

África y de la diáspora africana, e Iftikhar Dadi, el arte como práctica globalizada, prestando especial atención a Asia del Sur y Oriente Medio. A todo lo dicho podríamos añadir el seminario para doctorandos que yo misma doy en la Universidad de Ginebra desde 2009,<sup>10</sup> así como otras enseñanzas puntuales que se imparten en otros lugares. Sin embargo, la mayoría de las veces, todavía se considera que el arte moderno de los países del islam es una subdisciplina del arte islámico –del que, sin embargo, no se deriva–, incluso en los estudios árabes.

Ésta es la razón de que, tanto a Annabelle Boisier como a mí misma, nos haya parecido útil hacer un balance de la situación, ocho años más tarde, organizando en el tercer WOCMES de Barcelona el doble panel «Métodos, enfoques y temas de las investigaciones actuales sobre las artes visuales en Oriente Medio y el Magreb».<sup>11</sup> Dos factores nos han movido a dotar de una base académica sólida a estas temáticas: en primer lugar, porque parece necesario que la investigación académica tenga en cuenta una realidad –la del arte moderno– que existe desde hace más de un siglo. En segundo lugar, porque es indispensable que dicho arte sea tenido en cuenta

como un fenómeno en sí mismo, como un producto de la modernidad, y no como un apéndice del arte islámico, algo que todavía sucede con demasiada frecuencia.

En relación a 2002, el doble panel de ese año mostró que no sólo el tema comenzaba a atraer a un número creciente de jóvenes investigadores, sino que cada vez suscitaba más interés entre el público. Este hecho puede explicarse, por un lado, por la nueva popularidad de las exposiciones de arte procedente de Oriente Medio y de los países del mundo musulmán, pero también por la toma de conciencia, por parte de las nuevas generaciones, de que no es posible aprehender las sociedades de esa región únicamente a través de la política o la religión, sino que es necesario explorar sus múltiples facetas, de las que, sin ninguna duda, la producción artística moderna y contemporánea forma parte.

En este número de *Quaderns de la Mediterrània*, nos ha parecido apropiado publicar los trabajos de Martina Becker, Nadia Radwan, Cécile Boëx, Fanny Gillet-Ouhenia y Émilie Goudal, que tratan el tema de las evoluciones históricas, y que los lectores encontrarán en las páginas siguientes.

10. «Las artes visuales modernas y contemporáneas de los países del islam: situación actual», <http://www.unige.ch/lettres/meslo/arabe/programme/SeminaireDoctorants.html>.

11. 1. «Miradas históricas»; 2. «Enfoques contemporáneos»; <http://www.iemed.org/wocmes/wocmes2010.pdf>.

## La institucionalización de la educación artística y sus implicaciones para la conceptualización del «arte» y la profesión artística en los inicios de la República de Turquía

**Martina Becker.** Universidad de Ginebra

El paso del Imperio Otomano a la República de Turquía en 1923 conlleva una serie de cambios en el ámbito artístico. El proceso de reformas del nuevo gobierno afecta de lleno a la formación de los artistas y la concepción de lo que debe ser el «arte nacional turco». La Academia de Bellas Artes de Estambul desempeña, en este sentido, un papel central, y se convierte en una institución de educación superior. Las figuras de Namik Ismail, director de la Academia, y Ali Sami, pintor y crítico de arte, son claves para comprender el debate sobre la modernidad que se instauró en la primera mitad del siglo xx en Turquía. Los ejemplos de las escuelas de París y Viena agudizan las disputas, así como la constante presencia de artistas extranjeros; los cuales, ciertamente, contribuyen de forma decisiva a la evolución artística y la formación pictórica de los artistas turcos.

Con la fundación de la República de Turquía en 1923 se puso en marcha una reestructuración básica del sistema cultural. El ámbito de las instituciones públicas involucradas en la formación y desarrollo de valores culturales fue profundamente reconfigurado. Las instituciones existentes se cerraron o reformaron, y se crearon otras nuevas. Muchas de las ideas básicas de estas transformaciones habían surgido a finales del Imperio Otomano, y los miembros de la élite otomana tardía fueron actores decisivos en esos procesos. Por lo tanto, en este artículo no se respaldará la afirmación de que hubo una «ruptura» histórica entre el Imperio Otomano y la República de Turquía. Sin embargo, la velocidad y dimensión holística de la transformación, así como el entusiasmo con que se aplicó y difundió, justifican la expectativa de que pueda llegar a concluirse que ésta marca un cambio de paradigma en el campo del arte.

Hasta ahora, los estudiosos de la historia del arte han descuidado estos importantes aspectos a la hora de abordar los comienzos de la era republicana. Además, los enfoques de la historia del arte con respecto a las obras de arte de aquel período siguen operando dentro del paradigma del arte elevado, lo que obstruye la conciencia de la potencial diversidad de los conceptos de arte. Asimismo, cabe observar una continua repetición de macrocesuras como, por ejemplo, el presupuesto del adoctrinamiento político unidireccional de la cultura, mientras se ignoran las dinámicas derivadas de las propias tareas y actividades artísticas. Finalmente, la terminología aplicada se caracteriza por un empleo genérico de términos como los de arte moderno, occidentalización o arte nacional, ignorando sus connotaciones específicas y los cambios que experimentaron.

Este artículo aspira a contribuir a reparar esas deficiencias examinando la conceptualización del arte y la profesión artística en los inicios de la República de Turquía. Para ello, el texto analiza la educación artística en el proceso de su institucionalización entre los años 1924 y 1932. Es obvio que el análisis de la educación artística por sí solo no es suficiente para comprender todos los factores involucrados en

los procesos de formación de teorías y conceptos. Cabe argumentar, no obstante, que en el caso de los primeros años de la República, centrarse en la formación artística podría proporcionar muy bien una aportación significativa a nuestro entendimiento de tales procesos, dado que apenas comenzaba a surgir un discurso público del arte, y el ámbito profesional aún no se había establecido. Es más: durante los años objeto de nuestro análisis, la Academia de Bellas Artes de Estambul era la única institución pública dedicada a la formación profesional de artistas en Turquía, y pasó a incorporarse a los procesos de reforma republicanos, constituyendo el telón de fondo de los debates sobre la interpretación del arte y su función para el joven Estado-nación.

Un destacado ejemplo de estos debates es la correspondencia abierta entre el director de la Academia, Namik Ismail [Yeğenoglu] (1890-1935), y el pintor y crítico de arte Ali Sami [Boyar] (1880-1967), publicada en el periódico turco *Cumhuriyet* a finales de 1931 y comienzos de 1932.<sup>1</sup> En el plazo de dos meses aparecieron en este acalorado debate veinte largas declaraciones, cada una de las cuales ocupaba media página de un periódico que por entonces sumaba sólo un total de seis a ocho páginas. Esta prominencia da una idea de la importancia de las cuestiones debatidas. El periódico tomaría esta controversia como un marco ejemplar para llegar a comprender bien la interdependencia entre el contexto educativo de la Academia, su orientación de los currículos artísticos, las ideologías de la historiografía de arte y las expectativas políticas culturales. Ello contribuiría a una comprensión del papel formativo que desempeñaban estos factores en la conceptualización del arte y la profesión artística.

## Institucionalización y contexto educativo

«Esto no es moderno, es clásico»: con estas palabras, Namik Ismail se refiere a la formación en el Departamento de Pintura de la Academia de Bellas Artes. Respondía así a la provocación de Ali Sami.

---

1. Los apellidos se indican entre corchetes, dado que no se introdujeron en Turquía hasta 1934.

El crítico de arte había calificado las prácticas de pintura de la Academia de «modernas», y las había comparado con un *happening* artístico que había presenciado en París: una extravagante turba bañando la cola de un burro en un bote de pintura, y luego el animal moviendo la cola chorreando pintura de un lado a otro sobre un lienzo colocado en el suelo.<sup>2</sup> La anécdota alude a un evento que tuvo lugar en el Salón de los Independientes de París en 1910. La muestra incluía una marina fauvista titulada *Y el sol se dormía sobre el Adriático*, firmada por un tal Joachim-Raphaël Boronali, un supuesto artista italiano y presunto autor de un manifiesto publicado anteriormente en favor de un nuevo movimiento artístico, el excesivismo. Tras la inauguración de la exposición y su cobertura por parte de los críticos de arte en la prensa diaria, un grupo de pintores clasicistas franceses, junto con el escritor Roland Dorgelès, publicaron cierta documentación que revelaba que en realidad el cuadro había sido realizado por un burro, y el manifiesto escrito por el propio Dorgelès. Ejecutado a la manera de los futuristas, el fraude se concibió para ridiculizar el arte moderno exponiendo su semejanza con un cuadro hecho por un animal. El acontecimiento se hizo famoso, y a menudo se sacaba a colación en los debates en torno a la tradición artística y la vanguardia. En su artículo del periódico, Ali Sami desarrollaba creativamente esta anécdota convirtiéndola en un *happening* anárquico que él afirmaba haber presenciado en persona. Con ello, no sólo estaba diciendo que lo que él calificaba de arte moderno carecía de cualquier regla y maestría: también desacreditaba al artista moderno como un individuo irresponsable. Namik Ismail, por su parte, no deseaba que se creyera que el Departamento de Pintura tenía conexión alguna con tales actividades.

Fue durante su dirección de dicha institución cuando se implementó de hecho el estatuto rector

de la Academia. Dicho estatuto, redactado en 1924, marcó la conversión de la Academia en una institución de enseñanza superior. Se diseñó para elevar el nivel educativo, y esencialmente se ocupaba de la formalización de su estructura y programa. Parte integrante del programa de gobierno de 1924 era reforzar, formalizar y unificar el sistema educativo para crear una sociedad unida que reforzara la continuidad del Estado.<sup>3</sup> Los tres departamentos existentes —pintura, arquitectura y escultura— se complementaron con otros dos nuevos departamentos: Artes Decorativas y Formación del Profesorado.<sup>4</sup> Aunque el Departamento de Artes Decorativas se había fundado ya extraoficialmente el año anterior, su reconocimiento oficial e integración en el sistema educativo no entró en vigor hasta el estatuto de 1924. La prolongación del período de estudio y las normas relativas a los requisitos de admisión evidencian el objetivo general de elevar los estándares a un nivel comparable con el de la enseñanza superior en Occidente.

En los primeros años, sin embargo, los requisitos de admisión se redujeron constantemente. Durante los años 1926 y 1927, el estatus académico se suspendió para todos los departamentos salvo el de arquitectura: la Academia no recibía suficientes solicitudes. El número de niños escolarizados era ya relativamente bajo, y hay que buscar la raíz del reducido nivel de matriculación en los devastadores efectos demográficos y económicos de 10 años de guerra casi continua, así como en la emigración y la deportación a gran escala. Aunque pueda haber también varias razones más en juego, esto muestra en cualquier caso que el ascenso de una entidad de formación artística al nivel de una institución de enseñanza superior fue una decisión deliberada del gobierno y no el resultado de una demanda generalizada de la sociedad. Es más: en 1926 la Academia pasó a ocupar el edificio del antiguo

2. Todas las citas y referencias a la correspondencia entre Ali Sami y Namik Ismail proceden de las cartas publicadas en el periódico turco *Cumhuriyet* entre noviembre de 1931 y febrero de 1932. Con respecto a esta anécdota concreta, es importante mencionar la obra de Daniel Grojnowski *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste* (París, José Corti, 1997), que ofrece una interpretación del evento del burro tal como sucedió realmente.

3. N. Dagli y B. Aktürk, *Hükümetler ve Programları* [Gobiernos y programas], Ankara, TBMM, 1988, p. 29.

4. M. Cezar, «Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne», en Muhtesem Giray (ed.), *Güzel sanatlar eğitiminde 100 yıl*, Estambul, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, 1983, pp. 5-84, 22. El resto de referencias sobre la organización de la institución proceden también del artículo de Cezar.

Parlamento (Meclis-i Meb'ûsân) como su primera sede permanente durante años, obteniendo asimismo los fondos necesarios para adaptar el edificio a su nuevo objetivo. Fue aquel un paso significativo, dado que el nuevo edificio no sólo proporcionaba un espacio adecuado para la formación, sino que también representaba una sustancial confirmación simbólica del estatus de la Academia en el seno del sistema educativo.

En medio de este proceso, en 1927, Namik Ismail fue nombrado director de la Academia. En 1928 la adaptación del edificio se había completado, y sólo entonces se adoptó oficialmente el título de «Academia». Hasta 1927, todos los documentos oficiales relativos a la Academia llevaban su nombre otomano, refiriéndose a ella como escuela (Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi). En los meses siguientes se la mencionaría como academia con un nombre híbrido otomano-latino (Sanayi-i Nefise Akademisi). Con la reforma de la lengua turca —que no sólo cambió el alfabeto del árabe al latino, sino que también marcó el principio de la denominada depuración de la lengua turca de sus componentes árabes y persas—, la Academia pasaría a denominarse Academia de Bellas Artes (Güzel Sanatlar Akademisi) en turco moderno.

Pese a todas las dificultades de una época precaria, las bellas artes se consolidaron como un componente activo del proceso de construcción nacional. Es razonable suponer que esto implicó, a cambio, un aumento de las expectativas en cuanto al resultado de las actividades de la Academia. Esto, pues, subraya el hecho de que el debate entre Namik Ismail y Ali Sami tuvo lugar en un período de incremento del control estatal sobre las instituciones educativas y una tendencia general a medir los estándares educativos con parámetros racionales. Por ejemplo, el Darülfünun, futura Universidad de Estambul, fue sometido a examen por parte del pedagogo suizo Albert Malche por encargo del Ministerio de Educación, exactamente en el mismo momento en que se producía el debate entre Namik Ismail y Ali

Sami.<sup>5</sup> Es más: el Partido Popular Republicano, el partido único gobernante en Turquía en los comienzos del período republicano, incluía ese incremento del control estatal sobre los asuntos económicos y sociales en su programa de partido de 1931. Dicho programa establecía los principios básicos del kemalismo, entre los que el estatismo tiene un papel prominente. En tal contexto, una comparación —en público— con una turba anárquica y un burro debía de resultar inaceptable.

## La orientación de los currículos artísticos

Entonces, ¿cómo era realmente la formación pictórica de la Academia? ¿A qué se refería Namik Ismail cuando la calificaba de clásica? En 1924 se introdujo la formación con modelos al natural, y, según las normas de examen de 1934, el principal requisito para el examen final era un retrato al óleo de cuerpo entero. Lo que refuerza la concepción de Namik Ismail de su clasicismo es, como él mismo señala en una de sus cartas a Ali Sami, el hecho de que el dibujo y la pintura de desnudos se acompañaba de la enseñanza de la mitología griega, lo que indica una orientación en sintonía con los preceptos de la pintura académica que había definido las clases de pintura en Estambul ya desde la fundación de la institución como Escuela Imperial de Bellas Artes en 1885.

Aunque en el período otomano la formación con modelos desnudos no se practicaba en la propia Estambul, algunos estudiantes escogidos recibían una beca para abordar este aspecto de su formación académica en la Académie Julian de París.<sup>6</sup> Éste fue, por ejemplo, el caso de Ibrahim Feyhaman [Duran] y Hikmet Onat. También es cierto que Nazmi Ziya Güran, como Namik Ismail, recibieron parte de su formación en la Académie Julian. Junto a algunos otros artistas otomanos, todos ellos pasaron una gran parte de los años transcurridos entre 1910 y 1914 en

5. W. Rüegg (ed.), *Universities in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries (1800-1945)*, vol. 3, *A History of the University in Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 44.

6. D. Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri. Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, Estambul, İletişim Yayınları, 2007, p. 9. El resto de referencias de este artículo sobre los artistas otomanos y turcos en el extranjero proceden también de la obra de Artun.

París, como hizo Ibrahim Çalli. Todos se convirtieron en profesores de pintura en la Escuela Imperial de Bellas Artes poco después de su regreso a Estambul, a comienzos de la Primera Guerra Mundial, y todos se mantuvieron en sus cargos en los inicios del período republicano. La excepción fue Namik Ismail, que no había sido miembro docente de la Academia antes de ser nombrado director en 1927, aunque con toda seguridad participó en la redacción de su estatuto en 1924. Por entonces era inspector general de Educación, y miembro del comité encargado de elaborar un programa para la modernización del sistema educativo de la República.<sup>7</sup>

¿Es posible que Namik Ismail utilizara también el término «clásico» para contrarrestar la imagen negativa, caótica e irracional que Ali Sami intentaba adscribir a la Academia? En toda su acalorada correspondencia, las instituciones parisinas de arte aparecen como ejemplo último de un ideal incuestionable. Y lo mismo vale para Ali Sami: ante una tentativa de Namik Ismail de desacreditarlo como artista y desviar así sus críticas, el crítico de arte reacciona con un largo artículo sobre sus méritos como pintor, refrendados por su éxito en el mercado artístico francés. Para Namik Ismail, la referencia al modelo parisino aparentemente constituía una legitimación suficiente por sí misma. Así, en una carta escribe: «El actual sistema educativo del Departamento de Pintura de la Academia es el mismo que el sistema pictórico de las escuelas francesas, que es, sin duda, el más progresista. Y todos [nuestros] profesores se formaron también en Francia».

Durante los años de dirección de Namik Ismail, diversos estudiantes escogidos siguieron obteniendo becas públicas para una estancia de aprendizaje en la Académie Julian. La formación en esta escuela privada, sin embargo, resultaba sólo en su estructura formal comparable a la formación clásica en la École des Beaux-Arts. Los estudiantes podían pintar y dibujar con un modelo al natural y solicitar una crítica semanal. En general, podían utilizar las instalaciones de la escuela y valerse de modelos desnudos sin verse obligados a seguir un dogma

artístico. La escuela se hizo especialmente popular entre las mujeres y los estudiantes extranjeros, ya que, tras su reforma en 1863, la École pasó a ser prácticamente inaccesible para ellos. Aparte de esto, los jóvenes pintores franceses optaron deliberadamente por esta escuela privada precisamente debido a sus objeciones a la escuela oficial y la fijación de ésta con el clasicismo. En ese grupo de estudiantes figuraba Henri Matisse, que era uno de los ídolos de Namik Ismail. Escribía Ismail: «Nuestra misión es formar a artistas como Cézanne y Henri Matisse». Por lo tanto —seguía explicando—, la formación que ofrecían en la Academia era clásica a fin de permitir a los jóvenes pensar por sí mismos. Lo esencial no era si un cuadro era de estilo antiguo o nuevo, sino si era arte de calidad.

Ali Sami, sin embargo, sencillamente negaba que la formación de la Academia produjera buenos artistas. Su razonamiento en este asunto —y derivado de esta problemática, su razonamiento en torno a qué criterios definen en última instancia a un buen artista— nos da una idea de la concepción de la profesión artística predominante por entonces. Mientras que los comentarios de Namik Ismail revelan una concepción moderna del artista, los cuestionamientos de Ali Sami, aunque en absoluto elaborados a fondo, aventuran una concepción distinta de la autoría, que resultaría tener más éxito en los comienzos del período republicano.

En primer lugar, el director explicaba por qué en la Academia de Estambul la enseñanza no se daba en clases estructuradas, como ocurría en otras áreas académicas. Haciendo referencia de nuevo a un modelo famoso —en este caso el Prix de Rome—, afirmaba que la calidad se potenciaba en forma de competiciones celebradas en el seno de los cinco estudios distintos de la Academia. Con ello se pretendía permitir un enfoque individual de los objetos de estudio.

En segundo término, afrontaba las críticas en cuanto a las escasas expectativas de trabajo para los graduados. Ali Sami argumentaba que el mercado artístico de Estambul estaba dominado por artistas extranjeros, quienes, además, obtenían mayores pre-

7. N. Öndin, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*, tesis doctoral, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Estambul, 2002, pp. 52-53.

cios por sus obras. El crítico consideraba responsable de aquel problema lo que él percibía como una preparación deficiente por parte de la Academia. Namik Ismail, en cambio, negaba tal responsabilidad. La Academia no era una institución dedicada al comercio, respondía. Su tarea era preservar y estimular la vida cultural nacional. Argumentaba asimismo que el mejor artista no era el que obtenía la remuneración más alta. Al fin y al cabo, una institución como la Academia sólo podía proporcionar la base para el desarrollo del artista nato. Todo lo demás dependía de su vocación y talento. «Para que surgiera un Delacroix en un siglo, Francia tuvo que formar a decenas de miles de estudiantes».

La argumentación de Namik Ismail sigue los preceptos del concepto moderno de autoría. Éste gira en torno al estatus especial del artista, que se desarrolló en las cortes europeas y se hizo aún más acentuado a partir del siglo XVIII debido al incremento de la autonomía de la creación artística (aunque el grado en el que se produjo tal incremento de autonomía, a mi entender, se exagera a menudo).<sup>8</sup> Esta presunta autonomía vino a respaldar la idea del artista como creador «autoral» que, libre de toda regla y función, extraía el arte de su yo interior, sus pensamientos y sus emociones. De ese modo, el artista representaba la subjetividad prototípica y el concepto del individuo, suscitando la idea del genio que destaca entre las masas.

Por consiguiente, Ali Sami no se equivoca del todo cuando define el arte practicado en el Departamento de Pintura como moderno, por más que eso para él simplemente equivalga a nuevo. Él expresa su oposición a esta concepción individualista de la práctica y la profesión artística, que considera perjudicial para «una nación que está sólo en sus comienzos», y pide a la gente que trabaje conjuntamente para superar los desafíos de la construcción nacional. Así, escribe una larga carta delineando en detalle

los enormes medios proporcionados a la Academia que, a sus ojos, no han reportado beneficio alguno a la nación. Propugna la nacionalización del arte, y la creación de una escuela turca y un artista turco. En lugar de la mitología griega, los estudiantes deberían estudiar y representar la historia nacional, «para la nación». Namik Ismail está de acuerdo en el sentido de que también ve el potencial de cambio social del arte pero, para él, producir artistas nacionales es un error: «Una escuela artística que produzca artistas como máquinas industriales es algo nunca visto por la humanidad».

Con estas palabras rechazaba las demandas de que la Academia, como productora de artistas, alimentara al joven Estado-nación y la formación de una sociedad moderna. Al mismo tiempo, no obstante, posiblemente abordaba el discurso revolucionario del modernismo, prominente entre arquitectos, escritores y pintores en aquel tiempo, con sus referencias a la tecnología, la industria y la estética de la máquina. Los miembros de la Asociación de Pintores y Escultores Independientes, un grupo de jóvenes artistas que se habían graduado en la Academia y también se habían formado en la Académie Julian de París, se disponían a formar el D Grubu (Grupo D) precisamente en la misma época en que se producía el debate entre Namik Ismail y Ali Sami. Buscaban una liberación del arte de las tradiciones académicas y clásicas, e introdujeron temas tecnológicos y referencias a la época de la máquina con un planteamiento estilístico basado en el cubismo y el constructivismo.

Esta clase de desafíos al modelo artístico de la Academia no estaban exentos de oposición. Los pintores de la Asociación de Pintores y Escultores Independientes, concretamente, fueron objeto de fuertes críticas por su estilo europeo. La queja más frecuente era que copiaban el arte occidental. Incluso un amigo del grupo, Elif Naci, escribía en un

8. M. Warnke, *Hofkünstler* [El artista cortesano], Colonia, DuMont, 1985, p. 12. Pueden verse también ulteriores consideraciones sobre la autoría, que aquí sólo podemos tocar muy brevemente, en M. Wetzel, «Autor/Künstler» [Autor/artista], en K. Barck et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe* [Conceptos estéticos], vol. 1, Stuttgart, J.B. Metzler, 2000-2005, p. 480. Con respecto a la relatividad de esa autonomía y las nuevas restricciones, dependencias y funciones, véase O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* [El artista en el mundo moderno. El conflicto entre mercado y autoexpresión], Colonia, DuMont, 1997, especialmente el capítulo II sobre libertad y funciones sociales del artista, y S. Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft* [Ser artista. Observaciones sistémico-teóricas sobre la autoría], Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 2007.

artículo publicado en el diario turco *Milliyet* (el 27 de febrero de 1931) como comentario a su arte: «¡Compatriotas, hablado en turco!». Como el D Grubu, esos artistas se veían impulsados a distanciarse de la abstracción de la vanguardia para volver a las formas, motivos e inspiraciones de la cultura popular turca.

La cuestión del carácter nacional del arte turco se convertiría en un tema fundamental para los artistas practicantes, y dominaría el discurso público durante la década de 1930. Sin embargo, la conceptualización académica del arte nacional en Turquía ya se había emprendido en la década anterior, sobre todo en la Academia de Estambul, y sin duda informaba del trasfondo intelectual del discurso.

## Las ideologías de la historiografía del arte

Tres tesis básicas e interrelacionadas caracterizan la primera época de la historiografía republicana del arte y la arquitectura turcos. Un primer argumento alimenta el deseo de disociar la Turquía moderna de las tradiciones artísticas orientales e islámicas, acentuando el carácter original y único del arte y la arquitectura turcos, de los cuales se afirmaba que habían pasado inadvertidas a la erudición europea con su inherente sesgo orientalista. El segundo es la laicización de la historiografía cultural al centrarse en la cultura material y los edificios no religiosos. El tercero acentúa la racionalidad y el carácter evolutivo del arte y la arquitectura turcos, y apunta a la proximidad entre las tradiciones turca y occidental. Como indica Sibel Bozdogan, esos argumentos constituían un desafío a los sesgos orientalistas y eurocéntricos de la historiografía del arte occidental, por más que también ellos comportaran sus propios sesgos nacionalistas y esencialistas.<sup>9</sup> Buscaban una extensión de la documentación y el conocimiento del arte y la arquitectura turcos que contrarrestara la

concepción de las tradiciones no occidentales como incapaces de evolución histórica.

Esta erudición y este debate fueron configurados a la vez por historiadores del arte turcos y extranjeros. El erudito austriaco Heinrich Glück (1889-1930) vinculaba el arte selúcida y otomano en Anatolia a los motivos y monumentos de Asia Central. El historiador del arte francés Albert Gabriel (1885-1972) se centraba en las características formales de la arquitectura en el territorio turco, y consideraba su racionalidad y pureza como «únicas entre otras tradiciones islámicas». Sus escritos sobre la funcionalidad de los edificios turco-otomanos no religiosos alimentaron la búsqueda de los arquitectos turcos encaminada a dotar de rasgos nacionales a la moderna arquitectura de Turquía. Los grandes proyectos de investigación financiados por el Estado y realizados por estudiosos como Celâl Esad [Arseven] (1875-1971), que enseñó en la Academia de Bellas Artes de Estambul, y Gabriel, se consagraron a la documentación y la cartografía de los objetos históricos de Anatolia. Este último publicó su libro *Monuments turcs d'Anatolie* [Monumentos turcos de Anatolia] en 1931 como complemento de su curso de arqueología en el Darülfünun de Estambul. Por su parte, Celâl Esad ocupó una cátedra de historia del arte en la Academia de Estambul durante la década de 1920, y luego, de manera intermitente, hasta la de 1940. Se había formado como pintor, pero tras la fundación de la República dedicó su vida profesional a la historia del arte y la arquitectura. Con su libro *Türk San'ati* [Arte turco], publicado inicialmente en 1928, fue el primer erudito turco que situó el arte y la arquitectura de Turquía en un marco histórico más amplio, y señaló sus cualidades racionales, formalmente puras y evolutivas. Mientras otros historiadores republicanos hacían la vista gorda ante la cultura otomana, el planteamiento de Celâl Esad facilitó la integración del arte y la arquitectura otomanos en la narrativa nacional turca.

9. S. Bozdogan, «Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the "New Architecture" in the Early Republic», *Muqarnas*, vol. 24, 2007, pp. 199-221. Los siguientes análisis sobre historiografía del arte constituyen sendos artículos en el mencionado número de *Muqarnas*: O. Pancaroglu, «Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century», pp. 67-78; S. Redford, «"What Have You Done for Anatolia Today?": Islamic Archaeology in the Early Years of the Turkish Republic», pp. 243-252; G. Necipoglu, «Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of "Classical" Ottoman Architecture», pp. 142-183.

Al mismo tiempo, Celâl Esad introdujo el modernismo europeo en la opinión pública turca. Tradujo al turco el libro de Camillo Sitte (1843-1903) sobre los principios de planificación de la ciudad moderna, y en 1931 publicó *Yeni Mimari* [Nueva arquitectura], que a su vez se basaba en un libro escrito en 1929 por el arquitecto modernista francés André Lurçat (1892-1970). *Yeni Mimari* se convirtió en un texto obligatorio para los estudiantes de arquitectura de la Academia; tendió un puente entre el modernismo europeo y sus principios, y los trabajos de construcción de la nueva capital de Turquía, Ankara.

La Escuela Vienesa de Historia del Arte fue una de las más influyentes a la hora de configurar los principios metodológicos e ideológicos de la historiografía del arte nacional turco, tal como ha mostrado Oya Pancaroglu en su análisis de la conceptualización académica del arte turco. Importante en términos metodológicos fue también la separación entre forma y contexto de Alois Riegel. Además, la dedicación de éste a las artes decorativas contribuyó a la formación del estudio de las tradiciones nacionales o populares. Josef Strzygowski (1862-1941) promovió la ampliación del limitado campo de investigación de la disciplina histórica del arte, e incorporó el arte turco como subconjunto a la historia universal del arte. En 1917 publicó *Altai-Iran und Völkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens* [Altai-Irán y la migración de naciones: investigaciones histórico-ornamentales sobre la penetración de naciones emigrantes y nórdicas en los invernáculos de la vida espiritual]. Scott Redford señala la comparación de Strzygowski entre las formas puras de arte armenio, iraní y centroasiático, y una cultura aria, nórdica y germánica, la cual, según el propio Strzygowski, no estaría contaminada por la religión y el helenismo.

Un ensayo titulado *Türkische Kunst* [Arte turco] y escrito por un colega y antiguo alumno de Strzygowski, Heinrich Glück, se publicó el mismo año con motivo de la inauguración del Instituto Húngaro de Estambul. Glück estaba especialmente interesado en los intercambios artísticos interculturales, y representaba a los pueblos túrquicos como portadores de la cultura visual de Mesoasia a Anatolia, permitiendo así la formación del arte

anatolio selyúcida y otomano. A través de su migración, los pueblos túrquicos elaboraron las múltiples tradiciones que encontraron a su paso traduciéndolas en expresiones de su propio espíritu nacional, sin perder su peculiaridad. Glück sostiene que su arte demostraba originalidad en sus síntesis derivadas de ese proceso, que a menudo, afirma, fue malinterpretado como imitación.

Redford razona que los argumentos de los historiadores del arte austriacos «proporcionaron un modelo por el que los eruditos emigrados alemanes, austriacos y turcos formados en Europa podían buscar una turquidad pura bajo lo que ellos percibían como las excrecencias del islam otomano». En torno a 1926, Fuat Köprülü, fundador y director del Instituto de Turcología de la Universidad de Estambul, invitó a los dos eruditos a contribuir al tema del arte turco en el periódico del Instituto de Turcología, *Türkiyat Mecmuasi* [Diario de Turcología]. Gülru Necipoglu señala que fue también la Köprülü quien concibió la idea de enviar a alumnos turcos a estudiar con Strzygowski en Viena, e invitó a Glück a enseñar en la Universidad de Estambul. Sus artículos en *Türkiyat Mecmuasi* se basan en sus anteriores estudios, pero, siguiendo a Necipoglu, aparentemente agudizaban sus argumentos nacionalistas para adaptarse a su nueva audiencia.

En *Türk San'ati*, Celâl Esad se refiere a Strzygowski y Glück como ejemplos para posteriores investigaciones sobre los rasgos nacionales, raciales e individuales del arte turco. Incluye un mapa que se basa en las teorías de Strzygowski y Glück sobre las migraciones que desencadenaron las síntesis interculturales bajo el patrocinio de las dinastías turcas. En su libro, guía al lector a través de trece siglos, abarcando varios imperios y regiones geográficas, en los que de algún modo el arte turco nunca pierde su esencia turca. El análisis de Necipoglu también muestra, aparte del apego de Celâl Esad a los eruditos vieneses, la crítica de éste a su focalización en las mezquitas, y su esfuerzo por ampliar el rango a las «dependencias multifuncionales, que encarnan principios de diseño urbanos, y a los tipos de edificios laicos». Además, no coincidía con los argumentos relativos a las influencias bizantina y armenia en el arte selyúcida, y lo rechazaba como una exageración de los eruditos europeos. Consideraba que la escasez de investigación y documentación sobre el arte

turco era la responsable de tales —a sus ojos— malas interpretaciones. Para superar esos defectos, se proponía crear una asociación para la investigación y la documentación sobre el tema. Consideraba un deber nacional rectificar la falta de reconocimiento del arte turco. En 1931 se fundó la Sociedad de Historia Turca con el objetivo de demostrar «el servicio de los turcos a la civilización» mediante la historiografía nacional. Celâl Esad era miembro del comité científico, y el tema del arte turco pasó a ser al centro de la atención oficial.

## Conclusiones

El descontento con el Departamento de Pintura de la Academia fue generalizado, y su modelo artístico parisino se rechazó como ajeno e inadecuado para la condición y las exigencias actuales de Turquía. Ello planteó una serie de preguntas acerca de en qué podía consistir el arte en Turquía, y qué instituciones podían representarlo, fomentarlo y desarrollarlo. El resultado más importante de tales reflexiones sin duda debe verse en la inauguración del nuevo Departamento de Educación Artística en el Instituto de Formación Gazi para profesores de secundaria en Ankara, en 1932. Éste representaba un complemento —y un contraste— trascendental a la educación artística de la Academia de Estambul, si bien (o precisamente porque) no estaba concebido para formar a artistas, sino para crear a profesores de prácticas creativas para las escuelas públicas. El iniciador y primer director fue el prolífico educador y crítico de arte Ismail Hakki [Baltacıoğlu].<sup>10</sup> Para Ismail Hakki, el arte tenía que responder a las necesidades de su contexto social. Él promovía un arte que fuera más nacionalizado, popularizado

y vernáculo. Las particularidades del arte popular turco —pensaba— debían estudiarse y enseñarse tanto a los adultos como a los niños. A tal fin, los cursos de arte se incluyeron también en el programa de educación de las Casas del Pueblo, y el Instituto Gazi acabaría proporcionando a la mayoría de sus profesores. Los primeros de esos centros municipales se fundaron también en 1932. En una de las páginas de *Cumhuriyet*, donde se publicó el debate entre Namik Ismail y Ali Sami, se encuentra asimismo la publicación de los primeros estatutos rectores de las Casas del Pueblo. Antes de que finalizara la década de 1930, el número de estos centros se elevaría a más de doscientos. Las Casas del Pueblo fueron una iniciativa del Partido Popular Republicano, el partido único gobernante por entonces. Su objetivo era propagar la conciencia nacional.

A comienzos de la década de 1930 había cuajado un discurso dinámico sobre el arte en Turquía. El concepto de arte se desarrollaba según las particulares circunstancias, cuestiones y necesidades que prevalecían en aquel momento en Turquía. Éste divergió rápida y considerablemente del modelo inicialmente adoptado en la Academia de Estambul. Se crearon nuevas instituciones, que ya no eran meras copias de anteriores modelos, sino creaciones nuevas derivadas directamente de las necesidades percibidas. Sin embargo, parece obvio que una alineación tan fuerte de artistas e instituciones con un concepto nacionalista del arte no puede explicarse sólo mediante observaciones acerca del arte o la teoría del arte, sino que requiere un análisis complementario del mercado artístico y las políticas culturales.

Incluso en la Academia de Estambul pronto se pudo observar una adaptación. Poco después de la correspondencia publicada en *Cumhuriyet*, empezaron a circular varias fotografías de la Aca-

10. La información sobre el Instituto Gazi y los nuevos avances en educación artística se debe a las siguientes obras: H. Penkmezci, «Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı-Yeni Bir Toplumun Tasarımı)», en A. Artun y E. Alıçavusoglu (eds.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, Estambul, İletişim Yayınları, 2009, pp. 277-302; D. Köksal, «The Role of Culture and Art in Early Republican Modernization in Turkey», en Bernard Heyberger y Silvia Naef (eds.), *La multiplication des images en pays d’Islam : de l’estampe à la télévision (17e-21e siècle)*, Würzburg, Ergon, 2003, pp. 209-227; «Halkevleri: Talimatname basılarak tevzi edildi», *Cumhuriyet*, 11 de enero de 1932, p. 3; M. Katoglu, «The Institutionalisation of High Art as a Public Service in the Republican Era», en S. Ada y A.H. Ince (eds.), *Introduction to Cultural Policy in Turkey*, Estambul, Istanbul Bilgi University Press, 2009, pp. 27-85, 43; A. Çeçen, *Atatürk’ün Kültür Kurumu: Halkevleri*, Ankara, Gündoğan Yayınları, 2000; S. Simsek, *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi, Halkevleri 1932-1951*, Estambul, Bogaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2002.

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.