pátina de superficies impregnadas. Asentando sus "pinturas combinadas" sobre las capas envejecidas de grafitis, carteles y huecos que pueden encontrarse en las superficies exteriores de los espacios públicos, trata de explorar cómo esos sencillos elementos pueden servir como registros de las oscilaciones de la sociedad a través del tiempo. Al reproducir las texturas externas, los colores y las formas de deterioradas fachadas, Majdal Al-Beik excava en los restos enterrados de vidas pasadas, en pasajes que sitúan a las ciudades como testigos reticentes.



"Sin título", Abdul Karim Majdal Al-Beik (2007)

Con el comienzo de la reciente guerra en Siria, la obra de Majdal Al-Beik ha reflejado un mayor uso del montaje al agregar objetos encontrados, tales como cruces pequeñas, tiras de tela, cuerdas, pistolas y cuchillos a fin de comunicar las duras circunstancias de la vida bajo el conflicto.



"Los fuegos de Siria", Abdul Karim Majdal Al-Beik (2012)



"Damasco-Beirut", Abdul Karim Majdal Al-Beik (2013)

Inspirado por sus lecturas literarias, filosóficas y teóricas, muchas de las composiciones, profundamente psicológicas, de Nihad Al-Turk pueden interpretarse como autorretratos alegóricos. En sus trabajos son fundamentales las exploraciones temáticas sobre la resiliencia del hombre en medio de las luchas de poder entre el bien y el mal, una cuestión existencial que absorbió al artista durante algún tiempo. El estilo habitual de las criaturas imperfectas, demonios míticos, bodegones y elementos botánicos de Al-Turk sirve para plasmar a los parias simbólicos, a los antihéroes y rebeldes de una narrativa desgarradora.



"El jorobado", Nihad Al-Turk (2008)



"Diálogo", Nihad Al-Turk (2012)

En los últimos tiempos ha dejado de lado la paleta oscura de sus primeras pinturas con técnica mixta, inyectando en cambio tonos vívidos en forma de sólidos campos de color que acentúan las figuras. Este visible sentimiento de optimismo se yuxtapone con la quietud de sus protagonistas a través de un físico que es robusto y que ya no aparece desfigurado, como si finalmente se hubieran quitado de encima el peso de ese mundo.



"El olivo", Nihad Al-Turk (2013)

Las primeras pinturas de Ozman Musa captan la poesía, que a menudo se pasa por alto, de lo mundano en bodegones realistas que plasman humildes ofrendas, por ejemplo, una olla deteriorada aunque pulida junto a una granada solitaria o una tetera oxidada que brilla al ponerla al fuego. Recordando el naturalismo de los bodegones españoles, su serie inicial hace hincapié en lo que proporciona sustento, con detalles reflectantes y un sentido espiritual de la monumentalidad. Según avanzaba la estética del artista, sus composiciones de objetos inanimados empezaron a adoptar rasgos alegóricos, evidenciando temas subjetivos como el amor y el deseo.



"Sin título", Ozman Musa (2007)

Recientemente, el impacto del conflicto sirio ha penetrado en sus composiciones, convirtiendo los objetos cotidianos de cada día en temas de guerra. Aunque estas obras están realizadas con mayor realismo, Musa ha simplificado sus composiciones al no incluir los adornos de los ejemplos clásicos, como el mantel de seda blanca de los bodegones holandeses que va guiando a la vista a través de elaborados arreglos de mesa. Al aislar sus objetos, se centra en emparejamientos discordantes. En estas últimas obras, algo tan sencillo como la comida se ha transformado ahora en un arma, en reflejo de la presencia de la violencia en los detalles más nimios de la vida. Otras pinturas de la serie utilizan la sátira como una forma mordaz de comentario social, mientras los tronos de ausentes monarcas se retratan de manera absurda y los símbolos del poder aparecen despojados de su aura.



"El rey de la paz", Ozman Musa (2011)



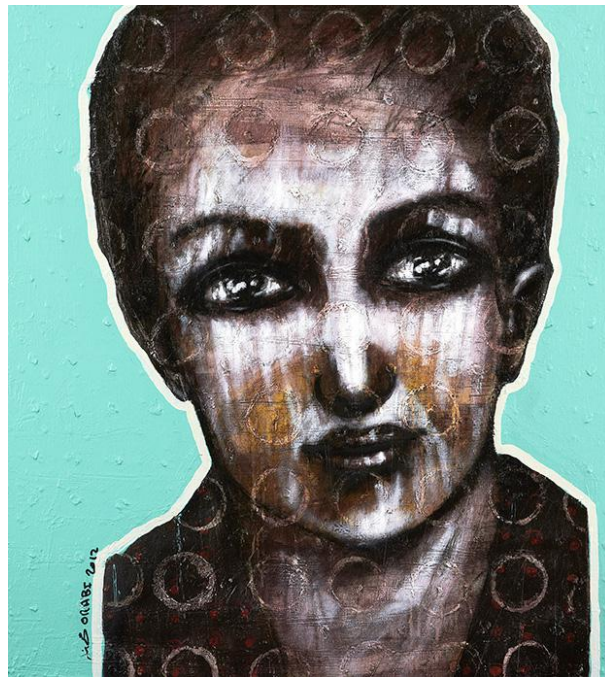
"El grupo terrorista", Ozman Musa (2013)

Dominado por vivaces figuras infantiles en escenarios diversos, las pinturas de Mohannad Orabi reflejan su interés por la espontaneidad del proceso y la liberación de la forma que surge al crear arte de forma intuitiva y sin directivas fijas. Muchos de estos lienzos de técnica mixta fueron pintados como autorretratos, revelando la fascinación del artista por la evolución de la conciencia en la infancia y la maravilla y fantasía de los años de formación que dan forma, en primer lugar, a nuestra comprensión del mundo.

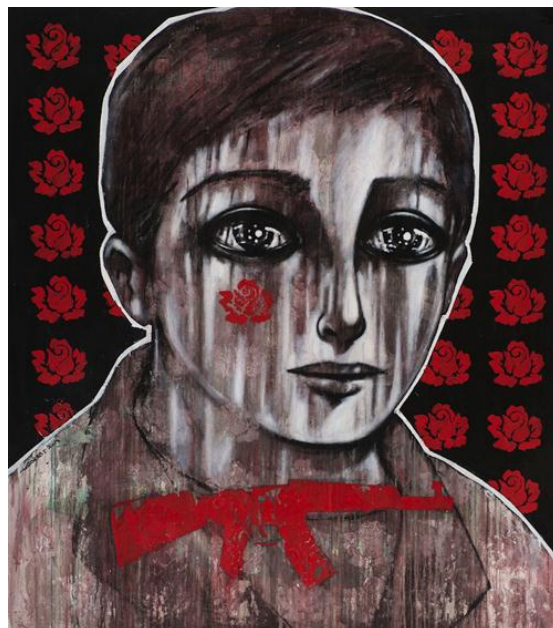


"Autorretrato", Mohannad Orabi (2009)

Con el inicio de la revuelta siria y el conflicto posterior, Orabi adoptó un enfoque cada vez más realista del retrato, inspirándose en las diferentes formas de medios de comunicación que en la actualidad están forjando un almacén visual de la guerra. Cárteles de mártires, imágenes en los perfiles de *Facebook* y otros tipos de imaginería filtrada o compuesta sirven de materiales-fuente para los retratos de los sirios bajo asedio, desplazados o en el exilio, registrando la parte del conflicto que está más allá de sus divisiones ideológicas y puntos de discusión política. Como el artista mantiene su interés en los procesos de socialización de la infancia, sus propias experiencias presentes, al vivir fuera del país, le han llevado a tener en cuenta las vías por las que la cultura visual, los medios sociales y la comunicación digital se han convertido en sustitutos de lo que antes era tangible.



"Sin título", Mohannad Orabi (2012), de la serie "Ya no se trata de mí"



"Sin título", Mohannad Orabi (2013), de la serie "Ya no se trata de mí"

Kais Salman utiliza la sátira para subvertir la normalización de la codicia, la vanidad y el extremismo ideológico que definen cada vez más nuestra era. Al trabajar dentro de una tradición satírica que se remonta hasta el siglo XIII, a las ilustraciones del pintor miniaturista Yahya ibn Mahmud Al-Wasiti, Salman pretende enfrentar y exorcizar las manifestaciones socioculturales de la depravación.



"Sin título", Kais Salman (2007), de la serie "Moda"

Utilizando la fealdad y la abyección a través de figuras intencionadamente exageradas y objetos destrozados, acentuados por golpes de color y formas estetizadas, cada serie de la obra de Salman refleja el tipo de violencia psicológica que se produce cuando las sociedades racionalizan y aceptan los excesos. Terrorismo, consumismo, cirugía estética, fanatismo religioso, imperialismo, así como el voyeurismo de la época digital, han servido todos ellos como temas de las composiciones carnales de Salman.



"Copa del mundo", Kais Salman (2014)



"Medios de comunicación", Kais Salman (2014)

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/17816/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-\(part-two\)](http://www.jadaliyya.com/pages/index/17816/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-(part-two))

ⁱ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

ⁱⁱ James V. Parry, "Faces in the Landscape: Marwan Kassab Bachji," *Canvas Magazine* (November/December 2008).

ⁱⁱⁱ Kareem Shukr, "Safwan Dahoul: Narcissism is a Must for a Successful Artist," *Forward Magazine* (March, 2008).