

El grabado contemporáneo en Iraq:

Un artista iraquí en la España de los años setenta

Ángeles Conde Gutiérrez del Álamo

Máster en Estudios Árabes e Islámicos Contemporáneos



**MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020**

Facultad de Filosofía y Letras

**El grabado contemporáneo en Iraq:
Un artista iraquí en la España de los años setenta***

Ángeles Conde Gutiérrez del Álamo

Máster en Estudios Árabes e Islámicos Contemporáneos

Universidad Autónoma de Madrid

Trabajo de Fin de Master

Director del TFM: Gonzalo Fernández Parrilla

Presentación: 16 de julio de 2020

* Este trabajo no habría sido posible sin Manuel Ayllón, al que debo mi pasión por el grabado, Hanoos Hanoos, quien me habló por primera vez de Faik Husein, Fernando de Ágreda y Marina Llorente, quienes me dedicaron generosamente su tiempo para recordar a su amigo Faik, así como María Blanco, Gonzalo Fernández Parrilla, Irene González, Miguel Hernando de Larramendi y Luisa Mora. A todos ellos, muchas gracias.

RESUMEN

El arte contemporáneo en el mundo árabe está relativamente poco estudiado, por lo que aún existen numerosas lagunas. Una de ellas es el grabado, disciplina artística que tradicionalmente se ha considerado un arte menor frente a la pintura o la escultura. La literatura específica sobre el tema es escasa, por no decir inexistente, y encontrar imágenes de estampas resulta complicado incluso en el caso de Iraq, uno de los epicentros de la modernidad artística árabe en la segunda mitad del siglo XX.

Este trabajo pretende mostrar la importancia del grabado en la creación de un nuevo lenguaje artístico en Iraq que busca romper con el pasado artístico reciente y constituye al mismo tiempo una respuesta a determinados acontecimientos históricos. Para ello, se examinarán los inicios del grabado y su evolución durante los años sesenta y setenta del siglo pasado; se analizarán las estampas de los primeros grabadores iraquíes, mostrando su carácter híbrido, y se hará especial hincapié en un artista olvidado cuya obra es un claro ejemplo de ese nuevo lenguaje, y que desarrolló gran parte de su carrera artística en la España de los años setenta: Faik Husein.

El trabajo se enmarca teóricamente en las ideas de Ella Shohat y Robert Stam, quienes defienden el carácter híbrido y “palimpséstico” de la cultura visual, así como en el concepto de *inbetweenness* aplicado a los objetos de Paul Basu.

PALABRAS CLAVE

Arte árabe, Arte contemporáneo iraquí, Grabado, *Inbetweenness*, Hibridez

ABSTRACT

Modern art in the Arab world is not very much studied, and there are still some gaps. One of them is printmaking, an artistic discipline that has been traditionally considered a minor art compared to painting or sculpture. Specific literature on the subject is scarce or rather non-existent, and finding images of prints is quite difficult even in the case of Iraq, one of the epicentres of Arab artistic modernity in the second half of the 20th century.

This paper aims to show the importance of printmaking in the creation of a new artistic language in Iraq that seeks to break up with the recent artistic past and at the same time constitutes a response to certain historical events. To this end, the beginnings and developments of printmaking during the sixties and seventies of the last century will be examined; the works of art of the first Iraqi printmakers will be analysed, highlighting its hybrid nature; and special emphasis will be placed on the study of a forgotten artist whose work is a clear example of the new language and who developed a large part of his artistic career in the Spain of the seventies: Faik Husein.

The study is theoretically framed in the ideas of Ella Shohat and Robert Stam who defend the hybrid and "palimpsestic" character of visual culture, as well as in the concept of inbetweenness applied to objects by Paul Basu.

KEYWORDS:

Arab art, Iraqi contemporary art, Printmaking, Inbetweenness, Hybridity

SUMARIO

1. Introducción.....	5
2. Marco teórico, metodología y literatura.....	6
3. El grabado en el mundo árabe.....	9
4. El grabado en Iraq.....	10
5. Un artista iraquí en la España de los años setenta.....	15
6. Conclusiones.....	27
7. Bibliografía.....	29
8. Anexos.....	35

1. INTRODUCCIÓN

Si el arte contemporáneo en el mundo árabe está relativamente poco estudiado, mucho menos lo está el grabado¹. Tal vez sea porque durante mucho tiempo la obra gráfica se ha considerado erróneamente un “arte menor” dentro de las Bellas Artes, por pensarse que solo servía para reproducir originales o por ser obra múltiple con un menor valor de mercado. Sin embargo, en el arte no hay artes mayores o menores, solo emoción, creatividad y búsqueda de la belleza, y en ese sentido el grabado es comparable a cualquier otra manifestación artística. Son muchos los artistas plásticos que simultanean las diversas formas de expresión artística, pero también son muchos los que se especializan en la producción de obra gráfica –sin abandonar las demás– porque les permite expresarse de manera diferente a otras disciplinas. El grabado también es el medio de expresión artística más “democrático”, pues debido a su condición de “múltiple” es más asequible y sus imágenes pueden difundirse con facilidad.

Este trabajo pretende llenar este vacío, mostrando la importancia del grabado en la creación de un nuevo lenguaje artístico en Iraq que busca romper con el pasado artístico reciente y constituye al mismo tiempo una respuesta a determinados acontecimientos históricos. Para ello, se examinarán sus inicios y su evolución durante los años sesenta y setenta del siglo pasado y se analizarán las estampas de los primeros grabadores especialmente las de Faik Husein, un artista olvidado que desarrolló gran parte de su carrera artística en la España de los años setenta. Lo que a primera vista parecería fácil, no lo es tanto por las limitaciones que se comentan a continuación.

Estas limitaciones son similares a las que afronta cualquier otra expresión artística producida en el mundo árabe o en Iraq²: 1) La escasez de literatura sobre el tema concreto del grabado; 2) El hecho de que en los libros que tratan del arte en el mundo árabe e islámico o del arte iraquí no se suele especificar si la obra es un óleo o una estampa; 3) La carencia de obras realizadas por artistas iraquíes en los museos y espacios expositivos

¹ En el grabado se parte de una plancha o matriz, que puede ser de metal, madera, linóleo, piedra o acetato, donde, mediante distintas técnicas, se graba la imagen que luego será transferida al papel y que permitirá obtener múltiples estampas. Dependiendo de la técnica que se emplee, podrá hablarse de punta seca, aguafuerte, aguatina, xilografía, serigrafía, litografía, linograbado, etc.

² Shabout asegura que “cualquier nueva investigación sobre el arte iraquí en el siglo XX [era] un desafío” (Nusair, 2013: 125).

occidentales; y 4) el saqueo y la destrucción de los archivos y las obras de arte³ que albergaba el Museo Iraquí de Arte Moderno⁴ tras la invasión norteamericana de 2003.

El trabajo se estructura en 6 apartados, sin contar la bibliografía y los anexos. El primero corresponde a esta introducción. En el segundo se presenta el marco teórico, la metodología y la revisión de la literatura. En el tercero se describe de forma sucinta el surgimiento del grabado contemporáneo en los países árabes, mencionando brevemente algunos de los primeros grabadores. El cuarto se centra en la historia del grabado contemporáneo en Iraq en los años sesenta y setenta del siglo XX. El quinto profundiza en la figura del artista Faik Husein, sobre todo durante su estancia en España; y en el sexto se presentan las conclusiones. En el anexo I se incluyen los grabados de Faik Husein que se han podido localizar; en el anexo II, algunos oleos, ilustraciones y cubiertas realizados por el artista; en el anexo III, otras imágenes de interés; en el anexo IV se reproducen algunos poemas a los que se hace referencia en el texto; y, por último, en el anexo V figuran algunas fotografías del artista.

2. MARCO TEÓRICO, METODOLOGÍA Y LITERATURA

El estudio del grabado en Iraq y de alguno de sus principales exponentes se servirá de las ideas que Ella Shohat y Robert Stam han desarrollado en “Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetic”. Estos autores argumentan que la historia del arte –y la cultura visual, en general– se ha “narrativizado” de modo que a algunos lugares y geografías se les ha otorgado una posición hegemónica con respecto a otros y se ha asumido que el arte de estos otros es solo una copia, una imitación de los conceptos y estilos de Occidente⁵. Asimismo, la periodización de la historia del arte ha seguido una sucesión lineal, según la cual un período o un estilo siempre tienen que superar y desbancar al anterior.

³ Para más información sobre esta destrucción, véanse Al-Dulaimi (2019), Nusair (2013) y Shabout (2006a y 2006b).

⁴ Establecido en 1986 con el nombre de Saddam Center for the Arts (*Markaz Saddam lil-Funun*), contenía las colecciones de dos museos anteriores: el Museo Nacional de Arte Moderno, fundado en 1962 y conocido como el Museo Gulbenkian, y el Museo de los Artistas Pioneros, creado en 1979.

⁵ Conviene recordar aquí la importancia de las estampas japonesas, denominadas *Ukiyo-e*, en el desarrollo del arte contemporáneo de Occidente, sin que se haya acusado a los artistas europeos de haberlas copiado o imitado.

Frente a este relato Shohat y Stam, proponen una visión impura, mezclada y palimpséstica⁶ donde “lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno coexistan globalmente” (2002: 29) y reclaman un análisis policéntrico, de diálogo y relacional de las culturas, en el que ninguna sea dominante y que permita la aplicación de distintos puntos de vista. Para estos autores, la verdadera innovación estética proviene de los “conocimientos multiculturales” (2002, 46).

Y este planteamiento nos lleva al concepto de *inbetweenness*⁷ que propone Paul Basu (2017) para analizar los objetos. Basu rechaza la búsqueda de la naturaleza singular de las cosas y el deseo de certidumbre de la lógica occidental que llevan a “dividir el mundo en esto o aquello (una ‘esencia’ fija separada de otra)” (2017: 2), y argumenta que los objetos no son solo una cosa, sino muchas cosas a la vez.

Si aplicamos estos argumentos al caso que nos ocupa, puede afirmarse que en la obra de los grabadores iraquíes se observa ese carácter palimpséstico, híbrido, de *inbetweenness* del que hablan Shohat, Stam y Basu, pues en ella dialogan, se relacionan y se combina una multiplicidad de elementos: locales –sumerios, mesopotámicos, islámicos, populares– y globales –textos, formas, conceptos y estilos occidentales–. Estos argumentos nos abren la puerta para proyectar sobre estos objetos, estas estampas, una mirada diferente; una mirada que nos aleja de la lógica occidental que trata de clasificar y dividir el mundo en “nosotros” y “los otros” –unos “otros” que simplemente copian o mimetizan–; y nos permite examinar la obra de estos artistas en pie de igualdad, como “participantes en el discurso del arte contemporáneo occidental, más que como imitadores” (Shabout, 2009: 26).

La metodología que va a utilizarse será el análisis crítico de las fuentes primarias, que en este caso son las propias estampas o los catálogos que las contienen, así como la realización de entrevistas mediante correo electrónico o conversaciones telefónicas con personas relevantes para nuestro estudio.

⁶ Entiendo que la definición inglesa recogida en el diccionario Merriam Webster: “algo que tiene habitualmente varias capas o aspectos visibles bajo de la superficie”, resulta más pertinente para nuestro objetivo que la definición de la RAE: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior “borrada” artificialmente.

⁷ O territorio de “entremedias”, en la terminología de la crítica de arte Estrella de Diego (De Diego, 2016: 91).

Como se ha mencionado anteriormente, hay una escasez de literatura no solo sobre el arte iraquí, sino sobre el tema concreto del grabado en el mundo árabe y en Iraq. Conviene mencionar, sin embargo, dos artículos que se refieren específicamente a esta cuestión y que han sido fuentes de información fundamentales para este trabajo. El primero es el artículo de la poeta, escritora y crítica iraquí May Muzaffar, “Graphic Art in the Arab World”, en el que lleva a cabo un repaso sucinto de la historia del grabado contemporáneo en el mundo árabe y presenta, en sus propias palabras, “una pequeña selección de pioneros y artistas gráficos contemporáneos de las distintas generaciones” (2018: 373). A pesar de su brevedad, este texto es muy informativo y puede servir de punto de partida para estudios y análisis futuros del grabado en el mundo árabe. Otro artículo esencial para conocer el desarrollo del grabado en Iraq es “Modern Iraqi Graphic Art”, escrito en 1987 por el pintor y grabador Rafa al-Nasiri y publicado en la revista *Gilgamesh: A Journal of Modern Art*⁸. En este artículo se presenta escuetamente una historia de las artes gráficas en Iraq, desde los sellos cilíndricos mesopotámicos, que si se hubieran estampado sobre papiro podrían haberse aproximado a las rotativas, pasando por las xilografías utilizadas en la zona de Karbala para estampar textiles con poemas sobre el martirio de Hussein, hasta la aparición del grabado contemporáneo. Al igual que el de Muzaffar, no es un artículo académico, sino que se limita a exponer los hechos. Sin embargo, es un recurso importante para realizar análisis más detallados de la historia del grabado y de los grabadores iraquíes contemporáneos.

Apenas se ha escrito sobre la generación de los años sesenta, década en la que surgió el grabado contemporáneo en Iraq, ya que la mayoría de los esfuerzos académicos se han dedicado a analizar los artistas y la obra de la generación anterior, la generación de los pioneros, que fue la que creó la identidad visual iraquí. Por ese motivo es de especial interés mencionar un texto de apenas seis páginas de Al-Bahloly (2015), titulado “The Importance and Impossibility of Interpretation: Writing a History of Modern Art after 1963”, en el que plantea que la imposibilidad o dificultad de analizar el arte contemporáneo iraquí obedece al giro artístico –aun sin documentar– que se produjo tras el golpe de estado del Partido Baaz en 1963 y la subsiguiente represión. Entre febrero y noviembre de ese año, el Partido Baaz detuvo, torturó y asesinó a miles de opositores de izquierdas. Los artistas encontraron, entonces, una nueva manera de expresarse, que estaba

⁸ El título de la revista parece corroborar el carácter híbrido del arte contemporáneo iraquí, al presentar juntos los términos “arte moderno” y “Gilgamesh”, rey de la ciudad de Uruk hacia el 2750 a. C. y héroe de la epopeya de Gilgamesh, redactada en escritura cuneiforme hacia el 2500-2000 a. C.

“hermenéuticamente sellada” (Al-Bahloly, 2015: 248) y cuyo significado alegórico era muy difícil de interpretar. Este novedoso planteamiento para analizar la historia del arte iraquí de esas décadas será muy importante para entender la ruptura de lenguaje que se observa en la obra de los grabadores iraquíes y especialmente en la de Faik Husein.

El período que abarcará este estudio es aquel en el que los artistas iraquíes mostraron un “fuerte interés por las técnicas de grabado” (Shabout, 2009: 30) y coincide aproximadamente con lo que Silvia Naef considera la tercera fase de la modernidad artística en Iraq, es decir, los años sesenta y setenta del siglo pasado, caracterizados por una intensa búsqueda y experimentación (Shabout 2009: 30-31). Como se ha comentado anteriormente, el arte iraquí no ha recibido la atención que se merece por parte de la literatura académica, y menos aún lo ha recibido la obra gráfica. Con este trabajo se intenta sacar del olvido y poner en valor tanto la historia del grabado contemporáneo en Iraq, que participó activamente en la creación de un nuevo lenguaje artístico, como la de uno de sus principales exponentes en Iraq y en la diáspora durante las décadas de los años sesenta y setenta: Faik Husein.

3. EL GRABADO EN EL MUNDO ÁRABE

El grabado es una forma de expresión artística que surgió en Occidente y que utiliza como soporte último el papel. Habría que remontarse al siglo XIX para encontrar los primeros ejemplos en el mundo árabe e islámico. La litografía, por ejemplo, llegó a Turquía en los años treinta del siglo XIX (Porter, 2010: 599), y en Irán fue el artista Abul Hasan Ghafarri quien la introdujo, tras formarse en las técnicas litográficas durante su estancia en Italia entre los años 1845 y 1850 (Porter, 2010: 602-603).

No obstante, este apartado gira en torno al grabado contemporáneo, cuyo período fundacional se sitúa en torno a los años sesenta del siglo XX (Muzaffar, 2018: 372), si bien se encuentran algunos ejemplos a finales de la década de los cincuenta. En esos años, numerosos artistas árabes que habían estudiado en Europa, Estados Unidos y otros lugares con becas de sus Gobiernos regresan a sus países de origen y empiezan a enseñar grabado y sus diferentes técnicas en Escuelas o Facultades de Bellas Artes, donde, además, contribuyen a crear departamentos de gráfica. Los primeros

departamentos se establecen en Egipto, Líbano e Iraq, lo que no es de extrañar, pues Cairo, Beirut y Bagdad eran los centros artísticos por excelencia en aquellos años.

Allí enseñaron las técnicas de grabado artistas como Mariam Abdel Aleem, formada en Estados Unidos y profesora en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Alejandría desde que se estableció en 1958 (Muzaffar, 2018: 372), cuyo compromiso con esta disciplina queda demostrado por su participación en la creación de la Sociedad Egipcia del Arte del Grabado (Dwider, 2016) y por sus numerosas exposiciones de gráfica en salones nacionales e internacionales.

En Líbano, Hussein Madi, libanés educado en Roma, enseñó grabado en la Academia Libanesa de Bellas Artes y en la Universidad del Líbano, si bien fue Halim Jurdak el primer artista libanés que, a finales de los años cincuenta, empezó a experimentar con las técnicas del grabado. Finalmente, en Iraq, Rafa al-Nasiri, del que se hablará más adelante y que es el grabador árabe que más ha influido en las generaciones posteriores, creó en 1974 el Departamento de Gráfica en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad.

Entre los artistas formados en el extranjero y que pueden considerarse pioneros del grabado contemporáneo en otros países árabes, cabe destacar por el papel que desempeñaron en el fomento y difusión de esta expresión artística a Rafik Lahham, el primer artista jordano especializado en grabado; la kuwaití Munira al-Kazi que descubrió en Londres el grabado y, en concreto, el aguafuerte; Moustafa al-Hallaj, artista sirio de origen palestino considerado un icono de las artes gráficas árabes contemporáneas; y el sudanés Mohammad Omar Khalil.

La labor de todos estos grabadores no quedó circunscrita a la enseñanza del grabado o a exponer en sus países respectivos, sino que participaron activamente en exposiciones panárabes e internacionales de grabado, lo que les dio una mayor visibilidad.

4. EL GRABADO EN IRAQ

De acuerdo con Shabout, el movimiento artístico contemporáneo iraquí era el más avanzado del mundo árabe (2007: 54). Desde la independencia de Iraq, pero sobre todo desde el establecimiento de la República de Iraq en 1958, los artistas habían contado con el patronazgo del Gobierno que, entre otras cosas, había construido instituciones

relacionadas con el arte y había enviado a jóvenes artistas a formarse en el extranjero. Fueron ellos los que crearon a su regreso la identidad artística iraquí.

Estos artistas plásticos que se consideran pioneros del arte contemporáneo en Iraq, como Jewad Selim, aprendieron las técnicas del grabado –aguafuerte, litografía y xilografía– como complemento de las clases de pintura que recibieron durante su estancia en el extranjero. Sin embargo, no prestaron demasiada atención a esta disciplina artística ni transmitieron estos conocimientos a sus estudiantes (Nasiri, 1987: 14).

A principios de los años sesenta se contrataron artistas extranjeros para dar clase específicamente de esta materia. En concreto, el artista polaco Roman Artymowski impartió clases de aguafuerte y de litografía en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad y en el Tahreer College en los años 1959-1960 y, tras la creación de la Academia de Bellas Artes en 1962, pasó a dirigir su Departamento de Artes Gráficas⁹ hasta 1967. El establecimiento de este Departamento dio lugar, en palabras de Shabout “a una nueva forma de entender la modernidad” (2014: 21).

Las clases de Artymowski, a las que asistieron futuros artistas como Hashim Samarchi, Salim al-Dabbagh, Yahya al-Sheikh y Mehdi Moutashar, que fueron los primeros grabadores profesionales en Iraq (Nasiri, 1987: 14), pronto comenzaron a dar sus frutos y, en 1965, se celebró una exposición colectiva en la Galería Nacional de Arte Moderno en la que se mostraron aguafuertes, xilografías y litografías. En ese mismo año también se realizaron otras exposiciones de artistas que se habían formado en el extranjero, como Mohammed Mahr al-Din, que había estudiado en Varsovia, y Rafa al-Nasiri, que se había especializado en grabado en Pekín (Nasiri, 1987: 15). También Kadhim Haidar, un artista de la generación de los pioneros cuya obra tendrá un profundo impacto en algunos artistas de la generación de los sesenta, como Dia Azzawi (Al Bahloly, 2013: 77) y Faik Husein, expuso un gran número de grabados en la Galería Al-Wasiti¹⁰. Así pues, puede decirse que la obra gráfica contemporánea en Iraq comenzó su andadura a principios de los años sesenta, si bien recibió el impulso definitivo cuando la llamada

⁹ Biografía de Roman Artymowsky en <http://www.finearts.pl/index.php?ac=100>.

¹⁰ “Kadhim Hayder at Al_Wasiti Gallery” (1964). En Modern Art Iraq Archive, <https://artiraq.org/maia/items/show/893>. Resulta revelador que el título de la exposición sea “Exposición de pinturas”, cuando realmente de las cincuenta obras expuestas la mayoría eran grabados y solo había dos óleos y algunas acuarelas.

generación de los años sesenta regresa al país tras completar sus estudios en el extranjero, y especialmente cuando Rafa al-Nasiri establece en 1974 el Departamento de Gráfica en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad.

Los inicios del grabado contemporáneo en Iraq coincidieron en el tiempo con una época histórica turbulenta. En febrero de 1963 se produjo un golpe de estado contra el general General Abdul Karim Qasim, presidente de la República de Iraq desde el final de la monarquía en 1958, llevado a cabo por algunos miembros del ejército y dirigido por el Partido Baaz. El golpe fue seguido por una ola de asesinatos, detenciones y torturas de miembros del Partido Comunista y de opositores de izquierda, entre los que se encontraban numerosos artistas, como Dia Azzawi, Hashim Samarchi y, posiblemente, Faik Husein. Azzawi considera que el golpe de 1963 “es tal vez el acontecimiento más importante que caracterizó el arte, la literatura y la política de los años sesenta” (Al-Bahloly, 2014: 29)

Este entorno represivo explicaría según Al-Bahloly (2015: 245) el cambio radical que se observa en las artes plásticas y, por tanto, también en la obra gráfica. Los artistas tienen que buscar otro lenguaje con el que expresarse y sus obras se vuelven más abstractas y herméticas, al menos hasta que otro *shock* –la derrota de los Estados árabes en la guerra de junio de 1967 contra Israel–, les haga volver a representar acontecimientos contemporáneos. Es posible que esta hipótesis no se pueda generalizar, pero es evidente que, en la década de los sesenta, se pone de manifiesto un cambio formal hacia la abstracción con respecto a las obras de la generación anterior que, en el caso de algunos artistas, es reflejo de su experiencia durante la represión.

Los grabados que se producen en esa época tienen una estética formalmente occidental que incorpora todo lo aprendido por los grabadores durante su estancia en el extranjero, pero, aunque en ocasiones no sea visible a primera vista, siguen volviendo sus ojos a la historia antigua y al pasado islámico. Este sería, por ejemplo el caso de las estampas abstractas de Salim Al-Dabbagh (Fig. 30), inspiradas, según él mismo, en las fachadas de la Kaaba y sus formas cuadradas (Touati), las obras *op-art* de Samarchi inspiradas “aunque imperceptiblemente” en los viejos manuscritos iluminados del Corán (Jabra, 1983: 41), o los grabados de Rafa al-Nasiri, cuyos elementos caligráficos se derivan de la herencia islámica, aunque también de la influencia del pintor francés George Mathieu, que utilizaba caracteres latinos y orientales en sus lienzos (Nasiri, 2013: 26).

Otros artistas, como Dia Azzawi y Faik Husein, vuelven su vista al pasado no para encontrar una iconografía propiamente iraquí como hizo la generación anterior, sino para revestirlo de un significado alegórico que les permita expresar la opresión de su presente, como cuando abordan el tema del martirio del imam Hussein en la batalla de Karbala. Puede decirse, pues, que las estampas iraquíes de esos años se encuentran en ese territorio palimpséstico, liminal¹¹, de “entremedias”, con una multiplicidad de significados e influencias, que es la base de nuestro estudio.

En noviembre de 1966 tuvo lugar en Bagdad la “Semana Cultural Gulbenkian” para celebrar la inauguración del complejo deportivo Al-Shaab de la capital iraquí, financiado por la Fundación Calouste Gulbenkian (Rosas, 2018: 5). Esta semana cultural fue fundamental para el desarrollo futuro del grabado en Iraq. La Fundación Gulbenkian compró una serie de obras de arte de artistas iraquíes, entre ellas algunos grabados, y mostró su apoyo a la formación de artistas locales. El resultado fue que tres artistas –Rafa al-Nasiri, Salim al-Dabbagh y Hashim Samarchi– obtuvieron una beca de la Fundación para estudiar en Portugal¹². La beca les permitió asistir en Lisboa a los talleres de Gravura, la cooperativa de grabadores portugueses, entre septiembre de 1967 y noviembre de 1968. Los cursos fueron impartidos por los socios fundadores de la Cooperativa, João Navarro Hogan y Alice Jorge, y, durante su estancia en Portugal, los tres grabadores participaron en tres exposiciones colectivas. Una de ellas tuvo lugar en la galería Gravura durante los meses de mayo y junio de 1968, y en ella presentaron un buen número de estampas realizadas con todas las técnicas aprendidas: punta seca, aguafuerte, aguatinta, lavis y buril¹³. Según Rosas (2018: 26), “el retorno de Rafa, Salim y Hashim a Badgdad tras su estancia en Lisboa marcó el inicio del desarrollo del grabado en Iraq”.

Poco después de su regreso, Dia al-Azzawi, Rafa al-Nasiri y Saleh al-Jumai’e establecen el “Graphics Movement” (Pocok, 2011: 101), del que no se ha encontrado más información, si se hace excepción de una mención al “Groupe des Graphistes” en la revista marroquí *Integral* (Maraini, 1974: 4), donde se comenta que este grupo se dio a conocer en 1970 con un exposición de posters celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bagdad en la que participaron Hashim Samarchi, Nahum Ramzi, Mohammed Mahr

¹¹ Terminología propuesta en 1964 por el antropólogo Victor Turner (Turner, 1979: 234) a partir de la obra del también antropólogo Arnold van Gennep, “Los ritos de iniciación”, publicada en 1909.

¹² Según Samarchi (Pereira, 2018), él fue nominado por la Sociedad de Artistas Iraquíes.

¹³ “Rafa Al-Nasiri, Salim Al-Dabbagh y Hashem Samarchi at Galeria Gravura” (1968). En Modern Art Iraq Archive, Item #116, <https://artiraq.org/maia/items/show/116>. Consulta: 26 de abril de 2020.

al-Din, y los arriba citados. Esta información, junto con la que aparece en Salim (1978: 239) relativa a la introducción de la impresión en offset en Iraq en 1965, y a la enorme importancia adquirida por los posters como medio de expresión tras la derrota de los Estados árabes en junio de 1967, podría llevarnos a pensar que este “Movimiento” se refiere más a la técnica de los carteles. No obstante, Pocok lo relaciona claramente con el grabado y determinadas exposiciones de obra gráfica que tuvieron lugar a finales de los años setenta y principios de los ochenta (Pocok, 2011: 96 y 101).

Al igual que en los demás países árabes, los grabadores contemporáneos iraquíes participaron de forma activa en exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales. En Bagdad, los espacios expositivos donde solían presentar sus estampas eran el Museo Nacional de Arte Moderno, el *hall* de la Sociedad de Artistas Iraquíes, cuya construcción había sido financiada, al igual que el Museo, por la Fundación Gulbenkian, y la Galería Al-Wasiti, que fue la primera galería privada de Bagdad. El Centro Cultural Checoslovaco, establecido en 1962, y que actuaba como centro cultural y político, también organizó algunas exposiciones de grabado. En la región, la Gallery One, de Beirut, y la Sultan Gallery, de Kuwait, también acogieron por aquellos años muestras de estampas contemporáneas iraquíes.

Por lo que se refiere al ámbito internacional, en 1966 se organizó una exposición de obra gráfica iraquí en la Neue Berliner Galerie¹⁴ de la antigua República Democrática Alemana, donde se expusieron aguafuertes, aguatinas, puntas secas y linograbados de Salim al-Dabbagh, Rafa al-Nasiri, Hashim Samarchi y Yahya al-Sheikh, entre otros, que ya habían sido presentados en Bagdad en 1965. Los obras de los grabadores iraquíes también se mostraron en exposiciones y bienales internacionales de obra gráfica: Leipzig (1965), donde Samarchi recibió una mención de honor, Lieja, (1969), Buenos Aires (1971), Ljubliana (1971), Cracovia (1970), Bradford (1979), etc.

En el pabellón iraquí de la Primera Bienal de Arte Árabe¹⁵ celebrada en Bagdad en 1974 se expusieron posters de Ghaleb Nahi, y grabados de Faik Husein, Muayad al-Adhami y

¹⁴ “Neue Grafik aus der Republik Irak” (1966). En Modern Art Iraq Archive, Item #525, <https://artiraq.org/maia/items/show/525>. Consulta: 27 de abril de 2020.

¹⁵ Esta Bienal fue organizada en Bagdad por la Unión General de Artistas Plásticos Árabes fundada en 1971 como respuesta a la crisis cultural que se derivó de la *Naksa* de 1967, con el objetivo de definir el papel de los artistas visuales en la creación de una cultura árabe común. En la Bienal participaron catorce países árabes, entre los que destacó Iraq por el número y la calidad de las obras presentadas. Para más información sobre esta Bienal, véanse Alsaden (2019), Gardner (2013), Nakhli (2013), Shabout (2018), así como el número de diciembre de 1974 de la revista marroquí *Integral* dedicada íntegramente a la Bienal.

Yahya al-Sheik¹⁶. Cabe mencionar las palabras de Dia Azzawi en un texto sobre la Bienal que se publicó en la revista *Integral*: “Las artes gráficas constituyen un descubrimiento que tendrá importancia para el movimiento árabe”, por lo que es necesario alentarlas permitiéndoles participar en la Bienal de una manera clara (Azzawi, 1974: 386-387).

Por último hay que destacar la Primera Exposición de Arte Gráfica del Mundo Árabe celebrada en Londres y Bagdad en 1978 y la Tercera Bienal Mundial de Arte Gráfico de 1980, organizada en Londres por el Centro Cultural Iraquí y, posteriormente, en Bagdad por el Museo Nacional de Arte Moderno, que reunió a grabadores de todo el mundo, incluidos los iraquíes Suad al-Attar, Dia al-Azzawi, Salim al-Dabbagh, Mehdi Moutashar, Rafa al-Nasiri y Saleh al-Jumai’e¹⁷.

5. UN ARTISTA IRAQUÍ EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SETENTA: FAIK HUSEIN¹⁸

Faik Husein¹⁹, ejemplo de ese nuevo lenguaje artístico resultado de la experimentación y de la represión en un país con una historia convulsa, era un pintor, grabador y poeta de ascendencia kurda nacido en Nasiriya el 14 de julio de 1944²⁰. En los años sesenta estudió Artes Aplicadas en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad²¹, fue miembro de la

¹⁶ “Iraqi pavilion at the First Arab Biennale in Baghdad” (1974). En Modern Art Iraq Archive, Item #532, <https://artiraq.org/maia/items/show/532>. Consulta: 27 de abril de 2020

¹⁷ “Third World Biennale of Graphic Art 1980 (in London and Baghdad)”. En Modern Art Iraq Archive, Item #783, <https://artiraq.org/maia/items/show/783>. Consulta: 29 de abril de 2020. El catálogo se publicó en inglés y en español, debido a que el presidente del jurado era el artista chileno Roberto Matta.

¹⁸ Cabe mencionar los problemas para encontrar información sobre este artista debido a las distintas maneras de transcribir su nombre: Faik Husein, Faik Hussein, Faik Hussain, Faiq Husen, Faiq Husein, Faiq Hussein, Faiq Hussain y Faik al Said Hussain.

¹⁹ Para más información sobre Faik Husein -fundamentalmente en árabe-, veáanse la Ibrahimi collection (<https://ibrahimicollection.com/node/113>), donde también pueden contemplarse varios de sus oleos, y la cuenta de Facebook de Faik Husein, creada curiosamente el 27 de agosto de 2018, años después de su muerte (<https://www.facebook.com/%D9%81%D8%A7%D8%A6%D9%82-%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86Faik-Husein-2175728362710188/>).

²⁰ Fecha que figura en el documento en el que consta que ha obtenido el Grado de Licenciado en Pintura, si bien en la Certificación Académica Personal figura el 14 de junio de 1934, lo que claramente es un error (“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-15).

²¹ En una carta de la Embajada de la República del Irak en Madrid, de fecha 29 de agosto de 1968, dirigida a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para apoyar el examen de ingreso de Faik Husein a la citada Escuela e incluida en el Expediente académico de Faik al Said Hussain consta que se graduó en 1965-1966 (Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153). Sin embargo, en un texto escrito por Fernando de Ágreda publicado en la *Revista Amanecer* en 2004, en Shamhood y en un recorte de prensa de la exposición de Husein en la Galería Sen facilitado por Fernando de Ágreda figura la fecha de 1963 como año de graduación.

Sociedad de Artistas Iraquíes desde 1961²² y participó activamente en la escena artística bagdadí, además de realizar numerosos viajes de formación artística por Checoslovaquia, Yugoslavia, Rumania, Hungría, Bulgaria, Polonia y Alemania²³. Fue asimismo cofundador²⁴ de uno de los grupos artísticos más relevantes de la década de los sesenta, el Grupo de los Innovadores²⁵, denominado en algunas publicaciones Grupo Innovacionista (Salim, 1978: 173), *Groupe des Innovateurs* (Naef, 1966: 262) o *Jama'at al-Mujadidine* (Pocok, 2011: 95)

Este grupo fue creado en 1965 por un grupo de jóvenes estudiantes o recién graduados de la Escuela de Bellas Artes con el objetivo de hacer avanzar el arte iraquí mediante el uso de nuevas técnicas, como las artes gráficas (carteles, grabados) y el collage, así como con la experimentación con materiales distintos, como las tintas de imprenta, el aluminio, etc²⁶. Los miembros del grupo se rebelaron contra los estilos artísticos y la “línea oficial” de la generación anterior (Salim, 1978: 173), y junto con el grupo “Nueva Visión” “capturaría(n) el espíritu de la década que definiría la generación de los años sesenta” (Dabrowska, 2008: 279). El hecho de que rechazaran el arte de la generación de los pioneros²⁷ no quiere decir que sus obras no siguieran inspirándose en la historia antigua e islámica, sino que les interesaba encontrar otro lenguaje y otros medios de expresión. Según Naef, fueron los primeros que practicaron un estilo más contemporáneo, tendente a la abstracción, y que utilizaron la psicología como tema de sus obras, expresando “sensaciones” y “estados del alma” (1996: 262 y 265). Sus fundadores fueron Salim al-Dabbagh, Tahir Jamil, Saleh al-Jumai’e, Nida Kadhim, Talib Makki, Ali Talib y Faik Husein, a los que se uniría más adelante Salman Abbas,

²² Esta fecha figura en el recorte del tríptico de la exposición celebrada en 1972-1973 en la Galería Sen, de Madrid, facilitado por Fernando de Ágreda, pero puede que no sea totalmente fiable, porque, por ejemplo, en ese mismo tríptico se señala 1961 como la fecha de fundación del Grupo de los Innovadores, cuando todas las fuentes escritas consultadas coinciden en que fue 1965.

²³ Recorte del tríptico de la exposición celebrada en 1972-1973 en la Galería Sen, de Madrid, facilitado por Fernando de Ágreda, y Catálogo de la exposición que tuvo lugar en abril de 1972 en la Galería Ramón Durán.

²⁴ En Nasiri (1987) y (2009), Pocok (2011), en la entrada de Samia Tuati sobre Salim al-Dabbagh en la *Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World*, en “Notes for an Autobiography Dia al-Azzawi” en la misma Enciclopedia, así como en numerosas entradas de Wikipedia relacionadas con los artistas pertenecientes al Grupo de los Innovadores se menciona erróneamente a Faiq Hasan, artista de la generación de los pioneros, como cofundador de dicho grupo en lugar de a Faik Husein.

²⁵ Para más información sobre el Grupo de los Innovadores, véanse Salim (1977) y Naef (1996).

²⁶ Salim (1978: 984-985) reproduce un párrafo de la obra *Manifiestos de Arte en Iraq* de Shakir Hassam: “(...) lo significativo es la aparición del Grupo Innovacionista en 1965, reflejando su interés en la técnica y en la innovación. Y debemos confesar que el mismo nombre del grupo es un impulso de futuro que estimula la creación y que lleva en sus entrañas la semilla capaz de crear un trabajo artístico bajo una óptica moderna opuesta a la tradicional, igual a la poseída por el Grupo Bagdad de Arte Moderno. Lo que se entiende por innovación está relacionado con el aspecto universal total de herencia y civilización, y no solo local. El Grupo Innovacionista, que surgió a mitad de los años sesenta, reclamaba una nueva visión.”

²⁷ Generación que había creado una iconografía “iraquí” (Shabout, 2006a: 58) y que había convertido un manuscrito medieval realizado por Al-Wasiti en la base que hacía “posible concebir el arte moderno como una renovación” (Al Bahloly, 2018: 262).

Khalid al-Naib, Amer al-Obaidi e Ibrahim Zahir. Su primera exposición se celebró en 1965 en el Museo Nacional de Arte Moderno. En las exposiciones tercera y cuarta, que tuvieron lugar en la Sociedad de Artistas Iraquíes en 1967 y 1968, Faik Husein ya no participó.

Es posible que las torturas sufridas a manos de la policía de Sadam Husein, que le dejaron como secuela una epilepsia de origen traumático (Gamoneda, 2010) le llevaran a abandonar el país y a asentarse durante unos años en España, tras residir en Líbano, Arabia Saudí y Checoslovaquia²⁸, donde trabajó en el taller Hekelova, de Praga. A Marina Llorente, amiga y compañera de Husein en el taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, nunca le mencionó las torturas, pero sí le comentó en varias ocasiones que había venido a España porque era muy crítico con el régimen iraquí²⁹. Salim, por su parte, asegura que su “ambición era viajar a España”, sin explicar motivo alguno (1978: 181).

Por los documentos que constan en su expediente académico se sabe que Faik Husein llegó a España en mayo de 1968 para realizar el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando³⁰, donde inició sus estudios ese mismo año. En 1969 el Instituto Hispano-Árabe de Cultura le concedió una beca de un año³¹ y, en 1971, fue la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores la que le otorgó otra beca para el curso académico 1971-1972³². En su expediente figura que, entre otras asignaturas, se matriculó en grabado en 1969-1970, 1970-1971 –año en el que obtuvo la calificación de “Premio”– y 1971-1972. En abril de 1980 se le expide el

²⁸ “Faik Husein – cuatro a veintisiete de abril de 1972”, Ramón Durán. Galería de Arte Contemporáneo.

²⁹ Conversación telefónica con Marina Llorente, artista y amiga de Faik Husein durante su estancia en España, mantenida el 12 de abril de 2020.

³⁰ Carta de la Embajada de la República del Irak en Madrid, de fecha 29 de agosto de 1968, dirigida a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para apoyar el examen de ingreso de Faik Husein a la citada Escuela en la que se afirma que Husein llevaba tres meses en España (“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153).

³¹ Archivo de la AECID con referencia IHAC-AECI, Caja 3682, Ref. 60. Documento del Instituto Hispano-Árabe de Cultura fechado en Madrid el 18 de octubre de 1969. (Información facilitada por la profesora Irene González González).

³² Documento de la Dirección General de Relaciones Culturales de 17 de julio de 1971, firmado y con sello del Instituto Hispano-Árabe de Cultura, por el que se solicita matrícula gratuita para Faik Husen por ser becario de “este Departamento” (“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153). En la papeleta de matrícula correspondiente al curso 1971-1972, que consta en el mismo expediente, aparece la palabra “Gratuita”. Sin embargo, en el Archivo General de la Administración del Estado no se ha podido encontrar ninguna documentación relativa a ese año, pero sí sobre una posible beca para el año 1970-1971. En junio de 1970, tanto la Embajada española en Bagdad como el Ministerio de Asuntos Exteriores proponen a Faik Hussain como becario para dicho curso académico, la Embajada iraquí contesta a una Nota Verbal de la Embajada rechazando a Husein por haber disfrutado de una beca en 1969-1970, y el Ministerio de Asuntos Exteriores responde de forma escueta a esta negativa reiterándose en su propuesta (“Becas iraquíes en España sin contrapartida”. Archivo General de la Administración del Estado. Legajo 12495 Top. 63/64, exp. 71.). No se tiene constancia de que, finalmente, se le concediera la beca para 1970-1971.

título de profesor de dibujo, para el que se había matriculado en el curso 1972-1973, y en mayo del mismo año solicita que se le convalide por el título de licenciado en Bellas Artes. Este último lo obtendrá finalmente en 1983 con el nombre de Faik Hussain, Abdullah (*sic*)³³, si bien no le será entregado hasta julio de 1989.

En la Escuela de Bellas Artes existía un taller de grabado calcográfico que el profesor Álvaro Paricio Latasa³⁴ había abierto a todos los estudiantes y licenciados interesados en esta disciplina. Este taller acogió a un grupo de estudiantes³⁵ de distintas nacionalidades –ecuatorianos, peruanos, griegos, japoneses, egipcios, españoles, marroquíes–, muy entusiastas y creativos que experimentaban e intercambiaban sus conocimientos con “gran generosidad”, en palabras de Marina Llorente³⁶. En este grupo se encontraba Husein, y en ese taller –de nuevo de acuerdo con Marina– era donde estampaba todos sus grabados calcográficos³⁷.

La conversación mantenida con esta artista nos permite clarificar una información recogida en Salim (1978: 181). Salim menciona que Husein “trabajó junto con cuarenta artistas españoles durante tres meses en el Taller Americano de Artes Gráficas que se creó en Madrid en 1972”. En realidad no era un taller establecido como tal, sino que fue un taller temporal organizado de abril a junio de 1971 por el *Smithsonian Institute* en el Centro Cultural Americano de Madrid con el nombre de “Nuevas Técnicas” y dirigido por el grabador norteamericano Michael Ponce de León. Su objetivo era “intercambiar ideas y técnicas entre y artistas y grabadores españoles consagrados”³⁸. Faik Husein se enteró de la existencia de este seminario y se presentó, junto con Marina Llorente, ante el director del taller, quién tras ver sus grabados les permitió asistir. Al finalizar el taller se hicieron unas cinco estampaciones de una matriz compuesta por planchas de pequeño tamaño preparadas por cada uno de los participantes, aunque desgraciadamente, y por

³³ Faik Hussain, Abdullah, es el nombre que figura en la fotocopia del pasaporte expedido en Thi Qar –gobernación iraquí cuya capital es Nasiriya– el 25 de marzo de 1980 e incluido en su expediente académico.

³⁴ En Archivo Barboza Grassa, <http://www.barbozagrassa.es/el-taller-de-grabado-en-la-facultad-de-bellas-artes-de-san-fernando-de-madrid/>. Consulta: 13 de abril de 2020.

³⁵ Rosa Morant, Irene Iribarren, Mitsuo Miura, Aziz, Alberto Cavazos, Vicente Rascón, Hermann Waldenburg, Monique de Roux, Marina Llorente, Antonio Carlos Maciel, Marsha Laskar, Eduarda Aparicio, Teresa Grasa Jordán, Monir Islam, Eduardo López Arigita, Nawar Ahmed, entre otros. En Archivo Barboza Grassa, <http://www.barbozagrassa.es/el-taller-de-grabado-en-la-facultad-de-bellas-artes-de-san-fernando-de-madrid/>. Consulta: 13 de abril de 2020.

³⁶ Conversación telefónica con Marina Llorente, artista y amiga de Faik Husein durante su estancia en España, mantenida el 12 de abril de 2020.

³⁷ Se desconoce dónde estampaba las serigrafías, pues este taller no estaba acondicionado para estamparlas.

³⁸ Conversación telefónica con Marina Llorente, artista y amiga de Faik Husein durante su estancia en España, mantenida el 12 de abril de 2020.

motivos que se desconocen, en esta estampa no aparece ningún grabado de Husein. (Fig. 34).

En 1971 se convirtió en el primer estampador del taller de calcografía del Grupo Quince, donde trabajó durante unos meses a las órdenes de Dimitri Papagueorguiu – para muchos el introductor del grabado contemporáneo en España–, al tiempo que proseguía sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. En Grupo Quince aprendió del pintor y grabador Antonio Lorenzo a estampar el color y a tratar las planchas de forma distinta que las planchas grabadas para estampar en negro. Según Gener (2018: 40), durante su estancia allí estampó un grabado³⁹ para Francisco Nieva incluido en la carpeta “Homenaje a Chicharro”⁴⁰ y realizó estampaciones calcográficas para los artistas Francisco Peinado (4 estampas para la Carpeta “Glosa”, con textos de San Juan de la Cruz), Alfredo Alcaín (“Escaparate de fajas y sostenes”) y Eusebio Sempere.

En 1972 pasó unos meses en León, tal vez por su amistad con el poeta Antonio Gamoneda⁴¹, quien años más tarde, a su muerte, le dedicaría un poema⁴². Además Husein ganó ese año el premio bienal de poesía *Provincia de León* con su poemario “Las escamas del corazón”, una obra oscura y hermética, como gran parte de su obra gráfica, donde “hace constar su agradecimiento a los arabistas Pedro Martínez Montávez, Federico Arbós, María Jesús Viguera, Marisa Cavero, Carmen Ruiz y Serafín Fanjul” (Husein, 1972: 9).

La obra gráfica de Husein no se puede encasillar. Es una obra personal, descarnada, poderosa e inquietante, que no sigue la lógica binaria hegemónica. No es de aquí ni de allá; incluso sería más adecuado decir que es de aquí y de allá, de una multiplicidad de lugares, de influencias y sobre todo de vivencias y de experiencias⁴³. Es el resultado de la búsqueda de sí mismo deambulando, como un nómada, de un lugar a otro; es el espacio donde se reconcilian todas estas multiplicidades.

³⁹ Aunque en algunos casos es difícil adivinar la técnica sin ver la estampa, parece que en este caso la obra de Nieva es un gofrado.

⁴⁰ Homenaje en el que participaron once artistas amigos o relacionados de alguna manera con el poeta Eduardo Chicharro (Madrid 1905-1964). En la carpeta se incluían obras de Amalia Avia, Enrique Gran, Julio López Hernández, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Ángel Orcajo, Manuel Raba, Joaquín Ramo, Antonio Saura y Eusebio Sempere.

⁴¹ El poeta Antonio Gamoneda dirigía por aquel entonces la Sala Provincia, fundada por la Diputación de León en 1969, y cuyo fin era mostrar la pintura española contemporánea tanto mediante exposiciones temporales como bienales. En esta sala se celebraron varias exposiciones de grabado contemporáneo en las que participó Husein.

⁴² Véase en el Anexo IV el poema de Antonio Gamoneda, publicado en la Revista Turia, nº 93-94 de marzo-mayo de 2010 (<https://farogamoneda.wordpress.com/2016/04/18/un-poema-dedicado-al-artista-y-poeta-iraqui-faik-husein/>). Consulta: 12 de abril de 2020.

⁴³ El propio artista dice en Salim (1978: 182) “Yo no soy quien puede interpretar mi obra. (...). Puedo decir que pinto, y que inconscientemente me inspiran viejas experiencias”.

En sus grabados monocromáticos, principalmente en azul, pero también en negro, rojo o dorado, utiliza sobre todo las técnicas del barniz blando, el aguafuerte, el aguatinta y el gofrado, aprendido este último en el taller de Ponce de León. Husein estructura espacial y dramáticamente algunas de sus composiciones mediante una especie de cubos o jaulas translúcidas en las que reposan cabezas cortadas con grandes bocas abiertas llenas de dientes que parecen aullar de angustia o figuras desmembradas e informes, inmóviles, sin esperanza alguna (Figs. 3, 4, 5 y 6). Tal vez el artista conociera la serie “Screaming Popes”, inspirada en la obra de Velázquez “El retrato del Papa Inocencio X” y realizada por Bacon en los años 50. Hay similitudes entre esta serie de Bacon y cómo construye y organiza el espacio Faik Husein, si bien las jaulas en las que se encontraban atrapadas las figuras que representa Bacon apenas eran visibles. En la última entrevista a Francis Bacon, en 1992, el artista afirmaba: “Nacemos con un grito, nos encontramos en la vida con un grito, y tal vez el amor sea un mosquitero entre el miedo a la vida y el miedo a la muerte. Esa fue una de mis obsesiones reales. Los hombres que he pintado estaban en situación extrema, y el grito es una transcripción de su dolor”⁴⁴. ¿Estaría también Husein en una situación extrema? ¿Querría transcribir y hacernos sentir su dolor –físico y mental– mediante estas cabezas que gritan? ¿Su dolor personal por haber sido torturado y por haber tenido que abandonar Iraq y convertirse en un nómada? ¿Su dolor por la convulsa historia de su país? Esto parece darnos a entender una confesión que hace Husein de su propia obra, y que se recoge en la revista *Tierras de León*, en la que dice buscar una dimensión en la que “cada punto sensible es, además, un momento de comunicación entre su vida y la del hombre que mira” (Gamoneda, 1971: 101).

Estos mismos grabados pueden analizarse insertándolos en la tradición artística iraquí. Un artista iraquí de la generación anterior –la de los pioneros– que parece haber tenido gran influencia sobre Husein, no solo en lo que se refiere a la composición, sino también en cuanto a la temática, es Kadhim Haidar. Haidar, al igual que Bacon y que Husein, representa en sus obras figuras solitarias atrapadas en cubos transparentes en una escenografía algo teatral (Fig. 31). Por lo que respecta a la temática, algunas obras de Haidar se inspiraban en temas religiosos tradicionales, a los que dota de un contenido simbólico, como el martirio del imam Hussein en la batalla de Karbala, tema al que, en 1965, dedicó una exposición de pintura titulada “La epopeya del mártir” (*Malhamat al-Shahid*), que para Azzawi (Shabout, 2014: 23) constituyó un giro radical en la historia

⁴⁴ <https://www.seaic.org/profesionales/blogs/humanidades/francis-bacon-y-su-estudio-de-inocencio-x.html>

del arte de Iraq. Husein, por su parte, expuso en la Galería Ramón Duran dos oleos a los que tituló mártir nº 1 y mártir nº 2 (Fig. 21), que parecen referirse a ese mismo tema, si bien el tratamiento formal es totalmente distinto. Además, si estamos de acuerdo con Ostovar (2016: 140) acerca de que “las nubes en general, son un motivo habitual en representaciones artísticas de mártires” y recordamos que el imam Husein fue desmembrado y decapitado tras su derrota, podemos aventurar que los tres grabados que Faik Husein presentó en esa misma exposición (Figs. 4, 5 y 6) también hacen referencia al martirio del imam Hussein. O tal vez se podría pensar que esas cabezas y figuras informes debajo de una “espesa neblina de confusos pensamientos” (Salim, 1978: 181) son una representación del propio artista convertido en avatar del imam Hussein.

Asimismo, los planos que aparecen en la obra gráfica de Husein (Figs. 1 y 9) nos hablan de la “persistencia de la primera imagen”, título éste de su Memoria de Licenciatura⁴⁵, pues recuerdan los restos de las murallas de la antigua ciudad sumeria de Ur, situada muy cerca de Nasiriya. Y por si hubiera duda, el artista lo explicita en el título de un óleo presentado en 1972 en la Galería Ramón Durán: “Entre las murallas de Sumeria” (Fig. 22).

No se puede dejar de mencionar la importancia de la poesía en la obra gráfica de Husein. El impacto de la lectura de algunos poemas de T.S. Eliot⁴⁶ se ve reflejado en los títulos de algunos de sus grabados: “De los hombres huecos” (Fig. 1 y título de poema en Anexo IV) y “Ojos que no me atrevo a mirar (Fig. 6 y poema en Anexo IV). La entrada de su libro de poemas *Las escamas del corazón* también reproduce una estrofa del poema “Miércoles de ceniza” de Eliot.

Como se deduce de todo lo anterior, la obra de Faik Husein, con la multiplicidad de influencias –conscientes o inconscientes– que se observan en su obra y su mezcla de tradición temática y de modernidad formal, constituye un nuevo lenguaje de difícil interpretación que se encuentra en un territorio de entremedias, en un lugar híbrido, y que puede haber sido resultado tanto de la experimentación buscada como de su traumática experiencia en un contexto político inestable y turbulento.

⁴⁵ Lamentablemente no ha sido posible consultar esta tesina o Memoria de Licenciatura, que, según el documento de 13 de octubre de 1982 incluido en su expediente académico, analiza la propia obra del artista, por lo que su lectura hubiera sido de gran interés para contrastar algunos de los extremos que se presentan en este TFM. Las gestiones relacionadas con la presentación de la tesina, que en aquellos años no era presencial, las llevó a cabo su amiga Marina Llorente, según comentó ella misma en la conversación telefónica mantenida el 12 de abril de 2020.

⁴⁶ De acuerdo con Al-Sadoun (1999: 35), todos los poetas iraquíes de esas décadas estaban influidos por poetas occidentales, principalmente por T.S. Eliot.

Hasta aquí se ha hablado de la posible influencia de la historia de Iraq, del islam, de su propia experiencia vital, así como de algunos poetas y pintores iraquíes y extranjeros en la obra gráfica de Faik Husein. Es importante señalar, asimismo, que su obra también pudo inspirar a algunos artistas iraquíes, como, por ejemplo, al artista iraquí más conocido internacionalmente, Dia al-Azzawi. En un libro publicado por el Ministerio de Información Iraquí en 1978, Salim comentaba una obra de Azzawi (Fig. 32) con las siguientes palabras: “Las últimas obras de al-Azzawi se concentraron hasta convertirse en gritos de angustia que surgían de los labios de antiguas cabezas de piedra. Estas obras de al-Azzawi se sitúan en la misma línea que las obras gráficas de Faik Hussein” (1978: 190). Asimismo, en una exposición de arte gráfico celebrada en 1975 en la Galería Nacional de Arte Moderno de Bagdad⁴⁷, Azzawi expuso al menos un grabado en el que representaba una cabeza gritando, similar a las de Husein (Fig. 33). Cabe recordar que, para esa fecha, Husein ya había expuesto en España estampas y dibujos con esa temática y que al menos una de esas estampas (Fig. 6) –y posiblemente otras– la había presentado en la Primera Bienal Árabe celebrada en Bagdad en 1974, donde podría haber sido contemplada por Dia al-Azzawi. Porque, efectivamente, no puede negarse la afinidad visual de las cabezas de Azzawi con las que representa Husein.

Además de las estampas que acabamos de comentar, Faik Husein realizó en España otros grabados con una temática y una técnica distintas, pero que también se hallan insertos en la tradición arabo-islámica, en este caso de Al-Andalus. Nos referimos a las 5 serigrafías fechadas en 1972, que se encuentran en la AECID –el antiguo Instituto Hispano-Árabe de Cultura– y que se inspiran en monedas andalusíes⁴⁸ (Figs. 12 a 16). Estas obras parecen más asépticas y frías, puramente decorativas; el artista no ha plasmado en ellas su vida o su “estado del alma” como en sus otras estampas. Parece que se limita a jugar o experimentar con la composición, con el número de monedas que representa en cada serigrafía (seis, cinco, tres, dos, una) y con los colores (ocre y azul).

Un grabado perteneciente a la colección particular del premio Cervantes 2006, Antonio Gamoneda, que se pudo contemplar en 2007 en la exposición “Visión del frío”⁴⁹, nos

⁴⁷ “Exhibition of Graphic Art: Nasiri, Jumaie and Azzawi at the National Museum of Modern Art (1975)”. En Modern Art Iraq Archive, Item #28, <https://artiraq.org/maia/items/show/28>. Consulta: 20 de abril de 2020.

⁴⁸ Agradezco a María Blanco, conservadora de la colección de Arte de la AECID, la información facilitada sobre las serigrafías de Faik Husein que conserva la institución.

⁴⁹ Esta exposición reunía 37 poemas manuscritos de Gamoneda con 41 obras de 20 artistas plásticos, la mayoría de ellas pertenecientes al poeta. Se presentó por primera vez en el Museo Luis González Robles, situado en el Rectorado de la Universidad de Alcalá de Henares, del 23 de abril al 25 de mayo de 2007, pudiéndose contemplar

conduce a la faceta de Faik Husein como ilustrador. Su relación con los arabistas españoles del momento era estrecha y le lleva a realizar diversas cubiertas e ilustraciones para las publicaciones de la Casa Hispano-Árabe y del Instituto Hispano-Árabe de Cultura (Figs. 23 a 29). Así, encontramos que ese mismo grabado, en color azul, sirve de cubierta a la obra titulada *Literatura iraquí contemporánea*, publicado por este último organismo en 1977; y, en color verde y rojo, respectivamente, a las obras *Literatura tunecina contemporánea* (1977) y *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos* (1981).

Con otra variante de su nombre, Faiq Husen realizó ilustraciones basadas en dibujos y no en grabados en los siguientes volúmenes de la colección *Arrayán*⁵⁰, publicados por la Casa Hispano-Árabe: “Cenizas” de Zakariya Tamer (vol. IV, 1969), “Canciones del Destierro” de Abd Al-Wahhab Al-Bayati (vol. VI, 1969), “La ciudad del Garab” de Abd Al-Basit Al-Sufi (vol. VIII, 1969) y “Lo posible de lo imposible” de Abd Al-Gabbar Al-Sahimi (vol. XI, 1971), así como en la obra *Poetas Palestinos de Resistencia* (1969), para la que también realizó la cubierta (Fig. 27). El estudio de estas ilustraciones no se llevará a cabo en este trabajo por limitaciones de espacio y por tener una relación tangencial con el tema analizado.

Se ocupó, asimismo, de diseñar las cubiertas de *Vocabulario Árabe-Español* (Fig. 28), publicado en 1972 por Carmen Ruíz, Celia Téllez y M^a Jesús Viguera, y de la revista *Almenara* (Fig. 29). Esta revista, que de 1971 a 1977 publicó 8 volúmenes, dos de ellos dobles, fue fundamental para el arabismo contemporáneo, cuyos inicios se remontan a esa década⁵¹. La cubierta de cada volumen, que tal vez pudo basarse en una serigrafía de Husein, es de un color distinto: ocre (vol.1), morado (vol. 2), verde (vol. 3), azul (vol. 4), malva (vol. 5-6), rojo (vol. 7-8), verde oliva (vol. 9) y naranja (vol. 10). En el volumen 1 también figuran 4 ilustraciones suyas, todas con motivos caligráficos. Cabe destacar una de ellas en la que aparece uno de los elementos iconográficos característicos de la obra Husein: una cabeza.

posteriormente en Casa Botines, León, del 19 de julio al 31 de agosto de 2007. Para ver el grabado mencionado, véase, <https://farogamoneda.wordpress.com/2016/04/18/un-poema-dedicado-al-artista-y-poeta-iraqui-faik-husein/>.

⁵⁰ Según López García (1997: 19-20), esta colección contribuyó a la ruptura epistemológica de los estudios arabo-islámicos en España.

⁵¹ *Almenara* fue publicada inicialmente por la Asociación Islamo-Cristiana. A partir del segundo número pasa a estar dirigida por Pedro Martínez Montávez con el título *Almenara: Revista sobre el mundo arabo-islámico moderno*. Para más información sobre *Almenara*, véanse López García (1997) y Paradela (2000).

Pero, en este caso, sobre ella se posa un pavo real (Fig. 23), que de acuerdo con la simbología musulmana representa el cosmos (Biederman, 1992: 257). Por lo que se sabe, Husein también reprodujo pájaros en sus grabados, pero aparentemente con una simbología distinta: estos pájaros representarían cómo se sentía el propio pintor cuando sufría uno de los ataques epilépticos derivados de las torturas sufridas en Iraq⁵². En relación con la exposición colectiva de grabado que tuvo lugar en la Sala Provincia de León en 1971, Gamoneda (1971: 102), que parece estar describiendo esa ilustración, dice: “Sobre las cabezas condenadas se posan pájaros hermosos y terribles. Pero los pájaros "son y no son visitantes"; llegan, pero tienen su naturaleza en el mismo ser condenado; clavan sus garras en él, pero son él; son la libertad y la imposibilidad”. Y ese “él” es Husein, como puede inferirse de los versos que le dedica Gamoneda a su muerte: “Te sumergías en un temblor de párpados / al advertir la proximidad de pájaros incandescentes / que anidan en tus celdas cerebrales. // La locura se abría en ti como una flor”⁵³.

Su estancia en España fue muy fructífera desde el punto de vista artístico y, en 1971 y 1972, presenta su obra en la Galería Cultart (Madrid), Sala Martí Monsó (Valladolid), Galería Tassili (Oviedo), Galería Tienda de Arte (Madrid), Galería Ramón Durán (Madrid), Salas Jacobo y a-7 Arcón (Valladolid), Galería Delos (Murcia), La Mandrágora (Málaga) y Galería Sen (Madrid). También participó en las siguientes exposiciones colectivas: Galería Egam (Madrid), Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Sala Provincia (León), Bienal de León, Bienal de Otoño de Sevilla y Galería Carl Van der Voort (Ibiza).

En esos años también expone su obra en El Grabado Español (Nueva York), la Bienal de Grabado de Ljubiana, la Sala de Artes y Letras (San José de Costa Rica), la Sala de Exposiciones San Mateo (California), la Terza Biennale Internazionale della Grafica d'Arte (Florencia), la Galería Altamira (Quito) y la Contact Art Gallery (Beirut). Asimismo, realiza demostraciones de estampación gráfica en la Galería Sen durante 1972 y 1973⁵⁴. Y según el documento encontrado en The Modern Art Iraq Archive⁵⁵, en septiembre de 1976 presenta la “Second Personal Exhibition” en la Galería Nacional de

⁵² Véase el poema titulado “Epilepsia” en Husein (1972: 47) y en el Anexo IV.

⁵³ Véase en el Anexo IV el poema de Antonio Gamoneda, publicado en la Revista Turia, nº 93-94 de marzo-mayo de 2010 (<https://farogamoneda.wordpress.com/2016/04/18/un-poema-dedicado-al-artista-y-poeta-iraqui-faik-husein/>). Consulta: 12 de abril de 2020.

⁵⁴ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/12/22/071.html>. Consulta: 1 de abril de 2020.

⁵⁵ Para más información sobre MAIA, véanse Kansa et al. (2010) y Nusair (2013).

Arte Moderno de Bagdad⁵⁶, de cuyo título se colige que realizó una primera exposición en ese mismo Museo.

La exposición en la galería de arte Ramón Durán se inauguró con una conferencia impartida por el dramaturgo y, por aquel entonces, artista plástico, Francisco Nieva, para quien Faik Husein había estampado un grabado que se incluyó en la carpeta *Homenaje a Chicharro* editada por Grupo Quince, taller donde Husein había trabajado en 1971. Nieva “puso de manifiesto la sinceridad de este artista al reflejar un problema de aislamiento y soledad del hombre en medio del mundo”⁵⁷. La conferencia fue seguida de un coloquio con los asistentes, “muchos de ellos arabistas”, en el que se abordó la “influencia oriental de Faik”⁵⁸. En el catálogo de la exposición, que incluye una introducción de Antonio Gamoneda y el poema “Donación imposible” de su poemario *Las escamas del corazón*, figuran 4 oleos, 2 acuarelas, 1 collage-papel quemado, un dibujo y tres grabados: “En un largo plañido”, “Gritos en jaulas de cristal” y “Ojos que no me atrevo a mirar” (Figs 4, 5 y 6).

Al menos este último se presentó también en 1972 en la Terza Biennale Internazionale della Grafica d'Arte⁵⁹, junto con otros cuatro aguafuertes, de los que no tenemos imágenes, pero sí unos títulos tan inquietantes y turbadores como su propia obra: “Los hombres vacíos de Eliot”, “Me atrevo a inquietar”, “No de un golpe seco” e “Impresiones personales”. Años más tarde, en 1974, se expuso en la Primera Bienal Árabe de Bagdad⁶⁰, aunque allí aparece simplemente como “graphics” (grabado); además se encuentra en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, junto con otras tres estampas, tituladas “Una figura”, “Fuerza paralizada” y “Un hombre azul y una luna” (Fig. 7).

Su obra está también presente en el Gabinete de Estampas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, con más de diez grabados⁶¹ (Garrido,

⁵⁶ “Faik Hussain: Second Personal Exhibition at the National Gallery of Modern Art” (1976). En Modern Art Iraq Archive, Item #55, <https://artiraq.org/maia/items/show/55>. Consulta: 20 de abril de 2020.

⁵⁷ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/04/11/052.html>. Consulta: 1 de abril de 2020.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ El título completo escrito a lápiz en la estampa es “Ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño”, aunque en la mención que se hace de él en la biografía del artista figura solo como “Ojos que no me atrevo a mirar” (Terza Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, 1972: 231).

⁶⁰ Faik Husein participó en la Bienal Árabe con 5 estampas, pero solo se reproduce la imagen de este grabado en “Iraqi pavilion at the First Arab Biennale in Baghdad” (1974). En Modern Art Iraq Archive, Item #532, <https://artiraq.org/maia/items/show/532>. Consulta: 27 de abril de 2020.

⁶¹ Lamentablemente no ha sido posible visitar el Gabinete de Estampas, por lo que no se sabe si los grabados que se encuentran allí depositados son algunos de los que se reproducen en el Anexo I.

2000: 124), en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) (Fig. 20), en el Ayuntamiento de Santander, en la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Figs. 12 a 16), en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada⁶² y en la Fundación Euromed⁶³. También había obra suya en el Museo de Arte Moderno de Bagdad⁶⁴.

Por motivos que se desconocen marchó al Ecuador, donde se le encuentra en 1975 como director del Taller Experimental Libre de Grabado⁶⁵ de la Facultad de Arte de la Universidad Central de Ecuador con el nombre de Faik Houssein Addullah. Allí enseñó la técnica y los “secretos” del grabado a un gran número de artistas ecuatorianos⁶⁶, como Francisco Proaño, Jesús Cobo y Susana de Hidalgo, así como a la peruana Juana Estela Soler. Esta misma Universidad lo contrata como profesor de pintura para el curso 1977-1978, y de marzo de 1978 a marzo de 1979. También hay constancia de que en septiembre de 1979 la Universidad Central de Ecuador le envía una carta a una dirección de Eugene, Oregón, invitándolo a impartir un taller de técnicas de grabado en Quito durante el curso 1979-1980⁶⁷. En aquellos años también ilustró el número 6-7 de la revista ecuatoriana de corte maoísta *La Bufanda del Sol*, que se publicó de enero de 1972 a julio de 1977 (Vallejo, 2006: 108) y viajó por diferentes países hispanoamericanos como Chile, Perú y Venezuela.

Fernando de Ágreda plantea que tal vez se asentó en Ecuador “porque admiraba mucho a Guayasamín y tenía mucho interés en conocerlo”⁶⁸, pero no se ha encontrado información que confirme que lo llegara a conocer. Si se leen las palabras de Oswaldo Guayasamín⁶⁹ y se contempla su obra, puede entenderse la admiración de Husein por

⁶² Esta obra, que reflexiona sobre la muerte, es un homenaje a Carlos Villareal. Perteneció al Fondo Antonio Carvajal, que está en depósito en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, y se mostró en 2009 en la exposición “De una emoción azul” junto con otras obras con referencia al mundo árabe (Información facilitada en parte por la Directora del Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada).

⁶³ En este caso se trata de una escultura.

⁶⁴ Terza Biennale Internazionale della Grafica d’Arte (1972: 231).

⁶⁵ Según consta en un certificado firmado por el rector de la Universidad Central de Ecuador incluido en su expediente académico (“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153).

⁶⁶ https://archive.org/stream/VariosPintura100ArtistasDelEcuador/Varios%20-%20Pintura%20-%20100%20Artistas%20Del%20Ecuador_djvu.txt. Consulta: 6 de enero de 2020.

⁶⁷ Todos estos datos figuran en su expediente académico (“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153). Según información proporcionada por su amiga Marina Llorente, en alguna fecha indeterminada, que tal vez pudiera ser 1979, Husein se marchó a vivir a Estados Unidos con la hija de un escultor de Guayaquil.

⁶⁸ Conversación telefónica con Fernando de Ágreda mantenida el 11 de marzo de 2020.

⁶⁹ “He pintado como si gritara desesperadamente, y mi grito se ha sumado a todos los gritos que expresan la humillación, la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir”.

<https://m.facebook.com/fundacion.guayasamin/posts/785070081655285>. Consulta: 30 de abril de 2020.

este artista y, tal vez, pueda encontrarse otra influencia –esta vez latinoamericana- en la obra del artista iraquí, lo que reforzaría el carácter liminal e híbrido de los grabados de Husein.

Sin embargo, su marcha de España no parece ser definitiva, porque en 1977 todavía vive en su casa de Pozuelo⁷⁰ y se matricula en la asignatura de ilustración para el curso 1977-1978 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid⁷¹. Más adelante, en la segunda mitad de los ochenta vuelve a España y pasa un tiempo en Granada. Por otro lado, hay constancia documental⁷² de que en 1984 reside en el barrio de Astoria, Nueva York, ciudad en la que parece que vivió hasta 1989, año en que se trasladó a Chicago⁷³. Según la nota biográfica escrita por Gamoneda (2010) en la revista *Turia*, llegó a dibujar incluso en la portada del *New York Times*, pero se le vetó tras realizar una ilustración con alusiones antijudías. Faik Husein murió en Estados Unidos, no se sabe con certeza si en 2003 o en 2004⁷⁴.

6. CONCLUSIONES

El grabado contemporáneo tanto en el mundo árabe como en Iraq, que es el país sobre el que ha versado este trabajo, es una de las manifestaciones artísticas menos estudiadas. La información es escasa, dispersa y, en general, ni en los libros sobre arte árabe o iraquí ni en los catálogos de las obras realizadas en los años sesenta y setenta del siglo pasado se diferencia entre pintura y grabado, lo que dificulta su identificación.

Por ello, este trabajo ha tratado de llenar ese vacío y mostrar el papel del grabado en la formación de un nuevo lenguaje artístico en Iraq que, en la década de los sesenta, rompió con la identidad artística iraquí creada por la generación anterior como consecuencia tanto de la búsqueda de nuevos caminos artísticos que hicieran avanzar el arte iraquí como de la turbulenta historia del país. Este nuevo lenguaje, más abstracto, simbólico y hermético, no

⁷⁰ Documentación facilitada por Marina Llorente.

⁷¹ “Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153.

⁷² Documentación facilitada por Marina Llorente.

⁷³ Comentario de Hugo Grijalva a *Noticia biográfica de Antonio Gamoneda Lobón* el 9 de julio de 2016. <https://farogamoneda.wordpress.com/2016/03/19/noticia-biografica-de-antonio-gamoneda-lobon/>. Consulta: 14 de abril de 2020.

⁷⁴ En <http://ibrahimicollection.com/node/113> figura el 14 de julio de 2003 como fecha de su muerte. Parece demasiada coincidencia que muriera el mismo día de su cumpleaños. Por su parte Gamoneda (2010) afirma que Husein falleció en Nueva York en 2004, cuando parece que había dejado de vivir en esa ciudad hacia 1989.

es una copia de los modelos occidentales, sino que tiene entidad propia, y es el resultado “impuro”, palimpséstico y liminal del diálogo y la combinación en pie de igualdad de distintos elementos de carácter multicultural.

El surgimiento de la estampa contemporánea en Iraq coincide básicamente con la creación de ese nuevo lenguaje, pues puede fecharse en los años sesenta del siglo XX cuando se contrata a un profesor polaco, Roman Artymowski, para que imparta clases de grabado primero en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad y, luego en la Academia de Bellas Artes, a las que asisten los que serán los primeros grabadores profesionales iraquíes. El impulso definitivo se produce cuando numerosos artistas formados en el extranjero regresan a Irak y comienzan a exponer sus estampas en diversas galerías privadas y públicas, pero sobre todo cuando gracias a Rafa al-Nasiri, el promotor por excelencia de esta disciplina artística, se establece un Departamento de Gráfica en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad.

Un grabador cuya obra es un ejemplo de la innovación del lenguaje artístico que se produjo en esos años y que fue de los primeros que inició el camino de la diáspora, que luego seguirían muchos otros artistas debido a la convulsa historia del país, es Faik Husein, un artista olvidado que debería estar, sin duda, entre los más grandes del arte iraquí contemporáneo. Su obra gráfica, una obra muy personal, potente y turbadora, de difícil clasificación e interpretación, se sitúa –como la de otros grabadores iraquíes de su generación– en ese territorio de “entremedias”, en ese espacio híbrido donde se fusiona lo personal, lo local y lo global y en el que confluyen en igualdad de condiciones una multiplicidad de vivencias, experiencias, influencias y significados.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda, F. (2004). “Añoranza del tiempo de Faik”. *Revista Amanecer*.
- Al-Bahloly, S. (2013). “The Persistence of the Image: *Dhākira Hurra* in Dia Azzawi’s drawing on the massacre of Tel Al-Zaatar”. *ARTMargins*, vol. 2, nº 2, junio, pp. 71-97.
- Al-Bahloly, S. (2014). “Iraqi Art in the 1960’s y 1970’s, in Conversation with Dia Azzawi”. En *Dia Azzawi: Selected Works 1964-1973*. Dubai: Meem Editions, en colaboración con Frieze Masters, pp. 29-41.
- Al-Bahloly, S. (2015). “The importance and the impossibility of interpretation: Writing a History of Modern Art after 1963”. En Roundtable: Perspectives on Researching Iraq Today, *The Arab Studies Journal*. vol. 23, nº 1 (otoño), pp. 243-248.
- Al-Bahloly, S. (2018). “History Regained: A Modern Artist in Baghdad Encounters a Lost Tradition of Painting”. *Muqarnas*, vol. 35, nº 1.
- Al-Dulaimi, A. (2009). “The Iraqi National Museum: Journey of Destruction”. *Global Research*. Centre for Research on Globalization. [en línea] <https://www.globalresearch.ca/journey-destruction-iraqi-national-museum-modern-art/5678222>. Consulta 18 de mayo de 2020.
- Alsaden, A. (2019). “Baghdad’s Arab Biennial”. *Third Text*, vol. 33: 1, nº 156, pp. 121-150.
- Al-Sadoun, M. (1999). *A Contextual Analysis of Contemporary Iraqi Art Using Six Case Studies*. Tesis. The Ohio State University.
- Azzawi, D. (1974). “Faire éclater les handicaps artistiques et culturels”. *Integral. Revue de création plastique et littéraire*. vol. 9, diciembre, p. 37. Traducido como “Exploding Artistics and Cultural Handicaps”. En *Modern Art in the Arab World: Primary documents* (2018), editado por Anneka Lenssen, Nada M. Shabout y Sarah A. Rogers. New York, NY: Museum of Modern Art, pp. 386-387.
- Azzawi, D. “Notes for an Autobiography Dia al-Azzawi”. *Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World*. [en línea] <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/essays/Pages/Notes-for-an-Autobiography-Dia-al-Azzawi.aspx>. Consulta: 26 de abril de 2020.

- Basu, P. (ed.). (2017). *The Inbetweenness of Things: Materializing Mediation and Movement between Worlds*. Bloomsbury Publishing.
- Biederman, H. (1992). *Dictionary of Symbolism*. New York: Facts on Files.
- Dabrowska, K. y Hann, G. (2008). *Iraq Then and Now: A Guide to the Country and Its People*. Bradt Travel Guides.
- De Diego, E. (2016). “El regreso al país natal”. En *Joaquín Torres García: un moderno en la arcadia*. Madrid: Ediciones el Viso, pp. 89-103.
- Dwider, S. (2016a). "Abdel Aleem, Mariam (1930–2010)". *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis. [en línea]. <https://www.rem.routledge.com/articles/abdel-aleem-mariam-1930-2010>. Consulta: 25 de abril de 2020.
- Gamoneda, A. (1971). “La sala "Provincia" de la Institución "Fray Bernardino de Sahagún": actividad en el segundo semestre de 1971”. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 11, nº 14, 1971, págs. 97-122.
- Gamoneda, A. (2010). “Poema y nota biográfica”. *Revista Turia*, nº 93-94, marzo-mayo. Citado en <https://farogamoneda.wordpress.com/2016/04/18/un-poema-dedicado-al-artista-y-poeta-iraqui-faik-husein/>. Consulta: 12 de abril de 2020
- Gardner, A. y Green, Ch. (2013). “Biennials of the South on the Edges of the Global”. *Third Text*, vol. 27, nº 4, pp. 442-455.
- Garrido, C. (2000). “Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, pp. 113-130.
- Gener Frigols, M. (2018). *Grupo Quince – Taller – Editora – Galería, 1971-1985*”. Fundación Museo de Grabado Español. Contemporáneo.
- Husein, F. (1972). *Las escamas del corazón*. León: Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.
- Jabra, J. I. (1983). *The Grass Roots of Iraqi Art*. St. Helier, Jersey, C.I.: Wasit Graphic and Publishing Limited.

Kansa, S. W., Shabout, N. y Al-Bahloly, S. (2010). "The Modern Art Iraq Archive (MAIA): Web tools for Documenting, Sharing and Enriching Iraqi Artistic Expressions". *Digital Humanities*, pp. 1-4. [online]. <http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-754.pdf>.

Consulta: 1 de abril de 2020.

López García, B. (1997). "30 años de arabismo español: El fin de la almogavaría científica (1965-1997)", *Awraq*, vol. XVIII, pp. 11-48.

Maraini T. (1974). "Baghdad 1974. Première biennale arabe des arts plastiques: un compte rendu". *Integral. Revue de création plastique et littéraire*, vol. 9, diciembre, pp. 4-27.

Muzaffar, M. (2018). "Graphic Art in the Arab World". En *Modern Art in the Arab World: Primary documents*, editado por Anneka Lenssen, Nada M. Shabout y Sarah A. Rogers. New York, NY: Museum of Modern Art, pp. 372-373.

Naef, S. (1996). *A la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*. Geneve, Slatkine.

Nakhli, A. (2015). Les grandes messes panarabes: festivals et biennales d'art arabe dans les années 1970. *REMMM: Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 138, pp. 233-254. [online] <http://journals.openedition.org/remmm/8577>. Consulta: 18 de mayo de 2020.

Nasiri, R. (1987). "Modern Iraqi Graphic Art". *Gilgamesh: A Journal of Modern Art*, vol. 1, n° 2. pp. 13-17.

Nasiri, R. (2009). "Survival through art and the art of survival". *International Journal of Contemporary Iraqi Studies*, vol. 3, n° 3, pp. 259-275.

Nasiri, R. (2013). "My visual resources: Place and Time between East and West. En *Rafa Nasiri: 50 Years of Printmaking*. Milano: Skira, pp. 25-28.

Nusair, I. (2013). "The Cultural Costs of the 2003 US-led Invasion of Iraq: A Conversation with Art Historian Nada Shabout". *Feminist Studies*, 39 (1).

Ostovar, A (2016). *Vanguard of the Imam: Religion, Politics, and Iran's Revolutionary Guards*. Oxford University Press.

- Paradela, N. (2000). “La literatura árabe moderna en el arabismo español”. *Awraq*. vol. XX, pp. 221-225.
- Pereira, M. (2018). “Lisboa e Bagdade "não eram assim tão diferentes"”. *Diário de Notícias*. [en línea]. [https://www.dn.pt/cultura/lisboa-e-bagdade-nao-eram- assim- tao-diferentes-10091636.html](https://www.dn.pt/cultura/lisboa-e-bagdade-nao-eram-assim- tao-diferentes-10091636.html). Consulta: 26 de abril de 2020.
- Pocok, Ch. (2011). “The reason for the project – Art in Iraq today”. En *Art in Iraq today*, editado por Ch. Pocok y D. Azzawi. Milano: Skira, pp. 94-101.
- Porter, V. (2010). “The modern art of the Middle East”. En *The New Cambridge History of Islam*, vol. 6, editado por R. W. Hefner. Cambridge University Press.
- Rosas, P., y Costa Agarez, R. (2018). *Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Salim, N. (1978). *Arte contemporáneo iraquí: la pintura*. Editorial Sartec.
- Salim, N. (1978). *L'art contemporain en Iraq: Livre premier: La peinture*, en Modern Art Iraq Archive, Item #523.
- Shabout, N. (2006a). "Historiographic Invisibilities: The Case of Contemporary Iraqi Art", *The International Journal of the Humanities*, volume 3, nº 9, pp. 53-64.
- Shabout, N. (2006b). “Recovering Iraq’s Modern Heritage: Constructing and Digitally Documenting the Collection of the Former Saddam Center for the Arts”. *TAARII Newsletter: The American Academic Research Institute in Iraq*. nº 1-2, pp. 1-5.
- Shabout, N. M. (2007). *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, Florida: University Press of Florida.
- Shabout, N. (2009). “A Dream We Call Baghdad”. En *Modernism and Iraq*. New York: Columbia University, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, pp. 23-39.
- Shabout, N (2014). “Utopian reality: Dia Azzawi, 1964-1974”. En *Dia Azzawi: Selected Works 1964-1973*. Dubai: Meem Editions, en colaboración con Frieze Masters, pp. 15-28.

Shabout, N. (2018). “Transregional Solidarity: The Arab Biennial in Retrospect”. *Mezosfera*. [en línea]. <http://mezosfera.org/transregional-solidarity/>. Consulta: 18 de mayo de 2020.

Shamhod, K. “Faiq Hussein. Great Iraqi Artist lived and died a stranger in his immigration country”. [en línea]. <http://www.ibrahimicollection.com/sites/default/files/Faiq%20Hussein%20..%20Great%20Iraqi%20Artist%20Barabic.pdf>. Consulta: 13 de junio de 2020.

Shohat, E., y Stam R. (2002). “Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetic”. En *Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff. Londres y New York: Routledge, pp. 37-58.

Touati, S. “Salim al-Dabbagh”. *Mathaf Encyclopedia of Modern Art and the Arab World*. [en línea]. <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Salim-al-Dabbagh.aspx>. Consulta: 11 de abril de 2020.

Turner, V. (1979), “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage”. En *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, editado por W. Lessa y E. Zartman Vogt, New York: Harper and Row, pp. 234-243.

Vallejo, R. (2006). “La bufanda del sol, segunda etapa: aproximación inicial”. *Kipus: revista andina de letras*, 20, semestres I y II. [en línea] <https://es.scribd.com/document/323381911/La-Bufanda-del-Sol-segunda-etapa-pdf>. Consulta: 27 de abril de 2020.

FUENTES PRIMARIAS

“Becas iraquíes en España sin contrapartida”. Archivo General de la Administración del Estado. Legajo 12495 Top. 63/64, exp. 71.

“Exhibition of Graphic Art: Nasiri, Jumaie and Azzawi at the National Museum of Modern Art” (1975). En Modern Art Iraq Archive, Item #28, <https://artiraq.org/maia/items/show/28>. Consulta: 20 de abril de 2020.

“Expediente académico de Faik al Said Hussain”. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Signatura 136/06-153.

“Faik Husen: cuatro a veintisiete de abril de 1972” (1972). Ramón Durán: Galería de Arte Contemporáneo.

“Faik Husein” (1972). Salas Jacobo y a -7 Arcón. Valladolid

“Faik Hussain: Second Personal Exhibition at the National Gallery of Modern Art” (1976). En Modern Art Iraq Archive, Item #55, <https://artiraq.org/maia/items/show/55>. https://artiraq.org/maia/archive/files/1978-faik-hussain_75aa481a98.pdf. Consulta: 20 de abril de 2020.

“Iraqi pavilion at the First Arab Biennale in Baghdad” (1974). En Modern Art Iraq Archive, Item #532, <https://artiraq.org/maia/items/show/532>. Consulta: 27 de abril de 2020.

“Kadhim Hayder at Al-Wasiti Gallery” (1964). En Modern Art Iraq Archive, Item #893, <https://artiraq.org/maia/items/show/893>. Consulta: 27 de abril de 2020.

Modern Art Iraq Archive (MAIA). <https://artiraq.org/maia/>

“Neue Grafik aus der Republik Irak” (1966), En Modern Art Iraq Archive, Item #525, <https://artiraq.org/maia/items/show/525>. Consulta: 27 de abril de 2020.

“Rafa Al-Nasiri, Salim Al-Dabbagh y Hashem Samarchi at Galeria Gravura” (1968). En Modern Art Iraq Archive, Item #116, <https://artiraq.org/maia/items/show/116>. Consulta: 26 de abril de 2020.

“Terza biennale internazionale della grafica d’arte” (1972). Firenze. Piazza Strozzi, 13 de mayo-20 de junio.

“Third World Biennale of Graphic Art 1980 (in London and Baghdad)”. En Modern Art Iraq Archive, Item #783, <https://artiraq.org/maia/items/show/783>. Consulta: 29 de abril de 2020.

8. ANEXO I: Catálogo de grabados Faik Husein



Fig. 1. "De los hombres huecos". P/A. 1971
Colección particular



Fig. 2. "Ademán hacia el mundo", 39/50. 1972.
Colección particular



Fig. 3. Sin título. 17/300. 1972
Colección particular

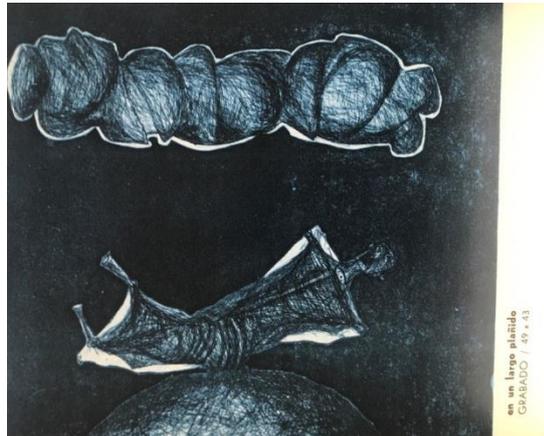


Fig. 4. "En un largo plañido". ca. 1972
Catálogo: Galería Ramón Durán
Colección particular

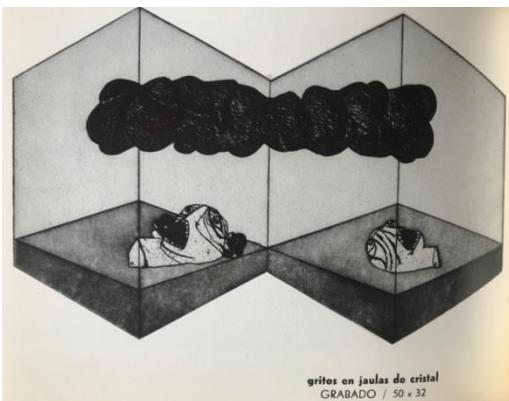


Fig. 5. "Gritos en jaulas de cristal". ca.1972
Catálogo: Galería Ramón Durán
Colección particular



Fig. 6. "Ojos que no me atrevo a mirar". ca.1972
Catálogo: Galería Ramón Durán
Colección particular

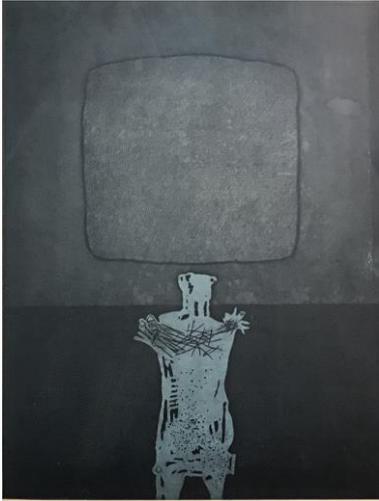


Fig. 7, "Un hombre azul y una luna". 1972
Díptico Salas Jacobo y Arcón. Colección particular



Fig. 8. "Movimientos paralíticos" (s.f.)
Colección particular

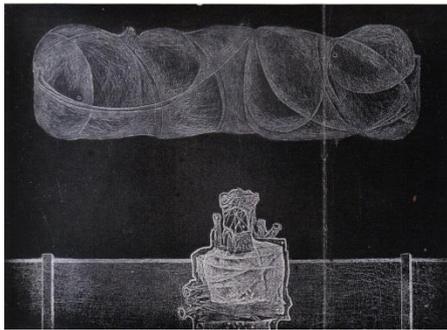


Fig. 9. Sin título. ca. 1972
Exposición Galería La Mandrágora. Colección particular

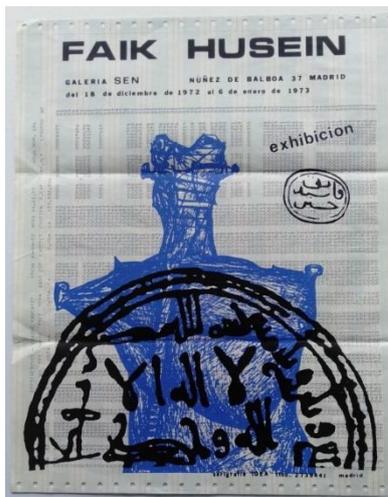


Fig. 10. Sin título. ca. 1972
Colección particular

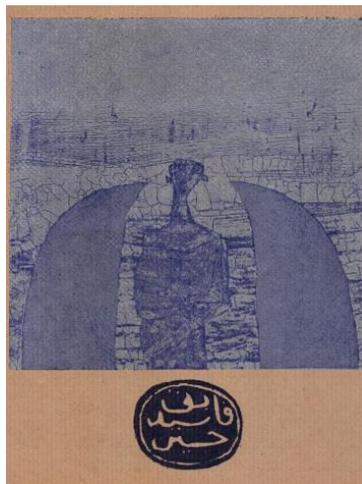


Fig. 11. Sin título. ca. 1972
Colección particular



Fig. 12. Sin título. 1972
Colección particular y
© Foto Colección AECID 18/50 (1972)



Fig. 13. Sin título. 21/50. 1972
© Foto Colección AECID



Fig. 14. Sin título. 11/50. 1972
© Foto Colección AECID



Fig. 15. Sin título. 10/50. 1972
© Foto Colección AECID

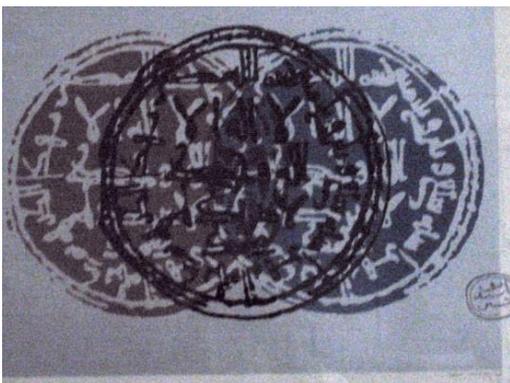


Fig. 16. Sin título. 12/50. 1972
© Foto Colección AECID

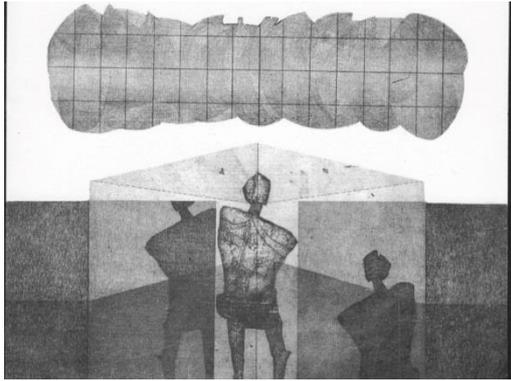


Fig. 17. Sin título. ca. 1976

Catálogo de la Second Personal Exhibition
 Museo Nacional de Arte Moderno. Bagdad
 Modern Art Iraqui Archive (MAIA). Item #55

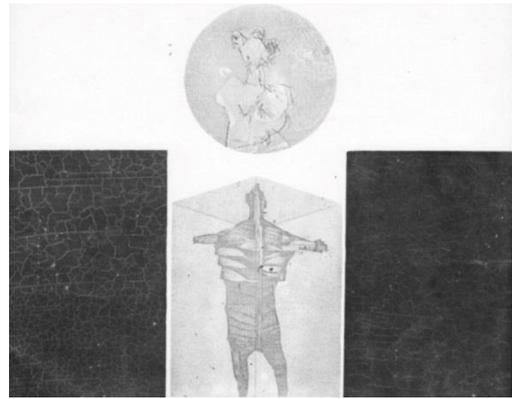


Fig. 18. Sin título. ca. 1976

Catálogo de la Second Personal Exhibition
 Museo Nacional de Arte Moderno, Bagdad
 Modern Art Iraqui Archive (MAIA). Item #55



Fig. 19. Sin título. 32/150. 1975

Colección particular



Fig. 20. Sin título. 93/150. 1977

Colección particular

ANEXO II: Oleos, ilustraciones y cubiertas

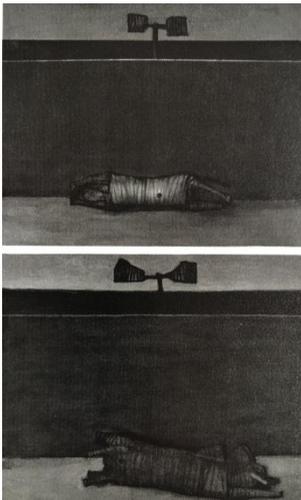


Fig. 21. Mártir 1 y Mártir 2.
Catálogo: Galería Ramón Durán
Colección particular

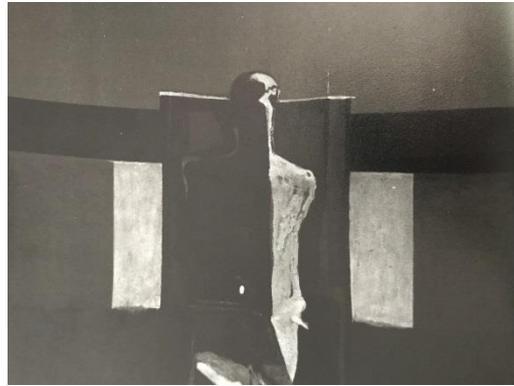


Fig. 22. Entre las murallas de Sumeria
Catálogo: Galería Ramón Durán
Colección particular

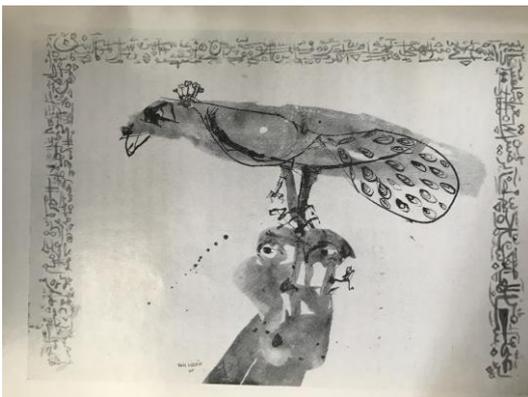


Fig. 23. Ilustración. Faik Husein. Revista *Almenara*. Vol. 1

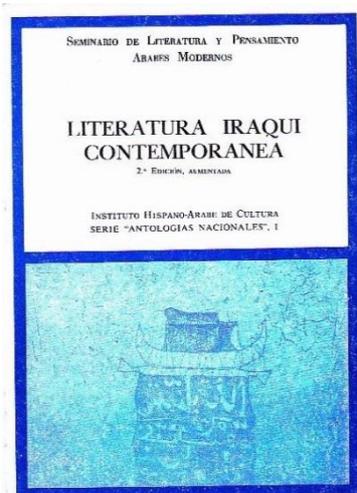


Fig. 24. Cubierta con grabado de F. Husein

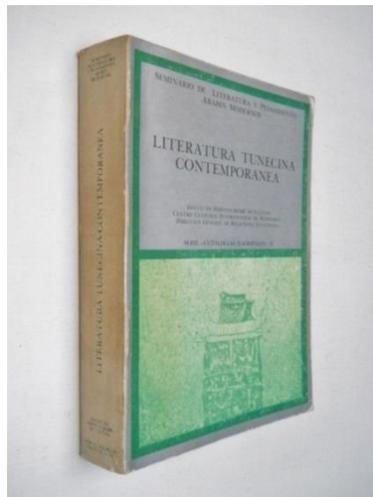


Fig. 25. Cubierta con grabado de F. Husein

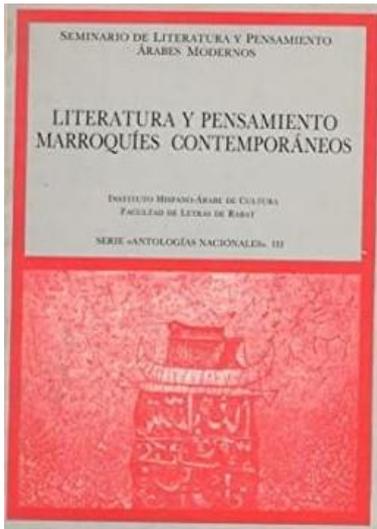


Fig. 26. Cubierta con grabado de F. Husein

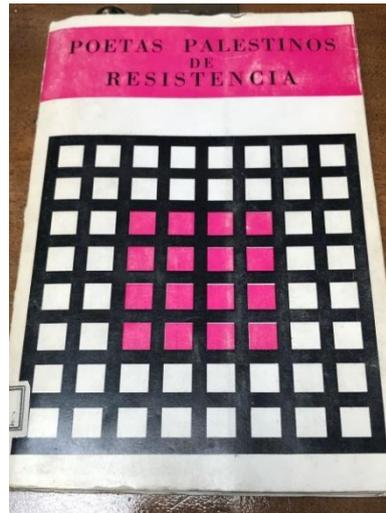


Fig. 27. Cubierta con imagen de F. Husein

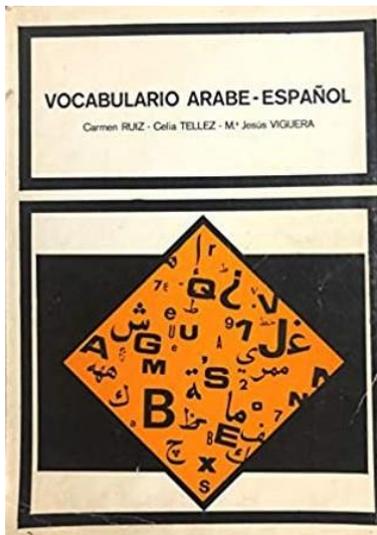


Fig. 28. Cubierta con imagen de F. Husein



Fig. 29. Cubierta con imagen de F. Husein.

Revista *Almenara*, vol. I

ANEXO III: Otras imágenes mencionadas en el trabajo

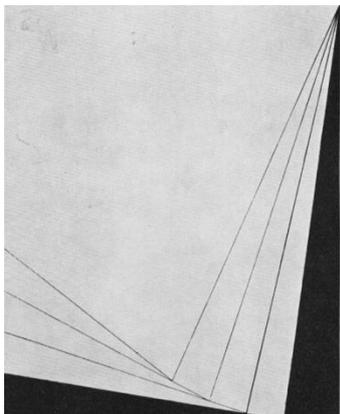


Fig. 30. Salim al-Dabbagh. 1969
Modern Art Iraq Archive (MAIA),
Item #116

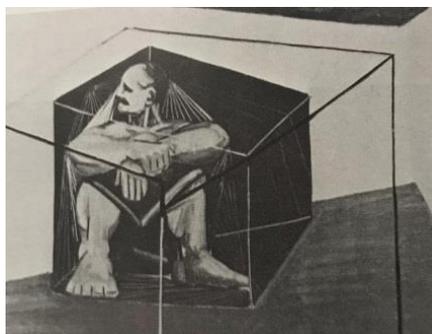


Fig. 31. Kadhim Haidar. *Triple cubo* (s.f.)
Modern Art Iraq Archive (MAIA) Item #523



Fig. 32. Dia al-Azzawi. (ca. 1975)
Modern Art Iraq Archive Item #523



Fig. 42. Dia al-Azzawi. 1975
Modern Art Iraq Archive Item #28



Fig. 34. Grabado estampado en el
Taller “Nuevas Técnicas”, Madrid, 1971
Colección particular.

ANEXO IV: Poemas

EPILEPSIA

Faik Husein (1972). *Las escamas del corazón*

Un pájaro rojo bate las sienas,
Penetra, apresurado, en la cabeza.
Se llama marea de los reyes
Y entre los tiempos de mi cabeza se cuele.
Incendia sus imágenes,
alborota la hierba del cerebro,
tuerce la senda de sus aljibes,
vierte tinturas en el río de costumbres.
¿Es este el pájaro de castidad?
Anida en la fosa de mi frente
y dice: soy quien llama a las horas perdidas
¿Quién abrió la luz sobre las hojas de mi cabeza
y, rápido, se adentra con su color entramado,
se dirige a mi cuerpo?
Es esta granada que se pega a los huesos
Un movimiento de color abre la caja de visiones
y, velozmente, me duermo
y se despierta el pájaro
a quien las sienas no le están prohibidas
cuya virginidad no guarda
ni imágenes, ni aljibes, ni hierba.
Es vuestro pájaro: de improviso lo enviasteis.

FAIK

Antonio Gamoneda, *Revista Turia*, nº 93-94, marzo-mayo 2010

Has retornado a mis venas.

Es sospechosa tu dulzura, tan semejante a cuando vendías luz y mentiras sagradas.

Te reconozco en tu negación. En las tardes inmóviles,
entrabas en ti mismo. Te sumergías en un temblor de párpados
al advertir la proximidad de pájaros incandescentes
que anidan en tus celdas cerebrales.

La locura se abría en ti como una flor. Vi sus pétalos negros.
Sucedían tus accidentes: el estertor de tu máquina invisible y,
colérica y una vez más, la dulzura.

Crujías bajo mis manos pero era inútil la misericordia articular: Crujías
atravesado por una música amarilla. Y gritabas. Gritabas
hasta que tus gritos creaban el amanecer.

Eras intocable como un sable indeciso
sobre una mujer que llora. Cuando despertabas,
te envolvías en una gran sábana. Volvías a ti mismo
y tus heces adquirirían en ti
la perfección intacta de la luz.

Te reconozco aunque te escondas bajo la piel del ébano.
Finges amor hasta crear un verdadero amor
y ahora estás amando en mí. Te reconozco.

Gimes como un perro herido en el interior de mi pecho.

¿Recuerdas cuando te acostabas sobre mi corazón?

Ahora, insomne en la muerte, has venido a comprar mis ojos.

Así es tu causa, tu astucia kurdistana.

Buscas tus documentos infecciosos, tus profecías altas en la virtud de la epilepsia

y aquellos códigos de la sabiduría que permite ser feliz en el fuego.

Tú acuñabas monedas únicamente válidas

en los mercados de frutos y tinieblas.

Pero tú no adquirirías otros frutos que los que arden en el cuerpo de tus hermanas

y también y tan sólo tinieblas maternas.

Ah los frutos y las tinieblas en tus manos,

mercantilmente triste o vulgarmente vivo

en Nueva York o en Nasría.

Eres bello y horrible. Tú me induces al adulterio con cuerpos desollados

y a la fornicación sobre la púrpura.

No puedo abandonarte, sin embargo, a tu propia inclemencia:

estás soñando mis sueños

y amas en mí lo que no es tuyo.

Has abrevado en manantiales ciegos y te has erguido en la demencia. En rigor,

no te necesito: hay suficiente impureza en mi corazón.

Pero tú eres mi sacramento negro, la última

sustancia de mis venas.

Los hombres huecos

T. S. Eliot (1925). Trad.: Jaime Augusto Shelley.

II

Ojos que no me atrevo a mirar en sueños

En el reino del sueño de la muerte

Allí no aparecen:

Allí, los ojos son

Rayos de luz sobre una columna rota

Allí, es un árbol que se agita

Y voces

En el viento cantando

Más distantes y más solemnes

Que una estrella que se apaga.

No me dejen adentrarme más

En el reino del sueño de la muerte

Permítanme también que use

Disfraces convenientes

Piel de rata, plumaje de cuervo, maderos en cruz

Esparcidos por el campo

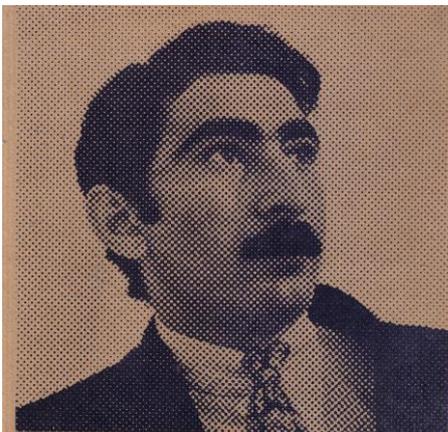
Comportarme como lo hace el viento

No más allá—

No ese encuentro último

En el reino crepuscular

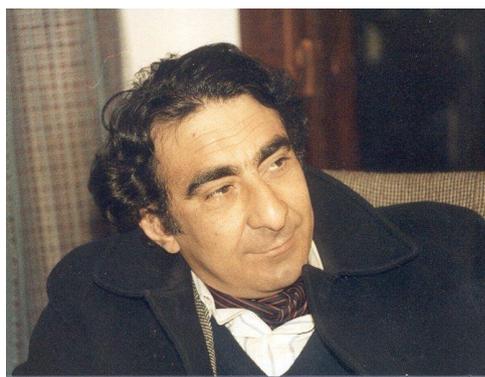
ANEXO V: Fotografías de Faik Husein



Colección particular



Ccolección particular



Colección particular