Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Blízkého východu a Afriky
Historické vědy – dějiny a kultury zemí Asie a Afriky

Hana Nováková

EGYPTSKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ XX. STOLETÍ A JEHO ROLE VE SPOLEČNOSTI (SE ZAMĚŘENÍM NA MALBU A SOCHAŘSTVÍ)

EGYPTIAN ART OF THE 20TH CENTURY AND ITS ROLE IN THE EGYPTIAN SOCIETY (CONCERNING THE ARTS OF PAINTING AND SCULPTURE)

Doktorská disertační práce

Vedoucí práce - prof. PhDr. Rudolf Veselý, CSc.

Praha 2011

„Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne

Hana Nováková

Chtěla bych na tomto místě poděkovat PhDr. Rudolfu Veselému, CSc. za odborné rady a trvalou podporu při zpracování této disertační práce. Ráda bych zde také vyjádřila svůj dík prof. Dr. Badru al-Dīn ᶜAwaḍ Badrovi, který byl mým školitelem při stipendijním pobytu v Egyptě na Fakultě výtvarných umění Helwánské univerzity.

Obsah

Úvod 7
I Historický rámec a předpoklady vzniku moderního egyptského výtvarného umění....12
Počátky modernizace Egypta 12
Egyptský stát a egyptská společnost po r. 1919.....16
Egyptský stát a egyptská společnost po r. 1952.....18
Počátky moderního výtvarného umění v Osmanské říši 21
Počátky moderního výtvarného umění v Egyptě 26

II Dějiny moderního egyptského výtvarného umění 33
Formativní období (1908-1935) 33
Období emancipace a revolty (1935-1952) - egyptští surrealisté 45
Období experimentu a institucionalizace výtvarného umění (1952-1967) 51
Období hledání nové identity egyptského výtvarného umění po r. 1967 56
Abstrakce v moderním egyptském výtvarném umění 60
Egyptská postmoderna - modernismus a islamismus 65

III Institucionalizae moderního výtvarného umění v Egyptě 75
Umělecké školství 75
Škola výtvarných umění - Akademie 76
Vysoká škola pedagogická a středoškolská výtvarná výchova 80
Egyptský stát a moderní výtvarné umění 83
Galerie a muzea 90
Státní muzea a výstavní aktivity 90
Galerie 97

IV Postavení moderního výtvarného umění v egyptské společnosti 101
Otevírání cesty pro moderní výtvarné umění 101
Odborný zájem o moderní výtvarné umění 108
Tři teorie propojující výtvarné umění s egyptskou společností 115

Postavení umělců v egyptské společnosti 118
Moderní egyptské výtvarné umění jako politický a ideologický nástroj 121
Národní emancipace a hledání národní identity 122
Internacionální levicová solidarita 125
Sociální realismus 127
Výtvarné umění solidární s násirismem 128
Polarizace Východ versus Západ na poli výtvarného umění 130
Feminismus a moderní egyptské výtvarné umění 133
Moderní egyptské výtvarné umění a muslimská společnost 135

Závěr 140
Seznam použitých pramenů a literatury 146
Abstrakt/Abstract 157
Obrazová příloha 160

Poznámky k přepisům arabského písma:

Všechny arabské termíny jsou transliterovány. Určitý člen *al-* není asimilován.

Pro transliteraci hlásek odlišných od českých respektive pro dlouhé samohlásky užívám následující systém:

’	(hamza)
t̲	ث
dž/g	ج
ḥ	ح
d̲	ذ
ṣ	ص
ḍ	ض
ṭ	ط
ẓ	ظ
ᶜ	ع
gh	غ
q	ق
w	و
ā	(á)
ī	(í)
ū	(ú)

Úvod

Tématem této disertační práce je egyptské výtvarné umění dvacátého století, zejména malba a sochařství. Oba tyto fenomény jsou v rámci egyptské společnosti považovány za součást modernizace společnosti a jsou tak běžně zahrnovány pod termín moderní umění,[1] jakkoli jejich konkrétní podoba nemusí vždy korespondovat s uměním, které v rámci euroamerické společnosti definujeme jakožto moderní.

Egypt byl prvním arabským státem, na jehož území vznikla akademie výtvarných umění a také muzeum moderního umění.[2] Evropské výtvarné umění tam bylo v 19. století "importováno" coby jedna z technických věd, jež měly umožnit hospodářský rozvoj Egypta a posílit jeho vojenské postavení. Mimo tento úzce praktický rámec byla jeho role marginální. Během první čtvrtiny 20. století se zrodila první generace egyptských umělců, kteří se sami aktivně zabývali moderním uměním.

Hodlám v této práci ukázat jaké byly konkrétní historické okolnosti vzniku moderního egyptského umění, jakými etapami procházel jeho vývoj a zejména jaké postavení si získalo v rámci egyptské společnosti. Cílem této práce tedy není hodnocení díla egyptských umělců z pohledu historika umění, jímž nejsem, ale jeho zařazení do kontextu dějin egyptské společnosti 20. století.

Chci prokázat, že moderní umění hrálo v Egyptě po celé 20. století roli společenského fenoménu, přestože drtivá většina společnosti se o něj aktivně nezajímala. Nesouviselo prvoplánově s náboženstvím, jako tomu bylo v případě umění evropského, ani nebylo pouze individuálním tvůrčím projevem. Stalo se víceúčelovým nástrojem. Toto tvrzení samo však nijak neprotiřečí faktu, že v Egyptě vznikalo a vzniká mnoho kvalitních uměleckých děl. Zároveň bych chtěla najít odpověď na otázku do jaké míry jsou východiska moderního egyptského výtvarného umění odlišná od moderního umění evropského respektive euroamerického.

Považuji za nutné definovat některé pojmy, které v práci používám. Nejčastěji užívaným pojmem je zde "moderní egyptské výtvarné umění". V rámci dějin egyptského výtvarného umění je tento termín připisován výtvarnému umění, které bylo po technologické i

[1] Používám-li v této práci termín „umění“, mám vždy na mysli výtvarné umění, pokud není výslovně uvedeno jinak.
[2] Mnohem dříve vznikly tyto instituce v Alžírsku, ale působily tam jako instituce francouzské určené pouze Francouzům, nikoli Arabům nebo dalším nefrancouzským národům žijícím v Alžírsku.

obsahové stránce inspirováno uměním evropským a nemělo zde tedy původní kořeny. Jak již bylo řečeno, je to zejména malba (olejomalba) a sochařství.[3] Pod stejný termín spadá také grafika, které se ale nedostávalo takového zájmu a byla dlouho v Egyptě považována za více technickou než výtvarnou disciplínu. Chronologicky lze počátek vzniku moderního výtvarného umění v Egyptě klást do poslední čtvrtiny 19. století.

Další termín, který je nutné specifikovat, je "islámské umění". Pod tímto termínem rozumím výtvarné umění, které vznikalo a doposud vzniká v oblastech s převažujícím muslimským obyvatelstvem a jehož formální i obsahová stránka byla určována právě specifiky islámu a přirozeně také místní výtvarnou tradicí. Obecně můžeme o islámském umění hovořit již od 7. století, ale jeho charakteristické rysy vykrystalizovaly až během 9. století. Pod termínem "klasické islámské umění" pak lze rozumět islámské umění vznikající do 19. století včetně.

Dále považuji za nutné vyjádřit se k termínu "feminismus", kerý je zde chápán vždy jako snaha po zrovnoprávnění žen v dané společnosti, nikoli v některém z postmoderních významů. Na rozdíl od Azara nebo Engelstad neřadím ženy-malířky do samostatné podkapitoly v rámci kapitoly o vývoji moderního egyptského umění, ale zařazuji je dle chronologického principu do jednotlivých období vývoje egyptského moderního umění. Naopak věnuji samostatnou podkapitolu jejich postavení v rámci egyptské společnosti.

Literatura na dané téma není početná ani v evropských jazycích, tím méně v českém jazyce, ať už jde o monografie nebo příspěvky v periodikách. Prvním dílem, které se souhrnně a s dostatečnou erudicí autora věnovalo modernímu umění v Egyptě, bylo *La Peinture Moderne en Egypte*[4] z pera Aimé Azara. Další monografie, jež retrospektivně pojednává o vývoji moderního umění v Egyptě, vznikala od konce osmdesátých let a ve své finální podobě, *Modern Egyptian Art,* vyšla v roce 2005. Její autorkou je malířka Liliane Karnouk.[5] Oba jmenovaní autoři byli hluboce zakotveni v evropské respektive euroamerické kultuře a zároveň měli velmi úzké vazby na egyptskou společnost a na její výtvarnou scénu, což jim

[3] Spadá sem přirozeně také řada dalších výtvarných technik a postupů, které se v Egyptě prosazovaly až na přelomu 20 a 21 století , jako je instalace, videoart a další techniky.
[4] Azar, Aimé: *La peinture moderne en Egypte,* Les Editions Nouvelles, Le Caire 1961.
[5] Karnouk, Liliane, *Modern Egyptian Art,* The American University in Cairo Press, Cairo 2005. Práce vyšla v roce 2005, ale obsahuje v sobě již dříve vydanou práci téže autorky, *Modern Egyptian Art. The Emergence of a National Style,* The American University in Cairo Press, Cairo 1988, jež pojednává období do třicátých let 20. století, a také její další navazující práci, *Contemporary Egyptian Art,* The American University in Cairo Press, Cairo 1995.

umožnilo pracovat s detailním a zároveň dostatečně objektivním pohledem na dané téma. Další zdroj informací, ze kterého jsem čerpala, představuje řada prací egyptských autorů.[6] K této literatuře je nutné přistupovat více kriticky, neboť má tendence být méně objektivní, zejména vzhledem k úzké provázanosti umělecké, kritické a také administrativní složky egyptské společnosti. Zároveň ale lze tato díla považovat za pramennou literaturu pro posouzení názorů egyptských autorů na výtvarné umění obecně. Pro tentýž cíl mi posloužila řada článků v egyptských periodikách, zejména v časopisech *'Āchir sā^{c}a, al-Qāhira* a *al-Muṣawwar*.

Biografická data jsem čerpala z monografií jednotlivých osob, pokud tyto nebyly k dispozici, pak jsem čerpala z biografického slovníku Ibrāhīm, Fahīmat 'Amīn, *Qāmūs mašāhīr al-fannānīn al-taškīlījīn,*[7] pro mladší období z citovaného díla L. Karnouk.[8] Pro institucionální vývoj výtvarného umění v Egyptě je významným zdrojem kniha *80 sana min al-fann (1908-1988),* kterou na základě oficiálních pramenů i pramenů soukromé povahy zpracovali autoři Iskandar, Al-Šārūnī a Al-Mallāch.[9]

Velký význam pro pochopení postavení moderního výtvarného umění v Egyptě pro mě měl roční pobyt v Egyptě v letech 2005 až 2006, kdy jsem byla stipendistkou na fakultě výtvarných umění Helwánské univerzity a měla jsem mimo jiné možnost navštěvovat specializovanou knihovnu této fakulty a také konzultovat s profesory. Zároveň jsem měla možnost seznámit se s umělci a jejich názory i mimo akademickou půdu.

Pro přepis arabských názvů a jmen používám dva systémy. V bibliografii a v citacích uvádím důslednou transliteraci arabského písma, včetně písmene *džím.* V přepisech egyptských jmen, vlastních i místních, zmiňovaných v textu užívám transliteraci s písmenem *gím*.[10] Tento systém jsem zvolila z toho důvodu, aby jména co nejvěrněji odpovídala jejich skutečné fonetické podobě, jak je v Egyptě užívána. Místní názvy, které mají běžně užívanou českou variantu ponechávám v textu v této české verzi (například Káhira). Názvy arabských institucí a organizací a dalších subjektů píšu kurzívou, místní názvy a jména osob ponechávám

[6] Pro detailnější popis těchto prací viz kapitolu IV.
[7] Ibrāhīm, Fahīma 'Amīn: *Qāmūs mašāhīr al-fannānīn al-taškīlījīn al-'adžānib wa al-Miṣrījīn,*al-Qāhira 1971.
[8] Karnouk, 2005.
[9] Iskandar, Rušdī; al-Šārūnī, Subḥī; al-Mallāch, Kamāl: *80 sana min al-fann (1908-1988),* Al-haj'a al-miṣrīja al-^{c}āmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1991.

[10] Považuji tuto variantu za vhodnější vzhledem k případnému využití výsledků této práce nearabistou. V západní literatuře jsou jména egyptských umělců obsahující souhlásku *džím* přepisována latinkou většinou s písmenem „g".

bez kurzívy. Není-li uvedeno jinak, týkají se časové údaje v závorce za jménem osobnosti data narození, případně, za následující pomlčkou, data úmrtí.

Disertační práce je rozdělena do čtyř kapitol, z nichž první tři nabízejí přehled a zmapování situace a jsou proto pojednány převážně chronologicky. Čtvrtá kapitola hovoří o jednotlivých aspektech postavení moderního umění v Egyptské společnosti, staví na syntéze informací z předchozích kapitol a je dělena spíše tematicky.

První kapitola je věnována historickému úvodu, seznamuje s modernizačními tendencemi druhé poloviny 19. století a s vývojem egyptské společnosti během 20. století. Ukazuje také cesty, kterými vstupovalo moderní výtvarné umění do Egypta. Je zde také poukázáno na obdobný proces, který se započal o několik desítek let dříve v Osmanské říši, jejíž součástí Egypt nominálně byl.

Druhá kapitola se zabývá samotným vývojem již vlastního egyptského výtvarného umění. Popisuje etapy, kterými tam výtvarné umění ve 20. století prošlo, a výběrově uvádí hlavní osobnosti vztahující se k jednotlivým etapám, případně stylům. Vývoj je pojednán chronologicky a v rámci této chronologické linie jsou zdůrazněna určitá specifika daných období. Přehled není důsledně členěn podle uměleckých stylů. Toto členění je do určité míry možné v období první poloviny 20. století, kdy se některá uskupení programově hlásila ke konkrétním stylům, ale nikoli ve druhé polovině století, kdy byla umělecká tvorba stylově různorodá i v rámci díla jednoho autora. Kritériem výběru představených umělců byla snaha ukázat variabilitu stylů, případně uměleckých hnutí, spíše než uvést výčet všech významných či úspěšných umělců. Jednotlivé podkapitoly spíše než dělení na umělecké styly odpovídají historickým okolnostem, ve kterých vznikaly.

Třetí kapitola pojednává o fenoménu výtvarného umění v rámci státních struktur. Významný podíl na rozvoji moderního výtvarného umění patřil školství, ať už někdejší Škole výtvarných umění (dnešní Fakulta výtvarných umění Helwánské univerzity), která vznikla původně na základě soukromé iniciativy a později byla začleněna do státního vzdělávacího systému, nebo Vysoké škole pedagogické, jejíž absolventi měli možnost významně ovlivnit postavení výtvarného umění v egyptské společnosti prostřednictvím výuky na středních školách. Kapitola zmiňuje také postupný vývoj vztahu státní administrativy k výtvarnému umění. Počáteční zájem vycházel převážně jen ze strany panovníka, později začala být patrná i snaha vlády a parlamentu poskytnout tomuto fenoménu podporu podloženou zákony a státem

zřízenými institucemi. Od padesátých let pak lze sledovat postupnou monopolizaci umělecké sféry ze strany státní administrativy a z toho plynoucí vznik kariérního systému umělců, založeného na státní službě.

Tématem čtvrté kapitoly je vztah egyptské společnosti k modernímu egyptskému umění. Na počátku 20. století se o výtvarné umění zajímala pouze vzdělaná vrstva modernistů. Z jejich pera pak vycházely první umělecké kritiky, které zpočátku spíše odpovídaly pravidlům kritiky literární, ale od třicátých let se začala formovat odborná umělecká kritika a vznikaly také teorie výtvarného umění. Hlavním tématem v nich bylo hledání specificky egyptských kořenů výtvarného výrazu. Tato kapitola zároveň vysvětluje, jaké role sehrálo moderní umění v egyptské společnosti jako politický a ideologický nástroj, jak bylo společností vnímáno a ukazuje také na zcela konkrétní podobu vztahu islámského prostředí k tomuto fenoménu.[11]

[11]. Egyptská společnost je většinově muslimská, tudíž aspekt vztahu muslimského prostředí k modernímu umění je přirozeně setrvale přítomný v celém vývoji moderního egyptského umění. Zmíněnou „zcela konkrétní podobou“ mám na mysli názory formulované s odkazem na islámské právo, většinou názory islámských autorit.

I Historický rámec a předpoklady vzniku moderního egyptského výtvarného umění

Počátky modernizace Egypta

Koncem 18. století byl Egypt provincií Osmanské říše, v jejímž rámci se těšil poměrně vysokému stupni autonomie. Nominálně byl spravován osmanským místodržícím, ale fakticky byla jeho vnitřní politická situace ovlivňována setrvalým soupeřením mamlúckých frakcí.[12] To mělo za následek značnou ekonomickou nestabilitu, jelikož egyptské hospodářství bylo tradičně již od starověku závislé na irigaci nilského údolí, jejíž udržování vyžaduje pevnou centralizovanou vládu.

Za tohoto stavu se Egypt, jenž byl přirozeným tranzitem při směřování z Evropy do Indie, stal šachovým políčkem, o jehož získání usilovaly dvě evropské velmoci - Francie a Velká Británie. V roce 1798 zamířila do Egypta francouzská expedice ambiciózního generála Bonaparta, celkem bez problémů zemi dobyla, následně byla pod záminkou navrácení této provincie pod suverenitu osmanského sultána poražena a vyhnána britsko-osmanskými silami a Britové poté Egypt okupovali. Avšak ani po jejich odchodu, ke kterému došlo roku 1803, se nepodařilo Osmanům nabýt nad Egyptem plnou svrchovanost. Dosazení místodržící byli nakonec odstraněni a moc zůstala v rukou jediného muže, schopného osmanského důstojníka albánské národnosti Muḥammada ᶜAlīho (vládl 1805-1848), jenž se stal osmanským místodržícím, avšak nedopřál Osmanům než opět pouze nominální svrchovanost a sám přistoupil k autoritativní vládě, k níž mu dopomohlo spojení s místními egyptskými elitami brojícími proti mamlúcké svévoli. Centralizoval vládu, dosáhl vnitřní politické stability a zavedl zásadní vojenské, hospodářské a sociální reformy, díky kterým měl Egypt srovnat krok s evropskými mocnostmi, ale v jejichž důsledku se země zadlužila a dostala se tak postupně do evropského područí. Jeho potomci vládli Egyptu až do revoluce roku 1952.

V souvislosti s počátkem modernizace Egypta tak bývají zmiňovány dvě osobnosti, oba cizinci, Napoleon Bonaparte a Muḥammad ᶜAlī. Bonapartova expedice nebyla pouze

[12] *Mamlúci*, původně otroci, islamizovaní a vychovní k vojenské či administrativní službě, představovali v Egyptě v období 13. až 15. století elitu, z níž se rekrutovali místní vládci. Po osmanském zabrání Egypta si jednotlivé mamlúcké frakce nadále uchovávaly značnou moc a vliv na místní záležitosti.

výpravou válečnou a kromě hlavních strategických cílů sledovala také cíle vědecké. Do Egypta přijela řada odborníků, kteří zde založili vědecký institut, *Institut d´Egypte*, zpracovali velmi zevrubný vědecký popis Egypta, *Déscription d´Égypte,*[13] a mimo jiné zavedli také tisk orientovaný na politické a ekonomické záležitosti - noviny *Courrier d´Égypte,*[14] časopis *La Décade Égyptienne.*[15] Zatímco *Déscription d´Égypte* byl přínosem hlavně pro Evropu, druhé dvě novinky sehrály důležitou roli také pro egyptské hospodářské a intelektuální elity.

Napoleonova expedice bývala někdy přeceňována jako hlavní impuls k modernizaci Egypta. Podstatnou roli však také sehrála celková mezinárodní situace, kdy soupeření velmocí, zejména Francie a Velké Británie, oslabilo moc jak Osmanů, tak také mamlúků, a uvolnilo tak prostor vlastním egyptským elitám.

Vítězství Evropanů na egyptské půdě bylo pro Muḥammada ᶜAlīho poučením, z něhož plynulo, že vojenská převaha může vyrůst jedině z celkové vyšší technické a ekonomické úrovně země. Součástí jeho politiky zaměřené na radikální zlepšení bojeschopnosti armády se tak staly nejen reformy vojenské, ale také důležité reformy v oblasti věd, zejména technických, s čímž souvisela také reforma školského systému, která byla orientována na vzdělání evropského typu.

V duchu modernizačních snah byla roku 1822 založena tiskárna ve čtvrti Būlāq, od roku 1828 začaly vycházet první oficiální egyptské noviny *Al-waqā´iᶜ al-miṣrīja* (Egyptské události). Byla zakládána vojenská učiliště a moderní civilní vyšší školy: roku 1826 byla založena Akademie generálního štábu, roku 1827 Lékařská škola, roku 1835 byla otevřena Jazyková škola, která sehrála důležitou roli v procesu modernizace, a v roce 1844 byla ve čtvrti Būlāq založena Inženýrská škola.[16] Muḥammad ᶜAlī pozval do Egypta evropské instruktory a zároveň začal také naopak vysílat egyptské studenty za vzděláním do Evropy. V této době tak započalo formování první generace egyptské inteligence vzdělané v rámci státního stipendia na evropských univerzitách, zpočátku italských a poté hlavně francouzských.

---

[13] Celým názvem *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armie française / Publ. par les ordres de Sa Maj. l'Empereur Napoleon le Grand 1809-1822.*

[14] První číslo vyšlo 29.8. 1798, poslední šlo do tisku 9.6.1801.

[15] První číslo vyšlo 1.10. 1798, poslední šlo do tisku 21.3.1801.

[16] Gombár, 1999, s. 92.

Během vlády Muḥammada ᶜAlīho se také postupně měnila sociální struktura elit. Egyptský vládce se snažil přitáhnout do svých služeb schopné úředníky z celé Osmanské říše a vytvořit z nich vlastní byrokratický aparát, jehož loajalitu si zajistil poskytováním velkých pozemkových majetků odňatých mamlúkům. To přivedlo do Egypta tisíce turecky hovořících úředníků, kteří se zde natrvalo usadili, začali hovořit arabsky a prostřednictvím sňatků se částečně propojili s místními elitami. Vznikla tak další zcela nová složka egyptské společnosti, pozemková aristokracie, která také později sehrála důležitou roli v moderních dějinách Egypta.[17]

Z potomků Muḥammada ᶜAlīho, jimž náleželo nástupnické právo na místodržitelský post v Egyptě přiznané jim roku 1841 osmanským sultánem, se z hlediska modernizačních reforem částečně vymykal ᶜAbbās Paša (vládl 1848-1854), který tíhl spíše k osmanskému vzoru než ke vzoru evropskému.[18] Naopak více profrancouzsky orientován byl Saᶜīd Paša (vládl 1854-1863), jenž se zapsal do politických dějin zejména poskytnutím koncese na projekt vybudování Suezského průplavu spojujícího Středozemní a Rudé moře,[19] který byl navržen Francouzem Ferdinandem de Lesseps. Krom stále větší otevřenosti země evropskému vlivu Saᶜīd Paša zároveň umožnil, aby se na vyšší úřednické posty a do vyšších vojenských hodností dostávali i synové místních egyptských notáblů.

Saᶜīdův nástupce Ismāᶜīl Paša (1863-1879), jenž získal od Osmanského sultána dědičný titul chedīv,[20] byl sám vzdělán v Evropě a jeho reformní snahy směřovaly ještě dále k modernizaci a evropeizaci Egypta a zároveň k jeho další deosmanizaci.[21] Jeho nákladné reformy však prohloubily zadlužení, do kterého se egyptská pokladna dostávala již od dob Muḥammada ᶜAlīho. Toto zadlužení nakonec přivedlo stát roku 1876 k bankrotu, v jehož důsledku došlo k vnucenému dozoru evropských věřitelských států nad egyptským hospodářstvím a posléze k ustanovení britsko-francouzského kondominia nad Egyptem.

V době vlády chedíva Ismāᶜīla se formovalo jádro egyptské inteligence, kterému se dostalo prvního impulsu již za vlády Muḥammada ᶜAlīho, a jež mělo velký vliv na utváření

[17] Fahmy, in Daly, 1998, s. 178.

[18] Gombár, 1999, s. 215.

[19] Koncese byla udělena roku 1854 , upřesněna roku 1856, průplav byl slavnostně otevřen roku 1869.

[20] Titul *chedīv* poskytoval egyptskému místodržícímu širší pravomoci, než jaké měli místodržící v jiných částech Osmanské říše. Sám o sobě tak představoval značný ústupek Osmanů vůči dynastii Muḥammada ᶜAlīho.

[21] Součástí tohoto procesu bylo například zavedení arabštiny jako úředního jazyka.

intelektuálního života dalších generací Egypťanů. Jednou z takových osobností byl ᶜAlī Paša Mubārak (1823-1893),[22] v Ismāᶜīlově době ministr veřejných prací. Osobně se zasadil o reformu školského systému a jeho péčí byla zřízena veřejná státní knihovna a škola *Dār al-ᶜulūm*. V sedmdesátých letech také nastal velký rozmach egyptské politické žurnalistiky, jež sehrála důležitou roli v rozvoji egyptského politického vědomí.[23]

Chedív Ismāᶜīl byl nakonec sesazen a nahrazen synem Tawfīqem (1879-1892), v jehož rukou však již nezůstalo mnoho faktické moci. Ismāᶜīlova vláda skončila ekonomickou a vnitropolitickou krizí, ze které Egypt vyšel jako země silně závislá na Francii a Velké Británii, ale zároveň s rodícím se prvním nacionalisticky laděným hnutím, které bylo vyvoláno odporem proti evropskému vměšování do egyptských záležitostí v době Tawfīqově. V tomto hnutí sehrály důležitou roli také národnostní spory uvnitř armády, v níž se teprve nedávno konstituované egyptské důstojnictvo snažilo prosadit proti setrvávajícímu tureckému vlivu. Toto hnutí spojené s osobností plukovníka a krátce ministra války ᶜUrābīho Paši (1839-1911) vyústilo roku 1882 v protivládní povstání egyptského důstojnictva doprovázené lidovými nepokoji. Povstání bylo poraženo Brity, kteří následně Egypt okupovali a stali se od té chvíle důležitým faktorem v dalším směřování moderních dějin země.

Vedle politických a hospodářských změn sehrála v procesu modernizace Egypta zásadní roli změna v oblasti duchovní. Islámská obroda, arabsky *nahḍa* (doslova probuzení), která se započala na konci 19. století, byla reakcí na stagnaci muslimské společnosti ve srovnání s prudce se rozvíjející západní civilizací. Jejími nositeli byli jak osvícení muslimští duchovní, kteří vystoupili proti zaslepenému dogmatizmu náboženství, tak také modernisté z řad inteligence a umělců. V Egyptě, který byl v rámci arabského světa ohniskem politických i kulturních změn, stáli v čele tohoto obrodného procesu Muḥammad ᶜAbdo (1849-1905) a Muḥammad Rašīd Riḍā (1865-1935). Na počátku 20. století se myšlenky *nahḍy* zřetelně odrazily i v protikoloniálním politickém boji Egypťanů a v jejich směřování k národnímu sebeurčení.

---

[22] ᶜAlī Paša Mubārak (1823-1893) byl jedním z absolventů Inženýrské školy v Būlāqu založené Muḥammadem ᶜAlīm a poté jako jeden z prvních egyptských stipendistů vystudoval vojenské inženýrství ve Francii.

[23] Kelidar, in Tripp, 1993, s. 1.

Egyptský stát a egyptská společnost po r. 1919

Britská okupace a úpadek moci vládnoucí dynastie v té době reprezentované chedívem ᶜAbbāsem II. Ḥilmīm (1892-1914) vedly k intenzivnějšímu formování politického vědomí egyptských intelektuálních i nových ekonomických elit. Počátkem dvacátého století vznikly první politické strany, jejichž společným cílem bylo vytvoření nezávislého Egypta, avšak v otázkách způsobu dosažení tohoto cíle se lišily. Nejvýznamnější z nich pro národnostní cítění pozdějších generací byla protibritsky orientovaná Vlastenecká strana, *Ḥizb al-Waṭan,* Muṣṭafy Kāmila (1874 -1908). Ve stejném období se počínala kariéra právníka a politika Saᶜda Zaghlūla (1859-1927), později zakladatele strany *Wafd (Ḥizb al-Wafd).* Od roku 1907 působila v Egyptě Strana národa, *Ḥizb al-'umma,* v jejímž čele stál Aḥmad Luṭfī al-Sajjid (1872-1963).

V období první světové války se Egypt stal pro Brity strategicky důležitým místem, neboť Suezský průplav byl pro britské vojenské síly životně nezbytný. Zároveň však Osmanská říše, jejíž formální součástí Egypt stále zůstával, vstoupila do války na straně Německa. Britové proto již roku 1914 vyhlásili nad Egyptem protektorát, čímž došlo k jeho faktickému odtržení od Osmanské říše, a dosadili také nového panovníka z vládnoucí dynastie, Ḥusajna Kāmila (1914-1917). Byl vyhlášen výjimečný stav a veškerá politická činnost egyptské společnosti byla v tomto období potlačena. Ve stejné době se pod vlivem celosvětového vývoje formovala nová politická vrstva, jejíž aktivita se projevila v krizovém období roku 1919. Tato vrstva, zvaná *efendīja,* vycházela ze střední společenské třídy a tvořili ji zejména úředníci a nositele tzv. svobodných povolání.[24] Jedinečný význam této vrstvy tkvěl v tom, že se tím či oním způsobem stávala součástí administrativy, byla tudíž intelektuálně schopna dosáhnout na stejné posty, jaké dosud zastávali osmanští, případně britští úředníci, a zároveň byla rodinnými svazky spojena s bytostně egyptským živlem, ať už se jednalo o vlastníky půdy či duchovenstvo.

Po skončení války očekávala egyptská společnost v čele s nacionalisty, že dojde ke vzniku samostatného Egypta, protože Osmanská říše, někdejší blízkovýchodní hegemon, se rozpadla a z války vyšly vítězně britské a francouzské síly, které samy sebe prezentovaly jako síly navýsost demokratické a liberální. Realita však byla jiná, neboť Britové neměli v úmyslu

[24] Název je odvozen z původně tureckého tituli *efendi.* K vymezení této společenské vrstvy blíže viz Ryzova, in Goldschmidt, 2005, s. 124-150.

ponechat Egypt jeho vlastním politickým elitám. Egyptské delegaci v čele se Saᶜdem Zaghlūlem bylo původně znemožněno účastnit se poválečných mezinárodních mírových jednání v Paříži, na kterých by vznesla požadavek na ukončení britského protektorátu. Zaghlūl byl zatčen a deportován, což vyvolalo protesty, které přerostly v lidové povstání proti britské okupaci. Egypt tak zažil první moderní revoluční hnutí, jehož podpora šla napříč společností, jakkoli původní nacionalistické směřování bylo vlastní převážně jen intelektuální elitě. Delegce (arabsky *wafd*) nakonec odjela do Paříže, ale ani tam se jí nedostalo zájmu ze strany zástupců vítězných mocností, včetně USA. V důsledku poválečných revolučních událostí však nakonec získal Egypt roku 1922 formální nezávislost jako konstituční království v čele s králem Fu'ādem I.[25] a o rok později došlo k vyhlášení liberální ústavy.

Egyptské politické nacionalistické hnutí mělo svůj ideologický základ formulovaný řadou intelektuálů. Z nich jmenujme 'Aḥmada Luṭfīho al-Sajjida a Muḥammada Ḥusajna Hajkala (1888-1956). 'Aḥmad Luṭfī al-Sajjid byl odpůrcem jak britské moci tak chedívovy autokracie. Prosazoval přístup Egypťanů k vládě nad vlastní zemí skrze kvalitní vzdělání, jež by umožnilo vytvoření vlastních morálních a intelektuálních kapacit.[26] Muḥammad Ḥusajn Hajkal poukazoval na specifika Nilského údolí a jeho obyvatel[27] a prosazoval potřebu vytvoření egyptského státu na teritoriálním a národnostním základě. Národní idea, později nazývaná faraonismus nebo neo-faraonismus[28], představovala odpoutání od tradice osmanské, obecně islámské či arabské, a naopak příklon k původní tradici staroegyptské, a měla formovat moderní egyptskou společnost coby národnostně jednolitý základ státu. Revoluce roku 1919 byla egyptskými intelektuály dvacátých let vnímána nejen jako politický fenomén, ale také jako fenomén kulturní,[29] který musí hluboce zakořenit v celé společnosti. Projevy faraonismu lze tedy najít jak v politické sféře, tak také v oblasti umění.[30]

---

[25] 'Aḥmad Fu'ād, panovník z dynastie Muḥammada ᶜAlīho, s titulem sultán vládl 1917-1922.

[26] Little, 1967, s. 128.

[27] Gershoni, 1986, s. 34.

[28] Karnouk užívá termín neofaraonismus, já se přikláním k termínu faraonismus pro oblast umění. Termín faraonismus vypovídá o výtvarném stylu, který čerpal z umění vznikajícího v Egyptě v období vlády dynastií faraonů staré, střední a nové říše, podobně jako klasicismus v evropském umění čerpal z klasické antické tradice. Termín neofaraonismus by pak spíše naznačoval návrat k principům již dříve existujícího stylu faraonismu.

[29] Gershoni, 1986, s. 87.

[30] V duchu faraonismu napsal například spisovatel Tawfīq al-Ḥakīm svůj román Návrat ducha, *ᶜAwdat al-rūḥ* (1933).

Britové si i po vzniku formálně nezávislé konstituční monarchie v Egyptě uchovali svůj dominantní vliv, a to zejména kvůli nejednotné vnitřní egyptské politické scéně. Ve skutečnosti se politická moc v zemi v poválečném desetiletí rozdělila mezi Brity, posílenou stranu *Wafd* Sa^{c}da Zaghlūla a dvůr krále Fu'āda I. Zároveň se ve dvacátých a třicátých letech zformovaly v Egyptě zcela nové politické elementy, zejména se jednalo o nábožensky a politicky orientovanou organizaci Muslimských bratří, fašistickou skupinu Mladý Egypt a egyptskou krajní levici, Komunistickou stranu. Třicátá léta pak znamenala utužení Fu'ādovy autokracie a zároveň nové vnější ohrožení pro britskou moc i samotný Egypt v podobě nastupujícího fašismu, ve Středomoří zpočátku převážně italského.

V roce 1936 nastoupil na trůn mladý princ Fārūq, aby nahradil svého zesnulého otce, a s ním přišel dočasný obrat k širší demokracii a také následné dojednání smlouvy s Brity. Egypt se stal konstituční monarchií se všemi právy a Britům byla zachována pro ně důležitá vojenská pozice v Egyptě, zejména kontrola nad Suezským průplavem. Obrat dvora k liberální demokracii však netrval dlouho. Neúspěch nacionalistických idejí v řešení běžných problémů vedl také k příklonu mnoha osobností k jiným ideologiím, například ke zmíněnému komunismu či k fašismu.[31] Počátek Druhé světové války znamenal pro Brity možnost i nutnost využít svých práv garantovaných zmíněnou smlouvou z roku 1936. Egypťané, kteří je nepřestali vnímat jako okupanty, často sympatizovali s fašistickým Německem. Britové však nekompromisně uplatnili svou vojenskou sílu, veškerá protibritská politická hnutí byla potlačena a z Egypta se tak stalo po dobu druhé světové války britské a šířeji spojenecké zázemí.[32]

Egyptský stát a egyptská společnost po r.1952

Poválečné období bylo uvnitř egyptské společnosti charakterizováno silnějším příklonem k vnímání Egypta coby součásti širšího arabského světa.[33] V mezinárodních souvislostech to zejména znamenalo zřetelně se vyjádřit k situaci v Palestině a k založení státu

[31] Goldschmidt, 1983, s. 222.
[32] Roku 1941 bylo v Káhiře vytvořeno britské civilní zásobovací a informační středisko určené pro kontrolu zásobování Středního východu, Middle East Supply Center.
[33] Tento trend byl i v dalších arabských zemích. Roku 1945 vznikla Liga arabských států, která si kladla za cíl koordinovat zahraničněpolitické, ekonomické, sociální a kulturní aktivity přistoupivších arabských zemí.

Izrael v roce 1948. Fārūq se rozhodl poslat proti Izraeli egyptskou armádu, která však nebyla ani zdaleka připravena, a jejíž následná porážka a nutnost podepsat mír přinesla králi jen další ztrátu obliby v egyptské společnosti, což byl proces započatý již jeho poměrně skandálním stylem života v posledním desetiletí.

Přetrvávající přítomnost Britů v Suezském průplavu vyvolávala ozbrojené útoky ze strany Egypťanů, a tyto útoky nezůstávaly bez ostré odezvy. Intenzívní nepokoje definitivně odhalily slabost dvora. Ke slovu se dostala nová vojenská vrstva, armádní důstojníci skutečně egyptského původu, bez vazeb na starou aristokracii a do značné míry také oproštění od aktivit předválečných politických stran, zato s faktickým vlivem v armádě. Nekrvavým převratem roku 1952 převzali moc v zemi, král Fārūq byl nucen abdikovat a Egypt se následně stal republikou. Vojenská vláda skupiny tzv. svobodných důstojníků provedla řadu zásadních reforem ve prospěch nižších a středních vrstev společnosti.[34] Po krátkém období regentském a po roce, kdy v čele státu formálně stál generál Muḥammad Nagīb, získal post prezidenta skutečný vůdce svobodných důstojníků plukovník Gamāl ᶜAbd al-Nāṣir (1918-1970).

Program jeho vlády zahrnoval mimo jiné odstranění kolonializmu, feudalizmu a sociální nespravedlnosti a nastolení zdravého demokratického života,[35] což se ale v praxi vylučovalo navzájem. Padesátá léta tak byla poznamenána jak pozitivními sociálními reformami, tak násilným omezením majetků a vlivu agrární velkoburžoazie, tvrdým zásahem proti starší politické garnituře, tedy proti tradičním parlamentním stranám,[36] zestátněním zahraničního kapitálu a majetku, a na druhé straně nekompromisním potlačením dělnických vystoupení a krajně levicových aktivit.

Ve vztahu k Velké Británii pak došlo ze strany Egypta k vyslovení zásadního požadavku na bezpodmínečný odchod jejích vojsk z Egypta a ᶜAbd al-Nāṣir vyhlásil roku 1956 znárodnění Společnosti Suezského průplavu. Následující vojenský konflikt s britsko-francouzsko-izraelskými silami vyzněl ve prospěch Egypta jen díky širšímu politickému kontextu, zejména vlivu SSSR a také USA. Pro široké egyptské masy se však ᶜAbd al-Nāṣir stal ochotně následovaným hrdinou. Zatímco západní země se obávaly novou egyptskou vládu jakkoli podpořit, Sovětský svaz se chopil příležitosti a nabídl jí jak zbraně tak i další

[34] Z reforem nového režimu byla nejpodstatnější reforma pozemková, která přerozdělila zemědělskou půdu širokým masám bezzemků.
[35] Sorby, 1998, s. 49.
[36] Zejména se to dotklo tehdy ještě stále silné, i když již značně zdiskreditované strany *Wafd.*

hospodářskou podporu, která se projevila zejména při uskutečňování ᶜAbd al-Nāṣirova rozsáhlého projektu vybudování Asuánské přehrady.[37] ᶜAbd al-Nāṣir byl zároveň nositelem a obhájcem myšlenky panarabismu, kterou se pokusil částečně realizovat roku 1958 v krátkodobém spojení se Sýrií v Sjednocenou arabskou republiku. Téměř celá šedesátá léta byla ve znamení jeho politiky pragmaticky levicově orientované a podporované Sovětským svazem. Tato orientace se odrážela i v existenci hlavní politické strany, Arabského socialistického svazu, a v povrchní sekularizaci společnosti.

Rok 1967 přinesl zásadní zlom pro myšlení a sebevědomí celého arabského společenství. Ambiciózní vojenská operace Egypta, Sýrie a Jordánska, jež měla pokořit trvalého arabského nepřítele, stát Izrael, skončila fiaskem. Arabské síly byly rozdrceny dříve než zahájily jakoukoli akci a Izrael okupoval území sousedních arabských států - v případě Egypta šlo o Sinajský poloostrov. ᶜAbd al-Nāṣir sice ustál svou otřesenou pozici v čele státu, ale tato prohra poznamenala dlouhodobější důvěru v tzv. politiku násirismu, v úspěch arabského socialismu.

ᶜAbd al-Nāṣirova smrt roku 1970 otevřela možnost pro změnu a nástup prezidenta Anwara al-Sādāta (1918-1981) znamenal odklon od předchozí politiky, od SSSR a jeho satelitů, a naopak zahájení období tzv. *infitāḥu,* tj. politiky otevření země západnímu kapitálu. Al-Sādātova snaha o zvrácení nelichotivých výsledků předchozího konfliktu s Izraelem vedla roku 1973 k nové válce s židovským státem, na které participovala také Sýrie. Výsledek byl nejednoznačný, ale dal oběma stranám určitá východiska k jednání, kterých bylo využito, a to za zprostředkovatelské aktivity diplomacie USA. Podepsání mírové smlouvy mezi Egyptem a Izraelem šest let po ukončení přímého ozbrojeného konfliktu navrátilo Egyptu Sinajský poloostrov, ale poškodilo jeho pozici v rámci arabského společenství. To stále odmítalo uznat existenci státu Izrael. Egypt v druhé polovině sedmdesátých let prošel ekonomickou krizí a také se začínala projevovat stoupající aktivita islamistů. Nástup tohoto nového trendu se projevil zavražděním prezidenta al-Sādāta roku 1981.

Léta 1967 až 1973 jsou tak z výše citovaných důvodů považována za přechodové období ve vývoji egyptské společnosti. Do roku 1967 byl Egypt, z objektivního i

[37] Asuánská přehrada, zvaná Vysoká, budovaná v letech 1960 až 1971, je Egypťany dodnes nahlížena jako památník ekonomické i politické schopnosti rodícího se samostatného Egypta i jako památník ᶜAbd al-Nāsira samotného. Její přínos egyptskému hospodářství je neoddiskutovatelný, i když negativní dopady tohoto vodního díla bývají také často zmiňovány.

subjektivního hlediska, na cestě k modernismu[38], po roce 1973 pak lze hovořit o vstupu egyptské společnosti do období postmodernismu a globalizace. Kulturní stagnace spolu s nepříznivými společensko ekonomickými poměry vedly k exodu egyptské inteligence.[39] Nacionalistické a socialistické ideály byly odloženy jako téma minulosti, symboly období faraonismu a násirismu se změnily v pouhé ikony, sice všudypřítomné, avšak fakticky bezobsažné. Další modernizace splynula s povrchní westernizací.

Poslední dvě dekády 20. století se nesly v duchu vlády pragmatického prezidenta Muḥammada Ḥusnīho Mubāraka (1928) a jeho téměř monopolní Národní demokratické strany, *Al-ḥizb al-waṭanī al-dīmūqrāṭī,* a několika oficiálně uznaných takzvaně opozičních parlamentních stran. Egypt usiloval o překonání izolace v rámci arabského a islámského světa, snažil se prezentovat coby seriózní partner pro ostatní svět, zejména pro USA, a taktéž se snažil hrát roli stabilizačního prvku v oblasti.

V egyptské společnosti krystalizovala dvě hlavní křídla skutečné opozice: na jedné straně se aktivizovalo civilní občanské hnutí za demokratizaci společnosti a na druhé straně eskalovala činnost islamistů, přičemž obě tato opoziční křídla se často ocitala bok po boku proti státnímu policejnímu aparátu. K potlačování jakékoli skutečné opozice napomáhalo stálé prodlužování výjimečného stavu vyhlášeného po atentátu na prezidenta al-Sādāta. Stoupající vliv islámského náboženství se neprojevoval jenom v extremismu, reprezentovaném násilnými útoky proti státnímu aparátu,[40] ale také v příklonu středních vrstev zejména městského obyvatelstva k striktnímu dodržování islámské tradice, sunny.

Počátky moderního výtvarného umění v Osmanské říši

Egypt byl první z arabských zemí Blízkého východu, kde alespoň částečně zdomácnělo moderní evropské výtvarné umění[41]. V rámci všech islámských zemí to však byla Osmanská říše, jež byla mnohem dříve konfrontována s evropským uměním, klasickým i moderním, a

[38] Armbrust, 1996, s. 7.
[39] Al Sharouny, 1999, s. 108.
[40] To se většinou nedělo přímo, ale spíše vytvářením ovzduší strachu a nejistoty, které poškozovalo turistický ruch, jenž je jedním z finančních zdrojů egyptské ekonomiky.
[41] Pokud bychom brali v úvahu pouze datum vzniku Akademie výtvarného umění a Muzea moderního výtvarného umění, pak by toto prvenství patřilo Alžírsku, ale zde je nutno upozornit, že obě tyto instituce v Alžírsku byly francouzské a nebyly určeny pro původní alžírské obyvatelstvo.

stala se tak určitým modelem pro vstup moderního výtvarného umění na půdu tradiční islámské společnosti.[42] Osmanský dvůr, pověstný svou okázalostí a přepychem, přitahoval evropské umělce již od 15. století. U dvora Mehmeda II. Fatiha (vládl 1444-1446, 1451-1481) působili malíři Costanzo da Ferrara (1450-1525) a také Gentile Bellini (1429-1507), jenž byl spolu se sochařem Bartolommeo Bellanem (asi 1440-1497) vyslán do Osmanské říše Benátkami na přímou sultánovu žádost.[43] Ze 16. století, z období vlády Süleymana I. (1520-1566), jsou známa díla dánského malíře Melchiora Lorcka (1527– po 1588),[44] série grafik Nizozemce Pietera Coecke d'Alosta (1502-1550)[45] a další. Skotský malíř Sir David Wilkie (1785-1841) během své cesty do Svaté země přes Konstantinopol a Egypt portrétoval roku 1840 sultána Abdülmecida (vládl 1839-1861), osmanského ministra zahraničí Mustafu Reşida Paşu (1799-1858) a také egyptského místodržícího Muḥammada ᶜAlīho a v desítkách skic a barevných studií k portrétům a žánrovým scénám zachytil tehdejší blízkovýchodní realitu.[46]

Působení těchto a dalších Evropanů prozatím nikterak neinspirovalo osmanské malíře k přístupu k modernímu umění - k olejomalbě či plastice - a je pravděpodobné, že jejich potenciální role na vývoj osmanské malby bývá v západní literatuře přeceňována. Změna nastala až ve druhé polovině 19. století, když se osmanský dvůr seznámil s Evropou a jejím kulturním ovzduším bezprostředně - sultán Abdülaziz vykonal roku 1867 cestu do Evropy, která mu ukázala nezbytnost komplexní modernizace říše. Kromě poradců v otázkách vojenských, technických a ekonomických si z Evropy přivezl také umělce, převážně architekty a malíře, a vlastní sbírku soch a obrazů, zejména od tzv. malířů-orientalistů. V roce 1874 byla za jeho podpory otevřena v Istanbulu první akademie výtvarných umění.[47]

Osmanská říše měla vlastní bohatou tradici miniaturní malby. Tato tradice sahala až k počátkům islámské miniatury, jež byla původně ovlivněna malbou byzantskou, perskou tradicí figuralistiky a posléze také vlivem čínské malby. První informace o existenci malířské dílny u osmanského dvora hovoří o istanbulské dílně v 15. století, tedy již o době, kdy měli u dvora Mehmeda II. působit někteří evropští malíři. Osmanská miniatura, jakkoli navazovala na

---

[42] Írán byl také v podobném časovém horizontu a podobným způsobem konfrontován s evropským uměním, ale pro téma této práce není íránská zkušenost relevantní, proto se zde zaměřuji pouze na Osmanskou říši.
[43] Blair, 2004, s. 231.
[44] Ali, 1997, s. 5.
[45] Vacková, 1989, s. 161.
[46] Svůj pobyt na Blízkém východě již Wilkie nezúročil v rozsáhlejším díle, neboť zemřel na moři při zpáteční cestě.
[47] Ali, 1997, s. 6.

předchozí islámské školy tohoto umění, měla své výrazné specifikum, které souviselo zejména s druhem ilustrovaných knih. Spíše než o knihy vědecké či lyrickoepické se jednalo o díla historická, jež dopodrobna popisovala dějiny vlády osmanských sultánů, tedy převážně jejich válečná tažení. Ilustrace takovýchto textů vyžadovala značný smysl pro přesnost, zejména pro detailní topografické zobrazení pozadí bitev nebo obléhaných a dobývaných měst. Topografická přesnost těchto miniatur však nijak nebrala v úvahu perspektivu, ani jednotnou osu zobrazení, takže se velmi často na jediném obraze můžeme setkat se stojícími postavami či s předměty, jejichž pomyslné osy svírají navzájem pravý úhel. Tento druh miniatury se počal výrazně prosazovat od období vlády Süleymana I. Nádherného (vládl 1520 -1566) a za jeho prototyp je považována kniha *Süleymânnâme* (1558). Charakteristickým rysem této malby bylo fyzické zvýraznění sultánovy postavy. Sultán byl zobrazován nepoměrně větší ve srovnání s ostatními postavami, které byly obvykle na obrázku komponovány do kruhu kolem něj. Ve druhé polovině 16. století působil v Istanbulu miniaturista známý pod jménem Nakkaş Osman. Osmanův styl se vymykal do té doby platné tradici přejímání vžitého způsobu stylizace postav. Jeho miniatury se vyznačují zobrazováním postav s rozmanitostí gesta a výrazu vyplývající z jejich role v konkrétním ději. Z Osmanovy dílny vyšly ilustrace dvoudílné knihy *Hünernâme* (1584-1588).

Zajímavým odvětvím osmanské malby, jež se objevoval již od druhé poloviny 15. století, bylo portrétování panovníků. Vznik tohoto žánru lze asi skutečně přisoudit inspiraci evropskou tradicí. Jejich konkrétní styl však přebral ze svého evropského zdroje jen některé elementy, jiné naopak zachoval v duchu vlastní osmanské tradice. Byla to kombinace evropské renesanční konvence tříčtvrtečního profilu v portrétní malbě s osmanským plošným lineárním zobrazením postavy. Typickým příkladem je obraz sultána Mehmeda II, jehož autorství je připisováno malíři jménem Sinan Bey (s datací 1475).

Teprve v 17. století začala do osmanské miniatury pronikat koncepce trojrozměrnosti a perspektivy a větší pozornost se věnovala také zobrazení postavy včetně důrazu na zachycení stylu a detailů oděvu, což byla pravděpodobně reakce na zájem Evropanů o obrázky tradičního osmanského oděvu. Někteří z osmanských miniaturistů se inspirovali stylem evropských malířů, kopírovali způsob evropského vidění. Počátek 18. století probíhal v Osmanské říši ve znamení tulipánu a dalších květin. V pojetí těchto motivů květin a ovoce se objevila snaha po přirozenějším zobrazení, které bylo možné jen díky osvojení si principů trojrozměrné malby.

Stejně tak byla snaha po vyjádření perspektivy patrná při velmi častém zobrazování pohledu na Istanbul. Bylo to určité období experimentování, které se nejvýrazněji projevilo v malbách na lakových knižních deskách. Nejznámější práce z této doby jsou z rukou malířů Levniho a Abdüllaha Buhariho.[48]

Za určité přechodové období, kdy se malíři tradičních miniatur adaptovali na západní styl malby, bývá považována nástěnná malba, jež se stala součástí výzdoby architektury v 18. a zejména v 19. století. Teprve poté následovala klasická olejomalba vycházející z evropské tradice. Je pravděpodobné, že již na jejím počátku ve druhé polovině 18. století stáli evropští umělci nebo alespoň ovlivnili svou malbou malíře osmanské, kteří tuto techniku i styl přejali. Výčet malířů-orientalistů, kteří navštívili Osmanskou říši, by byl dlouhý, ale vliv většiny z nich na místní tvorbu byl zanedbatelný. Z tohoto hlediska jsou důležité osobnosti, které pobývaly přímo u dvora či alespoň pracovaly pro osmanskou klientelu. Vrcholné období nástěnné malby spadá až do 19. století, kdy u dvora sultána Abdülazize (1861-1876) působila řada evropských malířů, například rusko-arménský malíř Ivan Konstantinovič Ajvazovskij (1827-1900), Ital Amadeo Preziosi (1816-1882) nebo Polák Stanislaw Chlebowski (1835 – 1884). Jako další příklad může posloužit vídeňský rodák Rudolf Ernst (1854-1932), který maloval během svého pobytu v Istanbulu na zakázku osmanského ministra Agopa Paşi[49]. Všichni jmenovaní byli klasickými malíři-orientalisty, jejich tvorba související s blízkovýchodní tematikou zahrnovala žánrové scény, portréty vysoce postavených Osmanů, historizující témata i krajinomalbu. Lze důvodně předpokládat, že se tím či oním způsobem podíleli také na zmíněných nástěnných malbách, zejména v Istanbulu.[50] A jelikož Istanbul a jeho architektonický či výtvarný styl byl v Osmanské říši vždy považován za určitý vzor hodný nápodoby, šířila se móda nástěnné malby v celé Malé Asii a najdeme ji například i na Balkáně, v Sýrii a samozřejmě také v Egyptě. Většinou se jedná o malby uzavřené ve velkých kartuších, které jsou orámovány prvky inspirovanými evropským barokem či rokokem. Velmi častými náměty jsou různé více či méně realistické pohledy na Istanbul, případně na Mekku či Medínu, krajinky a maríny. Až do konce 19. století se v nich nikdy neobjevují lidské postavy a později také zřídka a to pouze v domech nemuslimů.[51] V této nástěnné krajinomalbě lze

[48] Renda, 1988, s. 60.
[49] Berko, 1982, s. 121.
[50] Renda, 1988, s. 37.
[51] Renda, 1988, s. 82.

sledovat počínající experimentování s perspektivou.

Počátky olejomalby spadají do konce 19. století. Jednalo se o zcela nový přístup nejen co se týče média, ale i stylu. S olejomalbou souvisela propracovaná perspektiva, využívání světla a stínu, specifický výběr zobrazovaných témat. Jedním z prvních tureckých malířu osmanské doby vzdělaných v klasické evropské olejomalbě byl Osman Hamdi (1842-1910), nazývaný Hamdi Bey nebo také Osman Paşa Zâde. Jako syn osmanského diplomata ve Vídni získal evropské výtvarné vzdělání, později studoval malbu v Paříži a byl přítelem malíře Gérôma.[52] Bývá řazen mezi tzv. malíře-orientalisty, neboť převzal jejich styl a vnímání zobrazovaného, přestože sám vlastně byl současně subjektem i potenciálním objektem orientalistické malby.

Osmané, stejně jako později Muḥammad ᶜAlī v Egyptě, předpokládali, že vojenská síla říše je závislá na úrovni odborného vzdělání důstojnictva. Již v poslední čtvrtině 18. století byly založeny první vojenské technické školy - Škola námořního inženýrství *(Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun*) a Škola pozemního inženýrství (*Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun)*, později roku 1834 vnikla škola válečných nauk *(Mekteb-i Ulûmu Harbiye-i Şahane)* a vznikala i další vojenská vzdělávací zařízení. Nepřekvapí proto, že první malíři-krajináři, kteří prošli přímo v osmanské říši odborným vzděláním v klasické olejomalbě, byli převážně absolventy vojenských technických škol. Komplexní výuka topografie, jež byla jedním z důležitých předmětů vojenského vzdělání, totiž zahrnovala mimo jiné výuku kresby, malby, perspektivy, rytectví a řezbářství.[53] Podobný rozsah nabízela ještě také nadační škola pro sirotky, *Darüşşafaka,* která poskytovala vzdělání pro administrativní sektor.[54]

Zakladatelé turecké školy evropské moderní malby se tak rekrutovali převážně z absolventů zmíněných důstojnických škol, případně někteří umělci mladší generace se dostali k malbě právě jako děti těchto vojáků, když měli v dětství možnost osahat si tuto stránku vojenské profese svých otců.[55]

---

[52] Berko, 1982, s. 132.
[53] Ali, 1997, s. 4.
[54] Renda, 1988, s. 92.

[55] To je kupříkladu případ jednoho ze současných úspěšných tureckých malířů, Burhana Dogançaye (nar.1929). Prvotní výtvarné vzdělání získal od svého otce, Adila Dogançaye (1900-1990), který byl absolventem Vojenské Akademie a Topografické školy, důstojníkem turecké armády a posléze i známým tureckým malířem. O nich více viz Budak, 2001.

Počátky moderního výtvarného umění v Egyptě

Napoleonova expedice do Egypta měla zcela přirozeně velký dopad i na vzdělanou a kulturní evropskou veřejnost - přinesla poznatky o monumentech staroegyptské kultury, tou dobou téměř doslova zasypané nánosy pouštního písku, ale také o islámských středověkých památkách, zejména architektonických. To vyvolalo zájem o Egypt mezi umělci, zvláště malíři a sochaři později zvanými "orientalisté". Jejich díla pak v Evropě prohloubila obecně zájem o starověké dějiny a archeologii.

Ještě v roce 1798 byl na základě Bonapartova výnosu založen v Káhiře *L'Institut d'Égypte,* jehož účelem byla jak propagace evropské vědy a moderních poznatků v Egyptě, tak naopak výzkum, studium a publikování přírodovědných, hospodářských a historických faktů o Egyptě v evropské odborné literatuře a v tisku. Institut byl rozdělen na čtyři sekce, z nichž jedna se věnovala oblasti literární a umělecké. Tento Institut v Egyptě působil do roku 1801. V jeho rámci pracovali mimo jiné také malíři, kupříkladu Nicolas-Jacquès Conté (1755-1805), André Dutertre (1753-1842) nebo archeolog a pozdější generální ředitel francouzských muzejí Dominique Vivant Denon (1747-1825).[56] Veškeré bádání včetně obrazové dokumentace bylo poté soustředěno v souborném díle *Description de l'Égypte.*[57]

Zájem o egyptské památky neochaboval ani ve třicátých a pozdějších letech 19. století. V letech 1838 až 1839 vykonal edinburghský krajinář David Roberts (1796-1864) cestu po Egyptě, Palestině a Sýrii. Kreslil a maloval památky starověké i islámské, byl jedním z mála Evropanů, kterým bylo již v té době uděleno svolení malovat interiéry mešit. Jeho práce velmi detailně zachycovaly architekturu i žánrové scény ze soudobého Egypta.[58] Neméně důležité bylo dílo francouzského umělce a vědce Emila Prisse d' Avennes (1807-1879), který pracoval

---

[56] Dominique Vivant Denon shrnul své cestopisné a archeologické poznámky a kresby v díle vydaném roku 1802 pod názvem *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte.* De l'Imprimerie de P. Didot l'aîné, Paris 1802.

[57] Práce na tomto díle trvala téměř čtvrt století, edice se skládala z devíti dílů textu, jednoho dílu popisu ilustrací a třinácti dílů barevných i černobílých obrazových příloh včetně map (celkem 894 ilustrací). Celek vycházel postupně mezi léty 1809 až 1828. Viz Mannes, 2003, s. 15.

[58] V současnosti je část jeho díla dostupná v knižních vydáních, kupříkladu viz Bourbon, Fabio: *Egypt včera a dnes: litografie Davida Robertse,* Ottovo nakladatelství, Praha 2004.

po jistou dobu přímo pro Muḥammada ᶜAlīho, přijal arabské jméno Idrís a titul Efendi,[59] vyučoval na káhirských vojenských učilištích, věnoval se inženýrským pracím, později výhradně archeologii. Ve Francii vydal několik sborníků detailně zachycujících staroegyptské a také islámské umění.[60] Kolem poloviny století zamířili do Egypta francouzští fotografové, Maxime du Camp (1822-1894) a Felix Teynard (1817-1892). V druhé polovině 19. století se stal Egypt cílem mnoha malířů-orientalistů, tvořil zde například Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Charles-Théodore Frère (1814-1888), Angličan John-Frederick Lewis (1805-1876) a mnozí další, kteří později tvořili evropskou komunitu malířů dočasně usazených v Káhiře.

Muḥammad ᶜAlī po nástupu k moci potřeboval k uskutečnění svých vizí schopné evropské poradce, zval proto do Egypta odborníky mnoha profesí, včetně architektů a výtvarníků. Podobně a ještě naléhavěji tomu bylo za jeho nástupců, zejména za chedíva Ismāᶜīla, jemuž vděčí Káhira za velkou část své novodobé tváře. Ismāᶜīl byl okouzlen soudobou Francií, obdivoval evropský styl života a chtěl přivést Egypt mezi evropské státy. Návštěva Světové výstavy konané v Paříži roku 1867 ho ovlivnila natolik, že jeho následná stavební aktivita zanechala stejně hluboký otisk, jejž, jak poznamenává Mostyn, "by bývali mohli učinit jen mamlúčtí stavitelé".[61] Plán velkorysé přestavby Káhiry, jíž ovšem nutně předcházela poněkud necitlivá likvidace částí středověkého města, měl svým způsobem opisovat z nové podoby Paříže provedené na zakázku Napoleona III. Vypracováním tohoto plánu byl pověřen již zmíněný ᶜAlī Paša Mubārak, v té době ministr veřejných prací. Urbanizační struktura středověké Káhiry byla poněkud necitlivě protnuta širokými rovnými ulicemi lemovanými domy v evropském stylu, objevily se zde bulváry, prostorná náměstí, architektonicky koncipované zahrady a nové paláce.[62]

První vlnu evropských architektů představovali hlavně Italové, později Francouzi, Němci a Rakušané. Kromě architektury inspirované čistě evropskými styly, nejčastěji italskou neorenesancí, později secesí a stylem art déco, zde také vyrostla řada budov v Evropany

[59] Abū Zurajq, 2000, s. 20.

[60] Kupříkladu *L'Histoire de I'Art Egyptian*, Paris, 1877; L'Art Arabe, Paris, 1869-1877, aj.

[61] Mostyn, 2006, s. 52.

[62] Takto vznikla například ulice Muḥammada cAlīho, dnešní ulice al-Qalca, spojující Citadelu s centrem tzv. islámské Káhiry. Ismācīlova nová Káhira se díky provedené sanaci mohla rozložit na někdejším záplavovém území. Jednalo se přibližně o oblast zahrnující dnešní čtvrti Azbakīja, cĀbidīn a část Garden City, které již však od dob chedíva Ismācīla prošly dalšími přestavbami.

vytvořeném orientalizujícím stylu, jinak také zvaném "arabský" či "neoislámský"[63]. Za všechny jmenujme chedívova dvorního architekta, původem Němce, Julia Franze (1831-1915), který se kromě jiného podílel na návrhu a stavbě paláce na ostrově al-Gazíra, italského architekta Antonia Lasciaca[64] (1856-1946), jenž byl autorem budovy banky Miṣr na ulici Muḥammad Farīd a řady dalších budov, a taktéž Itala Alfonsa Maniscalco (1853-?),[65] který mimo jiné projektoval monumentální budovu knihovny *Dār al-kutub* (dnes sídlo Muzea islámského umění) s dokonalým využitím prvků klasické mamlúcké architektury (obr. 1 a 2).

Zvláštní pozornost zaslouží vybudování káhirské opery (obr. 3), která byla otevřena roku 1869 u příležitosti otevření Suezského průplavu. Představovala nejen zajímavou architekturu, při jejíž konstrukci se architekt Pietro Avoscani[66] (1816-1891) nechal inspirovat o sto let starší budovou milánské La Scaly, ale stala se důležitým centrem živé evropské kultury, zasazeným doprostřed arabského světa. Přestože si nezískala široké auditorium z řad místního obyvatelstva a byla navštěvována převážně cizinci nebo egyptskými či tureckými elitami, demonstrujícími tak svou loajalitu chedívovi, uchytila se jako fenomén neoddělitelný od moderní Káhiry a od jejího kulturního života, a měla tak vliv i na rozvoj moderního výtvarného umění.[67]

Vliv evropské školy výtvarného umění v Egyptě byl představován také Školou Leonarda da Vinci, která působila v Káhiře v letech 1898 až 1976. Založil ji a spravoval Italský Spolek Dante Alighieriho, jenž měl za cíl šířit tradiční italské kulturní hodnoty. Její prvotní hlavní význam byl opět spíše technický - měla tři hlavní oddělení poskytující vzdělání v oborech asistent architekta a technický kreslíř, ale také v oboru malby a designu. Zpočátku tvořili většinu jejích studentů cizinci, postupem času se však tento poměr výrazně změnil, počet egyptských studentů dosahoval až 90 %.[68]

Na přelomu 19. a 20. století se tak egyptská společnost mohla setkávat s evropským

---

[63] Jako jeden z příkladů neosilámského stylu může posloužit káhirská budova ministerstva waqfů, Wizārat al-ʾawqāf, která byla budována v rozmezí let 1898-1929 podle návrhu architekta Maḥmūda Faḥmīho (obr. 4).
[64] Původem Slovinec, později přijal italské občanství. V Egyptě působil od r. 1882 až do své smrti. Úplný seznam jeho egyptských projektů viz Godoli, Giacomelli, 2005, s. 199-205.
65 O jeho egyptských projektech více viz Godoli, Giacomelli, 2005, s. 232-235.
[66] Italský architekt a cestovatel, působil jako vyslanec Muḥammada ᶜAlīho u osmanského dvora. O něm více viz Volait, (ed.), 2001, s. 93.
[67] Po více než stu letech existence podlehla roku 1971 budova Opery ničivému požáru a na svém původním místě na náměstí Ibrāhīma Paši nebyla již nikdy obnovena. V roce 1988 byla otevřena moderní operní budova v rámci rozlehlého kulturního komplexu na ostrově al-Gazíra.
[68] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 140.

výtvarným uměním jen v omezené míře. Byly to za prvé monumentální plastiky významných osobností, za druhé komunita evropských malířů, kteří v Egyptě dočasně žili a tvořili, a za třetí, pomineme-li zpočátku úzký okruh studentů školy Leonarda da Vinci, to byly ateliéry umělců z evropských zemí trvale žijících v Egyptě, kteří se živili výukou malby a kresby.

Výstavba nových městských částí a zejména vznik nových náměstí s sebou přinesla také poptávku po monumentálních plastikách osobností, což byl v muslimském prostředí zcela nový fenomén. Z hlediska vstupu evropského výtvarného umění to byl první krok veřejně přístupný širokému publiku. Zpočátku se jednalo zejména o postavy příslušníků vládnoucí dynastie, později se přidávaly i další významné osobnosti. Mezi první patřily sochy vytvořené převážně francouzskými sochaři. Henri Alfred Jacquemart (1824-1896) byl autorem jezdecké sochy Muḥammada ᶜAlīho (obr. 5) instalované roku 1873 v Alexandrii na náměstí al-Manšīja. Pro Káhiru vytvořil sochu Sulajmāna Paši[69] a sochu Muḥammada Lazoghlu.[70] Z jeho rukou také vzešly dva páry lvů střežících vjezd na most Qaṣr al-Nīl. Z roku 1872 pochází jezdecká socha Ibrāhīma Paši (obr. 6) umístěná na káhirském náměstí ʾŪbirā (také zvaném náměstí Ibrāhīma Paši), kterou vytvořil Charles Henri Joseph Cordier (1827-1905). V Alexandrii na tehdejším hlavním náměstí byla roku 1903 vztyčena socha egyptského premiéra Nubāra Paši[71] (obr. 7) od francouzského sochaře Denyse Pierra Puecha (1854-1942). Již roku 1910 vystavoval v Paříži Léopold Pierre Antoine Savine (1861-?) sochu Muṣṭafy Kāmila (obr. 8), vůdce egyptské Vlastenecké strany (*Ḥizb al-Waṭan*), ale k jejímu odhalení v Káhiře došlo z politických důvodů s velkým časovým odstupem teprve roku 1940.[72] Do tohoto výčtu patří také monumentální plastika oslavující autora projektu Suezského průplavu Ferdinanda de Lessepse, kterou vytvořil Emmanuel Frémiet (1824-1910) a jež byla vztyčena roku 1899 v Port Saídu.[73]

Na přelomu 19. a 20. století se do Káhiry stahovali evropští umělci, převážně tzv.

---

[69] Sulajmān Paša (1787-1860), původně francouzský napoleonský důstojník Joseph Anthelme Sève, po Napoleonově pádu vstoupil do služeb Muḥammada ᶜAlīho. Zmíněná socha stála v letech 1874 až 1964 na někdejším náměstí Sulajmāna Paši v centru Káhiry, dnes je umístěna ve Vojenském muzeu.

[70] Muḥammad Lazoghlu, důstojník a ministr války v době panování Muḥammada ᶜAlīho. Zmíněná socha dnes stojí na náměstí Muḥammada Lazoghlu v Káhiře.

[71] V současnosti je umístěna v nádvoří Divadla Sajjida Darwīše v Alexandrii.

[72] Rafaat, [online].

[73] V době Suezské krize byla socha násilně odstraněna jako symbol neegyptské cizí nadvlády nad průplavem. Teprve v posledním desetiletí byla restaurována a umístěna ve městě Port Fuád. Zvažuje se její návrat na původní místo u vjezdu do průplavu v Port Saídu.

malíři-orientalisté, zaujatí koloritem severní Afriky, tedy koloritem nejen žánrovým, ale skutečně specifickou barevností a světelnými podmínkami. Podporováni panovnickým dvorem usazovali se na kratší či delší dobu v al-Gamālīji, jedné ze čtvrtí tzv. islámské Káhiry, tedy středověké části města. Jejich ateliéry se rozkládaly převážně v uličce zvané al-Churunfiš (obr. 9).[74] Vnesli sem ducha evropského umění, zejména italského a francouzského. V evropských a evropeizovaných kruzích egyptské společnosti se tak této uličce začalo přezdívat *Rue de l'Art* a stal se z ní jakýsi "káhirský Montparnasse".[75] Mezi malíři-orientalisty, kteří koncem 19. století působili v Egyptě, byli kupříkladu výše zmíněný Charles-Théodore Frère, dále Émile Bernard (1868-1941), Nicola Forcella (před 1868-?) a jeho bratr Paolo (1868-?), Řek Théodore Jacques Ralli (1852-1909) a další. Někteří umělci z této evropské komunity pak od roku 1908 působili na nově založené Škole výtvarných umění.

První výstava moderního výtvarného umění v Egyptě se konala roku 1891[76] a pořádali ji právě evropští malíři z uličky al-Churunfiš. Jako exkluzivní výstavní prostor vhodně posloužila budova káhirské Opery, která tak poprvé, jako v budoucnu nesčíslněkrát, prokázala svou roli prostředníka mezi evropskou a egyptskou kulturou. Vystavoval zde mimo jiné již zmíněný Théodore Jacques Ralli a také spisovatel a dramatik Jaʿqūb Ṣanūʿ (1839-1912).[77] Výstava se konala za velkého zájmu chedíva Tawfīqa a z jeho okolí také pocházela většina klientů těchto malířů. Je těžko soudit, zda je k modernímu umění vedl vlastní vkus či pouze móda určovaná dvorem. V následujícím roce se konal obdobný výtvarný salón pod záštitou chedíva ʿAbbāse Ḥilmīho.

Evropští umělci působící v Káhiře vytvořili uskupení názvané *Le Cercle Artistique,* Umělecký spolek, začali vydávat vlastní umělecký časopis *L´Arte* a pořádali téměř každoročně další salóny. V roce 1902 uspořádali první výstavu výtvarného umění otevřenou veřejnosti. Konala se v antikvárním obchodě v ulici al-Madābigh,[78] vystavovali zde mimo jiné Pierre Beppi-Martin (1869-1934) a Joseph Bonello (1878-?).

Kromě školy Leonarda da Vinci a kromě oficiální Školy výtvarných umění otevřené v Káhiře roku 1908, se výukou zabývala řada soukromých ateliérů, které vedli evropští umělci, ať už krátkodobě zde pobývající nebo starousedlíci. Tyto ateliéry byly jak v Káhiře, kde se

[74] Nadžīb, 1985, s. 19.
[75] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 12.
[76] Ali, 1997, s. 23.
[77] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 14.
[78] Dnešní ulice Šarīf.

soustředily zejména kolem zahrad Azbakīja a v ulici Muḥammada ᶜAlīho, tak také v Alexandrii. V průvodci po Egyptě, který roku 1891 sepsal Ibrāhīm ᶜAbd al-Masīh,[79] a jenž uvádí seznamy vyhlášených řemeslníků a odborníků pro každé větší město, jsou oddíly nazvané "Inženýři a malíři - cizinci" a také "Malíři rukou a malíři sluncem",[80] a lze v nich najít i konkrétní jména a adresy některých umělců.[81] Ze strany Egypťanů nebyl téměř žádný zájem o aktivity evropských malířů, s výjimkou dvora a jemu blízkých vrstev. Jejich zájem se pak soustředil zejména na portréty členů jejich rodin.

Na počátku 20. století působili v Egyptě Evropané, kteří se zde, na rozdíl od tzv. malířů-orientalistů, usadili a případně už narodili, a také Arméni, kteří tu našli útočiště před osmanským útlakem. Zejména v Alexandrii byla tradičně kosmopolitní společnost zahrnující evropské komunity převážně ze Středomoří. Ze soukromých ateliérů, o nichž se dochovalo povědomí do současnosti, známe například ateliér Arména Ervanda Demirdjana (1870-1936), malíře-orientalisty původem z Turecka, který v devadesátých letech 19. století uprchl z Istanbulu a natrvalo se usídlil v Egyptě. Jeho žákem se stal další z arménsko-egyptských malířů, Diran Garabedjan (1882-1963), který později také vyučoval ve svém soukromém ateliéru a jehož rukama prošla celá řada představitelů první generace egyptských umělců.

Soukromé ateliéry alexandrijské sehrály ještě podstatnější roli, než ateliéry káhirské, protože v Alexandrii vznikla státní Škola výtvarných umění až v násirovské éře v roce 1957, takže mladí Egypťané, kteří nechtěli nebo neměli možnost odjet do Káhiry, se vzdělávali touto formou. Pro generace umělců první poloviny 20. století bylo zcela běžné uvádět ve svém životopise ateliér, kterým prošli. Počátkem 20.století se v Alexandrii usídlil italský malíř Arturo Zananiri, jehož ateliér navštěvoval jeden z významných malířů první generace, Maḥmūd Saᶜīd. Od roku 1913 zde učil například řecký malíř Dimitris Litsas (1881-1952). V období mezi světovými válkami působil v Alexandrii Ital Ottorino Bicchi (1874-1948), jehož ateliérem prošli bratři Sajf a ’Adham Wānlī,[82] dvě důležité postavy dějin egyptského moderního výtvarného umění. V téže době zde začal působit Armén Ašod Zorjan (1905-?), na jehož ateliér se odkazovala například malířka Chadīga Rijād, vnučka slavného básníka

[79] ᶜAbd al-Masīḥ, 1891, s. 144-146.
[80] *Muṣawwirū al-šams,* doslova „malíři slunce“, pravděpodobně se jednalo o využití techniky Camera obscura, později se tento termín používal pro první fotografy.
[81] Autorce této práce se nepodařilo zjistit případnou souvislost mezi některými z ateliérů uvedených ve zmíněném průvodci a některou z osobností první generace egyptských malířů, ale taková souvislost není vyloučena.
[82] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 12.

’Aḥmada Šawqīho. K ženám, které také provozovaly v Egyptě soukromý ateliér, patřila Margot Veillon (1907-?), malířka švýcarsko rakouského původu, která však byla egyptskou rodačkou.

V roce 1929 založil Ḥasan Kāmil v Alexandrii Spolek milovníků krásných umění, *Džam*^{c}*īјat huwāt al-funūn al-džamīla,* v jehož rámci vznikl první egyptský ateliér, který poskytoval výuku malby. Na tradici soukromých ateliérů v Alexandrii navázala roku 1935 skupina malířů, národnostně velmi rozmanitá, jež zde založila pod prostým názvem *L'Atelier* ateliér či lépe řečeno klub pro praktickou i teoretickou činnost malířů, spisovatelů, kritiků a dalších osobností kulturního života Alexandrie (obr. 10). Velkou zásluhu na působení této instituce měl malíř a diplomat Muḥammad Nāgī. Výukou v ateliéru se zabývali například Aristomenis Angelopoulos (1900-?) a Aristide Papageorge (1900-?), oba řecké národnosti, dále Bourdellův žák, malíř židovského původu, Andree Sasson (?), Ital Giuseppe Sebasti (1900-1961) a další. Role, kterou sehrál *L'Atelier* v uměleckých aktivitách Alexandrie, byla velmi zásadní a své specifické postavení vzhledem k této historické roli si zachovává dodnes.

II Dějiny moderního egyptského výtvarného umění

Formativní období (1908-1935)

Na počátku 20. století již existovala skupina egyptských umělců, kteří měli zájem o moderní výtvarné umění. Své nadání většinou zdokonalovali studiem v soukromých ateliérech evropských malířů a sochařů často dlouhodobě usazených v Egyptě, zejména v Alexandrii,[83] případně ve výtvarné škole Leonarda da Vinci, kterou založili v Káhiře Italové roku 1898. Od roku 1908 mohli zájemci studovat v Káhiře na Škole výtvarných umění, *Madrasat al-funūn al-džamīla,*[84] jež zde byla založena za finanční podpory prince Jūsufa Kamāla.[85] Tato škola, dle francouzského vzoru někdy nazývaná Akademií, byla v počátcích vedená také hlavně Evropany a přinášela možnost profesionálního osvojení si převážně akademických výtvarných postupů. Díky stipendiím mohla přijímat skutečně schopné a nadané umělce z různých společenských vrstev, z nichž ti nejlepší mohli navíc dosáhnout i na studium v Evropě. Z tohoto prostředí vzešla tak zvaná první či pionýrská generace egyptských moderních výtvarných umělců. Jejich první společná výstava se konala již roku 1910.

Moderní egyptské výtvarné umění hledalo až do počátku třicátých let 20. století vlastní výraz, kterým by se odlišilo od evropské tradice, z níž sice čerpalo technické postupy, ale jež nebyla schopna ho obsahově naplnit. Egyptští modernističtí intelektuálové zařadili výtvarné umění po bok dalších vědních či uměleckých disciplín, které měly napomoci emancipovat společnost na národnostním základě.[86] Toto hledání uměleckého sebevyjádření šlo paralelně s politickým nacionalistickým hnutím a jeho výsledkem bylo několik proudů: raný egyptský impresionismus, faraonismus (zvaný také neofaraonismus) a expresionismus vycházející z folklóru. Nejvýraznější z těchto tří stylů byl faraonismus, který ovlivnil mnohé další generace egyptských umělců, jež se k němu cyklicky tím či oním způsobem vracely během celého 20. století.

K nejvýznačnějším osobnostem tohoto formativního období patřili Maḥmūd Muchtār,

[83] O ateliérech v Alexandrii viz Kapitolu I.
[84] O škole výtvarných umění viz Kapitolu III.
[85] Princ Jūsuf Kamāl (nar. 1887), pravnuk Ibrāhīma Paši.
[86] O tom více viz Kapitolu IV.

ʾAḥmad Ṣabrī, Rāghib ᶜAjjād, Jūsuf Kāmil a Muḥammad Ḥasan. Do této první generace bývají řazeni ještě další umělci, kteří však nebyli absolventy Školy výtvarných umění. Na prvním místě to byl Maḥmūd Saᶜīd, dále Muḥammad Nāgī a Džūrdž Ṣabbāgh.[87] S výjimkou Muchtāra přejali všichni převážně tradiční evropské styly přelomu 19. a 20. století. Tematicky se zaměřovali na romantické krajiny, zátiší a portréty, z médií nejčastěji volili pastel, olej a akvarel.[88] Muḥammad Ḥasan, který také studoval malbu a absolvoval několik zahraničních stipendijních pobytů, se později zasloužil zejména o rozvoj egyptského užitého umění a o oživení tradičních islámských řemesel. Většina z výše jmenovaných tvořila také jádro prvního uměleckého spolku působícího v Egyptě, jež byl roku 1918 založen pod názvem Egyptská společnost pro výtvarná umění, *al-Džamᶜīja al-miṣrīja li-l-funūn al-džamīla.*[89]

Nezanedbatelnou roli v tomto formativním období sehrála Společnost milovníků krásných umění, *Džamᶜījat muḥibbī al-funūn al-džamīla* založená roku 1923. Jak název napovídá, nesdružovala umělce samotné, ale spíše mecenáše z prostředí egyptské aristokracie a také intelektuály, kteří byli schopni a ochotni napomáhat vzniku moderního egyptského výtvarného umění a jeho zakotvení ve společnosti. Společnost milovníků krásných umění se ujala organizování každoročního káhirského Salónu výtvarného umění.[90]

Káhirský rodák ʾ**Aḥmad Ṣabrī** (1889-1955) patřil k jedné z prvních vln absolventů Školy výtvarných umění (studium zahájil roku 1910). Absolvoval malbu u italského malíře-orientalisty profesora Paola Forcelly. V letech 1915 až 1919 soukromě studoval v Paříži, později získal vládní stipendium opět do Francie - do Paříže a Nantes, kde studoval v ateliérech Paola Alberta a Emmanuela Fougerata (1869-1958). Kromě běžných technik, oleje a akvarelu, používal poměrně nezvyklou technologii pastelu na plátně.[91] Proslavil se zejména jako portrétista a jeho druhým nejčastějším námětem bylo zátiší. Mezi jeho díly se naopak téměř nenajdou krajiny.

Je typickým představitelem akademického realismu, některá jeho díla vykazují vlivy impresionismu (obr. 11). Měl blízko k hudbě, usiloval o propojení vizuální a hudební

[87] Jejich generačních vrstevníků, ať už absolventů či malířů neakademiků bylo, přirozeně, mnohem více a pokud jde o užší výběr skutečných průkopníků moderního egyptského umění tak i zde se někdy různí autoři na některých osobnostech neshodují.
[88] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 120.
[89] Ali, 1997, s. 28.
[90] O tom více viz Kapitolu III.
[91] al-Džabāchindžī, 1967, s. 42.

harmonie.[92]

ʾAḥmad Ṣabrī bývá někdy v pojednáních o moderním egyptském malířství zmiňován spíše okrajově, Aime Azar ho ve své kritice téměř staví mimo první generaci egyptských malířů pro jeho lpění na striktním akademismu malby.[93] Ṣabrīho role v období formování moderního výtvarného umění v Egyptě však rozhodně nebyla marginální. Byl jedním z mála portrétistů své generace, a právě díky dokonalému zvládnutí akademické malby tak otevíral modernímu výtvarnému umění dveře salónů vyšší střední vrstvy egyptské společnosti, která sice v rámci módní vlny byla zvyklá využívat služeb evropských portrétistů, ale ještě nenacházela cestu k egyptským malířům.

Nelze opomenout ani to, že se Ṣabrī stal prvním egyptským učitelem na Škole výtvarných umění a dvacet let života věnoval vzdělávání mladých egyptských talentů,[94] kterým se tak díky jeho lpění na dokonalém zvládnutí techniky kresby a malby dostalo kvalitních řemeslných základů předávaných v jejich mateřském jazyce. Ṣabrīho důsledný akademismus, který byl úhelným kamenem výuky až do konce třicátých let, z něj však později učinil symbol zkostnatění akademické půdy a objekt ataků modernistů z řad mladší generace, představované zejména surrealistickým hnutím *Al-fann wa l-ḥurrīja* (Umění a svoboda). Jeho osobní tragédii završila zhoršující se oční nemoc.

Jūsuf Kāmil (1891-1971) pocházel z Káhiry, rodinou mu byla vybrána kariéra stavebního inženýra. Studium na Škole techniky a řemesel[95] však nedokončil a roku 1908 nastoupil do právě otevřené Školy výtvarných umění. Studoval zde podobně jako Ṣabrī malbu v ateliéru Paola Forcelly. Forcella sám osciloval mezi akademismem a impresionismem a vedl své studenty zejména k malbě v plenéru. Kāmilův pohled na malbu měl k Forcellovu stylu a tematice velmi blízko. Po absolutoriu, v letech 1925 až 1929, pokračoval Jūsuf Kāmil ve studiích na Akademii v Římě, v ateliéru Umberta Cromaldiho, a mohl se detailně seznámit s díly italských impresionistů.

Po návratu do Egypta se jako většina umělců první generace zapojil do nově vznikajícího vzdělávacího systému výtvarného umění, byl jmenován profesorem na Škole

[92] Al-Džabāchindžī takto popisuje jeden z jeho nejznámějších obrazů, „Portrét loutnistky“ (1940), který je dnes umístěn ve sbírkách Muzea moderního umění v Káhiře: „...využil zlaté barvy k vyjádření jímavé melodie, jejíž ozvěna rezonuje ve struktuře ornamentu zdobícího stěnu zvolenou pro pozadí obrazu.“ al-Džabāchindžī, 1967, s. 43.
[93] Azar, 1961, s. 20.
[94] Nadžīb, 2000, s. 11.
[95] *Madrasat al-funūn wa al-ṣanāʾiᶜ*, zal. 1839 Muḥammadem ᶜAlīm.

výtvarných umění, stál v čele katedry malby a později se stal děkanem Fakulty výtvarných umění. Po tři roky řídil Muzeum moderního egyptského výtvarného umění.

Jūsuf Kāmil je považován za průkopníka egyptského impresionismu, Al-Bahnasī ho nazývá „impresionistou od přírody“.[96] Jeho obrazy jsou zaplněny atmosférou a náladou káhirské každodennosti (obr. 12). Impresionismus je egyptskými historiky umění nazírán jako styl propojující západní techniku moderní malby s východním vnímáním barvy, světla a atmosféry. Příklon Jūsufa Kāmila k impresi je tak egyptskými kritiky vnímán nejen jako důsledek vlivu Forcellova ateliéru, ale zejména jako Kāmilovo vlastní vnitřní zaměření, podpořené jeho blízkovýchodním původem.[97] [98]

Prvním významným představitelem egyptské grafické tvorby byl **al-Ḥusajn Fawzī** (1905-1999). Vystudoval Školu výtvarných umění v Káhiře a poté v letech 1928 až 1933 studoval v Paříži, mimo jiné knižní grafiku na pařížské l'École Estienne a olejomalbu v ateliéru Emmanuela Fougerata. Po návratu do Egypta se stal prvním egyptským vedoucím katedry grafiky na Škole výtvarných umění. Byl činný také v oblasti žurnalistické kresby a knižní ilustrace.

Fawzīho tvorba směřovala od prvotního akademického realismu k impresionismu a později k ornamentální abstrakci.[99] Byl mistrem perokresby a jeho realistické žánrové scény byly vysoce ceněny pro svou téměř dokumentaristickou hodnotu - vydal mimo jiné dvě alba kreseb zachycujících egyptskou islámskou architekturu. I po opuštění cesty akademického realismu zůstal zejména egyptský venkov hlavním zdrojem témat jeho tvorby.[100]

Ať už nahlédneme na společnost Egypta 20. století z jakéhokoli úhlu, vždy před námi vystoupí dva výrazné prvky, které se nesmazatelně otiskly do její struktury - starověké dějiny Egypta a islámské náboženství. Historicky mladší fenomén, jímž je islám, nesehrál podstatnou roli při vzniku egyptského moderního výtvarného umění, spíše s ním v jeho počátcích vstupoval do určitých společensko politických sporů, jak bude zmíněno dále, ale do umění samotného, tj. do výtvarných stylů a do filosofie umění, zasáhl až později.

---

[96] al-Bahnasī, 1985, s. 33.
[97] al-Bahnasī, 1985, s. 32; Abū Ghāzī, 1982, s. 19-21.
[98] Na poli impresionismu a spontánní tvorby sehrál důležitou roli také Habīb Džūrdžī (1892-1965) a jím iniciovaná Skupina umělecké propagandy. Jeho působení bylo významné zejména v oblasti pedagogiky výtvarného umění, proto o něm více viz Kapitolu III.
[99] *Fann al-džrāfīk al-miṣrī*, 2008, nestránkováno.
[100] Nadžīb, 2000, s. 143.

Naopak vliv starověkých dějin Nilského údolí sehrál důležitou roli již v počátcích moderního egyptského výtvarného umění. Faraonismus v umění byl odpovědí na výzvu egyptských intelektuálů, kteří volali po zavedení nových uměleckých principů a metod inspirovaných jak Egyptem tak také Západem. V případě výtvarného umění šlo o důraz na odvozování námětu a obsahu z výtvarné tradice starověkého Egypta za současného přejímání evropských stylistických konceptů a modelů.[101] V malířství se tomuto spojení nejvíce přiblížil Mahmūd Sa^{c}īd. Ideálním zosobněním konceptu faraonismu však bylo dílo sochaře Mahmūda Muchtāra. Je stále otázkou diskuse, do jaké míry byl Muchtārův faraonismus výsledkem pouze reakce na politický a kulturní faraonismus uvnitř egyptské společnosti a do jaké míry byl ovlivněn pohledem Evropy na egyptské starověké dědictví.[102] Muchtárova role ve formování moderního egyptského výtvarného umění je však nezpochybintelná a jeho osobnost zůstává setrvale jednou z ikon hnutí egyptské obrody.

S osobností Maḥmūda Muchtāra je spojen vznik prvního uskupení egyptských výtvarníků pod názvem "*Al-chajāl*", Iluze, známého také pod francouzským názvem *La Chimère.* Skupina byla ustavena roku 1927 "za účelem oživení egyptského umění a jeho šíření uvnitř i vně země cestou jeho propagování, vzdělávání, šíření rozhlasem, pořádání výstav v Egyptě i v zahraničí"[103]. Jejími členy byli mimo jiné A.Ṣabrī, M. Sa^{c}īd, M.Nāgī, R. ^{c}Ajjād, J.Kāmil, Dž. Ṣabbāgh, M.Ḥasan, a také určitý počet cizinců, například P.Beppi-Martin a C.Innocenti. K uskupení se hlásili také literáti jako Muḥammad Ḥusajn Hajkal a ^{c}Abbās Maḥmūd al-^{c}Aqqād, kteří položili základ egyptské výtvarné kritiky. V prosinci roku 1927 uspořádali členové *La Chimère* první společnou výstavu. Po odjezdu M.Muchtāra do Francie roku 1930 se uskupení rozpadlo. Jeho význam však byl pro dějiny výtvarného umění zásadní, neboť představovalo první formu společné výtvarné i teoretické aktivity egyptských umělců, která se zrodila zcela nezávisle na oficiálních strukturách.

Ideologie faraonismu stála také u zrodu plánu na novou architekturu pro Egyptský venkov, který vzešel z ateliéru nejznámějšího egyptského architekta 20. století, Ḥasana Fatḥího (1902-1989). Na myšlence využití nepálené cihly, tedy tradičního materiálu po tisíciletí užívaného pro lidové stavby v Nilském údolí, a také tradiční dispozice a charakteru

[101] Gershoni, 1986, s. 211-212.
[102] Karnouk, 2005, s. 12.
[103] Abū Ghāzī, 1982, s. 17.

lidových staveb, založil plán na vybudování nové venkovské architektury.[104] [105] Faraonismus se odrazil i v monumentální městské architektuře (obr. 13 a 14).

Maḥmūd Muchtār (1883-1934) představuje i na počátku 21. století nepopiratelný symbol moderního egyptského výtvarného umění. Muchtār pocházel z venkova, z malé vesnice v Západním guvernorátu. Toto prostředí pro něj bylo na jedné straně podnětným prvkem, na straně druhé nijak neoceňovalo ani nepodporovalo jeho nadání, keteré projevoval už jako malé dítě. Již poměrně brzy se však dostal na azharskou střední školu[106] do Káhiry a v sedmnácti letech se jako jeden z prvních studentů zapsal na Školu výtvarných umění ihned po jejím otevření roku 1908. Byl přijat do oddělení sochařství, které vedl francouzský sochař Laplagne. Výrazně uspěl na výstavě absolventů roku 1911 a díky tomu získal stipendium do Paříže na École des Beaux-Arts. V roce 1930 měl první samostatnou výstavu v Paříži.

Muchtār vstřebal velmi hluboce francouzské vzdělání a styl života a zároveň zůstal zakotven ve vlastní kultuře. Ještě během studií v Káhiře se aktivně účastnil protibritských vystoupení a byl dočasně vyloučen ze školy. Přestože většinu svého tvůrčího života strávil ve Francii, zůstal i nadále propojen s domácím nacionalistickým hnutím, vystavoval ve Francii i v Egyptě a měl celou řadu zakázek z Egypta. Stal se prvním Egypťanem, jehož monumentální plastiky se objevily na náměstích egyptských měst. Vytvořil dvě sochy Saʿda Zaghlūla (obr. 17), vůdce strany *Wafd,* a monumentální sousoší *Nahḍat Miṣr* (Egyptská obroda), které je dodnes symbolem modernizace a boje za samostatnost Egypta.

Ve svém díle Muchtār propojil soudobý Egypt s jeho starověkou výtvarnou tradicí a s moderním evropským uměním. Jeho styl byl ovlivněn dílem Rodinovým, Maillolovým a výrazně také Bourdellovým. Ze starověké egyptské tradice čerpal převážně ze stylu monumentů dochovaných z období Ramsese II. (13. století př. n. l.) včetně využití stejného materiálu, růžového granitu. S velkým citem se rovněž inspiroval soudobým venkovem, tedy prostředím, ze kterého sám pocházel.

Jeho tvorbu představují jak kamenné sochy a bronzové plastiky, tak také reliéfy, v nichž se opět odráží inspirace starověkým Egyptem (obr. 18). Muchtārova díla se vyznačují

[104] Fatḥīho plán byl částečně uskutečněn při přesídlování vesnice Gurna v Horním Egyptě na západním břehu Nilu a jejím novém vybudování. Z vesnice Nová Gurna se však spíše než nové sídlo pro obyvatele původní vesnice stalo turistické lákadlo pro cizince.
[105] Fatḥī nebyl sám, kdo se podobnými projekty zabýval, byl to kupříkladu také architekt Ramsīs Wīsā Wāṣif.
[106] Azharské školy, základní, přípravné i střední, jsou řízeny univerzitou al-Azhar a jsou paralelním systémem vedle státního školského systému v Egyptě.

silnou narativní náplní, jsou srozumitelná, odrážejí v sobě kolektivní osud sdílený Egypťany. Karnouk zdůrazňuje, že "zřídkakdy v dějinách najdeme tak intenzívní národní vědomí nezatížené xenofobií",[107] jako se projevilo v Muchtārově díle. Mezi menšími bronzovými plastikami vynikají výrazná zobrazení venkovských postav, často v žánrových scénách. Ukazuje vnitřní emoce a dynamiku ukrytou ve statických postavách.[108] Mistrovskou ukázkou téhož principu v kameni je socha nazvaná *Chamsīn* (Písečná bouře), zobrazující ženu odolávající náporu písečné bouře (obr. 16).

Sousoší *Nahḍat Miṣr* (obr. 15), jež je dnes umístěné v blízkosti Káhirské univerzity, vznikalo mezi lety 1919 až 1928. Patří k nejvýraznějším dílům, v nichž Muchtār využil "hieroglyfický rozměr jako komunikační prostředek".[109] Zobrazuje sfingu pozvedající se na předních tlapách a vedle ní stojící venkovskou ženu, jež se jednou rukou dotýká hlavy sfingy a druhou rukou si odhaluje z obličeje závoj. Sfinga symbolizuje Egypt pozvedající se k vlastnímu nezávislému životu, rolnice symbolizuje svým gestem emancipaci žen a zároveň je v její postavě zosobněno rolnictvo postavené na roveň samotnému Egyptu. Inspirace staroegyptským uměním zde netkví pouze v symbolice vybraných objektů, ale i v celkovém pojednání, v přímém postoji postav, ve zcela chybějícím momentu pohybu obvyklém u klasických soch inspirovaných tradicí řecko-římskou.[110]

Muchtār neměl vlastní žáky, přesto lze mluvit o "Muchtārově škole",[111] protože svým dílem ovlivnil celou následující generaci egyptských sochařů. Byl prvním egyptským umělcem, jehož dílu nechala egyptská vláda postavit muzeum.

Maḥmūd Saʿīd (1897-1964) pocházel z Alexandrie, vystudoval práva ve Francii a dlouho se výtvarným uměním zabýval pouze jako svým koníčkem. Teprve roku 1947 se vzdal své právnické kariéry a plně se věnoval malbě. Základy však získal již v mládí, v roce 1915 navštěvoval alexandrijský ateliér italského malíře Artura Zananiriho, později soukromě navštěvoval pařížskou Académie Julian a také studio založené Bourdellem. V Egyptě vystavoval na několika salónech, první samostatnou výstavu měl v Káhiře v roce 1951 a o deset let později svou poslední výstavu v Alexandrii. Vystavoval několikrát na bienále v Benátkách, získal řadu ocenění národních i mezinárodních, mimo jiné zlatou medaili na

[107] Karnouk, 2005, s. 18.
[108] Bogdanov, 1975, s. 24.
[109] Karnouk, 1988, s. 14.
[110] Engelstad, [online], s. 27.
[111] Bogdanov, 1975, s. 33.

mezinárodní výstavě umění a techniky v Paříži roku 1937.

Ve své tvorbě osciloval mezi impresionismem a surrealismem. Hlásil se k manifestu egyptských surrealistů z roku 1938. Byl ovlivněn faraonismem a zároveň se do jeho díla promítaly jeho osobní hluboké emoce, jež byly výrazem rozporu mezi nutností podřizovat se společenské konvenci a svobodou uměleckého života.[112] Al-Bahnasī shledává Saʿīdův přínos modernímu egyptskému umění zejména v tom, že nepodlehl akademismu a "našel ve staroegyptském umění živoucí příklad k pochopení umění moderního"[113].

Saʿīdovy krajiny jsou nabity dramatickým či nostalgickým nábojem (obr. 19), žánrové scény jsou naplněny vnitřním napětím a ukrytou emocí, působí živě a barvitě. V jeho portrétech realita přenechává místo malířovu imaginativnímu vidění. Saʿīd využíval převážně pastelových tónů a kladl důraz na hru světla a stínu. Jasné egyptské slunce se v jeho obrazech vpaluje do okrových zdí vesnických domů a zároveň tak vytváří zákoutí hlubokého stínu. Podobně se projevují efekty měsíčního světla na mořské hladině. Karnouk přirovnává jeho obrazy k divadelním scénám.[114] Modelování zobrazovaných postav, vysokých sošných těl s relativně masivními oblými tvary odkazuje k staroegyptské inspiraci výraznými sochami krále Achnatona jeho manželky Nefertiti (obr. 20).

Muḥammad Nāgī (1888-1956), malíř a diplomat původem z Alexandrie. Vystudoval práva ve Francii a byl až do konce třicátých let zaměstnán na egyptském ministerstvu zahraničí. Malbu studoval ve Florencii a krátce také v Paříži na akademii André Lhote. Velkou část života strávil v zahraničí na diplomatických misích nebo soukromých cestách. Cestoval po Horním Egyptě a severní Africe, zajímal se o koptskou malbu, tzv. fajjúmskou školu, etiopské křesťanské umění a folklórní tvorbu. V Latinské Americe se seznámil se stylem a filosofií mexické školy monumetální malby D. Rivery a D. A. Siqueirose, která značně ovlivnila jeho tvorbu a zejména jeho náhled na roli výtvarného umění ve společnosti. Propagoval posléze v Egyptě využití monumentální nástěnné malby na veřejných budovách. Věnoval se výtvarné kritice.

Nāgī zaujímal důležité postavení v kulturním životě Egypta, stal se prvním egyptským ředitelem Školy výtvarných umění (1937-1939) a poté od roku 1939 stál v čele Muzea moderního umění v Káhiře. V roce 1935 se podílel na založení spolku nazvaného *Atelier*

[112] Karnouk, 1988, s. 20.
[113] al-Bahnasī, 1985, s. 42.
[114] Karnouk, 1988, s. 21.

d'Alexandrie, který sdružoval egyptské i evropské výtvarníky, ale také literáty a hudebníky, a poskytoval možnost výuky malby. V roce 1952 stál u zrodu podobné instituce, *Atelier du Caire,* v Káhiře.

Nāgī využíval ve své tvorbě více stylů, které byly pravděpodobně voleny v souladu se zobrazovaným tématem. Lze u něj najít obrazy v duchu francouzského realismu[115] zachycující postavy z egyptského venkova (obr. 21) , ale většina jeho děl s rurální tematikou vykazuje rysy malby impresionistické. Nāgī si však také zachoval značný obdiv pro neoklasicismus, který uplatnil v mnoha svých dílech obsahově ovlivněných faraonismem s epickou tematikou.[116] Karnouk považuje Nāgīho dílo za stále ještě silně omezené stylistickými konvencemi evropské malby.[117] Podle A. Roussillon lze Nāgīho spíše než Saᶜīda považovat za zakladatele skutečně egyptského malířství, protože rozpoznal společenskou roli umění jako službu konstituování národa.[118] Podobně R. Jūnān považuje právě Nāgīho a nikoli Saᶜīda za „prvního malíře, kterého zrodil moderní Egypt“.[119]

Vědomí silné autentické starověké kultury Egypta sehrálo zásadní roli v hledání původního egyptského výtvarného výrazu. Toto vědomí je mnohem více než v monumentálních památkách z faraonských období, které obdivuje Evropa, nenásilně zakotveno v životním stylu *felláhů*, egyptských rolníků. Lze ho najít v jejich sepětí s půdou a s Nilem, v neměnnosti rytmu a tradic jejich každodenního života. Tato zděděná rurální tradice se propojila s prvky lidových forem koptského a islámského náboženství, které jsou mnohdy velmi vzdáleny oficiální náboženské doktríně a mají naopak blízko k mystice, přírodním kultům či k čarodějnictví.

Z takovéhoto prostředí čerpali svou inspiraci již malíři první generace, výše zmíněný Muḥammad Nāgī, dále také Rāghib ᶜAjjād a podobné vlivy najdeme i v dílech o dvě generace mladších malířů, ᶜAbd al-Hādīho al-Gazzāra a Ḥāmida Nadā. V jejich tvorbě se odrážel svět tradice, od jejíhož prostředí byly vrstvy egyptských intelektuálů a úřednictva často již fakticky odtrženy, jak se postupem času odlišoval vývoj káhirské společnosti od vývoje ostatního Egypta. Zatímco venkov setrvával ve více méně neměnném stavu etnických,

---

[115] Rousillon, 1992, s. 30.
[116] Z nich nejznámější je nástěnná malba *Nahḍat miṣr*, Egyptská obroda.
[117] Karnouk, 1988, s. 25.
[118] Rousillon, 1990, s. 66.
[119] Jūnān, 1969, s. 48.

ekonomických i sociálních struktur, území dnešní Káhiry postupně absorbovalo národnostně i kulturně rozmanité vrstvy přistěhovalců přicházejících s novými panovnickými dynastiemi, počínaje příchodem Arabů v 7. století a konče osmanskými úředníky a evropskými poradci v 19. století. Tato situace je někdy patrná doposud.

Egyptský venkovský i městský folklór se stal zdrojem inspirace pro generace umělců celého 20. století. Čerpali z něj výrazně zejména umělci padesátých a šedesátých let při hledání nové identity egyptského výtvarného umění v období po odeznění vlivu surrealismu. Rāghib ᶜAjjād, ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār a Ḥāmid Nadā však zůstávají nejvýraznějšími osobnostmi, jejichž tvorba prošla zřetelným přerodem od počátečního vzdělání v striktně akademickém stylu k výslednému expresionismu s prvky lidového romantismu a symbolismu.

Káhirský rodák **Rāghib ᶜAjjād** (1892-1980) studoval na francouzské křesťanské misijní škole L'Ecole De Saint Joseph - Frères, která sídlila přímo v uličce al-Churunfiš, káhirském "Montparnasse". Patřil k jedné z prvních vln absolventů Školy výtvarných umění roku 1914. Mezi léty 1920 a 1930 pobýval v Itálii, kde studoval malbu. Jeho tvorba byla ovlivněna koptským náboženstvím, koptským uměním a lidovou tradicí, což se projevilo jak v obsahu jeho malby, tak v technice, zejména ve vrstvení barevné hmoty připomínající techniku enkaustiky, kterou byly malovány koptské ikony.[120] Jako většina prvních absolventů Školy výtvarných umění se také sám stal učitelem malby, napřed v koptské škole a poté na fakultě užitého umění. Později stál u vzniku Muzea koptského umění.

Jakkoli prošel stejnou školou jako Ṣabrī, dokázal se zbavit vlivu akademismu a povrchního exotismu a našel si svou vlastní cestu k expresi.[121] Náměty čerpal ᶜAjjād z lidového prostředí, venkovského i městského, často se jedná o náboženské nebo lidové slavnosti, trhy nebo scény z lidových kaváren (obr. 22). Kromě klasické olejomalby využíval také kombinovanou techniku akvarelu, tuše a pastelek (obr. 23).[122] Volil specifickou kontrastní barevnost, která byla pravděpodobně také odvozena z barevnosti koptských ikon. Jeho malbám často dominuje silná kresebná linie, postavy jsou záměrně deformovány, celek připomíná spíše ilustraci žánrových scén. N. ᶜAṭīja definuje jeho obrazy jako "prosté co do kompozice, ale složité co do výpovědi".[123] Rāghib ᶜAjjād je považován za prvního egyptského

[120] Karnouk, 2005, s. 26.
[121] Azar, 1961, s. 22.
[122] al-Bahnasī, 1985, s. 39.
[123] ᶜAṭīja, 1976, s. 15.

expresionistu.

ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār (1925-1965) patřil ke druhé až třetí generaci moderních malířů a je nepochybně nepřehlédnutelným fenoménem v dějinách egyptského výtvarného umění. Vyrůstal v Káhiře ve čtvrti al-Sajjida Zajnab, jež je dodnes považována za jednu z káhirských částí, v nichž panuje zakonzervovaný duch tradice lidového islámu. V době al-Gazzārova dětství byl tento rys ještě výraznější. Během středoškolských studií prošel působením pedagoga a malíře Ḥusajna Jūsufa ’Amīna,[124] který v něm brzy rozpoznal výrazný talent. První výstavu měl ještě během studií na Škole výtvarných umění, kterou absolvoval v roce 1950. Poté se na ní stal pedagogem.

"Tak jako Muchtār ukázal Egyptu svět faraonů, al-Gazzār před ním rozevřel knihu skrytého světa a odhalil jeho hlubiny plné kouzel a mýtů".[125] Tato věta přesně charakterizuje al-Gazzārovu tvorbu a jeho přínos modernímu egyptskému umění. Neinterpretoval zjevné, ale zobrazoval skryté, přivedl na plátno produkty podvědomí jedince nebo lidstva jako celku. K formování jeho výtvarného výrazu pravděpodobně přispělo i jeho duševní rozpoložení ovlivněné vážnou srdeční chorobou, která ho stavěla setrvale do blízkosti možné smrti, jež se nakonec dostavila v relativně mladém věku čtyřiceti let.

Byl vynikajícím kreslířem a jeho přístup k umění byl výsostně intelektuální. Vstoupil na výtvarnou scénu v době již ovlivněné duchem surrealismu.V jeho díle se prolínal surrealismus s kubismem, expresionismem a symbolismem a nevyhnula se mu ani čistá abstrakce. Maloval oleje, ale velkou část jeho tvorby představují perokresby (obr. 24). Al-Gazzārova tvorba je spojením vysokých estetických kvalit s originalitou jeho představivosti.[126] Zřetelná linie kresby nám předkládá expresivní obraz naplněný výraznou, čitelnou a přesto utajenou symbolikou pramenící z mnoha zdrojů, přednostně však z egyptské folklórní tradice. Do jeho obrazů vstupují magické obřady zaříkání, předpovídání budoucnosti, atributy smrti a plodnosti. V druhé polovině padesátých let se více identifikoval s politickou situací a v jeho tvorbě se tak objevuje nová symbolika vztahující se k soudobým egyptským dějinám. Toto období nejlépe charakterizuje obraz *Al-mīṯāq,* Smlouva, který celkem prvoplánovou symbolikou zobrazuje přísahu Egypťanů revolučnímu Egyptu (obr. 25).

Ḥāmid Nadā (1924-1990), původem z Alexandrie, vystudoval malbu na Škole

[124] O něm více viz Kapitolu III.
[125] Nadžīb, 2000, s. 34.
[126] Karnouk, 1988, s. 50.

výtvarných umění v Káhiře a v Akademii San Fernando v Madridu v roce 1961. Jako většina malířů jeho generace, i on se stal učitelem na káhirské škole, kterou sám vystudoval. Od roku 1977 stál v čele katedry malby.

Nadā zachycoval v paměti každodenní realitu okolního života a přetvořenou svým specifickým viděním ji zobrazoval na papíře a malířském plátně. Postavy v jeho kresbách z prvního období mají vizuální charakter plastik s potlačenými detaily, zato s výrazným často tragickým pohledem očí.[127] Od poloviny padesátých let se jeho styl změnil, kresebnou techniku nahradila výrazná a spíše plošná barevná malba. Tematicky stále čerpal z egyptské reality, jeho expresívní obrazy oživují většinou protáhlé figury s nerealistickými proporcemi zachycené v pohybu či s výraznými gesty. Vedle těchto postav se objevují další zřetelně formulované symboly v podobě zvířat, předmětů a nápisů či piktogramů (obr. 26). Tyto postavy připomínají archetypální zobrazení člověka z prehistorických skalních maleb a z afrických dřevořezeb. Na rozdíl od děl z prvního období, ve většině obrazů z druhého období Nadā spíše potlačoval trojrozměrnost a perspektivu, zřetelně čerpal z tradice staroegyptských fresek. Karnouk přičítá tuto změnu ve stylu novému optimismu a vyjádření pocitu umělecké svobody vyvolanému společenskými změnami v revolučních padesátých letech.[128] Nadā byl převážně impresionista, ale byl silně ovlivněn surrealismem.

Někteří egyptští kritikové, například ᶜIzz al-Dīn Nagīb, považují jeho dílo od šedesátých let za pokleslejší, vyčítají mu určité zdůraznění sexuality v tematice jeho obrazů, příklon k estetice neoplasticismu a postupné směřování k materiálnosti a požitkovosti umění.[129] Tuto výtku však lze považovat za neopodstatněnou, Nadā nepracoval se sexuálními prvky ve smyslu erotickém, ale spíše obecně symbolickém, odkazujícím na podstatu lidské existence. Kritik Muchtār al-ᶜAṭṭār v nekrologu Hāmida Nadā zdůrazňuje filosofický, poetický a mytologický rozměr trvale přítomný v jeho díle z tohoto pozdního období.[130]

[127] Nadžīb, 1985, s. 88.
[128] Karnouk, 2005, s. 55
[129] Nadžīb, 1985, s. 88.
[130] al-ᶜAṭṭār, 1990, s. 53.

Období emancipace a revolty (1935-1952) - egyptští surrealisté

[c]Izz al-Dīn Nagīb nazývá generaci, která vstoupila do aktivního uměleckého života v polovině třicátých let, generací vzdoru, *džīl al-tamarrud*.[131] V dějinách egyptského výtvarného umění šlo skutečně o nejvýraznější umělecké hnutí, které vystoupilo s jasně formulovaným manifestem, jenž měl silný politický podtext, a které se nejzřetelněji identifikovalo s jednou z podstatných soudobých evropských filosofií výtvarného umění, se surrealismem. Egyptské surrealisty přivedly k tomuto hnutí téměř stejné okolnosti a pohnutky jako surrealisty evropské.

V tomto období moderní výtvarné umění v Egyptě dosáhlo určitého bodu emancipace. Bylo vnímáno jako součást kultury, i když pouze ze strany oficiálních struktur a intelektuálních elit. Mělo vlastní školství a vlastní pedagogy na akademické úrovni, stalo se předmětem zájmu žurnalistů a zformovala se vlastní výtvarná kritika. Tato stabilizace jeho postavení však zároveň znamenala určitou petrifikaci dosažené úrovně. Akademismus v malbě i plastice byl povýšen na ideál a pro širší společnost se stal synonymem pro výtvarné umění. To byla výzva pro nastupující generaci. Zvrátit tuto situaci znamenalo postavit se proti části první generace umělců, kteří ve své době těžce vyšlapávali cestu modernímu umění v Egyptě, a zároveň jít proti vkusu, či lépe řečeno nově nabytému zvyku společnosti, alespoň té části, která vůbec vzala moderní výtvarné umění na vědomí a která již přijala za své realistické portréty ʾAḥmada Ṣabrīho a dalších umělců jeho generace.

V téže době v souvislosti s nastupujícím fašismem se Káhira stala útočištěm mnoha evropských umělců a intelektuálů, kteří se uchýlili do tohoto britského zázemí. Vznikla zde tak určitá kosmopolitní intelektuální společnost, jež měla úzké kontakty na Evropu, a do níž zapadala i nastupující generace egyptských umělců, kteří sami již většinou měli za sebou delší studia v Evropě a velmi citlivě vnímali mezinárodní politickou situaci odrážející se v umělecké nesvobodě a totalitarismu. Rozčarování z vnitřní egyptské politiky, nesplněné naděje spojené s nástupem nového panovníka a s podpisem nevýhodné smlouvy s Brity roku 1936 a z toho plynoucí přetrvávající britská přítomnost v Egyptě spolu s doléhajícími válečnými událostmi, to vše vytvářelo vhodnou půdu pro přijetí nových revolučních myšlenek, levicovou orientaci v politice a surrealismus v umění.

[131] Nadžīb, 1985, s. 69.

V časopise *Al-fann al-ḥurr* (Svobodné umění), který řídil žurnalista a kritik Džūrdž Ḥinajn (1914-1973), vyšlo 22. prosince 1938 prohlášení nazvané *Jaḥjá al-fann al-munḥaṭṭ* (Ať žije pokleslé umění), pod nímž byli podepsáni již zmíněný Džūrdž Ḥinajn a malíři Ramsīs Jūnān, Kāmil al-Tilmissānī, Fu'ād Kāmil, Kamāl al-Mallāch a další tři desítky osobností (obr. 27). V prohlášení poukazují na nepřátelský postoj soudobých diktátorských režimů - zejména hitlerovského Německa - vůči umění, které je těmito režimy odsuzováno a nazýváno nízkým.

V roce 1939 založili signatáři tohoto manifestu uskupení nazvané *Al-fann wa al-ḥurrīja,* Umění a svoboda, které se vymezovalo svým odporem k přetrvávajícímu akademismu ve výtvarném umění a k neplodnosti existujících uskupení. Velmi radikálně se stavěli také proti veškerým jevům ve společnosti, které bylo možno považovat za zpátečnické. Podnět k založení tohoto uskupení vyšel od Džūrdže Ḥinajna, jenž se osobně znal s André Bretonem a měl nejblíže k pochopení a vstřebání idejí surrealismu. Ḥinajn byl také hlavním teoretikem uskupení. Mluvčím a další výraznou osobností uskupení byl malíř a kritik Ramsīs Jūnān. Od roku 1940 vydávali měsíčník *al-Taṭawwur* (Rozvoj) orientovaný na ideje levicových intelektuálů a také participovali na týdeníku *al-Madžalla al-džadīda* (Nový časopis).

Umělci se ztotožnili s filosofií Bretonova surrealismu, prohlásili imaginaci individua za největší revoluční sílu.[132] Surrealismus byl jejich hlavním výtvarným stylem, ale nikoli jediným. V roce 1940 uspořádali společnou výstavu (obr. 77), které se účastnili kromě Jūnāna a Fu'āda Kāmila také například Maḥmūd Saʿīd. Velmi militantně se však postavili proti řadě svých předchůdců a učitelů působících v duchu akademismu, jako byl například ʾAḥmad Ṣabrī. Ze stejného důvodu se také nutně ocitli v opozici vůči Společnosti milovníků krásných umění.

V předmluvě k jejich druhé výstavě o rok později stálo, že jejich cílem je "vzbudit údiv v myslích diváků, protože údiv narušuje předsudky".[133] Egyptská společnost, pro kterou bylo akceptování moderního umění teprve velmi nedávnou zkušeností, vstřebávala surrealismus jen velmi ztěžka. Jeho filosofie byla příliš zakotvena v evropském prostředí a pro širší egyptskou výtvarnou scénu těžko interpretovatelná. Podle Nagība bylo toto hnutí vedené "shora" a bylo příliš vzdálené egyptské realitě.[134] Sehrálo však významnou úlohu ve vnímání

[132] Ali, 1989, s. 34.
[133] Nadžīb, 1985, s. 81.
[134] Nadžīb, 1985, s. 84.

svobody uměleckého vyjádření a otevřelo prostor pro malíře jako byli již zmínění expresionisté ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār a Ḥāmid Nadā. Egyptští surrealisté byli podle al-ᶜAṭṭára jako jediní ze všech dosud existujících uskupení "připraveni k oběti, akceschopní, měli tvůrčí nadání a zároveň encyklopedické vzdělání".[135] To do značné míry souviselo s jejich politickou orientací.

Uskupení *Al-fann wa l-ḥurrīja* uspořádalo do roku 1945 celkem pět společných výstav a poté se postupně rozpadlo, pravděpodobně v souvislosti s odjezdem Ramsīse Jūnāna do Francie. Společným heslem jejich výstav bylo "Nezávislé umění". Působení egyptských surrealistů bylo ve čtyřicátých letech vnímáno ze strany státu jako politická aktivita nepřátelská stávajícímu režimu a Ḥinajn i Jūnān museli opustit Egypt. Al-ᶜAṭṭār zmiňuje poslední výstavu *Al-fann wa l-ḥurrīja* až roku 1959. Výstava nesla název "Do neznáma",[136] pravděpodobně se však jednalo spíše již jen o jednorázovou akci, která byla více retrospektivou než pokračující aktivitou surrealistů.

Dílo egyptských surrealistů samo o sobě nemělo takový význam pro moderní egyptské výtvarné umění, jako měly mnohem spíše jejich teorie, zejména Ḥinajnovy a Jūnānovy, a jejich osobní příklad umělecké svobody a odvahy, který dláždil cestu zejména pro nastupující generaci inklinující k abstrakci, představovanou například Ṣaláḥem Ṭāhirem nebo Munīrem Kanaᶜānem.

Vznik a činnost uskupení *Al-fann wa l-ḥurrīja* druhotně ovlivnily konstituování dalších uměleckých skupin s delší či kratší dobou trvání. Z nich byla nejdůležitější Skupina soudobého egyptského umění, *Džamāᶜat al-fann al-miṣrí al-muᶜāṣir.* Vznikla roku 1946, u jejího zrodu stál Ḥusajn Jūsuf ʻAmīn (1904-1984), malíř, teoretik výtvarného umění a zejména pedagog. Původně se jednalo právě jen o uskupení vytvořené z ʻAmīnových studentů. Jejich společný manifest hovoří o potřebě nového umění, které by nahradilo to současné, jež se stalo"pouhým záznamem viděného... a slouží jen jako zábava pro ty, kdo touží po luxusu."[137] Tím měli na mysli akademismus první generace přetrvávající v osnovách Školy výtvarných umění a tento jejich postoj byl také tím hlavním, co je spojovalo s *Al-fann wa l-ḥurríja.* Do Skupiny soudobého egyptského umění patřili také již zmínění al-Gazzār a Nadā a celá řádka dalších dnes známých egyptských malířů. Kritik Muchtār al-ᶜAṭṭār nazývá tuto

[135] al-ᶜAṭṭár, 2002, s. 131-132.
[136] al-ᶜAṭṭár, 2002, s. 133.
[137] Saad El-Din, (ed.), 1998, s. 1.

skupinu "druhou nohou, na které stálo egyptské výtvarné hnutí",[138] zatímco tou první byli právě surrealisté. Klonili se převážně k expresionismu a inspirovali se bytostně egyptským prostředím, a byli proto ve srovnání se surrealisty pro egyptského diváka čitelnější. "Surrealisté zobrazovali pocit tragédie, tito zobrazili její realitu".[139]

Ve třicátých letech však působila celá plejáda dalších uměleckých uskupení s kratší či delší dobou trvání a s různým významem. Například to byla skupina sdružující egyptské malíře, kteří pobývali delší dobu v zahraničí, která si říkala Noví orientálci, *Džamāᶜat al-šarqījīn al-džudud*, nebo krátkodobě působící uskupení nazvané Esejisté, *Les Essayistes,*[140] které mělo vlastní periodikum nazvané *Un Effort* vydávané ve francouzštině za aktivní účasti Džūrdže Ḥinajna.

Ramsīs Jūnān (1913-1966) pocházel z Horního Egypta, z prostých poměrů. Roku 1929 vstoupil do Školy výtvarných umění, ale z vlastního rozhodnutí akademické vzdělání nedokončil a stal se středoškolským učitelem výtvarného umění. Zároveň se účastnil výstav a publikoval své teoretické práce o surrealismu. Po roce 1941 přestal učit a věnoval se pouze vlastní tvorbě a teoretickým studiím, dva roky také stál v čele redakce časopisu *Al-madžalla al-džadīda*, Nový časopis.[141] Velmi dobře ovládal francouzštinu, což mu umožnilo proniknout do teoretických spisů francouzských surrealistů a také mohl překládal francouzské autory.[142] V roce 1947 se rozhodl přesídlit do Francie, neboť v Egyptě mu jeho levicové názory způsobily značné těžkosti. Do vlasti se vrátil roku 1956, kdy na protest proti tzv. trojstranné agresi proti Egyptu opustil Francii. O čtyři roky později získal vládní stipendium, jež mu umožnilo věnovat se opět malbě. Zatímco v počátcích své tvorby se profiloval jako surrealista, v tomto pozdním období experimentoval s mnoha styly, zejména s abstraktním uměním (obr. 28), neoplasticismem, suprematismem a informelem.

Ramsīs Jūnān byl v padesátých letech autorem důležitých teoretických prací zabývajících se působením uskupení a*l-Fann wa l-ḥurrīja*, ale byl i protagonistou dalších

---

[138] al-ᶜAṭṭár, 2002, s. 136.
[139] al-ᶜAṭṭár, 2002, s. 139.
[140] Skupina používala francouzský název, arabští autoři volí v překladech do arabštiny dvě možné varianty : *al-Mudžāhidūn* nebo *al-Muḥāwilūn.*
[141] Šlo o týdeník, který původně spolu s měsíčníkem stejného jména vydával Salāma Mūsā. Po zániku měsíčníku pokračovala skupina *al-Fann wa al-ḥurrīja* ve vydávání týdeníku, jenž následně přešel na měsíční periodicitu. Časopis byl zrušen roku 1944. Více viz Kendall, 2006, s. 41.
[142] Přeložil do arabštiny například některá díly Camuse a Rimbauda.

uměleckých aktivit.[143] I přes jeho snahu zakomponovat surrealistické tendence do širšího egyptského kontextu lze Jūnāna nazírat více jako francouzského malíře žijícího v Egyptě, než naopak.[144] Přesto ho současná egyptská kritika vyzdvihuje nikoli pouze jako malíře, ale právě jako teoretika, jenž díky šíři svého vzdělání dokázal výrazně pozměnit charakter mederního egyptského výtvarného umění[145]. V obojím lze nalézt jistou část pravdy.

Kāmil al-Tilmissānī (1915-1972), který patřil k jádru skupiny *al-Fann wa al-ḥurrīja*, byl ve třicátých a na počátku čtyřicátých let úspěšným malířem, jenž osciloval mezi surrealismem, expresionismem a abstrakcí. Později se však vydal vlastní cestou, neboť ideologie egyptských surrealistů nedostatečně reflektovala jeho sociální smýšlení, které ho vedlo spíše k tradici sociálního realismu. Měl možnost seznámit se s technologií a uměleckými postupy kinematografie, což ovlivnilo jeho další přístup k výtvarnému umění, neboť tyto postupy spíše odpovídaly jeho potřebě vyjádřit svůj skutečný emocionální pohled na problémy společnosti. Od poloviny čtyřicátých let se tak plně věnoval kinematografii. Ve své době byl na poli propojení výtvarného umění s filmem osamoceným zjevem. Posledních dvanáct let svého života strávil v Libanonu, který lépe vyhovoval je frankofonnímu kulturnímu zázemí.

'Indžī Aflāṭūn (1924-1989) pocházela z rodiny náležející k egyptské frankofonní buržoazii. Byla studentkou al-Tilmissānīho a díky němu se již jako sedmnáctiletá dostala ke skupině *al-Fann wa al-ḥurrīja,* vystavovala s nimi, a přestože surrealismus brzy opustila, jejich levicovou ideologii přijala za svou. Stala se také jednou z důležitých postav egyptského feministického hnutí. Karnouk přičítá paradoxu její příslušnosti k egyptské kosmopolitní buržoazii a jejího levicového smýšlení rozpor zřetelný i v její tvorbě, kde se střetává spíše salonní styl "elegantního impresionistického naturalismu" s výrazně levicově zabarveným sociálním rozměrem zobrazovaných témat.[146]

Aflāṭūn se po krátkodobém příklonu k surrealismu rozhodla pro malbu oscilující mezi expresionismem a impresí, což i později v padesátých letech vyhovovalo jejímu naturelu mnohem více než sociální realismus. Ve své tvorbě experimentovala se světlem a barvou. Výrazný zlom v jejím stylu nastal po návratu z vězení, kam se dostala roku 1959.[147] Dopracovala se k technice velmi blízké pointilismu, kdy modelovala scénu pomocí drobných

[143] Více o jeho teoretickém díle viz Kapitolu IV.
[144] Engelstad [online], s. 36.
[145] Basjūnī, 1985, s. 24.
[146] Karnouk, 2005, s. 75.
[147] Byla jednou z prvních žen odsouzených v Egyptě pro politickou činnost.

nesouvislých tahů štětcem (obr. 29). Jejími častými tématy byly nejprostší vrstvy žijící a pracující v náročných podmínkách venkova a pouštních oblastí. Tato tematika v jejím díle bývá někdy interpretována jako lidový romantismus, k němuž tíhla řada egyptských malířů. Engelstad však zdůrazňuje, že Aflāṭūn, podobně jako al-Gazzār, se od nich odlišuje pozorností věnovanou zachycení konkrétního lidského utrpení a deprese ve výrazu svých postav.[148]

Fu'ād Kāmil (1919- 1973) pocházel z oblasti města Banī Suwajf ve středním Egyptě a prvním malířským krůčkům se učil od svého otce, který byl kartografem. Později na střední škole byl ovlivněn učitelem výtvarného umění Jūsufem ᶜAfīfīm.[149] V roce 1947 absolvoval na Škole výtvarných umění. Měl výtvarné, hudební i literární nadání. Patřil programově k surrealistickému hnutí *al-Fann wa al-ḥurrīja*. Po rozpadu uskupení surrealistů vytvořil novou skupinu s názvem *Džāniḥ al-rammāl* (Křídlo geomantika)[150] a v jeho tvorbě je patrný posun k automatismu, což je styl, ke kterému většina egyptských surrealistů nikdy nedospěla. V porevolučních letech, kdy byly potlačovány liberální myšlenky filosofické i politické, jež stály u zrodu egyptského surrealismu, zůstal z bývalé skupiny *al-Fann wa al-ḥurrīja* v Egyptě v podstatě osamocen, "neschopen adaptovat se na novou skutečnost, ale ani setrvat u starých principů".[151] Východiskem pro něj byl příklon k absolutní abstrakci založené na barvě, ke které zřetelně inklinoval už dříve (obr. 30). Abstraktní malba vyhovovala jeho filosofujícímu a skeptickému naturelu. Zároveň se ukázala být, na rozdíl od surrealismu, přijatelná pro státní moc. Šedesátá léta tak strávil jako jeden z mnoha státem akceptovaných umělců, jimž bylo poskytnuto stipendium ministerstva kultury. Fu'ād Kāmil je považován za průkopníka abstraktní malby v Egyptě a k jeho odkazu se hlásilo mnoho mladších malířů, kteří později experimentovali s abstraktním charakterem islámského umění.

Role Alexandrie a jejího intelektuálního a uměleckého klimatu již byla zmíněna. Přirozeně se neomezila jen na působení ateliérů provozovaných cizinci na přelomu století, ale setrvale hrála důležitou roli ve vývoji moderního egyptského umění. Ve třicátých letech zde začaly aktivně působit dvě významné osobnosti, bratři Sajf a ʻAdham Wānlī, celými jmény **Muḥammad Sajf al-Dīn Wānlī** (1906-1979) a **Ibrāhīm ʻAdham Wānlī** (1908-1959). Oba

[148] Engelstad [online], s. 67.
[149] O něm více viz Kapitolu III.
[150] Nadžīb, 2000, s. 57.
[151] Nadžīb, 2000, s. 57.

získali výtvarné vzdělání v ateliéru italského malíře usídleného v Alexandrii, Ottorina Bicchi (1874-1948). Jako většina umělců své generace později studovali výtvarné umění také během několika pobytů v Evropě. Vystavovali převážně společně. Začínali klasickou akademickou malbou, později se v jejich tvorbě projevil vliv impresionismu, expresionismu, kubismu a abstrakce. Jejich obrazy jedinečným způsobem zachycují kolorit alexandrijských lidových čtvrtí, scény z ulice i z kaváren, koňské dostihy a život cirkusových umělců a herců (obr. 31 a 32). Sajf Wānlī pracoval také na výtvarných návrzích divadelních scén.

Působení bratří Wānlī nemělo tak zřetelný politický a ideologický základ jako aktivity egyptských surrealistů, ale jejich ateliér, který byl každodenně přístupný umělcům i intelektuálům, sehrál důležitou roli při stabilizaci pozice moderní malby ve společnosti ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století a stal se odrazovým můstkem pro mnohé příslušníky mladší generace alexandrijských výtvarníků. Sajf Wānlī působil od konce padesátých let také jako profesor na nově založené alexandrijské Škole výtvarných umění.

Období experimentu a institucionalizace umění (1952-1967)

Moderní výtvarné umění si během první poloviny 20. století vydobylo relativně stabilní, i když nijak významné místo v egyptské společnosti. Stalo se fenoménem, který bylo nutné vzít na vědomí, a zároveň bylo možné a taktické jej ideologicky využít. Revoluční změny v politickém, ekonomickém i sociálním životě Egypta, které přinesla padesátá a šedesátá léta, se projevily i ve formě a obsahu výtvarného umění. Jeho vizuální stránku ovlivnil příklon ke specifickým výtvarným teoriím a stylům a rovněž výběr témat. Nové podmínky se promítly také do systému provozování uměleckých aktivit. Trh s výtvarným uměním dosud udržovaný penězi a zájmem mecenášů byl postupně nahrazen systémem organizovaným, financovaným a také důsledně kontrolovaným státem prostřednictvím institucí k tomu určených, jako bylo ministerstvo informací, později ministerstvo školství, ministerstvo národního vedení (pozdější ministerstvo kultury) a různé státní komise. Velkým kladem tohoto částečně levicového a relativně sekularistického období bylo výraznější zpřístupnění pole moderního výtvarného umění ženám. Propojení umění s vládnoucí ideologií a s jejími potřebami otevřelo také možnosti pro uplatnění v nových výtvarných oborech - to se týkalo zejména kresby a grafiky, neboť šlo především o žurnalistickou karikaturu a politický

plakát.

Toto přechodové období, které bývá nazýváno revolučním vzhledem k politickým okolnostem doby, ve vývoji moderního výtvarného umění mnoho revolučního nepřineslo. Je charakterizováno zpočátku zejména příklonem k socialistickému či častěji spíše sociálnímu realismu a k symbolismu čerpajícímu z politických dějin Egypta a zejména ze soudobé násirovské ideologie. Příklon k tématům oslavujícím násirismus byl částečně důsledkem spontánního přijetí revolučního nadšení a částečně přirozeným podřízením se zastřešující státní organizaci uměleckého života, která poskytovala zcela nové ekonomické i společenské zázemí. To se týkalo často i osobností, které dříve inklinovaly k jinému velmi vyhraněnému stylu. Nejvýraznějším příkladem takového posunu je dílo ᶜAbd al-Hādīho al-Gazzāra - kupříkladu již zmíněný obraz *Mīṯāq* (Smlouva) nebo obraz *al-Sadd al-ᶜālī* (Vysoká přehrada) z r. 1964.[152] V obrazech hlavního výtvarného proudu se objevuje tematika života dělníků, vztah člověka a moderní techniky, hospodářsky a politicky významné stavby (zejména Asuánská přehrada) a budování jako obecný fenomén, osvobozenecký boj a palestinská otázka. Opět se také dostává do centra zájmu téma egyptské vesnice, ale na rozdíl od předchozího úsilí o nalezení egyptské autenticity vycházející z venkovského folklóru jde tentokrát o zachycení venkova jako prostředí života a práce rolníků coby občanů nového svobodného státu. Toto sociálně zaměřené vnímání nebylo vždy jen povrchním souzněním s oficiální ideologií, ale přineslo do výtvarného umění také skutečně hluboký sociálně kritický rozměr, kterého však byli schopni jen někteří (například Gādibīja Sirrī nebo Taḥīja Ḥalīm) a jenž často nakonec překročil původně vymezený dosah potřebného revolučního entuziazmu a stal se novému režimu nepohodlným (jako tomu bylo v případě ʾIndžī Aflāṭūn).

V šedesátých letech ustává spolčování do uskupení sdružujících umělce na základě společné doktríny, ať už estetické či ideové. Dochází k diverzifikací stylů a vedle tohoto stylového pluralismu se objevuje také pluralismus v užívání technik a materiálů, umělci se neomezují na vlastní obor a běžně oscilují mezi plastikou, kresbou, grafikou, fotografií atd. Dochází k určitému individualizovanému zkoušení nových přístupů k tvůrčí práci, paradoxně ovlivněnému kolektivním vnímáním společenského dění. Tato určitá nevyhraněnost vede nakonec k opětnému návratu k hledání vlastní identity egyptského umění. Hodnocení výtvarné

[152] Asuánská přehrada, běžněji v Egyptě nazávaná jako Vysoká přehrada, je na tomto obraze personifikována lidskou hlavou na dlouhé štíhlé šíji, jež se skládá z drobných architektonických a technologických prvků.

produkce tohoto období je rozporuplné a poplatné úhlu pohledu konkrétního kritika a také době jeho působení. Nejspíše lze souhlasit s Karnouk, jež na konci 20. století hovoří o chybějící autenticitě v tvorbě padesátých a šedesátých let. Mnohá díla, přestože esteticky přitažlivá, dle jejího názoru postrádají originalitu, vykazují příliš očividné podobnosti s evropským uměním a je těžké rozlišit, zda jde o osvojení si evropské estetiky či o pouhý plagiát.[153]

Jedním z mála uskupení, která vznikla na přelomu padesátých a šedesátých let, byla uzavřená tříčlenná skupinka působící v Alexandrii pod názvem *Tadžribījīn* (Experimentátoři).[154] Jedinou spojnicí mezi nimi byla podstata samotného názvu skupiny: experimenty na poli moderního umění, a také fakt, že společně absolvovali roku 1957 na alexandrijské Fakultě výtvarných umění. Žádným jiným způsobem se neprofilovali, ani se nesnažili hrát aktivní roli ve společnosti.[155]

Jedním z nejvýraznějších představitelů sociálního realismu byl **Muḥammad Ḥāmid ᶜUwajs** (1919). Pocházel, podobně jako Fu'ād Kāmil, z Banī Suwajf a také byl ovlivněn působením profesora Jūsufa ᶜAfīfīho. Později začal studovat na Škole výtvarných umění, ale její příliš upjatý studijní program, který byl již několik desítek let neměnný a zaměřený na striktně akademický styl malby, mu nevyhovoval. Dokončil proto studia na Vysoké škole pedagogické, která byla ve své době významným centrem výtvarného vzdělání neakademického směru. Později vyučoval na alexandrijské Fakultě výtvarných umění.

ᶜUwajsova raná tvorba byla ovlivněna německým a italským sociálním realismem, mexickým sociálním uměním Diega Rivery a později také východoevropským socialistickým realismem. V jeho dílech z porevolučního období se propojuje tematika plynoucí ze sociálního realismu s malířským stylem blízkým neoimpresionismu a ještě spíše Gauginovu syntetizmu. Silná konturní linie, velké barevné plochy jen jemně modelované a monumentalita zobrazovaných postav však také prozrazují další z jeho vzorů - Maḥmūda Saᶜīda. Středobodem ᶜUwajsova zájmu je člověk, prostý jedinec nebo skupina ve vzájemné, i když mimovolné, interakci v běžných každodenních situacích. Kromě zobrazení pohybu či naopak

[153] Karnouk, 2005, s. 95.
[154] K *Tadžribījīn* se hlásili grafik Maḥmūd ᶜAbdallāh (1938-2002), předčasně zesnulý malíř Saᶜīd al-ᶜAdawī (1938-1973) a Muṣṭafā ᶜAbd al-Muᶜṭī (1938).
[155] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 152.

linie spočinuvšího těla hraje v jeho obrazech důležitou roli zachycení rysů a mimiky obličeje, které často vyvolávají dojem nesouvislosti myšlení zobrazovaného subjektu s jeho momentální aktivitou, odkazuje nás na potenciální emoce subjektu spojené s dějem právě minulým či naopak nadcházejícím, což stupňuje vnitřní napětí a dynamiku obrazu (obr. 33). Uwajsův styl zcela odpovídal požadavkům doby, jak zdůrazňuje Nagīb, "vybral si pro své vyjádření styl, který byl vhodný pro masy, aniž by jim [v jeho pochopení] bránily překážky plynoucí z [nedostatku] vzdělání".[156]

Gādibīja Sirrī (1925) absolvovala v roce 1948 na Vyšším institutu výtvarného umění pro dívky. Poté studovala v Paříži u Marcela Gromairea a také v Londýně. Její styl se postupně proměňoval od počátečního sociálního realismu, přes expresionismus a kubismus až ke stylu, který má velmi blízko k abstraktnímu expresionismu. Pro její styl malby do konce šedesátých let byla charakteristická kontura vykreslená silnou kresebnou linkou v poněkud kubisticky rozfázovaném duchu, snaha po zachycení pohybu v čase i prostoru a výrazná barevnost. Prvky sociální kritiky a feminismu zůstávají však v jejím díle přítomny setrvale. Jejím převažujícím tématem je člověk a městské prostředí, případně prolínání obojího. Sirrī vtahuje diváka do zobrazovaného děje pomocí očního kontaktu svých postav. Namísto perspektivy staví geometricky členěné barevné plochy pozadí (obr. 34). Její feministické cítění se projevuje jak ve výběru témat, tak ve způsobu zobrazení jejích ženských hrdinek. Nevybírá si prvoplánově symbolickou tematiku, jako je kupříkladu mateřství reprezentované matkou a nemluvnětem, ale ukazuje vztah dospělé dcery a matky nebo dívku hrající si s panenkou oblečenou v šatech venkovské ženy.[157]

V jejích obrazech od konce šedesátých let se projevuje určitá existenciální tíseň, pravděpodobně ovlivněná celkovým ovzduším po roce 1967. Tematicky je to vyjádřeno sérií obrazů natěsnaných venkovských domů, které jako by se stávaly personifikací lidských jedinců (obr. 35). Sama k tomu řekla v rozhovoru pro časopis ʾĀchir sāᶜa: " ...ty [různé] druhy střech, balkónů, dveří a oken, ... onen specifický rys, který dodává egyptským městům jejich charakteristický vzhled..., v tom všem je prolnut egyptský člověk se svým hlukem i tichem, s písněmi i pláčem, s barvitostí svých emocí".[158] Barevné plochy a člověk jako téma, to jsou dvě konstanty její tvorby i přes postupné tíhnutí k abstrakci.

---

[156] Nadžīb, 1997, s. 53.
[157] Karnouk, 2005, s. 86.
[158] Nabḍ al-madīna fī lawḥāt Džādibīja Sirrī, 1982, s. 60.

Gamāl al-Siggīnī (1917-1977) se po Maḥmūdu Muchtārovi stal dalším výrazným tvůrcem na poli moderní egyptské plastiky. V roce 1938 absolvoval Školu výtvarných umění a poté studoval ve Francii. Jeho tvorbu ovlivnilo dílo Rodinovo, Bourdellovo a Moorovo, ale inspiraci čerpal také z Muchtāra. Podobně jako on hledal kořeny vlastní tvorby ve staroegyptském sochařství. Muchtār však přebíral nejen estetické hodnoty, ale i technologii - pracoval vždy s plným blokem materiálu. Al-Siggīnī tvořil plastiku dle vzoru Henry Moora rozevřením bloku hmoty, prolnutím prostoru do její vnitřní struktury (obr. 36). Bīkār definoval jeho dílo jako spojení technické abstrakce s živoucím tělem.[159] Al-Siggīnī se věnoval také medailérství a je považován za zakladatele specifického druhu umění čerpajícího z tradičního egyptského řemesla - tepání reliéfů z měděného plechu.

Většina egyptských kritiků řadí al-Siggīnīho jednoznačně k sociálním realistům, ale Karnouk toto zařazení zpochybňuje s tím, že směřoval spíše k historicismu a romantismu,[160] což ho ale spolu s celkem dobrovolným začleněním do mašinérie státní kulturní politiky stejně přivedlo k ideologii revolučního realismu.

Al- Siggīnī byl vůdčím elementem skupiny nazvané Hlas umělce, *Ṣawt al-fannān*, jež vznikla roku 1943, o rok později uspořádala první výstavu, ale jako uskupení neměla dlouhého trvání. Sdružovala převážně studenty Školy výtvarných umění právě za účelem společných výstav. Jako výstavní prostor využívali sídlo Syndikátu novinářů. Neměli společný styl či zřetelně formulovanou filosofii tvorby, "jen společně usilovali o modernizaci a vymanění se z pout akademismu".[161] Podle al-ᶜAṭṭāra bylo však jejich působení důležitým protipólem aktivitám převážně aristokratické Společnosti milovníků krásných umění.[162]

Až do poloviny padesátých let 20. století působila v Egyptě Skupina moderního umění, *Džamāᶜat al-fann al-ḥadīṯ,* která vznikla na Vysoké škole pedagogické již v roce 1947 a do určité míry navázala na činnost skupiny Hlas umělce. Jejími členy byli jak ᶜUwajs, tak také al-Siggīnī, Gādibīja Sirrī a řada dalších. Činnost tohoto uskupení se omezovala pouze na společné výstavy, i když skupina sympatizovala v předrevolučním období s určitými demokratickými politickými silami a většina z jejích členů se více či méně identifikovala s levicovými idejemi. Neměli však společný manifest, nepublikovali ani se jinak neangažovali

[159] Bīkār, 1964, s. 38-39.
[160] Karnouk, 2005, s. 83.
[161] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 127.
[162] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 131.

v teorii výtvarného umění, všichni však experimentovali při hledání modernity ve výtvarném umění. Al-ᶜAṭṭár zdůrazňuje, že význam této skupiny byl zejména v tom, že sdružovala většinu umělců, kteří později stanuli na špici egyptského moderního výtvarného umění.[163]

Jen část členů Skupiny moderního umění se profilovala jako sociální realisté, jiní hledali svůj styl v tradičním lidovém umění, v nástěnných malbách a mozaikách. Výrazným příkladem takového přístupu je dílo Jūsufa Sīdy (1922-1990).

Období hledání nové identity egyptského výtvarného umění po roce 1967

Porážka, kterou utržil Egypt v roce 1967 v tzv. šestidenní válce s Izraelem, znamenala šok pro celou egyptskou společnost a hluboce zasáhla i výtvarnou scénu. Sebevědomí, které lze cítit v pozadí děl předchozího období, mizí. Nadšení protagonistů násirismu a potažmo sociálního realismu v umění pohaslo. Začala se projevovat hlubší existenciální tematika a pokusy o objektivní kritiku. Někteří egyptští umělci dokonce hovoří o tom, že po roce 1967 nebylo v Egyptě pro umění místo.[164] Přesto však výtvarné umění vznikalo i v této době. Bylo to určité přechodové období mezi směřováním k modernitě, které charakterizovalo téměř celé tři čtvrtiny dvacátého století, a vstupem na práh světa postmoderny a globalizace, ke kterému došlo v sedmdesátých letech s ekonomickým otevřením Egypta západnímu světu.

Pro svět výtvarného umění měla porážka v roce 1967 několik důsledků. Znamenala dočasnou stagnaci, jakési období nabírání dechu a rozhlížení se po nové cestě. Logika věci hovořila jasně - byli jsme poraženi, nutně jsme tedy chybovali a je proto třeba pokračovat jinak, není podstatné, zda se jednalo o politiku či umění, potřeba změnit dosavadní přístup byla celospolečenská. Otázka jak jej změnit v oblasti výtvarného umění však vůbec nebyla jednoznačná. Jednou z cest bylo opětné hledání vlastní identity, jež by byla dostatečně pevným základem egyptského moderního stylu, aby se neuchyloval k pouhému plagiátu západního umění. Politický odklon od socialisticky zabarveného násirismu se v rovině výtvarného umění projevil odklonem od sociálního realismu a příklonem k abstrakci a abstraktnímu expresionismu. Propojení hledání vlastní identity, dané tentokrát islámem, se směřováním k abstrakci vyústilo v další možnou cestu, totiž implantaci tradičních prvků

[163] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 147.
[164] Karnouk, 2005, s. 128.

islámského umění, zejména arabské kaligrafie, do moderního umění.

Jednou z cest ke znovunabytí sebevědomí egyptského národa na poli kulturním mělo být oživení moderního výtvarného umění na základě vlastní výtvarné tradice. Tzv. *'aṣāla,* originalita, původnost či tradicionalita, se stala fenoménem, jímž se zabývala prakticky či teoreticky velká část egyptských umělců tohoto období,[165] byla interpretována jako nutnost osvojení si vlastního kulturního dědictví, nikoli však jeho imitování.[166]

Hledání zdroje moderního umění v základech vlastní lidové kultury mělo více variant. Mohlo se jednat o motivy tradičního uměleckého řemesla nebo kupříkladu o nástěnné malby, jež vznikají pod rukama lidových malířů, kteří velmi naivním, avšak výpravným způsobem zdobí zdi domků.[167]

Teoretická díla, kterých v této době přibývalo, šla v některých případech až tak daleko, že hledala a zdůrazňovala arabské prvky, jimiž se inspirovala ve svých počátcích evropská moderna (v této souvislosti bylo bezpočtukrát citováno zejména dílo H. Matisse, jeho inspirace barvou a plošnou rytmizací arabesky). Malířem, ale zejména teoretikem, brojícím proti evropské "monopolizaci" moderního výtvarného umění byl zejména Ḥāmid ᶜAbdallāh.[168]

Při hledání výtvarné identity se někteří egyptští umělci opět obrátili k místním starověkým památkám. Na rozdíl od období faraonismu nebyla již tato díla brána jako jakési předobrazy, ale z jejich výtvarného dědictví byly vyjímány symboly, prvky nebo koncepce, jimž se v dílech moderních umělců dostalo nových významů v nových souvislostech.

Jūsuf Sīda (1922-1990), pocházel z Dumjāṭu, začal navštěvovat káhirskou Školu užitého umění, ale studia dokončil absolvováním katedry malby na Vysoké škole pedagogické. Patřil ke Skupině moderního umění, avšak hledání modernity jej nepřivedlo k sociálnímu realismu, ale ke kořenům lidového umění. Karnouk uvádí Sīdovo dílo jako příklad "arabizace uměleckého výrazu".[169] V jeho přístupu se rozhodně projevil vliv studia užitého umění s jeho egyptskými specifiky - například pozadí obrazu zaplňuje textilie s barevně výrazným květinovým motivem nebo mozaiková stěna, také oděvy portrétovaných postav

[165] Důležitou roli na tomto poli sehráli zejména ᶜIzz al-Dīn Nagīb a Ḥāmid Saᶜīd. O nich více viz Kapitolu IV.
[166] Abū Ghāzī in *Al-funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī*, 1979, s. 104
[167] Zejména v menších městech, ale například i v okrajových částech Káhiry. Nejčastěji tak ilustrují způsob, jakým rodina vykonala náboženskou pouť do Mekky.
[168] O něm více viz Kapitolu IV.
[169] Karnouk, 2005, s. 90.

prozrazují jeho zájem o design.

I přímo ve stylu jeho malby lze nalézt vliv uměleckého řemesla - silně konturovaná kresba a barevné plochy bez stínování, jež obojí potlačuje pocit trojrozměrnosti zobrazovaného, a naopak spíše navozuje dojem plošného dekoru užívaného na výrobcích tradičního řemesla (obr. 37). Druhým možným zdrojem Sīdova stylu jsou také lidové nástěnné malby.[170] V barevném plošném zjednodušení trojrozměrných objektů lze hledat inspiraci H. Matissem. Azar upozorňuje na odlišnost Sīdova stylu od Matissova zejména v měřítku pojednávaných ploch a v jejich specifické barevnosti, což obojí dodává jeho obrazům osobitý egyptský charakter.[171]

Témata obrazů čerpal převážně z lidového prostředí, zejména figurální motivy. V šedesátých letech zahrnul do svých děl arabskou kaligrafii, zpočátku ji pojednával podobně jako své figurální obrazy, ale od osmdesátých let přešel i na jiné techiky, užíval koláž a kombinované techniky.[172] Sīda nakládal s arabským písmem v intencích vlastního stylu, podobně jako s kterýmkoli jiným zobrazovaným prvkem, nepřistupoval tedy k písmu jako kaligraf, jenž využívá a případně modifikuje tradiční dukty, ale mnohem více se přibližoval prostým lidovým nápisům doprovázejícím zmíněné naivní nástěnné malby.[173]

Taḥíja Ḥalīm (1919-2003), pocházela z aristokratické rodiny, zpočátku se věnovala výtvarnému umění pouze jako koníčku běžnému v té době pro mladé ženy z její společneské vrstvy. Ve druhé polovině čtyřicátých let však už patřila mezi žáky Ḥāmida ᶜAbdallāha a později studovala malbu v pařížské Académie Julian. V roce 1958 získala Guggenheimovu cenu a patřila do první skupiny umělců, jimž ministerstvo kultury poskytlo roční stipendium pro volnou tvorbu. Její díla byla silně ovlivněna působením již zmíněného Ḥāmida ᶜAbdallāha, jenž byl ardentním propagátorem egyptské autenticity v moderním výtvarném umění a po dvanáct let také Taḥījiným manželem. Původní impresionistický přístup, který byl patrný ještě v jejích pařížských dílech, nahradil koncem padesátých let silný expresívní výraz. Tematicky čerpala z egyptského folklóru a mytologie, vizuálně vykazují její díla spřízněnost s koptským uměním - pastelová barevnost jejích olejů připomíná techniku enkaustiky (obr. 38).

ᶜIsmat Dāwstāšī (vlastním jménem ᶜIsmat ᶜAbd al-Ḥalīm) (1943) pochází z

[170] Nadžīb, 1997, s. 51.
[171] Azar, 1961, s. 160.
[172] Elmessiri [online], 1999.
[173] Nadžīb, 2000, s. 61.

Alexandrie a vystudoval sochařství na alexandrijské Fakultě výtvarných umění, ale šíře jeho výtvarných zájmů zahrnuje i malbu, grafiku a fotografii. Touto cestou dospěl nakonec k asambláži. Zdroj národní identity svého umění nachází ve fenoménu, který lze nazvat obecně kulturním dědictvím. Neobrací se pouze k folklóru či pouze k islámu, k mytologii nebo k venkovskému živlu, ale inspiruje se vším, co tyto fenomény produkují. Staví tyto prvky vedle sebe jako nerozdílné součásti každodenní reality. Při zběžném pohledu lze u něj najít opět jakousi druhou vlnu faraonismu, ale to je vskutku jen zdánlivý jev. Zatímco u Muchtāra či Saʿīda se vliv staroegyptských památek projevil v přejímání formy, techniky či určitého kánonu, Dāwstāšī čerpá ze symboliky, kterou však volně propojuje se symbolikou islámskou, koptskou, lidovou, s moderními prvky technologickými atd. (obr. 39). Tedy mnohem spíše než na historickou dobu odkazují jeho díla na současnost, ve které jsou všechny tyto motivy trvale přítomny. "Naučil jsem se malovat to, co znám, ne to, co vidím," říká o svém díle Dāwstāšī.[174] Svůj přístup k identitě moderního egyptského umění vyjadřuje jako "nutnost inovovat nikoli imitovat dědictví".[175]

Podobná je i variabilita materiálů, se kterými pracuje, počínaje dřevem, které slouží jako podklad pro velkoplošné malby, přes použité kovové nádoby a součástky, a konče lidovým textilem a dalšími již použitými a odloženými předměty zakomponovanými do asambláží. Jeho přístup k výběru materiálu bývá přirovnáván k přístupu tvůrců amerického pop-artu[176] - produkty egyptského spotřebního trhu však vypadají poněkud jinak než produkty trhu amerického. Ve svých černobílých grafických pracích Dāwstāšī více akcentuje figurální tvorbu, ale stále zachovává výše zmíněný obsahový repertoár.

ʾĀdam Ḥinajn (1929), původním jménem Samuel Henry, dnes někdy přezdívaný "egyptský Henry Moore",[177] je v současnosti pravděpodobně nejznámějším egyptským sochařem. Vystavuje v Evropě i v USA a v Egyptě zaštiťuje pravidelně pořádané sochařské sympozium v Asuánu. Ḥinajn studoval na káhirské Fakultě výtvarných umění, roku 1953 absolvoval na katedře plastiky, později studoval v Německu na mnichovské Akademii. Společenské ovzduší Egypta na počátku sedmdesátých let přivedlo Ḥinajna k dlouhodobému usídlení ve Francii, které však neznamenalo odklon od jeho egyptských kořenů. Od

[174] ʿAbd al-Salām, 2002, s. 116.
[175] Winegar, 2003, s. 173.
[176] Karnouk, 2005, s. 133.
[177] el-Jesri, [online], 2006,

devadesátých let žije opět v Egyptě a vedle své výtvarné činnosti působí i jako odborník při významných restaurátorských aktivitách týkajících se starověkých památek.

Už v jeho raném díle lze najít inspiraci pramenící ze dvou hlavních zdrojů: z Bible a z faraonských památek.[178] Zatímco první zdroj byl dán jeho rodinným prostředím, neboť pochází z koptské rodiny, cestu k druhému zdroji našel v Horním Egyptě, v Luxoru a v Núbii, kde strávil několik let. Potvrzoval tak vlastní krédo, že umělec sice musí prostudovat staré i nové umělecké styly, vidět a číst o veškerém umění světa, ale nakonec se musí vrátit a inspirovat se vlastními kořeny.[179]

Kromě plastiky se Ḥinajn věnoval také malbě, zejména geometrické abstrakci. Monumentální tvary provedené v pastelových barvách na podkladu s výraznou texturou připomínají jeho abstraktní plastiky a prozrazují dva důležité aspekty přítomné v jeho trojrozměrné tvorbě. Tím prvním je prolnutí plastiky s fenoménem krajiny, důraz kladený na instalaci, celkovou kompozici díla. Druhým aspektem je čistota formy, zdánlivá jednoduchost linie a tvarů, kterou lze považovat za hlavní devizu staroegyptského umění (obr. 40).

Abstrakce v moderním egyptském výtvarném umění.

Abstraktní umění má v rámci egyptského výtvarného umění zvláštní pozici. Abstrakce byla vždy významnou složkou islámského výtvarného umění. Nástup moderního umění v podobě klasického akademismu v kresbě, malbě a plastice však jakoby vytěsnil abstrakci z výtvarného spektra. Její návrat v šedesátých letech ve formě moderního abstraktního umění byl pak svého druhu šokem pro společnost (alespoň pro tu část, jež se o moderní umění zajímala), která již uvykla akademismu s jeho přesným až přikrášleným realismem. Abstrakce se setkala s odmítavým postojem i ze strany islámského duchovenstva[180] a ačkoli zůstala i v osmdesátých a devadesátých letech trvale přítomna v egyptském umění, nikdy nezískala širší přijetí nejen v rámci celé společnosti, což je pochopitelné, ale ani v rámci uměleckých kruhů.

Pro důvod prvotního přijetí abstrakce egyptskými umělci lze najít více interpretací, z nichž každé lze pravděpodobně přiznat určitý podíl na výsledku. Podle Fatḥího ʾAḥmada

[178] Baqšīš, 1993, s. 46.
[179] ʿĀmir, s. 100.
[180] Karnouk, 2005, s. 35.

vyvolala porážka v šestidenní válce mezi umělci dvojí typ reakce. Část z nich byla vyburcována k intenzívnějšímu vyjádření svých pocitů zlosti a frustrace z reality. Druhá část naopak jako by byla situací natolik zasažena, že nebyli schopni dále ve svých dílech reflektovat skutečnost a uchýlili se do světa abstrakce, která někdy mohla hraničit až s přímým odporem proti figuralistice.[181]

Karnouk vysvětluje přitažlivost abstraktního expresionismu v šedesátých letech potřebou některých egyptských umělců identifikovat se jeho prostřednictvím s osobnostmi typu Motherwell a Pollock, a vytvořit si tak výsadní postavení schopné resistence vůči poměrně tuhému ideologickému tlaku ze strany státu.[182] Kromě toho byla abstrakce, jako mnoho dalších nových původně evropských uměleckých forem, považována za nástroj, jenž by měl přinést malíři uměleckou svobodu a invenci. To je přístup příznačný pro celé moderní egyptské umění, kdy umělecká svoboda a nový rozvoj vlastní invence jsou často automaticky očekávány od užívané vnější formy více než od vnitřního myšlenkového obsahu díla. Al-Šārūnī interpretuje slova malíře Ṣalāḥa Ṭāhira, jimiž začal jeho přerod v abstraktního malíře: "'O co jde těm abstrakcionistům ? Domnívají se, že dělají něco výjimečného ? Já dokážu být lepší než oni!' A toho dne se zařekl, že bude své obrazy tvořit v abstrakci".[183]

Postavení abstrakce v egyptském uměleckém světě však bylo i na konci dvacátého století pouze okrajovou záležitostí ve srovnání s uměním figurativním. Ch. Rousillon uvádí, že i v devadesátých letech je abstrakce stále vytěsňována jak z výtvarného školství, tak z muzeí a krátkodobých výstav s odkazem na to, že jde o styl zcela západní, který nemá nic společného s egyptským prostředím.[184] Tento stav přetrvává, přestože abstrakce má silného advokáta ve výsostně abstraktním malíři Fārūqu Ḥusnīm, jenž byl od roku 1987 ministrem kultury[185].

Jako první egyptský abstraktní malíř bývá vždy zmiňován Fu'ād Kāmil, jehož cesta k abstrakci vedla od surrealismu, podobně jako cesta Ramsīse Jūnāna. Důležitou roli také sehrála malířka **Chadīga Rijāḍ** (1914-1983), vnučka básníka 'Aḥmada Šawqīho, která nepatřila k absolventům Školy výtvarných umění, ale studovala malbu soukromě v ateliéru Ašoda Zorjana. Později patřila ke skupině egyptských surrealistů a jako první žena vystavovala své abstraktně impresionistické malby. Jakkoli její dílo nedosáhlo ve srovnánání s

[181] Aḥmad, 1985, s. 471.
[182] Karnouk, 2005, s. 109.
[183] al-Šārūnī, 1984, s. 22.
[184] Rūsījūn, 1996, s. 40.
[185] Jeho dlouhé období v této funkci skončilo pádem vlády v únoru 2011.

jinými zde zmíněnými malíři většího zájmu v zahraničí a současní historici umění jí věnují jen okrajovou pozornost, mnoho egyptských abstrakcionistů zmiňuje, že právě ona a její dílo jim dodalo odvahu k prvním vlastním krokům na poli abstraktního umění.[186] Ona sama zdůvodnila svůj příklon k abstrakci tím, že jí poskytuje větší možnost vyjádřit vnitřní pocity, aniž je musí spojovat s konkrétním objektem.[187] Azar, jenž byl současníkem vrcholného období její tvorby na přelomu padesátých a šedesátých let, oceňoval její schopnost vyjádřit duševní introspekci velmi úspornými výtvarnými prostředky.[188]

Výraznou osobností egyptského abstraktního expresionismu se stal již zmíněný **Ṣalāḥ Ṭāhir** (1911-2007). Ṭāhir studoval u ’Aḥmada Ṣabrīho na káhirské Škole výtvarných umění a byl více než dvě desítky let vynikajícím malířem klasického akademismu a i v pozdější době byl velmi uznávaným portrétistou. Přesto sám nebyl spokojen se svým dílem a podobně jako většina dalších egyptských moderních malířů hledal a zkoušel mnohé styly, které přicházely z Evropy. V jeho tvorbě najdeme i krátké období expresionistické i impresionistické. Koncem padesátých let se po přímém kontaktu s abstraktním expresionismem během tříměsíčního pobytu v USA začal zabývat abstraktní malbou. Sám svou tvorbu nazýval spíše nefigurativní (*lāšachṣīja*), než abstraktní. Interpretoval své dílo jako "zachycení hudebních hodnot, pokus o stvoření nových forem zcela odříznutých od jakékoli původní reálné formy".[189] Jeho malba je vysoce pastózní, vrstvy barevné hmoty jsou nanášené na plátno a plošně roztírané pomocí nejrozmanitějších nástrojů do tvarů, které jsou sice abstraktní, ale svou modelací vytvářejí dojem konkrétních předmětů, osob či krajin (obr. 42). Ve svých pozdějších pracích začal využívat také arabskou kaligrafii. Vedle své rozsáhlé umělecké tvorby byl Ṣalāh Ṭāhir aktivní na poli medializace výtvarného umění a vystřídal také několik důležitých postů ve státní administrativě.

Munīr Kanaᶜān (1919-1999) začínal jako grafik a později umělecký poradce vydavatelství ’*Achbār al-jawm*. Ve své vlastní tvorbě již od padesátých let směřoval k abstrakci, pro jejíž vyjádření užíval zpočátku asambláže z nejširší škály materiálů, od sedmdesátých let pak převážně koláže, jejichž součástí byly nejrůznější tiskoviny nebo fotografie, a jejich podstatou byla kombinace náhodných tvarů, skvrn či útržků papírů s prvky

[186] Uvádí to kupříkladu o sobě Munīr Kanaᶜān v rozhovoru, který poskytl Christine Rousillon, in Rūsījūn, 1996, s. 56.
[187] Z rozhovoru s Ch. Rijāḍ , Bīkār, Chadīdža Rijāḍ, in ’Āchir sāᶜa, 11.4. 1962, č. 1433, s. 27.
[188] Azar, 1961, s. 242.
[189] Ṣalāh Ṭāhir in ’Āchir sāᶜa, 12.12. 1984, č. 2616, s. 26.

striktně geometrickými uspořádanými v určitém rytmickém řádu (obr. 43). Obdobný vizuální princip jako v jeho koláží najdeme také v jeho olejomalbách.

Jeho tvorba se na přelomu padesátých a šedesátých let setkávala s nepochopením až výsměchem nejen ze strany veřejnosti, ale i ze strany kritiků.[190] Byl to nutný průvodní jev abstraktní tvorby předkládané egyptské společnosti, která již dokázala přijmout figurativní malbu, prošla téměř netknuta pokusy surrealistů a uvykla realismu a symbolismu násirovského období, ale abstrakce, počínaje Picassem a konče Motherwellem, pro ni zůstala nepřijatelným elementem. Ještě i na počátku sedmdesátých let A. Ṣāliḥ doslova nazval Kanaᶜānovu výstavu "měřítkem toho, jak je veřejnost schopna vnímat abstraktní umění".[191] Kanaᶜān nepatřil mezi absolventy ani jedné ze státních vysokých škol zaměřených na výtvarné umění, což také mohlo vést k jeho vytěsňování z hlavního proudu uměleckého života ve společnosti, ve které je tak úzce personálně propojena výtvarná aktivita, školství a státní administrativa.[192] Sám Kanaᶜān navíc odmítal myšlenku existence specificky egyptského charakteru potenciálně přítomného v díle egyptských umělců. V osmdesátých letech se vnímání jeho díla poněkud zlepšilo, v roce 1984 už se mu dostalo oficiálního uznání na Prvním káhirském bienále arabských států, kde získal zlatou medaili, i když ani to se neobešlo bez značné opozice.

Muṣṭafā ᶜAbd al-Muᶜṭī (1938) pochází z Alexandrie, studoval malbu na alexandrijské Fakultě výtvarných umění, kde absolvoval roku 1962. V sedmdesátých letech studoval ve Španělsku restaurování a nástěnnou malbu, od roku 1988 zastával po sedm let funkci ředitele Egyptské akademie výtvarného umění v Římě. ᶜAbd al-Muᶜṭī je výrazným představitelem moderní egyptské abstraktní malby, jež čerpá svou identitu mimo jiné ze starověkého Egypta. Nezobrazuje starověké památky ani se nesnaží imitovat postupy jejich tvůrců, ale používá vybrané koncepce, které lze najít ve staroegyptské architektuře nebo malbě. Repertoár prvků, jež užívá v sérii svých obrazů, je omezen na čtyřúhelník, trojúhelník a kruh, barevná škála je představována několika výraznými jasnými barvami (obr. 44). V celkové koncepci však lze vysledovat určitou podobnost například s interiérem faraonských hrobek - pravidelné dvojrozměrné geometrické obrazce pomocí stínování navozují dojem trojrozměrné architektury, skládání základních prvků do řad či menších medailonů připomíná systém řazení figur a hieroglyfů na staroegyptských freskách .

[190] Ṣāliḥ, 1971, s. 39.
[191] Ṣāliḥ, 1971, s. 39.
[192] Rūsījūn, 1996, s. 41.

Fārūq Ḥusnī (1938), původem z Alexandrie, absolvoval roku 1964 na tamní Fakultě výtvarných umění na katedře designu. Již od absolutoria je pevně usazeným kolečkem v mašinérii státní administrativy na postech doma i v zahraničí.[193] V období let 1987-2011 byl ministrem kultury.

Jen krátkou dobu po studiu setrval Ḥusnī u akademického stylu a u malby spíše žánrových obrázků. Od svého prvního pobytu v zahraničí koncem šedesátých let přešel k abstraktní malbě. Jeho první samostatná výstava abstraktních děl proběhla v roce 1970 a pořádal ji alexandrijský Ateliér. Ateliér a obecně alexandrijské prostředí se svým doznívajícím kosmopolitním duchem významně prospělo kladnému přijetí Ḥusnīho abstraktní malby.

Ḥusnīho abstrakce je gestická, používá prostý výtvarný jazyk a jemně laděnou škálu pastelových barev (obr. 45). Karnouk popisuje jeho výtvarný výraz jako subtilní, lyrický a intelektuální.[194] Egyptské kořeny a kulturní zázemí považuje za přirozenou součást osobnosti, ale jako umělec je ovlivněn světovým výtvarným dědictvím.[195] Osobně i svým přístupem k abstrakci a k výtvarnému umění postmoderny budí skutečně dojem světoobčana a není náhodou, že jeho působení na pozici ministra kultury harmonicky rezonovalo s fenoménem globalizace.

ʾAḥmad Nawwār (1945) vystudoval grafiku na fakultě výtvarných umění v Káhiře a v sedmdesátých letech studoval v Akademii San Fernando v Madridu, kde získal diplom v oborech malba, grafika a nástěnná malba. V osmdesátých letech patřil k uskupení *Miḥwār*. Zasloužil se o založení fakulty výtvarného umění v Minjā a v roce 1982 se stal jejím prvním děkanem. Později pracoval v Národním centru výtvarných umění**,** *al-Markaz al-qawmī li-l-funūn al-taškīlīja*, a v rámci svého působení na ministerstvu kultury zastával několik významných funkcí v resortu muzeí a záchrany historických památek.

ʾAḥmad Nawwār je však především excelentním kreslířem a grafikem. V jeho díle lze vysledovat dvě etapy, které ᶜAbd al-Salām charakterizuje jako „období precizních detailních studií hledajících přesný umělecký tvar a období prolnutí organických a geometrických tvarů“.[196] Díla prvního období s důrazem na abstraktním formalismus nezapřou inspiraci surrealismem (obr. 46). V druhém období se projevuje snaha o nalezení egyptské identity, což

[193] Působil v Centru egyptské kultury v Paříži a v Egyptské akademii v Římě.
[194] Karnouk, 2005, s. 135.
[195] Winegar, [online], nestránkováno.
[196] ᶜAbd al-Salām, 2002, s. 81-82.

se ukazuje mimo jiné v dílech propojujících technické, architektonické či pouze geometrické prvky se zobrazením lidského obličeje inspirovaným fajjúmskými portréty. V těchto dílech Nawwār využívá také techniku koláže.

Egyptská postmoderna - modernismus a islamismus

Od konce sedmdesátých let se postupně měnilo společenské klima. Egypt se na jedné straně otevíral západnímu světu, což nabízelo jak větší možnost konfrontace, tak také cestu ke konzumnímu stylu života i umění, a na druhé straně přinesla al-Sādātova mírová jednání s Izraelem jak konflikt s arabským světem, následovaný obdobím izolace, tak také určité zahlazení pocitů bezmoci a šoku z prohrané války roku 1967.

Oficiální svět egyptského výtvarného umění byl spravován osobnostmi, které byly aktivními umělci, současně i učiteli nové generace a zároveň také etablovanými státními úředníky na všech významných i podružných postech souvisejících s kulturní sférou. Většina umělců nastupující generace se zařadila do tohoto rámce aniž měla potřebu - a aniž měla možnosti - hledat jiná východiska. Část z těch, kdo takové možnosti měli, se inspirovala nejrozmanitějšími světovými trendy a otázka identity jejich umění pro ně již nebyla podstatná.[197] Většinou také ve světovém nebo lépe řečeno neegyptském kontextu tito nezávislí umělci uspěli, ovšem jejich pozice na domácí scéně byla velmi vratká. Byl to počátek stavu, který kulminoval koncem 20. století, kdy státní instituce jednoznačně dávaly přednost konformním umělcům často zařazeným v administrativním pyramidovém systému, zatímco nově vznikající soukromé galerie propagovaly samostatně působící umělce neetablované pod křídly státní administrativy, zato zajímavější pro západní sběratele. Z obou stran uměleckého spektra pak zaznívaly stížnosti, že státní instituce údajně při výběru akvizic přehlížejí nezávislé výtvarníky a soukromé galerie zase naopak odmítají státem podporované, avšak mezinárodně a tržně neprověřené umělce.[198]

Zda lze umění tohoto období nazvat egyptskou postmodernou, to je otázka širší diskuse. Engelstad považuje za vhodnější užívat zde termín postmoderna coby model myšlení,

[197] Karnouk, 2005, s. 182.
[198] Tyto závěry vycházejí částečně z osobních rozhovorů s umělci a také ze srovnání struktury stálých expozic státních muzeí a výstavních projektů soukromých galerií.

nikoli jako definici výtvarných stylů srovnatelnou s postmodernou euroamerickou.[199] Winegar nazývá toto období "umělecký *infitáḥ*"[200] a poukazuje na snahu umělců, kteří se k tomuto směru hlásili, odlišit se od dřívějších proudů právě tím, že začali nazývat sami sebe "*modern*", "*postmodern*" a "*contemporary*"[201] a to doslovně těmito převzatými nearabizovanými slovy. Dostalo se jim přesto i společného arabského označení "*al-muᶜāṣirūn*", „modernisté“, odvozené od "*al-muᶜāṣira*", což lze přeložit jako "soudobost" či "moderna".

Obecným trendem jejich tvorby byla "modernizace" moderního výtvarného umění, nové srovnání kroku se světem, hledání kosmopolitního ducha oproti dřívějšímu zdůrazňování pouze vlastní identity egyptského umění. Hledal se vyrovnaný styl, v němž nemělo jít o kopírování západní moderny na jedné straně, ani o hledání výhradně vlastního charakteru bezduchým opakováním tradičních motivů. Tento nový směr měl být protiváhou zastánců *'aṣāly*. Pokud chceme chápat termín postmoderna jako negaci filosofie moderny, pak jej lze užít i na egyptskou uměleckou scénu.

Výjimečné postavení v uměleckém hnutí egyptských postmodernistů osmdesátých let je připisováno čtyřčlenné skupině nazvané *Miḥwār* (Osa).[202] Jejich idea netkvěla v užívání společného stylu, ale ve stanovení společné koncepce tvorby, která by byla syntézou tradičního a moderního tvůrčího přístupu.[203] Za jeden z problémů, kterými je nutné se zabývat, vyhlásili "nedostatek ideové odvahy a schopnosti odlišit se, v důsledku čehož se lze jen zřídka setkat s uměleckou kreativitou a inovací..., pročež panuje tradicionalismus a ustrašenost v tvorbě".[204] V prohlášení ke své druhé společné výstavě roku roku 1982 definovali svou hlavní tezi jako výzvu k umělecké "solidárnosti ve světě, jemuž vládne rozdrobenost" a k "jednotě, v níž ovšem nedojde k rozpuštění sebe sama a ke ztrátě vlastní jedinečnosti".[205] V podstatě šlo o reakci na stále důrazněji přítomný fenomén globalizace, s nímž se úzce národnostně formulované umělecké teorie nemohly úspěšně konfrontovat.

Al-ᶜAṭṭār popisuje objevení *Miḥwāru* jako "zvíření stojatých vod a obrodu tvůrčího potenciálu, který od doby vzepětí v šedesátých letech výrazně ochabl".[206] Jejich první veřejná

[199] Engelstad, [online], s. 78.
[200] Winegar, 2003, s. 178.
[201] Winegar, 2003, s. 178.
[202] Jejími členy byli ᶜAbd al-Raḥmān Naššār, Farghalī ᶜAbd al-Ḥafīẓ, Muṣṭafá al-Razzāz a 'Ahmad Nawwār.
[203] Karnouk, 2005, s. 160.
[204] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 153.
[205] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 153.
[206] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 184.

prezentace proběhla v roce 1981 a byla svou podstatou první egyptskou instalací. "Zabrala desítky metrů čtverečních... celek zahrnoval dřevo, železo a plasty, látky, nylon, provazy a elektrická svítidla a prefabrikáty... Dílo stálo tisíce liber, nebylo k prodeji ani ke koupi, bylo vystaveno jen několik desítek dní... nebylo jej možno přemístit, aniž by se změnila jeho konstrukce ... nebylo jej možno dát do muzea, aniž by zakrátko propadlo zkáze... ale ve svém aktuálním stavu dávalo pocítit vzrušující dramatické ovzduší".[207] Jako instalace představovala tato výstava zcela nový fenomén, který měl mít - a skutečně také měl - konfrontační ráz vůči zastáncům *ʻaṣāly*, kteří se vedle svého lpění na původní egyptské identitě tvorby také důsledně drželi klasických médií malby a sochařství. Vedle instalací v interiéru se členové *Miḥwāru* zabývali instalacemi environmentálními v městském prostředí, kdy se stěny budov se všemi svými architektonickými elementy staly médiem i organickou součástí velkoplošné malby.[208] Je nutno zmínit, že tvorba postmodernistů byla širší veřejnosti mnohem méně srozumitelná, než tvorba předchozích období. Postmodernisté však patřili ke generaci, která zastávala dominantní pozici ve státní administrativě a měli proto v osmdesátých letech mnohem volnější pole působnosti, než zastánci *ʻaṣāly*, jejichž vrcholným obdobím byla sedmdesátá léta a ideově byli spojeni ještě s obdobím násirismu.

Dalším uskupením, které působilo na přelomu osmdesátých a devadesátých let, byla skupina *al-Fadžr* (Rozbřesk). Neměli společný manifest, jen společné heslo první výstavy konané roku 1988 v galeri *ʼAchnātūn:* "Vstříc soudobému egyptskému umění". Jejich působení nepřetrvalo druhou výstavu, která se konala roku 1990, a nijak výrazně neovlivnilo směřování egyptského moderního umění.[209]

Muṣṭafā al-Razzāz (1942), absolvoval roku 1965 na Fakultě výtvarné pedagogiky, v sedmdesátých letech studoval výtvarné umění a filosofii ve Finsku a v USA. Zabýval se studiem fenoménu kombinovaných technik ve vztahu k egyptskému umění. Byl jedním ze čtyř členů uskupení *Miḥwār* a byl také velmi aktivní ve sféře státní administrativy. Ve svém díle využívá jak klasické techniky malby a grafiky, tak také trojrozměrná média - vyřezávané tvary aj. Přestože se řadí k egyptským postmodernistům, neznamená to, že se zříká národní tematiky (obr. 47), čímž potvrzuje názor členů *Miḥwāru*, že z národní tradice lze čerpat, ale takovéto

[207] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 187.
[208] V roce 1996 iniciovali výtvarnou akci přímo v ulicích města, médiem, které použili pro své velkoplošné malby, se staly stěny domků v Kūm Ghurāb, jedné z chudých káhirských čtvrtí.
[209] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 152.

prvky je nutné napřed důkladně prostudovat a neuzavírat se před světovými uměleckými směry.[210]

Další ze čtveřice členů *Mihwāru,* **Farghalī ʿAbd al-Ḥafīẓ** (1941), vystudoval také Fakultu výtvarné pedagogiky a postgraduální studium na Akademii výtvarných umění ve Florencii. Teoretický koncept propojení moderního umění s egyptskou tradicí demonstroval environmentální instalací, v níž usiloval o přivedení fenoménu egyptského venkova do města. Na stěny sálů pokryté palmovým listím a rákosem zavěsil hliněné nádoby, v nichž se běžně na venkově uchovává voda. V interiéru byly i další prvky jako neurčité skulptury symbolizující lidské postavy a obrazy sestávající z barevných ploch v jasných barvách.[211] Většina ʿAbd al-Ḥafīẓovy tvorby kombinuje malbu s trojrozměrným objektem (obr. 48).

Generace postmodernistů, *al-muʿāṣira*, otevřela cestu na egyptskou výtvarnou scénu novým médiím. Jedná se zejména o již zmíněnou instalaci, v menší míře o body art, pokusy o konceptuální umění a také o experimentování s elektronickými médii. Tato média nastupují zejména v devadesátých letech spolu s novou generací, která je v kontextu dějin egyptského moderního umění nazývána *Džīl al-šabāb* (Generace mladých). S ní je spojeno rozšíření aktivit nezávislého uměleckého hnutí, jež se intenzívněji odrazilo zejména v činnosti nových neformálních galerií v centru Káhiry v prvním desetiletí 21. století.

Nástup *Džīl al-šabāb* v devadesátých letech minulého století souvisel také s fenoménem Salonu mladých, u jehož založení stál roku 1987 tehdy nový ministr kultury Fārūq Ḥusnī. Každoroční možnost konfrontace mladých absolventů uměleckých škol umožňuje schopným začínajícím výtvarníkům prosadit se na poli, které je jinak obsazeno umělci etablovanými v rámci státních struktur nebo pod ochranou soukromých galerií. Právě na Salonu mladých se prvně dostalo novým médiím stejného prostoru jako tradičním technikám. V rámci oficiálních struktur však nová média setrvale hrají spíše okrajovou roli.[212] Jako důkaz lze uvést diskusi, jež proběhla během jednoho ze seminářů na káhirském Trienále grafiky v roce 2006. Přítomní studenti se dožadovali zavedení výuky počítačové grafiky do studijního programu Fakulty výtvarného umění. Nikdo z přítomných umělců a pedagogů starší generace

[210] Winegar, 2003, s. 180.
[211] al-ʿAṭṭār, 2002, s. 169.
[212] Situace se do určité míry změnila koncem prvního desetiletí 21. století. Od února do dubna 2010 probíhala v Muzeu moderního egyptského výtvarného umění výstava nazvaná *Lé la'a? Mumārasāt fannīja muʿāṣira min Miṣr* (Proč ne ? Soudobé umělecké aktivity z Egypta), která se soustředila na nová média, zejména instalace.

nebyl ochoten se s jejich požadavkem ztotožnit, všichni sice uznávali potenciál elektronických médií, ale odkazovali jej mimo akademickou půdu.

V roce 1991 přinesl časopis *al-Muṣawwar* článek Muchtāra al-ᶜAṭṭāra, ve kterém se mimo jiné zmiňuje o právě probíhající výstavě Francouze Thierry Clauda a jeho ženy Mary, kteří představují výsledky své tvůrčí stáže v Egyptě - figurantka, mladá žena ve vycházkovém oblečení, leží ve skleněné vitríně připomínající rakev. Bylo to, dle kritikových slov, první setkání egyptské uměnímilovné veřejnosti s fenoménem zvaným body art.[213] Al-ᶜAṭṭār věnoval poctivou část článku výkladu fenoménu body artu, ale jeho text nevyzníval nijak příznivě. Vzhledem k tomu, jaký význam přikládá islám lidské tělesnosti a cudnosti ve vztahu k tělu, má tento druh umění v Egyptě jen malé pole působnosti, pokud nechce být prvoplánově skandální, ale naopak hodnotný ve smyslu vizuálního umění. V moderním egyptském umění konce 20. století se neprezentuje umění na těle, ale přesto je tělo - často vlastní tělo umělce - důležitým fenoménem. Objevuje se v dílech formou odlitku nebo do díla vstupuje přímo, avšak okrajově, například vlasy. Tělo jako médium, se kterým se výtvarně pracuje, lze najít také ve fotografii.

Mezi průkopníky instalace a environmentalního umění patří **Ramzī Muṣṭafā** (1926). Vystudoval káhirskou Školu užitého umění, v padesátých letech studoval výtvarné umění v Itálii a ve Velké Británii a svá studia zakončil doktorátem v USA v oboru scénografie. Jeho aktivity oscilovaly mezi keramikou, návrhy dekorací a malbou. Hledal inspiraci ve folklóru, v čemž ovšem uplatňoval podobný přístup, jako al-Razzāz. Je silně ovlivněn abstraktním impresionismem, Karnouk podtrhuje v jeho stylu prolnutí akční malby s pevně daným principem islámské víry, zakotveným v jedinosti Boží.[214]

Muṣṭafovo umění instalací vychází z jeho scénografické zkušenosti a z jeho vztahu k lidové tematice. Jedna z jeho prvních prací v tomto duchu se objevila na Káhirském bienále roku 1985. Jmenovala se "Čekání na milého" a jednalo se o lavici, okno se žaluziemi a za oknem natažené šňůry s prádlem, na lavici figurína dívky teskně hledící ven, to vše v životní velikosti (obr. 49). Mezi další jeho díla patří figura cyklisty s televizí naloženou na zádech nebo postava fotografa s hlavou pod plentou u deskového fotoaparátu. To vše jsou svým způsobem momentky z egyptské reality, v nichž nechybí humor ani určitá dávka sentimentu.

---

[213] al-ᶜAṭṭār, Muchtār: ’Ahdāṯ fannīja fī al-ᶜām al-māḍī, in *al-Muṣawwar,* 3462, 15.2.1991, s. 51.
[214] Karnouk, 2005, 147.

Hudā Luṭfī (1949) je představitelkou intelektuálního přístupu v postmoderním umění. Vystudovala arabské islámské kulturní dějiny na univerzitě v Montrealu. Žije a tvoří v Egyptě, ovšem jako profesorka na Americké univerzitě v Káhiře má stále silnou vazbu na západní kulturu. Uměním se začala aktivně zabývat až v devadesátých letech, kdy tvořila převážně koláže. V jejím případě nešlo o experimentování s médiem, ale mnohem spíše s obsahem, s koncepcí díla. Jednalo se o konfrontaci starých a soudobých vizuálních prvků čerpaných z umělecké tradice nejrůznějších kultur, včetně kultury egyptské a islámské. Vzhledem ke svému vzdělání historika využívala tyto prvky s hlubokou znalostí jejich kontextu. Na počátku 21.století začala tentýž princip uplatňovat v trojrozměrných dílech, v asambláží a instalacích (obr. 50). Svou uměleckou činnost popisuje jako dešifrování, interpretaci a znovuvynalezení znaků, které reprezentují svět.[215]

Wā'il Šawqī (1971) se narodil v Alexandrii, vystudoval tam a také tam nadále působí. V roce 2000 absolvoval studium v USA. Jeho práce zahrnují instalace, performance a videoart. Důležitým tématem jeho díla je architektura, její odraz v životě společnosti. Instalace na Káhirském mezinárodním bienále roku 1996 nazvaná "Zamrzlá Núbie" představovala čtyři typické núbijské domy obdélníkového půdorysu, do nichž bylo možno nahlédnout úzkým okénkem a sledovat další vnitřní instalaci, jež měla autorovu subjektivní symbolickou interpretaci základních nebo mezních situací lidského života, které jsou svou podstatou neměnné po tisíciletí. Jeho práce jsou vždy významově mnohovrstevné, důležitou roli hraje již i samotný zvolený materiál - hlína, cement, asfalt aj. - každý z nich má svůj význam. "Hlína má mnoho významů," říká Šawqī, "my jsme hlína, jsme stvořeni ze země".[216] Tématem jeho prací jsou také bariéry mezi odlišnými společnostmi a hledání cest vzájemné komunikace.

Šādī al-Nušūqātī (1971), byl studentem Muṣtafy al-Razzāze, jeho absolventská práce se týkala využití organických materiálů v postmoderním výtvarném umění. Zabýval se tematikou těla jako konceptu přírody, součásti universa. Inspiraci našel ve staroegyptské tradici transformace biologické podstaty v podstatu božskou prostřednictvím mumifikace a také v islámské mystice.[217] Princip transformace využil například v instalaci nazvané "Osobní Ikona" v roce 1998. Nechal při ní vyhořet voskové odlitky rukou, upravené jako svíce a postavené v gestu vzývání před párem fotografií snoubence a snoubenky (obr. 51). Vysvětluje

[215] Huda Lutfi, [online].
[216] A Lack of Awareness, [online].
[217] Winegar, 2003, s. 182.

sám tuto instalaci jako "symbol osobní ikony, která už neexistuje".[218] Tělo, reprezentované jeho odlitkem, mizí, stejně jako nehmotné, ale přesto velmi reálné emoce.

Výrazným představitelem egyptského videoartu je **Chālid Ḥāfiẓ** (1963). Původně studoval medicínu, ale v letech 1981 až 1990 navštěvoval večerní kurzy na Fakultě výtvarných umění Helwánské univerzity. Později absolvoval magisterská studia na oboru Nová média v Rakousku na Donau-Universität v Křemži. Nadále působí v Káhiře. Jeho dílo zahrnuje jak běžná média, jako je malba a koláž, tak také instalace a zejména elektronická média. Ikonografické prvky jeho děl volně přecházejí z jednoho druhu média do druhého. Symboly starověké egyptské kultury, prvky islámské současnosti a postmoderního globalizovaného světa médií, včetně erotických a politických symbolů, se v jeho díle prolínají velmi společensky vyzývavým způsobem (téměř nahá ženská těla s maskou staroegyptského šakalího boha Anupa nebo bůh Anupis transformovaný v Batmana apod.).

"Jeho malby," píše Karnouk, "jsou nabity agresivní ironií odrážející určitou náladu počátku milénia - neurčité hledání hrdinů, s cílem zničit je či zesměšnit, což mělo burcovat vrozené egyptské tíhnutí ke konformismu".[219] Ve svých videoartových dílech nakládá velmi volně a značně syrově s významnými historickými a ideologickými tématy minulosti i současnosti nikoli pouze egyptské. Volí naturalistický a přesto jakoby uhlazený styl, z něhož je cítit jeho nedůvěřivý, sarkastický a kritický pohled na realitu (obr. 52).

Typickým představitelem nonkonformní menšinové části umělců, kteří prorazili v devadesátých letech a uspěli na domácí i mezinárodní scéně i přes negativní ohlasy, jež vyvolávala jejich tvorba u etablovaných kritiků, je **Muḥammad ᶜAbla** (1953). Po absolvování Fakulty výtvarných umění v Alexandrii pokračoval ve studiu výtvarného umění v Curychu. ᶜAbla pracuje s širokou škálou médií, počínaje olejomalbou, přes asambláže po dřevěnou plastiku. V jeho díle lze vysledovat stejně tak širokou paletu stylů (obr. 53). Je vynikajícím kreslířem, což ho spolu s jeho nezávislotí na oficiálních uměleckých a strukturách činí jedním z nejlepších současných egyptských malířů.

V rámci širokého spektra stylů poslední čtvrtiny 20. století je nutné zmínit fenomén moderního islámského umění. Ve skutečnosti však můžeme pod tento název zahrnout hned tři

[218] Personal Icon, [online].
[219] Karnouk, 2005, s. 241.

kategorie soudobých egyptských výtvarných umělců. První skupinu, kterou bychom mohli nazvat islámští neoklasicisté, představují ti, kdo čerpají z tradice klasického islámského umění, což je především užívání kaligrafie a geometrického ornamentu (tedy nikoli pouze užívání jednotlivých geometrických tvarů, ale využití rytmizovaného systému ornamentu složeného z geometrických elementů). Kaligrafie se pro ně stává ikonografickým prvkem, který má sám o sobě estetickou hodnotu, ale neztrácí ani svou hodnotu výpovědní. Lze sem zahrnout zejména řadu moderních abstraktních malířů.

Do druhé skupiny patří tvůrci děl, která bych nazvala moderním islámským uměním, kdy termín "islámské" stavím jako základ kategorie a termín "moderní" pak spíše jako chronologické odlišení od "klasického".[220] Jedná se o umění, které vychází z tradičních druhů islámského umění. Můžeme se zde opět setkat s kaligrafií, ale v jejím původním způsobu využití, to jest například s kaligraficky provedenými citáty z Koránu. Pouze médium je zde novodobé, "moderní" ve smyslu "západní" (kupříkladu olejomalba, akryl atd.)

Do třetí skupiny spadají autoři, kteří podle svého vlastního názoru tvoří moderní umění dle regulí islámského náboženství. Toto kritérium nijak nesouvisí s časem nebo stylem, nevztahuje se k minulosti - souvisí s islámskými zákony (a jejich interpretacemi), které jsou považovány za nadčasové. Může jít například o malbu striktně se vyhýbající zobrazení postav a naopak zdůrazňující vegetaci, většinou s nepříliš propracovanou perspektivou.

První skupina má, zcela přirozeně, v západním světě nesrovnatelně větší úspěch. Druhá skupina je hojně oceňována v rámci islámského světa. Třetí skupina, jejíž tvorbu lze klasifikovat jako islámské moderní umění (k odlišení od "neislámského" moderního umění), hájí právo na vlastní estetické cítění a je spíše okrajovým proudem.

Počátek oživení zájmu o prvky klasického islámského umění spadá do období po roce 1967, do etapy hledání vlastní identity v moderním výtvarném umění. Vzhledem k tomu, že arabské písmo je nejvýraznějším elementem klasického islámského umění a umění kaligrafie bylo v klasickém období ceněno vlastně jako jediné výtvarné umění, zatímco vše ostatní bylo považováno za řemeslo, bylo právě písmo prvním a nejvýraznějším elementem, který z islámského umění infiltroval do moderního egyptského umění. Přelom šedesátých a sedmdesátých let byl také obdobím, kdy se část umělců rozčarovaných politickou a

[220] Za klasické islámské umění se dle současnéhu úzu považuje nikoli sakrální umění, ale veškeré výtvarné umění, které vznikalo v oblastech s převažujícím muslimským obyvatelstvem.

společenskou realitou uchýlila k abstrakci coby nefigurativnímu výrazu emocí. A kaligrafie byla vítaným prvkem abstraktního umění. Tento nový trend užití arabského písma, který se netýkal jenom Egypta, ale zasáhl umělecké kruhy celého arabského světa, dostal název *ḥurūfīja*.[221] [222]

Jedním z prvních egyptských umělců, v jejichž dílech se začalo objevovat arabské písmo, byl **Ḥāmid ᶜAbdallāh** (1917-1985). Využití kaligrafie v abstraktním umění uplatnili jako jedni z prvních **Ḥusajn al-Gibalī** (1934) a **'Aḥmad Fu'ād Salīm** (1936), oba pod vlivem abstraktního expresionismu Fu'āda Kāmila. Salīm uplatňuje výsostně malířský přístup, který dodává písmu v jeho obrazech dojem trojrozměrnosti. Vlastně se však o písmu jako takovém nedá přímo mluvit, jde spíše o prvky, které jsou inspirovány reliéfem arabského písma. Al-Gibalī, který má mnohem blíže ke grafice, obdobně využívá barevné plochy a kontury ve tvarech inspirovaných písmem (obr. 54). Sochař Gamāl al-Siggīnī a podobně jeho žák Muḥammad Rizq využívali arabské písmo a další motivy z klasického islámského řemesla ve svých měděných tepaných reliéfech.

V současné době je za mistra kaligrafie v moderním umění považován **Muḥammad Ṭāhā Ḥusajn** (1929). Narodil se v Káhiře a prožil mládí v jejích lidových čtvrtích. V roce 1951 absolvoval na oboru nástěnné malby a keramiky na Fakultě užitého umění, později studoval grafiku na univerzitě v Dusseldorfu. Zabýval se také filosofií dějin islámského umění, v roce 1963 obhájil na univerzitě v Kolíně nad Rýnem doktorskou disertaci na téma "Vliv islámského umění na západní umění".[223]. Sám zdůrazňuje ovlivnění svými učiteli, mezi něž patřili Jūsuf al-ᶜAfīfī a Saᶜd al-Chādim, kteří oba ve své době představovali protiváhu těžkopádnému egyptskému akademismu.

Ḥusajnova cesta k malbě, jak ji prezentuje v současnosti, vedla přes užité umění, zejména přes keramiku, v jejímž designu začal používal grafický ornament. Na rozdíl od mnoha předchozích generací, Ḥusajn nehledá autenticitu svého umění v lidové tradici, ale v samotné podstatě islámské civilizace. V grafice a v malbě užívá nejenom arabské písmo, ale i další prvky, k nimž ho inspiruje klasické islámské umění, zejména konkrétně egyptské islámské umění, přičemž se nemusí jednat o přímé přebírání konkrétních motivů. Jako příklad poslouží geometrická abstrakce, plošný ornament, jehož původ lze hledat ve stínohře

[221] Termín je odvozen od množného čísla slova *ḥarf* (písmeno, hláska).
[222] 'Aḥmad, 1985, s. 471.
[223] Moaty, 2001, s. 13.

vytvářené bezpočetnými egyptskými *mašrabījemi.*[224] Tvar soustruženého mřížoví je samozřejmě dán tradicí řemesla, ale z jeho souhry se slunečním světlem lze odvodit vizuální formace, které jsou invenční a přesto nezastírají svůj původ. Jeho obrazy s využitím arabského písma vznikaly převážně v osmdesátých letech. Jde o sérii olejomaleb a litografií (obr. 55), v nichž je vedle islámské tradice patrný také vliv soudobých kaligrafických škol Dálného východu.

Druhý významný prvek převzatý z klasického islámského umění je rytmizovaný geometrický systém, který se nemusí nutně projevit pouze v plošném dekoru, ale také v členění základní plochy média. Typickým představitelem tohoto druhu geometrické abstrakce je ᶜ**Abd al-Raḥmān al-Naššār** (1932). Al-Naššār vystudoval Fakultu výtvarných umění i Fakultu výtvarné pedagogiky. Za určitý zlom v jeho tvorbě je považován jeho pobyt v Saúdské Arábii[225]. Své předchozí spíše expresionistické obrazy, ve kterých nechybí figurální zobrazení, propojil geometrizovaným vzorem, často trojrozměrně pojatým. Nejvýrazněji se to projevuje na dřevěných malovaných reliéfech z přelomu osmdesátých a devadesátých let (obr. 56).

[224] *Mašrabīja* ozdobné mřížoví vyráběné ze soustružených špalíčků dřeva.
[225] Karnouk, 2005, s. 157.

III Institucionalizace moderního výtvarného umění v Egyptě

Moderní výtvarné umění vstupovalo do Egypta v době, která se vyznačovala snahou o modernizaci státních i společenských struktur. Tato modernizace v obecné rovině probíhala zejména cestou správní organizace všech odvětví politického, hospodářského i společenského života, ať už ze strany vládnoucí dynastie nebo ze strany britské správy, případně působením jiných vlivných subjektů. Také výtvarné umění se tak brzy stalo součástí tohoto procesu, bylo zařazeno do shora spravovaného systému, zpočátku zejména v rámci systému školství, méně skrze jiné státní instituce.

Po revoluci roku 1952 pak ovládly výtvarné umění naopak výhradně státní instituce. Určovaly nejen jeho ekonomické zdroje, ale také do značné míry jeho obsahovou náplň odpovídající ideologii své doby. Toto propojení umělců se státní mocí bylo posíleno i jejich přímým zapojením do státního administrativního aparátu, což je fenomén, který se projevuje dodnes a významně ovlivňuje egyptskou výtvarnou scénu.

Umělecké školství

Systém školství sehrál ve vývoji egyptského moderního výtvarného umění důležitou roli ve dvou rovinách. V rovině prvé to bylo založení Školy výtvarných umění, *Madrasat al-funūn al-džamīla,* jinak také zvané Akademie, k čemuž došlo v roce 1908. V rovině druhé, avšak neméně důležité, se jednalo o působení některých profesorů na středních školách, kde se díky nim rozšířilo povědomí mladých lidí o moderním výtvarném umění a vzrostl jejich aktivní zájem o něj. Střední školy se nezřídka staly centry osvěty v oblasti moderního umění nikoli pouze výtvarného, neboť se na nich jako učitelé uchytili intelektuálové a umělci, pro které se nenašlo pedagogické uplatnění na vysokých školách. Řada z těchto učitelů absolvovala Vysokou školu pedagogickou, která ve své době také poskytovala kvalitní výtvarné vzdělání.

První školy zabývající se do určité míry výtvarným uměním byly zakládány již za vlády Muḥammada ᶜAlīho. V souladu s jeho reformami šlo převážně o školy vyučující

technické nebo řemeslné obory. Od roku 1839[226] existovala Škola technologií, *Madrasat al-ᶜamalījāt*, jejíž výukový program neobsahoval žádný čistě výtvarný předmět, ale byl zaměřen na specializované technické a řemeslné obory. Později byla tato škola známa pod názvem Sultánská škola techniky a řemesel, *Madrasat al-funūn wa al-ṣanā'iᶜ al-sulṭānīja*. Teprve od roku 1909 na ní bylo otevřeno Oddělení umění a uměleckých řemesel, které se zabývalo textilními technikami, uměleckým zpracováním dřeva a uměleckým kovářstvím. Od této doby bývá tato škola počítána mezi instituce jež se podílely na rozvoji egyptského výtvarného školství. Od roku 1918 se zmíněné Oddělení umění a uměleckých řemesel osamostatnilo pod vedením Williama Stuarta[227] a po úspěšném desetiletí samostatného působení získala tato vzdělávací instituce status vysoké školy a začala se nazývat Škola užitého umění, *Madrasat al-funūn al-taṭbīqīja*. V jejím čele stáli britští profesoři a teprve v roce 1937 se jejím prvním egyptským děkanem stal malíř a sochař Muḥammad Ḥasan[228]. Později z ní byla vytvořena Fakulta užitého umění, *Kullījat al-funūn al-taṭbīqīja,* a stala se součástí Helwánské univerzity. Z řad absolventů této fakulty pochází v současné době nemalý počet výtvarníků, kteří se věnují volné tvorbě, malbě nebo plastice.

Škola výtvarných umění - Akademie

V prvním desetiletí 20. století byla však jediným zdrojem výuky moderního výtvarného umění pouze Škola výtvarných umění nazývaná také Akademií. Idea založení egyptské Akademie výtvarných umění po vzoru francouzské Académie des Beaux-Arts, jak ji již v 19. století představil egyptské společnosti Rifāᶜa Rāfiᶜ al-Ṭaḥṭāwī,[229] se objevila na počátku 20. století. U jejího zrodu stál francouzský sochař usídlený v Káhiře, Guillaume Laplagne, jehož myšlenku podpořil člen egyptské vládnoucí dynastie, princ Jūsuf Kamāl. Princ se rozhodl financovat založení Akademie i přes prvotní nedůvěru egyptské společnosti ve funkčnost takové instituce[230]

Akademie, oficiálně zvaná Škola výtvarných umění, *Madrasat al-funūn al-džamīla*,

[226] Některé zdroje uváději jako rok založení této školy 1868.
[227] Ali, 1997, s. 27.
[228] al-Hindī, 1985, s. 25.
[229] Mladý egyptský duchovní, který doprovázel první skupinu egyptských stipendistů vyslaných do Francie v rámci modernizačních snah Muḥammada ᶜAlīho. Ve svém pozdějším popisu studijního pobytu v Paříži popsal také výuku na pařížské Akademii výtvarných umění.
[230] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 15.

byla otevřena 12. května roku 1908 a jejím sídlem se stal dům číslo 100 v ulici Darb al-Gamāmīz.[231] Princ Jūsuf Kamāl financoval chod školy včetně zahraničních stipendií minimálně dalších dvacet let a založil nadaci pro zbudování vlastního sídla Akademie.

První skupina studentů, ke které patřil mimo jiné sochař Maḥmūd Muchtār, jenž byl údajně zcela prvním adeptem zapsaným ke studiu, čítala na 170 osob[232] a byla přijata k dvouletému studiu. Od roku 1910 pak šlo vždy již o čtyřleté studium zakončené získáním diplomu udělovaného ministerstvem školství. Tato změna byla spojena i s dalšími strukturálními změnami ve výuce, neboť Škola výtvarných umění se v roce 1910 stala na krátkou dobu součástí Národní univerzity, *al-Džāmiᶜa al-'ahlīja,*[233] ale ještě téhož roku se dostala pod správu Ministerstva informací, *Wizārat al-maᶜārif*, do jehož pravomoci v té době spadalo veškeré školství.

Ve škole se zpočátku vyučovalo v evropských jazycích a učitelé byli výhradně evropští umělci. Prvním ředitelem školy a zároveň profesorem ateliéru sochařství se stal již zmíněný Guillaume Laplagne, v letech 1918 až 1925 ho v čele školy nahradil Gabriel Biessy [234] a poté od roku 1925 až do roku 1940 zaujímal tento post Camillo Innocenti.[235] [236] V ateliéru malby působili například Francouz Roger Bréval, Ital Paolo Forcella, prvním učitelem v ateliéru architektury byl Peron[237] a v čele oddělení designu stál Colonne.[238]

Škola poskytovala základy uměleckého vzdělání v malbě, kresbě a sochařství, byly to tedy skutečně akademické znalosti ve smyslu klasického akademismu ve výtvarném umění (obr. 57). Z hlediska vývoje probíhajícího v té době v evropském malířství přinášela již překonané a evropskými moderními malíři opouštěné metody. Byla to však první instituce v arabském světě, kde se vyučovalo modernímu výtvarnému umění dle evropské tradice.

Po návratu prvních studentů ze stipendijních pobytů v zahraničí se o moderní výtvarné umění začala zajímat egyptská vláda. Škola výtvarných umění byla změněna ve státní

---

[231] Karnouk, 1988, s. 5.
[232] al-Džabāchindžī, 1985, s. 25.
[233] Národní univerzita, *al-Džāmiᶜa al-'ahlīja,* byla otevřena v prosinci roku 1908 jako jeden z milníků na cestě egyptské společnosti k národní suverenitě. Roku 1925 byla sloučena s dalšími vysokými školami do jediné Egyptské univerzity, *al-Džāmiᶜa al-miṣrīja.* Roku 1940 byla tato škola přejmenována na Univerzitu Fu'áda I., *Džāmiᶜat Fu'ād al-'awwal,* a po revoluci roku 1953 byla přejmenována na dnešní Káhirskou univerzitu, *Džāmiᶜat al-Qāhira.*
[234] Gabriel Biessy (1854-1935), francouzský malíř.
[235] Camillo Innocenti (1871-1961), italský malíř.
[236] Azar, 1961, s. 308.
[237] Ali, 1997, s. 27.
[238] Ali, 1997, s. 27.

instituci, získala nové sídlo ve čtvrti al-Šubrā a roku 1929 byla povýšena na vysokou školu.[239] Vyučovalo se zde na čtyřech katedrách - na katedře architektury, malířství, sochařství a krátce nato přibyla katedra designu. Roku 1933 vznikla ještě katedra grafiky, kterou založil Bernard Rice.[240] [241] Mezi lety 1927 a 1938 existovala také přípravná škola pro studium na Škole výtvarných umění. Sídlila na náměstí al-Sajjida Zajnab a poskytovala roční studium.

Na přelomu dvacátých a třicátých let se začali jako pedagogové prosazovat egyptští umělci, většinou sami již z řad prvních absolventů Akademie. ʾAḥmad Ṣabrī byl jmenován učitelem kresby a malby, Jūsuf Kāmil se stal asistentem v ateliéru malby. Katedru grafiky již rok po jejím založení převzal al-Ḥusajn Fawzī. To mělo pro další působení školy velký význam, neboť se začalo postupně vyučovat v arabštině. V roce 1937 převzal malíř Muḥammad Nāgī po Innocentim vedení školy a stal se jejím prvním egyptským ředitelem.

Sídlo Akademie se ve třicátých letech na několik let přestěhovalo *na ulici al-Gīza* a poté bylo roku 1935 přeneseno do čtvrti al-Zamālik, kde v čísle 11 na ulici Ismāʿīl Muḥammad dodnes sídlí její nástupnická instituce. Akademie se od roku 1941 začala nazývat Vysokou školou výtvarných umění, *al-Madrasa al-ʿuljā li-l-funūn al-džamīla*, roku 1950 získala status fakulty a název Královská fakulta výtvarného umění, *al-Kullīja al-malikīja li-l-funūn al-džamīla,* a jejím prvním děkanem byl malíř Jūsuf Kāmil. Po revoluci, roku 1953, přišla o svůj přídomek "královská" a je od té doby dosud nazývána Fakultou výtvarného umění, *Kullījat al-funūn al-džamīla*. V období 1961 až 1975 spadala pod přímou správu Ministerstva vysokého školství a roku 1975, po založení nové Helwánské univerzity, se stala jednou z jejích fakult (obr. 58, 59 a 60). Počet kateder se postupem času rozšiřoval, v roce 1987 to bylo šest kateder, které se specializovaly na výuku architektury, kreativních věd, designu, malby, grafiky a sochařství.[242] Katedra kreativních věd byla později nahrazena katedrou dějin umění.

V roce 1942 přibyla na Fakultě výtvarných umění tzv. Nezávislá katedra, *al-Qism al-ḥurr*, která je určena pro zájemce o studium při zaměstnání, lépe řečeno pro zájemce o studium výtvarného umění, kteří se mu však nemohou věnovat profesionálně, případně pro ty, kteří již absolvovali jednu vysokou školu. Katedra poskytuje vzdělání v oboru malby, kresby a

[239] Abū Ghāzī, 1982, s. 15.
[240] *Fann al-džrāfīk al-miṣrī,* 2008, nestránkováno.
[241] Bernard Rice (1900-1998). Badr v katalogu *Fann al-džrāfīk al-miṣrī,* 2008, mylně uvádí Bernard Ryes.
[242] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 52.

plastiky. Někteří její absolventi nakonec dosáhli na poli výtvarného umění výrazných úspěchů.

S Nezávislou katedrou je spojen také vznik ateliéru v Luxoru. Od počátku čtyřicátých let až do poloviny let šedesátých provozovala Škola výtvarných umění ateliér v Luxoru, na Západním břehu Nilu, v těsném sousedství vesnice al-Qurna,[243] na dosah starověkým památkám faraonského Egypta. Luxorský ateliér byl určen právě pro nezávislá nebo postgraduální studia a jeho působení je dodnes hodnoceno velmi kladně.[244]

S aktivitami studentů a absolventů Školy výtvarných umění souviselo také založení Egyptské akademie výtvarného umění v Římě. Největší zásluha o založení této instituce je přikládána malíři Rāghibu ᶜAjjādovi, který sám trávil studijní pobyt v Itálii ve složitých podmínkách na vlastní náklady.[245] Ministerstvo vzdělání schválilo plán na vytvoření takovéto instituce a v roce 1929 byla v Římě otevřena Akademie, která poskytovala ateliéry i ubytování vybraným egyptským stipendistům v dočasně pronajatých prostorách, které se později po nedokončených jednáních o poskytnutí pozemku k výstavbě nové budovy staly trvalým sídlem.

Moderní výtvarné umění a jeho výuka v rámci vysokoškolského studia byla po dlouhou dobu pouze výsadou Káhiry. Alexandrie měla ve srovnání s hlavním městem širší a specifičtější umělecké zázemí a to díky kosmopolitnímu charakteru alexandrijské společnosti. Již od konce 19. století zde působily ateliéry Evropanů, v roce 1929 založil Ḥasan Kāmil Společnost milovníků krásných umění*, Džamᶜīјat huwāt al-funūn al-džamīla.* [246] Tato společnost provozovala kromě jiných aktivit večerní školu pro výuku malby, sochařství, designu a architektury, v níž vyučovali zejména cizinci usazení v Alexandrii, ale také již egyptští malíři tzv. první generace, například Maḥmūd Saᶜīd a Muḥammad Nāgī.[247] Ve třicátých letech 20. století zde byl založen umělecký a intelektuálský klub *L'Atelier.*

I přes tento relativně bohatý umělecký život vznikla v Alexandrii státní vzdělávací instituce s výtvarným zaměřením teprve v roce 1957. Jednalo se o samostatnou Fakultu

---

[243] V lokálním dialektu se vyslovuje al-Gurna, často se proto i její přepis v jiných jazycích objevuje v této podobě. Tato vesnice se stala mimo jiné ateliérem v plenéru pro architekta Ḥasana Fatḥīho, jež je považován za otce moderní egyptské architektury čerpající z místní tradice. V roce 1945, když se vláda rozhodla přenést původní vesnické osídlení na jiné místo, pracoval na projektu tzv. Nová Gurna , *al-Qurna al-džadīda,* na kterém mohl uplatnit principy svého stavebního stylu.

[244] „V době, kdy Fakultu výtvarných umění absolvovaly jedna za druhou řady studentů-akademistů,... poskytoval luxorský ateliér šanci zbavit se pout akademismu, otevřít se novému neznámému světu ". Nadžīb, 1985, s. 93.

[245] al-Bahnasī, 1985, s. 39.

[246] *al-Funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī*, 1979, s. 78.

[247] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 83.

výtvarných umění, která obsáhla katedry malby, sochařství, designu, grafiky a architektury. Jejím prvním děkanem se stal sochař ʾAḥmad ᶜUṯmān. V počátcích její existence na ní učilo mnoho z alexandrijských rodáků, z nichž ne všichni prošli akademickým vzděláním, ale velmi často některým ze soukromých ateliérů. Učili zde kromě jiných malíři Sajf al-Dīn Wānlī, Ibrāhīm ʿAdham Wānlī a Ḥāmid Nadā, sochař Muḥammad Ḥusajn Hagras, grafik ᶜAbdallāh Gawhar.[248] V roce 1982 vznikla Fakulta výtvarných umění také na univerzitě v Minjá a jejím prvním děkanem byl jmenován grafik ʾAḥmad Nawwār.[249]

Vysoká škola pedagogická a středoškolská výtvarná výchova

Významnou roli v rozšíření přístupu k provozování výtvarného umění sehrála Vysoká škola pedagogická**,** *Madrasat al-muᶜallimīn al-ᶜuljā.* Tato škola vznikla z původního Učitelského ústavu, jenž fungoval v Káhiře od roku 1880.[250] V roce 1950 se jí dostalo univerzitního statutu a byla začleněna do struktury Univerzity Ibrāhīma Paši (dnešní Univerzita *ᶜAjn Šams*).

V prvním desetiletí 20. století přistoupilo egyptské ministerstvo vzdělání, které mělo ve své správě veškeré státní školství, k zavedení výtvarné výchovy do středních škol. Výuka tohoto předmětu byla svěřena absolventům Školy výtvarných umění, jimž však chybělo odborné pedagogické vzdělání. Z tohoto důvodu bylo již roku 1918 otevřeno ve zmíněném Učitelském ústavu zcela nové oddělení, které mělo připravovat pedagogy se specializací na výtvarnou výchovu. Řada umělců, kteří utvářeli ve čtyřicátých letech 20. století novou linii v egyptském moderním umění pocházela z řad studentů této školy.

Jedním z prvních absolventů oddělení výtvarného umění na Vysoké škole pedagogické byl **Ḥabīb Džūrdžī** (1892-1965). Patřil k první vlně stipendistů, které roku 1921 vyslala škola na stáž do Anglie. Po návratu působil na ministerstvu vzdělání jako inspektor pro výuku výtvarné výchovy a zasadil se o její reformu v duchu teorií Herberta Reada. Prosté kopírování předlohy, které bylo dosud hlavním obsahem předmětu, bylo nahrazováno snahou o rozvíjení individuální kreativity. Džūrdžī zastával teorii přirozeného umělce skrytého v

[248] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 88.
[249] Ali, 1989, s. 35.
[250] Ali, 1997, s. 27, uvádí název školy jako Chedívský učitelský ústav s datem založení 1899. Rok 1880 jako datum založení instituce, která byla předchůdcem Vysoké školy pedagogické, uváději oficiální webové stránky Univerzity *ᶜAjn Šams*, http://edu.shams.edu.eg/ [online]. [citováno 21.2.2010] .

každém dítěti, pracoval proto s dětmi nejútlejšího věku. Jednalo se hlavně o vesnické děti, kterým poskytoval ateliér ve vlastním domě. Využíval zpočátku běžné malířské materiály, později textil, ale nakonec se uchýlil k nejdostupnějšímu výtvarnému materiálu, k hlíně (obr. 61). Jeho žáci pracovali zcela volně bez teoretické přípravy estetické či dokonce technologické a také bez následného kritického posouzení.[251] Poskytoval jim prostor k tvorbě neovlivněné rozumem a vědomím, aby mohli projevit přirozený talent, o němž byl přesvědčen, že by jej jakékoli předchozí teoretizování udusilo v zárodku.[252] Tento experiment pokračoval celkem dvanáct let a dosáhl určitých úspěchů - tvorba Džūrdžīho žáků byla vystavována na pěti výstavách v Káhiře a v padesátých letech také v Paříži a v Londýně. Hlavním přínosem tohoto experimentu však byla podpora rozšíření výuky výtvarné výchovy v ramci základního a středního školství. Ze zkušeností Džūrdžīho školy také čerpal později Ramsīs Wīṣā Wāṣif, zakladatel textilní gobelínové dílny ve vesnici al-Ḥarrānīja.[253]

Ḥabīb Džūrdžī stál u zrodu uskupení, které sehrálo významnou roli v uměleckém životě Egypta. Jednalo se o Skupinu umělecké propagandy, *Džamāᶜat al-diᶜāja al-fannīja*, které se podle média, jež její členové nejčastěji užívali, říkalo také Skupina akvarelu, *Džamāᶜat al-'alwān al-mā'īja*. Skupina byla ustavena roku 1928, ale neformálně působila již o tři roky dříve, protože její jádro tvořili studenti katedry malby Vysoké školy pedagogické soustředění kolem svého profesora Ḥabība Džūrdžīho. Umělecká aktivita skupiny byla zaměřena zejména na malbu v plenéru, vnímání pocitů z viděného a na bezprostřední tvorbu, spontánní vyjádření imprese.[254] O ideologickém zaměření skupiny vypovídá její prvotní název - Umělecká propaganda. Tito umělci si vytkli za cíl propagování výtvarného umění ve společnosti a také emancipaci egyptského moderního umění v prostředí, v němž stále převažoval akademismus šířený Evropany působícími na klíčových pozicích na Škole výtvarných umění. Program skupiny také proto přitahoval i mnoho umělců z řad studentů a absolventů Školy výtvarných umění, kteří byli nespokojeni s konzervativismem svých profesorů na půdě Akademie. V rámci propagace výtvarného umění se tomuto uskupení podařilo vydat některé významné teoretické práce egyptských autorů, z nichž nejuznávanější bylo dílo malíře a teoretika umění Ramsīse Jūnāna *Ghājat al-rassām al-ᶜaṣrī* (Cíl současného

[251] Karnouk, 2005, s. 39.
[252] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 143.
[253] O něm víe viz Kapitolu IV.
[254] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 113.

malíře) vydané roku 1938.

Členové Skupiny umělecké propagandy, kteří měli, jak již bylo zmíněno, úzké vazby na Vysokou školu pedagogickou a sami se živili převážně výukou na středních školách, se výrazně zasloužili o šíření Džūrdžīho postupů při výuce výtvarné výchovy. Řada významných egyptských umělců pozdější generace prošla v raném mládí právě rukama těchto pedagogů, kteří často působili i mimo Káhiru.

Dalším absolventem Vysoké školy pedagogické byl **Ḥusajn Jūsuf ʻAmīn** (1904-1984), vůdčí osobnost Skupiny soudobého egyptského umění, *Džamāᶜat al-fann al-miṣrī al-muᶜāṣir.*[255] ʼAmīn je považován za nejvýznamnějšího pedagoga na poli egyptského výtvarného umění. Po absolutoriu v Egyptě studoval malbu v Brazílii a v Evropě a po návratu domů, roku 1930, se věnoval vlastní tvorbě. Patřil původně k Džūrdžīho Skupině umělecké propagandy, což ho zřejmě významně ovlivnilo, neboť přestože byl považován za dobrého malíře, zájem o formování mladých talentů ho odvedl od vlastní umělecké kariéry k pedagogické činnosti. Odmítl výuku na Škole výtvarných umění, protože se nechtěl věnovat akademismu[256] a učil poté na dvou káhirských středních školách.[257] Skupina soudobého egyptského umění, kterou založil a která hrála tak významnou roli v rozvoji moderního egyptského umění po roce 1946, byla tvořena převážně jeho studenty, mezi nimiž byly tak výrazné osobnosti, jako ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār a Ḥāmid Nadā.

Při své pedagogické činnosti se zabýval objevováním mladých talentů. Mohl tak formovat umělce od mládí až po jejich vysokoškolská studia. Hledal nadané mladé lidi ve společenských vrstvách, pro které bylo výtvarné umění nejen zcela nepodstatným jevem, ale často dokonce elementem zakázaným z hlediska náboženského práva.[258] Karnouk shledává ʼAmīnův přínos nikoli v jakémsi teoretickém radikalismu, ale v jeho pozoruhodné intuici. "Obrazy, které jeho studenti tvořili, nebyly ovlivněny jeho přímými instrukcemi, ale bez jeho náhledu by pravděpodobně nikdy neexistovaly".[259]

Na poli středoškolské výtvarné výchovy se prosadil také další z absolventů Vysoké školy pedagogické, **Jūsuf al-ᶜAfīfī.** Studoval výtvarné umění v Británii a byl ovlivněn teoriemi Herberta Reada, podobně jako Džūrdžī, a také filosofií amerického reformátora Johna

[255] Více o působení tohoto uskupení viz Kapitolu II.
[256] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 142.
[257] Bouguighian, 1999, [online], [citováno 18.7.1007]
[258] Azar, 1961, s. 78.
[259] Karnouk, 2005, s. 39.

Deweye. Al-ᶜAfīfī vyučoval kresbu na střední škole al-Saᶜīdīja v Gīze, kde jeho hodiny navštěvoval například Fu'ād Kāmil nebo Kāmil al-Tilmissānī. Jeho krédem bylo umění jako invence, nikoli podřizování se úzu. Vedl své studenty k vnímání primitivního umění a seznamoval je s mimoevropským uměním,[260] což bylo velmi pokrokové v době, kdy oficiální akademické kruhy prosazovaly styly evropského umění konce 19. století.[261]

Vysoká škola pedagogická také později poskytovala možnost dalšího nástavbového pedagogického studia pro absolventy Školy výtvarných umění, aby získali příležitost obživy na poli výtvarného umění. Celá řada malířů a sochařů ve třicátých a čtyřicátých letech nenacházela jiné uplatnění, než jako učitelé na středních školách. Díky tomu se právě na středních školách sešla intelektuální a umělecká elita. Abū Ghāzī v monografii o Jūsufu Kāmilovi, jenž je považován za průkopníka egyptského impresionismu, zdůrazňuje jak důležitým obdobím byla pro Kāmila právě doba jeho působení na střední škole, kde byli po určitou dobu jeho kolegy literární kritici al-ᶜAqqād a al-Māzinī nebo spisovatelé Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd, 'Aḥmad Ḥasan al-Zajjāt a další.[262]

Možnosti studia výtvarného umění se otevíraly i pro ženy. Ve druhé polovině dvacátých let absolvovala první vlna egyptských stipendistek z Dívčího pedagogického institutu čtyřleté studium výtvarného umění ve Velké Británii. Některým z nich pak byla svěřena výuka na nově vytvořeném Vyšším institutu výtvarného umění pro učitelky, *al-Maᶜhad al-ᶜālī li-l-funūn li-l-muᶜallimāt*, který vznikl vroce 1938. Absolventky této školy pak postupně nahrazovaly cizinky, které do té doby vyučovaly výtvarnou výchovu v rámci základního i středního školství.

Egyptský stát a moderní výtvarné umění

Moderní výtvarné umění bylo po celé 20. století větší či menší měrou propojeno se státní mocí, ať již skrze přímé administrativní zásahy, nebo nepřímo v důsledku politických událostí, které ovlivňovaly egyptskou společnost. V první polovině dvacátých let se egyptský

[260] ᶜAṭīja, 1976, s. 55.
[261] Mezi al-ᶜAfīfīho žáky patřil také malíř a teoretik umění Saᶜd al-Chādim (1913-1987), který se později stal zakladatelem egyptských studií tradičního uměleckého řemesla a vytvořil rozsáhlou sbírku předmětů lidové tvorby ze všech oblastí Egypta.
[262] Abū Ghāzī, 1982, 7.

parlament začal zabývat situací výtvarného umění mimo jiné pod vlivem zájmu, který začaly projevovat někteří příslušníci egyptské vyšší vrstvy, včetně krále Fu'āda, jenž převzal patronaci nad jednou z každoročních výtvarných výstav. První pozitivní mocenské rozhodnutí na poli výtvarného umění učinil egyptský parlament roku 1924, kdy stanovil roční rozpočet na zahraniční stáže pro egyptské umělce.[263] Parlament také vydal prohlášení garantující ochranu a svobodu uměleckého projevu.[264] Ve stejné době byl schválen rozpočet na akvizice[265] a parlament rozhodl o zřízení poradního orgánu, který měl dohlížet na aktivity spojené s výtvarným uměním, včetně založení muzea moderního umění.[266] Tento orgán byl pod názvem Výbor pro výtvarné umění, *Ladžnat al-funūn al-džamīla,* ustaven roku 1927[267] a měl za cíl "posuzovat projekty a prostředky týkající se výuky umění, zakládání muzeí, zajištění technologií, pořádání výstav, organizování zahraničních stáží, hledání prostředků podpory pro umělce, výchovu uměleckých talentů a zušlechťování vkusu veřejnosti".[268] Následujícího roku převzala tuto funkci Správa výtvarného umění, *'Idārat al-funūn al-džamīla,* zřízená na ministerstvu informací a plnila ji až do roku 1966.[269] V jejím čele stáli zpočátku cizinci, zejména Francouzi - historik umění Louis Hautecoeur, Charles Térrasse a Georges Rémond, poté je nahradili Egypťané, například malíř a pozdější děkan Fakulty užitého umění Muḥammad Ḥasan nebo malíř Ṣalāḥ Ṭāhir.[270]

Revoluce roku 1952 a vnitropolitická situace v násirovském Egyptě přinesla výrazné změny postavení moderního umění v egyptské společnosti. Značné omezení majetků předválečných společenských elit a odchod cizinců ze země znamenal také zúžení skupiny potenciálních mecenášů a kupců moderního umění. V padesátých letech došlo k radikálnímu omezení financování uměleckých aktivit, pro sezónu 1954-1955 byl zcela zrušen státní příspěvek na výtvarné umění[271] a ani v dalších letech nebylo financování nijak výrazné. Zároveň se stupňovala potřeba vládnoucího aparátu potlačit nežádoucí politické a tedy i

[263] Na základě tohoto rozhodnutí dostali Jūsuf Kāmil, Rāghib ᶜAjjād a Muḥammad Ḥasan pětiletá stipendia do Říma a 'Aḥmad Ṣabrī taktéž pětileté stipendium do Paříže. Abū Ghāzī, 1982,s. 11.
[264] Mikdadi Nashashibi, 1989, s. 167.
[265] První komise pro akviziční činnost byla jmenována na sezónu 1934-1935 a zakoupila v Egyptě umělecké předměty v hodnotě 842 egyptských liber a v zahraničí v hodnotě 30 000 francouzských franků. Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 164.
[266] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 41.
[267] Ali, 1989, s. 35.
[268] Abū Ghāzī, 1982, s. 16.
[269] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 161.
[270] Al-Džabāchindžī, 1985, s. 24.
[271] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 130.

umělecké proudy, což se dotklo většiny do té doby působících uměleckých uskupení. Na násirovský stát se ovšem nelze dívat pouze jako na cenzora, společenské ovzduší druhé poloiny padesátých let se v mnohém neslo v duchu idejí, které vyznávala velká část umělců předválečné generace. Vláda postupně zvyšovala svůj zájem o oblast kultury a posilovala svůj vliv na tomto poli, aby si vytvořila skupinu umělců a tvůrčí inteligence, jež by byla plně loajální násirovské politice.

Karnouk upozorňuje, že násirovský stát postupně také nacházel ve výtvarném umění devizu, kterou se bylo možno prezentovat na mezinárodním poli. Styl umění musel ovšem splňovat nároky takové prezentace, což vedlo k preferování některých uměleckých stylů - v době po roce 1955 to byla převážně abstrakce[272] a později během éry egyptského socialistického experimentu také socialistický realismus.

Formálním počátkem státní monopolizace umění bylo vytvoření Nejvyšší rady pro péči o umění a litraturu (*Al-madžlis al-'aᶜlā li-l-funūn wa al-'ādāb*), k čemuž došlo roku 1956. Rada se stala zastřešujícím orgánem pro aktivity dalších organizací v oblasti umění a literatury, které se měly podílet na "zvyšování úrovně intelektuální produkce na poli umění a literatury" a také na "sbližování kultury uměleckého vkusu občanů", což mělo "sjednotit národ na cestě k pokroku".[273] Druhým krokem bylo zahrnutí již zmíněné Správy výtvarného umění spolu se Správou muzeí do resortu nově vzniklého ministerstva kultury v roce 1959. O sedm let později se tento orgán začal nazývat Všeobecná správa výtvarného umění a muzeí, *al-'Idāra al-ᶜāmma li-l-funūn al-džamīla wa al-matāḥif,* a do jeho povinností spadala jak podpora umělců, tak propagace uměleckých děl a veškeré aktivity spojené s jejich ochranou a uchováváním, zejména zakládání a správa muzeí a organizace sbírkové a výstavní činnosti.[274]

Pro působení uměleckých uskupení byly podstatné dva momenty - tím prvním byl zákaz spolčování vydaný v prvních revolučních letech a tím druhým pak byl zákon o spolcích a soukromých institucích, který byl přijat v roce 1964. Zákaz přivedl většinu do té doby fungujících uskupení k rozpadu nebo k ukončení veškerých veřejně provozovaných aktivit, jako byly výstavy nebo vydávání tiskovin. Zákon o spolcích přivedl veškerá potenciální uskupení tohoto druhu pod přímý dohled státu. Monopolizace umění však probíhala v zásadě nenásilně, až na výjimky představované zásahy proti krajně levicovým osobnostem, jako byla

[272] Karnouk, 1995, s. 45.
[273] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 183.
[274] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 161.

například ʾIndžī Aflāṭūn. Postupné vřazování umělců do státního systému se dělo převážně na ekonomickém základě. Státní aparát za prvé vytvářel vhodná administrativní místa v sektoru kultury, která nabízel umělcům, pokud se tito přizpůsobili odpovídající politické linii, a za druhé se stal výhradním zadavatelem zakázek na rozsáhle umělecké projekty obsahově zohledňující nový vývoj v porevolučním Egyptě (zejména se jednalo o plastiky na veřejná prostranství nebo o mozaiky a reliéfy na státní budovy). Kdo z intelektuálů a umělců se nechtěl "rozpustit v režimních institucích, musel zůstat bez [odpovídajícího] postavení nebo jen s velmi špatným postavením".[275]

Do období přelomu padesátých a šedesátých let tak lze datovat počátek stavu, kdy je umělecká tvorba i kritika součástí jednoho ekonomického systému, a obě si jsou svým způsobem navzájem zavázány a nemají proto potřebu skutečné konfrontace. Typickým příkladem takového prolínání umělecké a byrokratické kariéry je malíř Ṣalāḥ Ṭāhir, jakkoli jeho umělecké kvality byly nesporné. Po několika pedagogických postech působil v padesátých letech jako ředitel Muzea moderního umění a posléze jako ředitel sekce všech egyptských uměleckých muzeí. Odtud postoupil na místo ředitele kanceláře ministra kultury, počátkem šedesátých let pak byl postaven do čela Správy výtvarného umění na ministerstvu kultury a poté se stal ředitelem Operního domu.[276] Následně působil jako umělecký poradce pro vydavatelství *al-ʾAhrām.*[277] Ve stejné době vystavoval doma i v zahraničí a sklízel úspěchy na domácí i mezinárodní scéně. Podobně markantním příkladem v současnosti je malíř Fārūq Ḥusnī, jenž působil sedm let jako ředitel Centra egyptské kultury v Paříži, poté stál v čele Egyptské akademie v Římě a od roku 1987 zastával post ministra kultury. V násirovské době se ve veřejné správě upevnil tzv. pyramidový systém, v němž je kariérní postup zajištěn odslouženými léty spíše než schopnostmi či nadáním. Tentýž systém, přirozeně, tvoří také kostru egyptské kultury[278] a lze jej bez váhání označit za výrazný retardační činitel na poli výtvarného umění.

Státní podpora umění se v násirovském období projevila také v mnoha konkrétních programech. Jedním z nich bylo poskytování stipendia, které na určitou dobu zajistilo umělci čas na tvorbu, aniž se musel zabývat výdělkem, a stát poté většinou také zakoupil díla

[275] Nadžīb, 1997, s. 89.
[276] Operní dům, *Dār al-ʾūbirā,* se kromě hudebních aktivit zaměřoval vždy i na další umělecká odvětví, v jeho prostorách se často vystavovalo výtvarné umění.
[277] al-Šārūnī, 1984, s. 14.
[278] Karnouk, 1995, s. 3.

vytvořená během této doby[279]. První stipendia tohoto druhu byla udělena v roce 1958 formou placeného volna v zaměstnání, případně také poskytnutím prostoru k výtvarné činnosti.[280] Od roku 1967 mělo stipendium zřetelněji stanovené podmínky: poskytovalo se na dobu od jednoho do tří let a doba mezi jednotlivými stipendii nesměla být kratší pěti let; stipendium mohlo být buďto zcela volné, nebo naopak vázané na konkrétní projekt. Udělení stipendia záviselo na posouzení umělce a jeho díla zvláštní komisí a muselo být schváleno ministrem kultury.[281]

Dalším krokem bylo vytvoření uměleckých ateliérů v některých historických budovách v centru tzv. islámské Káhiry. Šlo zejména o *Bajt al-Suḥajmī*[282] a *wikālu* sultána *Ghūrīho*[283]. *Bajt al-Suḥajmī* se stal ateliérem Fakulty výtvarných umění (obr. 62), v jedné části wikály vznikly ateliéry bezúplatně poskytované výtvarníkům a z druhé části byly vytvořeny učňovské dílny pro zachování tradičních řemesel. Podobně byl využíván také palác *Musāfirchāna* ve čtvrti al-Gamālīja v tzv. islámské Káhiře. [284]

V tomto období také došlo k rozhodnutí o výstavbě velkoryse pojatého Paláce umění. Sedmipodlažní budova měla obsáhnout jak stálé expozice moderního umění, tak také knihovnu, přednáškové sály a ateliéry.[285] Gigantický projekt byl však zastaven krátce po nástupu prezidenta al-Sādāta, který nechal převést celý pozemek i rozestavěnou budovu do správy prezidentského úřadu.[286]

Násirovská mobilizace lidových mas pro budování suverénního emancipovaného egyptského státu spolu s přejímáním některých socialistických idejí vedla ke snaze o pozvednutí statusu tradičního lidového umění a zároveň o šíření moderního umění do menších měst a na venkov. Vhodnou základnou pro obojí byla instituce tzv. lidové univerzity, *al-džāmi*^{c}*a al-ša*^{c}*bīja*, která vznikla už ve čtyřicátých letech jako nástroj boje s negramotností.

---

[279] al-Bahnasī, 1979, s. 74.
[280] Velký otazník ovšem vyvstával nad stanovením kritérií pro udělení stipendia a také nad kompetentností komise, která stipendisty vybírala. Ta se skládala převážně z literátů, což u výtvarníků vzbuzovalo značnou nevoli.
[281] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 228.
[282] Jeden z honosných obytných domů, které vznikaly v Káhiře v osmanském období. Patřil turecké rodině al-Suḥajmī, byl postaven v roce 1648, a dále rozšiřován v 18. i 19. století. Ve třicátých letech 20. století ho od dědiců původní rodiny odkoupila egyptská vláda.
[283] Velkoobchodnický vícepatrový dvorový dům, určený pro ubytování a uskladnění zboží, který v letech 1504-1505 vystavěl mamlúcký sultán al-Ghūrī.
[284] Palác zbudovaný na konci 18. století jako sídlo rodiny bohatého káhirského obchodníka. V roce 1998 byl zela zničen požárem.
[285] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 172-173.
[286] Winegar, 2003, s. 220.

Tato kulturní centra nacházející se v různých regionech země byla v padesátých letech přeměněna v tzv. Paláce kultury, *Quṣūr al-ṯaqāfa*, a umělci byli osloveni, aby v nich formou přednášek a kurzů v ateliérech šířili výtvarnou osvětu.

Během al-Sādātovy vlády došlo k plné institucionalizaci výtvarného umění.[287] V roce 1973 byl vytvořen Ústřední svaz egyptských výtvarných umělců, *al-Džamᶜīja al-markazīja li-l-fannānīn al-taškīlījīn al-miṣrījīn*. Vznikl spojením šesti uměleckých uskupení a důvodem jeho vzniku údajně byla nutnost vytvořit jednotný orgán, který by zastupovat egyptské umělce na mezinárodním poli, zejména v rámci Všeobecného svazu arabských výtvarných umělců.[288] [289] Na základě zákona schváleného v roce 1976 vznikl Syndikát výtvarných umělců, *Niqābat al-fannānīn al-taškīlījīn*, který převzal roli Všeobecného svazu ve vztahu k zahraničí. Stal se ovšem také dalším nástrojem, jehož prostřednictvím mohl stát udržovat umělce pod kontrolou, o čemž svědčí zákon z roku 1981, který osvobozoval umělce sdružené v Syndikátu od daní,[290] tedy jednoznačně znevýhodňoval nezávislé tvůrce.

Dalším krokem, který mimoděk ovlivnil situaci egyptského výtvarného umění, bylo ochlazení vztahů se Sovětským svazem v průběhu první poloviny sedmdesátých let, jež mělo mimo jiné za následek uzavření kulturních center zemí socialistického bloku,[291] která do té doby představovala významný výstavní prostor pro egyptské umělce.[292]

Ani sádátovská administrativa nebyla zcela lhostejná k potřebám výtvarného umění. Generální správa výtvarného umění působila i v sedmdesátých letech a podle zprávy ministerstva kultury o stavu výtvarného umění v Egyptě odpovídala za provozování státních muzeí a jejím úkolem byla podpora výtvarných umělců mimo jiné formou akvizic jejich děl do státních sbírek a poskytováním ateliérů.[293] Realita však byla jiná, koncem sedmdesátých let naopak došlo k uzavření některý státních galerií a v roce 1980 se prezident al-Sādāt ve snaze vypořádat se s levicovou opozicí představovanou zejména intelektuály rozhodl zrušit ministerstvo kultury. Administrativní správu kulturních záležitostí mělo převzít nově vytvořené Minsterstvo státu, *Wizārat al-dawla,* jež spadalo přímo pod prezidentskou kancelář.

---

[287] Do značné míry to byl důsledek setrvačnosti předchozího vývoje, protože al-Sādāt usiloval spíše o ostrakizaci uměleckých a intelektuálních kruhů.
[288] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 159.
[289] První Celoarabská konference o výtvarném umění se konala v roce 1971 v Sýrii.
[290] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 159.
[291] Winegar, 2003, s. 220.
[292] V tehdejším Československém kulturním centru v Káhiře vystavoval například Fu'ād Kāmil v roce 1973.
[293] *Al-funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī,* 1979, s. 265-266.

Byl to cíl kampaně vedené pod heslem "Kultura [jen] pro inteligenci", *al-Taqāfa li-l-muṯaqqafīn,*[294] což mělo vytlačit kulturní aktivity z "ulice" a oddělit tak umělce a inteligenci od širších lidových mas. Tento krok měl za následek snížení rozpočtu nejen na výtvarné umění, ale na kulturu obecně.[295] Nově vytvořený orgán, Nejvyšší rada pro kulturu, *al-Madžlis al-'aʿlā li-l-ṯaqāfa*, neměl nijakou faktickou rozhodovací moc, mohl působit jen v rámci dané státní politiky.

Po al-Sādātově násilné smrti a nástupu Mubāraka do čela státu bylo ministerstvo kultury obnoveno, rozpočet resortu se vrátil na dřívější úroveň a v devadesátých letech ji výrazně překročil. V rámci ministerstva vzniklo roku 1985 Národní centrum výtvarných umění**,** *al-Markaz al-qawmī li-l-funūn al-taškīlīja*, které převzalo rozhodovací pravomoc v otázkách navrhovaných Nejvyšší radou pro kulturu.[296] V roce 1987 byl založen Egyptský svaz kritiků výtvarného umění, *al-Džamʿīja al-miṣrīja li-nuqqād al-fann al-taškīlī.*

Roku 1987 byl jmenován ministrem kultury Fārūq Ḥusnī, v té době již známý umělec a zároveň zkušený státní úředník, který měl za sebou působení v zahraničí. Jeho ambicí bylo dostat egyptské výtvarné umění do mezinárodního povědomí, k čemuž bylo v prvé řadě nutné obnovit umělecký život v samotném Egyptě.[297] Jeho kulturní politika na jedné straně otevírala nové možnosti a pozdvihla fenomén moderního umění na vyšší úroveň, na druhé straně však z něj učinila do značné míry politickou arénu pro konfrontaci tradicionalistů, jejichž kořeny tkvěly ještě v násirismu, s neoliberály a s nastupujícím vlivem globalizace. Důsledkem toho mimo jiné bylo, že generace umělců padesátých a šedesátých let se cítila být novou kulturní politikou ukřivděna, neboť byla z jejich pohledu neoprávněně odsunována mladší generací, které se dostávalo většího uznání,[298] což odporovalo zažitému systému kariérního postupu.[299]

Hmatatelným přínosem Ḥusnīho působení bylo navýšení financí plynoucích do kultury, zavedení nových grantů a ocenění. Zvýšila se prestiž dosud existujících projektů, například Alexandrijského bienále moderního umění, a vznikly nové výstavní projekty soutěžního rázu, jako je Egyptské mezinárodní trienále grafiky nebo Salon mladých výtvarníků. Během devadesátých let byl také úspěšně realizován dlouhodobě odkládaný

[294] Winegar, 2003, s. 222.
[295] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 184.
[296] Winegar, 2003, s. 223.
[297] Winegar, 2003, s. 228.
[298] al-Sharouny, 1999, s. 108.
[299] Na druhou stranu toto prosazování mladých progresívních umělců skutečně přineslo kýžené zisky, když skupina mladých egyptských výtvarníků získala v roce 1995 na Benátském bienále ocenění za nejlepší pavilon.

projekt Muzea moderního egyptského výtvarného umění.

S obecným uvolněním ekonomických aktivit souvisel také vznik několika soukromých galerií a určitý stupeň aktivizace egyptských umělců mimo rámce dané státními strukturami.[300]

Galerie a muzea

Státní muzea a výstavní aktivity

Ve dvacátých letech 20. století bylo egyptské výstavnictví záležitostí propojující bohaté soukromé mecenáše s umělci a intelektuály angažovanými v uměleckém i společenském životě, z nichž jedni či druzí byli napojeni na mocenské struktury, ať už osobně na panovnickou rodinu nebo skrze vztahy s čerstvě ustavenou parlamentní scénou. Třetím faktorem zde byli cizinci, kteří působili v Egyptě zpočátku z pověření britské protektorátní správy, později na doporučení britských poradců, jako odborníci v mnoha oblastech. Státní instituce se v otázce moderního umění angažovaly většinou právě na popud zástupců některého z těchto tří okruhů. Větší část aktivit zůstávala na soukromnících a na jimi podporovaných spolcích. Takovéto prolínání státní a nestátní sféry v péči o moderní egyptské umění pokračovalo až do padesátých let. S nástupem násirismu se výstavní aktivity a péče o muzea přesunuly téměř výhradně do státního sektoru. Po sádátovském období, které bylo pro veřejnou prezentaci výtvarného umění nejméně příznivé, nastoupila osmdesátá a devadesátá léta spojená s působením již zmíněného ministra kultury Ḥusnīho, kdy se výstavnictví zřetelně rozběhlo po dvou paralelních kolejích: vedle státních muzeí a poměrně hojných výstavních aktivit zaštítěných státem se rozvíjely soukromé galerie často provozované zahraničními majiteli a také zaměřené převážně na zahraniční klientelu.

První výstava děl egyptských malířů (nikoli už cizinců sídlících v Egyptě) se konala v roce 1910 a byla na ní k vidění převážně tvorba umělců z řad studentů Školy výtvarných umění. Jako výstavní prostory posloužil interiér sídla Klubu Muḥammada ᶜAlīho (obr. 63) v centru nové Ismāᶜílovské části Káhiry, což byl společenský klub pro evropsky vzdělanou elitu

[300] Winegar, 2003, s. 369.

blízkou královské rodině.[301] Na výstavě se veřejnosti poprvé představili mimo jiné malíři Jūsuf Kāmil, Muḥammad Ḥasan, Rāghib ᶜAjjād, sochař Maḥmūd Muchtār a řada dalších.

V roce 1919 vznikl v Káhiře spolek intelektuálů nazvaný Egyptská společnost pro krásná umění, *al-Džamᶜīja al-miṣrīja li-l-ḍunūn al-džamīla,* která uspořádala několik prvních výstav.[302] Počátky mimoakademického výstavnictví jsou však spojeny zejména se jménem Fu'āda ᶜAbd al-Malika (1878-1955), jenž sám byl malířem a fotografem dříve působícím v Evropě. Po svém návratu do Egypta krátce po otevření Školy výtvarných umění založil ve čtvrti Būlāq první stálou galerii určenou pro vystavování egyptského výtvarného umění a uměleckého řemesla. Byla nazvána Dům egyptského umění a řemesel, *Dār al-ḍunūn wa al-ṣanā'iᶜ al-miṣrīja,* a v roce 1920 se v jejím sídle konala první výstava.[303] ᶜAbd al-Malik stál také u zrodu Společnosti milovníků krásných umění, *Džamᶜījat muhubbī al-ḍunūn al-džamīla*, která poté od roku 1922 pořádala každoroční káhirský Salón. Prvního Salónu se zúčastnilo dvacet sedm Egypťanů a patnáct cizinců,[304] což představovalo velký posun ve srovnání se zcela první výstavou moderního umění, která proběhla v káhirské Opeře roku 1891.[305]

V roce 1925 stanovila vláda roční rozpočet na nákup uměleckých děl[306] do státních sbírek, a také rozpočet určený na aktivity Společnosti milovníků krásných umění, což byl vlastně vklad státu do pořádání káhirského Salonu, který se konal každoročně právě v sídle zmíněné společnosti. Byl to také počátek úvah o založení státem provozovaného muzea moderního výtvarného umění. Jedním z iniciátorů této myšlenky byl Muḥammad Maḥmūd Chalīl, sám sběratel evropské moderny a předseda Společnosti milovníků krásných umění. Ministerstvem jmenovaná Správa výtvarného umění, *'Idārat al-ḍunūn al-džamīla,* v čele s Georgesem Rémondem pověřila organizací a vedením muzea malíře Pierre Beppi-Martina.[307] Sbírky, které nebyly výsledkem pouze nákupů, ale tvořily je zejména dary od sběratelů, byly instalovány v domě na ulici Qaṣr al-Nīl. Muzeum bylo poté slavnostně otevřeno v únoru roku 1931 v pronajatém domě na ulici *Fu'ād al-'awwal*[308] a v jeho expozici výrazně převažovalo

[301] Budova na dnešní ulici *Ṭalᶜat Ḥarb* byla roku 1963 zestátněna a stala se sídlem Diplomatického klubu.
[302] Abū Ghāzī, 1982, s. 17.
[303] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 106.
[304] Ali, 1997, s. 29.
[305] Výstavy roku 1891 se účastnili téměř výhradně malíři-cizinci dlouhodobě pobývající v Egyptě.
[306] Ali, 1997, s. 29.
[307] Azar, 1961, s. 374.
[308] Dnešní ulice *26 jūlijū*.

evropské umění.[309] Roku 1935 byla prvně ustavena vládní Komise pro akviziční činnost, která měla za úkol každoročně vybírat domácí i zahraniční díla pro státní sbírku moderního umění.[310] Vedení muzea postupně přešlo do egyptských rukou, hlavním kurátorem expozice byl jmenován malíř Muḥammad Nāgī, a text nového katalogu vydaného v roce 1935 napsal Rāghib ᶜAjjād, který se poté stal ředitelem muzea v padesátých letech.

Muzeum později ještě několikrát změnilo své sídlo, roku 1940 se jím na více než dvacet let stala dnes již neexistující vila Zūghajb opět na ulici Qaṣr al-Nīl. V roce 1963 došlo k rozdělení sbírek na evropské a egyptské umění. Evropská část byla přesunuta do muzea na ostrově al-Gazīra (*Matḥaf al-Džazīra*) a egyptská část, ze které bylo ještě vyděleno dílo sochaře Maḥmūda Muchtāra, pro než bylo určeno samostatné muzeum, byla instalována v domě č. 18 na ulici Ismāᶜīl ᶜAbd al-Fatūḥ ve čtvrti Duqqi. Tam bylo tedy roku 1966 otevřeno skutečně první muzeum pouze egyptského moderního výtvarného umění. V devadesátých letech[311] byla pro potřeby muzea přebudována tzv. *al-Sarāj al-kubrā*, budova kulturního centra ze třicátých let, jež stála na ostrově al-Gazīra na ploše někdejšího výstaviště. Výstaviště v osmdesátých letech ustoupilo budově nové káhirské opery, *Dār al-'ūbirā,* ale budova *al-Sarāj al-kubrā* zůstala a Muzeum moderního egyptského výtvarného umění (obr. 64 a 65) se tak stalo organickou součástí operního komplexu. V jeho sousedství vyrostla ještě přízemní budova zvaná *Markaz al-hanādžir li-l-funūn,* Centrum umění Hangár, určené jako výstavní prostory pro experimentální umění.

O zpřístupnění fenoménu moderního výtvarného umění egyptské společnosti se velkou měrou zasloužil již jmenovaný Muḥammad Maḥmūd Chalīl (1877-1955), předrevoluční politik a bohatý mecenáš umění. Byl největším egyptským sběratelem evropského umění a hojně podporoval moderní egyptské umění, sám předsedal Společnosti milovníků krásných umění a měl významný poradní hlas v otázkách prvních akvizic pro státní sbírky. Jeho soukromá sbírka představovala ve své době největší kolekci evropských a zejména francouzských malířů 19. století na Středním východě[312] a vedle děl výtvarného umění zahrnovala i rozsáhlý soubor uměleckého řemesla. Součástí sbírky byla také díla evropských

[309] Gharīb, 1998, s. 31.
[310] První komise pro akviziční činnost byla jmenována na sezónu 1934-1935 a zakoupila v Egyptě umělecké předměty v hodnotě 842 egyptských liber a v zahraničí v hodnotě 30 000 francouzských franků. Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 164.
[311] Původně bylo otevření muzea plánováno již na rok 1988.
[312] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 172.

tzv. malířů-orientalistů, kteří na přelomu století působili v Káhiře. Chalīl zapůjčil tato díla na výstavu "Egypt-Francie", která se konala roku 1937 v Louvru, a část kolekce orientalistů poté věnoval alexandrijskému Muzeu moderního umění a káhirskému Klubu Muḥammada ᶜAlīho.[313] Celou svou sbírku, která čítala více než 300 děl, později odkázal egyptskému státu. Navíc jeho žena po Chalīlově smrti odkázala státu i jejich palác v Gīze a to s podmínkou, že zde vznikne muzeum se stálou expozicí Chalīlovy sbírky nazvané jeho jménem a jménem jeho ženy, a které bude veřejnosti přístupné zdarma nebo za symbolické vstupné.[314] Muzeum Muḥammada Maḥmūda Chalīla a jeho manželky, *Matḥaf Muḥammad Maḥmūd Chalīl wa ḥaramihi,* bylo skutečně pod tímto názvem otevřeno roku 1962, ale již o deset let později nechal prezident al-Sādāt muzeum uzavřít a palác připojil ke svému sídlu, které stálo v jeho sousedství. Část Chalīlovy sbírky pak zůstala na místě a druhá část byla umístěna v poměrně nevyhovujících podmínkách v někdejším paláci prince ᶜAmra Ibrāhīma ve čtvri al-Zamālik.[315] Osud Chalīlovy sbírky se zejména po al-Sādātově smrti stal žhavým tématem v intelektuálských kruzích a od roku 1982 probíhala kampaň za obnovení původního Chalīlova muzea. Teprve o jedenáct let později rozhodlo ministerstvo kultury o novém naplnění Chalīlova odkazu, palác v Gīze byl rekonstruován a opět se stal sídlem Chalīlovy sbírky.[316] Muzeum bylo nově otevřeno v roce 1995.

V dějinách moderního egyptského umění je několik osob, které si získaly takovou pozici ve společnosti, že egyptská vláda rozhodla o vybudování samostatného muzea určeného pouze jejich tvorbě. Nespornou ikonou moderního egyptského umění se stal zejména Maḥmūd Muchtār. Téměř okamžitě po jeho smrti padlo rozhodnutí o vzniku samostatného muzea věnovaného jeho dílu. Muchtār dlouhodobě žil i tvořil ve Francii a přesun jeho díla do Egypta oddálilo vypuknutí druhé světové války. K přesunu nakonec došlo teprve na počátku padesátých let a na základě tohoto výrazného rozšíření státní sbírky jeho děl byla roku 1952 v objektu původní stáje v zahradě vily Zūghajb, v níž v té době sídlilo Muzeum moderního umění, připravena dočasná expozice Muchtārových soch.[317] V roce 1962, tedy dvacet osm let po umělcově smrti, bylo v zahradách al-Ḥurrīja na ostrově al-Gazīra otevřeno Muzeum Maḥmūda Muchtāra, *Matḥaf Maḥmūd Muchtār,* v budově, která byla již za tímto účelem

[313] Nadžīb, 1995, s. 19.
[314] Bīkār: Al-wāqiᶜ al-mudžarrad, naẓarīja džadīda fī al-fann, in *'Ākhir sāᶜa,* 5.4.1961, č. 1380, s. 26.
[315] V ulici al-Šajch al-Marsafī, dnes zde sídlí Muzeum islámské keramiky, *Matḥaf al-chazaf al-'islāmī.*
[316] al-ᶜAṭṭār, 1995, s. 49.
[317] *Matḥaf al-fann al-miṣrī al-hadīṯ*, 1992, s. 24.

projektována architektem Ramsīsem Wīṣā Wāṣifem.[318] Také z ateliéru Muḥammada Nāgīho, umělce a kritika, který je považován za zakladatele egyptského moderního malířství, bylo krátce po malířově smrti vytvořeno muzeum, které od roku 1962 spravuje stát.

Výstavní činnost probíhala i v Alexandrii, zpočátku se tak dělo opět převážně díky působení nestátních sdružení. V roce 1931 organizoval Spolek milovníků krásných umění, *Džamᶜīјat huwāt al-funūn al-džamīla*, první alexandrijský Salon.[319] Řadu dalších výstav pořádal již zmíněný klub *L'Atelier,* založený roku 1935 skupinou umělců a intelektuálů v čele s Muḥammadem Nāgīm. V roce 1954 zde vzniklo státní Muzeum moderního výtvarného umění[320]. Základ jeho sbírek tvořil dar soukromého sběratele, Němce usídleného v Egyptě, který získalo město na počátku 20. století. Dar čítal na dvě stovky obrazů a také finanční dotaci a byl podmíněn tím, že pro tato díla město najde výstavní prostory. Sbírka byla proto zpočátku instalována - v podstatě pouze deponována - v pronajatých obytných místnostech. Roku 1926 získalo město, také darem, vilu na ulici *Muḥarram Bej*, která se nakonec stala sídlem muzea[321] a mohla v ní být instalována zmíněná darovaná kolekce. Druhé významné alexandrijské muzeum moderního umění vzniklo v domě, kde žil malíř Maḥmūd Saᶜīd. V roce 2000 bylo k tomuto muzeu přičleněno muzeum bratří Wānlī, které navázalo na původní muzeum ‘Adhama Wānlī ze šedesátých let.

Vedle sbírkové činnosti zaštítěné státem hrály důležitou roli také výstavní projekty a soutěže, které byly zejména v porevoluční době zcela ve státní režii. Z předrevolučních událostí je nutné jmenovat cenu Maḥmūda Muchtāra, která byla vyhlášena pro mladé egyptské sochaře. Soutěž, o jejíž vznik se významně zasloužila egyptská feministka Hudā Šaᶜrāwī (1879–1947), byla nejen prestižní záležitostí, ale pro vítěze znamenala i značnou finanční odměnu. První soutěž proběhla v roce 1935 a poté se vyhlašovala každoročně až do počátku padesátých let.

Po dlouho dobu představovalo jedinou významnou soutěžní výstavu pořádanou v Egyptě Bienále výtvarného umění pro země středomoří, zkráceně nazývané *Bjīnālī al-Iskandarīja,* které od roku 1955 organizuje Muzeum moderního výtvarného umění

[318] O něm více viz Kapitolu IV.
[319] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 83.
[320] *al-Funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī*, 1979, s. 70.
[321] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 85.

v Alexandrii (obr. 66).[322] Důležitým fenoménem byla také výstava akvizic, která se poprvé konala koncem roku 1969 v Káhiře. Byla určena pro umělce, kteří v tom roce již vystavovali, a Státní komise pro akvizice měla z vystavených prací vybrat díla určená k zakoupení do státních sbírek nebo poskytnout vybraným oceněným tvůrcům státní stipendium. Od následujícího roku pak byla tato výstava pořádána každoročně pod názvem Všeobecná výstava, *al-Maᶜriḍ al-ᶜāmm*. I té se mohl zúčastnit kterýkoli autor až se třemi svými díly, ale pouze s těmi, která toho roku již vystavoval. Protože však možnosti pro běžnou výstavní činnost byly značně omezené, mnozí umělci se cítili být tímto omezením diskriminováni. Byly proto jmenovány další komise, které delegovaly pro Všeobecnou výstavu i díla dosud nevystavená. Nevýhodou tohoto systému bylo, že do těchto komisí byli jmenování etablovaní kritici a intelektuálové, kteří jen ztěží akceptovali jakékoli nové směry a techniky ve výtvarném umění.[323] Od konce sedmdesátých let, kdy začal fungovat Syndikát výtvarných umělců, začala být účast na Všeobecné výstavě podmíněna členstvím v této státem kontrolované organizaci,[324] čímž byli všichni nezávislí umělci v podstatě vyloučeni z možnosti prezentace svých děl veřejnosti a také ztratili možnost usilovat o státní podporu. V osmdesátých letech se spolu s postupující politickou a ekonomickou liberalizací rozšířily i výstavní možnosti, vedle Alexandrijského bienále vzniklo Káhirské bienále, Egyptské mezinárodní trienále grafiky, Salon mladých a Trienále keramiky. Všeobecná výstava přestala být každoroční a přešla na dvouletý cyklus jako protiváha Káhirského bienále a do značné míry ztratila svůj diskriminující charakter.

Káhirské mezinárodní bienále, *Bjinālī al-Qāhira al-duwalī,* se poprvé konalo v roce 1984, kdy se ho zúčastnilo dvanáct států. Mělo být původně přehlídkou arabského moderního umění a představovalo tak jeden z nástrojů obnovení prestiže Egypta v rámci arabského světa. Velmi brzy však zaznamenalo mnohem širší mezinárodní účast, která na počátku 21. století dosahovala počtu kolem padesáti zemí.[325] Roku 1992 proběhl první ročník Káhirského mezinárodního bienále keramiky, *Bjinālī al-Qāhira al-duwalī li-l-chazaf,* které významně pozvedlo status moderní keramické plastiky, což je v rámci moderního umění médium nejbližší egyptské tradici. Hned následujícího roku vzniklo Egyptské mezinárodní trienále

[322] Bogdanov, 1975, s. 92.
[323] al-ᶜAṭṭār, al-Jūbīl al-fiḍḍī li-l-maᶜriḍ al-ᶜāmm, in *al-Muṣawwar,* 20.2. 1998, č. 3820, s. 47.
[324] al-ᶜAṭṭār, al-Jūbīl al-fiḍḍī li-l-maᶜriḍ al-ᶜāmm, in *al-Muṣawwar,* 20.2. 1998, č. 3820, s. 47.
[325] *Bjinālī al-Qāhira al-duwalī al-tāsiᶜ, 2004,* s. 15.

grafiky, *Trīnālī Miṣr al-duwalī li-fann al-džrāfīk*. Mezi soutěžními přehlídkami sehrál v posledním desetiletí 20. století nejvýznamnější roli Salon mladých, *Sālūn al-šabāb.* Byl poprvé pořádán roku 1989 jako jeden z prvních počinů ministra kultury F. Ḥusnīho a mělo se jednat o jednorázovou výstavu, která měla ukázat uměleckou úroveň nastupující generace. Salón měl však nebývalý úspěch a stal se každoroční akcí, která přitahuje pozornost studentů výtvarného umění, kritiků i veřejnosti. Umožnil totiž do značné míry nejen nástup nové generace talentovaných umělců, kteří by jinak po tradičním uměleckém a administrativním kariérním žebříčku jen pomalu stoupali ve stopách starší generace, ale otevřel výtvarnou scénu i pro média, která doposud byla ve veřejném sektoru potlačována, jako byl fenomén instalace, performance nebo i umělecká fotografie.[326] Od roku 1996 se koná v Asuánu Mezinárodní sochařské sympózium, *Sīmbūzjūm Aswān al-duwalī li-l-naḥt,* jež představuje sochařský ateliér pod širým nebem, kde během deseti týdnů vznikají rozměrné plastiky z asuánského červeného a šedého granitu. Sympózium založil sochař ʾĀdam Ḥinajn, který je také kurátorem expozice děl vzešlých ze sympózia, jež je od roku 1997 instalována v Asuánu v plenéru a každým rokem je rozšiřována o nová díla.[327]

Většina těchto státem garantovaných soutěžních výstav však bývá velmi často terčem kritiky. Ani na konci dvacátého století se jejich organizování nevymanilo ze systému nahrávajícího jen vybrané a spíše konformní části uměleckého světa. Projevuje se zde tendence štěpení na úspěšné umělce vyzdvihované oficiální kritikou podporovanou státem a na taktéž úspěšné umělce, jejichž díla se prostřednictvím soukromých galerií nejen vystavují, ale i prodávají doma i v zahraničí. Chālid Ḥāfiẓ tvrdí o Káhirském bienále, že "přehlíží většinu, ne-li všechny umělce, kteří se rozhodli spolupracovat se soukromými galeriemi. A mnozí umělci, kteří se samostatně prosadili na mezinárodních akcích nepovažují za důležité být zahrnuti do Káhirského bienále".[328] Také asuánské Sympózium vyvolává určité negativní reakce ze strany egyptských kritiků, kteří upozorňují na jeho spíše elitářský charakter.[329]

[326] Karnouk, 2005, s. 191.
[327] V roce 2000 představovala tato expozice 60 monumentálních plastik od egyptských i zahraničních autorů. Medina, [online], [citováno 18.5.2010]
[328] Hafez, [online], [citováno 18.5.2010]
[329] Winegar, 2003, s. 264-272.

Galerie

Vedle státních muzeí a oficiálních soutěžních výstav je nutné zmínit také úlohu galerií. V předrevoluční době sehrály důležitou roli zejména soukromé galerie, případně výstavní prostory cizích institucí sídlících v Egyptě. Soukromé galerie nejsou příliš zmapovány a lze proto vycházet pouze z informací v biografiích, v nichž autoři uvádějí místa svých výstav. Tak ve čtyřicátých a na počátku padesátých let fungovaly v Káhiře galerie Thoth, Horus, Friedman, La Galion, Aladin, A.D.A.M., Cultura, Goldenberg, Alban,[330] Biberia,[331] výstavní sál La Packard. V Alexandrii to byly například galerie Lehmann, Grègoire.[332]

Výstavní činnost také podporovaly některé spolky zaměřené na kontakty s evropskou kulturou, například Přátelé francouzské kultury v Egyptě[333] nebo Klub řeckých intelektuálů.[334] Také francouzské lyceum, Lycée Francais du Caire, mělo svůj podíl na egyptském moderním umění. Kromě výuky malby, která byla součástí osnov, se zde také vystavovalo. Azar uvádí kupříkladu výstavu „Foyer d´Art" v roce 1930.[335]

Většina ze zmíněných soukromých galerií působila ještě nějakou dobu po revoluci, ale z období po roce 1956 už o jejich aktivitách nejsou žádné dostupné informace.[336] Všechny objekty, které v šedesátých a sedmdesátých letech sloužily k vystavování moderního umění, byly státní. Začalo se využívat sídel větších deníků, jako byla například hala vydavatelství novin *'Achbār al-jawm* a *al-'Ahrām,* sál v sídle Syndikátu novinářů, *Niqābat al-ṣuḥufījīn,* nebo Syndikátu advokátů, *Niqābat al-muḥāmījīn*. Výstavy probíhaly také v budově ústředního výboru Arabského socialistického svazu na nábřežní ulici Kurnīš. V oblastech mimo Káhiru byly využívány Paláce kultury. Výstavy moderního umění se prezentovaly většinou jen ve větších centrech jako například v Ismāᶜīlīji, Port Tawfīqu a dalších.

Již ve čtyřicátých letech existovala v budově kina *Qaṣr al-Nīl* galerie *'Achnātūn*, která ve své době patřila k nejvyhledávanějším výstavním prostorům a uchovala si svůj status i v padesátých a šedesátých letech, kdy se stala státní institucí. Budova kina, jež byla v násirovském období zestátněna, byla však na počátku sedmdesátých let prodána zpět

[330] Azar, 1961, s. 370-394.
[331] Z biografie M. Salinase, [online], [citováno 18.5.2010]
[332] Azar, 1961, s. 370-394.
[333] Les Amis de la Culture Francaise en Egypte
[334] Club des Intellectuels Grecs
[335] Azar, 1961, s. 382.
[336] Karnouk, 2005, s. 69.

původním majitelům a výstavní prostor byl omezen na vstupní chodbu. Galerie *'Achnātūn* však měla takový zvuk, že se vláda rozhodla otevřít pod stejným názvem jiné výstavní prostory a novou galerií *'Achnātūn* se tak stal někdejší palác ᶜĀ'iši Faḥmī na ostrově al-Gazīra.[337] Další státní galerií, která vznikla počátkem šedesátých let a nepřežila období sádátovské liberalizace, byl výstavní prostor *Bāb al-lūq* v budově Obchodní komory na náměstí al-Falakī.[338] Roku 1984 byla náhradou za tento prostor otevřena galerie *al-Nīl.* Dalším dobře zavedeným výstavním prostorem byla galerie káhirského spolku *'Ātīljī al-Qāhira,* káhirský Ateliér, jež vznikl roku 1951 jako obdoba alexandrijského Ateliéru. Pro krátkodobé výstavy slouží sály Egyptského centra pro mezinárodní kulturní spolupráci, *Al-markaz al-miṣrī li-l-taᶜāwun al-ṯaqāfī al-duwalī,* ve čtvrti al-Zamālik na ulici Šadžarat al-durr.

Kulturní centra diplomatických misí v Egyptě představovala také vhodná výstavní místa. Až do al-Sādātova rozchodu se Sovětským svazem to byla převážně kulturní centra socialistického bloku, včetně Československa. V osmdesátých letech pak zastoupily tato centra západní instituce, například Goethe institut, Italské kulturní centrum, Španělské kulturní centrum a řada dalších. Tradičně se také moderní umění objevovalo ve výstavních síních Americké univerzity v Káhiře. Další možnosti také nabízely velké káhirské hotely jako Sheraton, Hilton aj.

Soukromé galerie byly v předrevoluční době centrem obchodu s uměním. S jejich vymizením zanikl i tento přirozený trh. V šedesátých letech se stát reprezentovaný ministerstvem kultury pokoušel zavést řízený trh uměním. Tak v letech 1960 až 1963 organizovala Všeobecná správa výtvarného umění a muzeí stálé prodejní výstavy umělců v sále divadla *al-Džumhūrīja*. (V roce 1967 zahajoval osobně Ṯarwat ᶜUkāša, al-Nāṣirův ministr kultury a významná osobnost na poli egyptského kulturního života, vernisáž prodejní výstavy ve výstavním sále na náměstí al-Azhar, kde sami umělci nabízeli svá díla veřejnosti). [339]

K obnovení volného trhu s moderním uměním docházelo postupně během osmdesátých let, kdy začaly vznikat soukromé galerie. Nejvyhledávanější galerie se nacházejí v oblasti centrální Káhiry[340] a také ve čtvrti al-Zamālik, kde dříve sídlila poměrně početná komunita evropských usedlíků a diplomatů. Na vzniku trhu s moderním uměním koncem 20. století se

[337] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 200.
[338] Winegar, 2003, s. 222.
[339] Bīkār: Sūq al-fann, in *'Ākhir sāᶜa*, 27.12. 1967, č. 1731, s. 43.
[340] Přibližně v oblasti mezi náměstími al-Tahrīr a al-ᶜAtaba.

značnou měrou podíleli cizinci. Jednou z nich byla Christine Roussillon, která založila v osmdesátých letech galerii La Part Des Sables[341] a v centrální Káhiře galerii *Mašrabīja,*[342] jež funguje dodnes a patří k nejuznávanějším egyptským galeriím. Ve stejné části města se nachází Cairo-Berlin Gallery, kterou roku 1993 založila Renata Jordon[343], Němka žijící v Egyptě, a nedaleko této galerie byla o dva roky později otevřena galerii Espace Karim Francis, jejíž majitelka je egyptsko-libanonského původu.

Ve čtvrti al-Zamālik sídlí významná káhirská galerie nazvaná *Safar Chān*, která vznikla v roce 1966 původně jako antikvární obchod zaměřený na klasické islámské umění. Brzy se však majitelé začali zabývat i moderním uměním, zpočátku zejména tvorbou Rāghiba ᶜAjjāda a Ḥāmida Nadā, a od poloviny devadesátých let se obchod *Safar Chān* změnil v komerční galerii, jež je otevřena širokému spektru soudobé egyptské tvorby a zároveň kontinuálně prezentuje umění průkopnické generace předválečného období. Aktuální soudobou tvorbu vystavují galerie Picasso (obr. 67 a 68) a *Chān al-magribī*, které se také nacházejí ve čtvrti al-Zamālik a jsou podobně jako *Safar Chān* provozovány egyptskými majiteli. Mimo dvě hlavní zmíněné káhirské oblasti se nachází například galerie *Salāma* ve čtvrti Mohandesīn a *Durūb* v Garden City nebo *Šādīkūr* v Miṣr al-Gadīda.

Téměř na samém přelomu tisíciletí, v letech 1996 až 1998 vybudoval Kanaďan William Wells z původní haly malé továrny v centrální Káhiře galerii Townhouse, která se stala výstavním prostorem zejména pro nezávislou a experimentální tvorbu generace nastupující v devadesátých letech. Kromě výtvarného umění jsou aktivity Townhouse zaměřeny také na film, hudbu a divadlo. Wells spolu s Francis a Stefanií Angarano, která převzala od Rousillon provozování galerie *Mašrabīja*, stáli u zrodu největšího festivalu moderního umění napříč médii, *al-Niṭāq*, který se konal v roce 2000. Galerie Townhouse v současnosti představuje nejvýznamnější arénu pro moderní umění nejen v Egyptě, ale v celém arabském světě.

Většina soukromých galerií zaměřuje své výstavní aktivity na expozice vlastních sbírek egyptských malířů zejména z předválečné generace nebo na prodejní výstavy současných komerčně zajímavých umělců, se kterými dlouhodobě spolupracují. Pro jiné autory jsou tyto

[341] Galerie fungovala pouze do roku 1991.
[342] Karnouk, 2000, s. 185
[343] Winegar, 2003, s. 351.

galerie většinou nedostupné.[344]

[344] Tuto tendenci přetrvávající i na počátku 21.století potvrdili i současní egyptští malíři v osobních rozhovorech poskytnutých autorce v roce 2006.

IV Postavení moderního výtvarného umění v egyptské společnosti

Otevírání cesty pro moderní výtvarné umění

Moderní výtvarné umění představovalo pro tradiční egyptskou kulturu cizí prvek a jeho přijetí společností bylo do značné míry uměle budováno. Zpočátku se o něj zasazovala převážně vládnoucí dynastie a s ní spojená státní administrativa a moderní umění bylo podporováno jako nástroj modernizace. Na konci devatenáctého století byly malba, kresba a sochařství povýšeny na nástroj rozvoje technologické úrovně egyptské společnosti a zařazeny mezi předměty, které se staly součástí odborného vzdělání na sultánských školách, zejména na vojenských technikách. Později se o moderní výtvarné umění zasazovali egyptští intelektuálové a nacionalističtí politici, kteří jej vyzdvihovali jako jeden z prostředků napomáhajících národní emancipaci Egypta.

Zájem o výtvarné umění coby svébytnou tvůrčí aktivitu vznikal na přelomu 19. a 20. století a opíral se o působení egyptských mecenášů a intelektuálů, kteří zakládali spolky příznivců moderního umění a vystupovali veřejně na jeho podporu. Prvním spolkem tohoto druhu byla Egyptská společnost pro krásná umění, *Al-džamᶜīja al-miṣrīja li-l-funūn al-džamīla.* Její vznik souvisel s úsilím několika žurnalistů, mimo jiné Muḥammada Ḥusajna Hajkala a Tawfīqa Ḥabība, zaměřeným na uspořádání výstavy z prací první vlny absolventů Školy výtvarných umění. Společnost sdružovala umělce i mecenáše, jak Egypťany, tak také cizince pobývající dlouhodobě v Egyptě. Po prvotních neshodách, kterými tato sociálně i politicky nesourodá skupina musela nutně projít, se jí podařilo zahájit činnost a úspěšně uspořádala několik výstav.[345]

Fu'ād ᶜAbd al-Malik (1878-1955), jenž založil Dům egyptského umění a řemesel, *Dār al-funūn wa al-ṣanā'iᶜ al-miṣrīja,* a financoval zde konané výstavy egyptského výtvarného umění a uměleckého řemesla, stál také u zrodu Společnosti milovníků krásných umění, *Džamᶜījat muhibbī al-funūn al-džamīla.* Oficiálně vznikla roku 1923 jako nástroj pro pořádání každoročních Salónů. Společnosti předsedal princ Jūsuf Kamāl a poté v období 1924-1952 stál v jejím čele politik a mecenáš Muḥammad Maḥmūd Chalīl. Společnost se vedle vystavování

[345] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 107-108.

děl egyptských umělců zaměřila také na pořádání výstav evropských tvůrců. Tak kupříkladu roku 1928 uspořádala v Káhiře retrospektivní výstavu francouzského umění od roku 1830.[346]

Finanční a organizační podpora, kterou poskytovaly oba zmíněné spolky, byla však jen jednou stránkou otevírání cesty pro moderní umění. Druhou představovala propagace tohoto fenoménu ve společnosti. Jedním z prvních inspiračních zdrojů konstituování společenského a pedagogického zázemí výtvarného umění byla zpráva o kultuře Francie na přelomu dvacátých a třicátých let 19. století, kterou pod názvem *Tachlīṣ al-'ibrīz fí talchīṣ Bārīz* (Protříbení zlata v souhrnné zprávě o Paříži[347]), sepsal mladý egyptský duchovní a vzdělanec Rifāᶜa Rāfiᶜ al-Ṭahṭāwī (1801-1873), jenž patřil k první skupině egyptských stipendistů v Paříži. V kapitole o systému francouzských vzdělávacích a vědeckých institucí zmínil také *Akadima mustaẓrafāt al-funūn*, (Akademie krásných umění),[348] do jejíhož rámce spadá pět odvětví - „první je umění malby, druhé je umění sochařství, třetí je umění architektury, čtvrté je umění rytectví, páté je umění hudební kompozice".[349]

Ke generaci ovlivněné modernizačním obdobím vlády Muḥammada ᶜAlīho a taktéž al-Ṭahṭāwīho traktátem patřila trojice prvních zastánců moderního umění představovaná 'Aḥmadem Luṭfīm al-Sajjidem, Qāsimem 'Amīnem[350] a Muḥammadem ᶜAbdo. 'Aḥmad Luṭfī al-Sajjid intelektuál a politik, dával tématu výtvarného umění prostor novinách *al-Džarīda,* které sám redigoval. Byl zastáncem autonomní egyptské státnosti i kultury, k čemuž řadil i egyptské moderní umění.[351]

Qāsim 'Amīn v jednom ze svých textů akcentoval roli umění na utváření osobnosti a s tím spojený společenský rozvoj: „Snad největší příčinou úpadku egyptského národa je jeho zaostávání v krásném umění, v sochařství, malbě a hudbě. Všechna tato umění směřují ve své rozmanitosti ke společnému cíli - vychovávají duši k lásce ke kráse a dokonalosti. Jejich přehlížení znamená nedostatek kultivace emocí".[352]

Moderní malba a plastika byly novým fenoménem také z hlediska náboženství a byla proto důležitá jejich podpora ze strany duchovních. Na tomto poli sehrál důležitou roli

---

[346] *La Société des Amis des Arts au Caire,* 1929, s. 103.
[347] Překlad titulu knihy dle Oliverius, 1995, s. 22.
[348] Doslova „Akademie půvabností umění".
[349] al-Ṭahṭāwī, 2001, s. 190.
[350] Qāsim 'Amīn (1863-1908), egyptský právník, spisovatel, modernistický reformátor, jež je znám zejména jako zastánce ženské emancipace.
[351] Abū Ghāzī, 1985, s. 20.
[352] Nadžīb, 1985, s. 6.

Muḥammad ᶜAbdo (1849-1905), muslimský duchovní a intelektuál, jenž stál v čele hnutí za egyptskou islámskou obrodu. ᶜAbdo v době, kdy zastával funkci muftího pro egyptská území vydal fatwu nazvanou *al-Ṣuwar wa al-tamāṯīl wa fawā'iduhā wa ḥukmuhā* (Obrazy a sochy, jejich přínos a jejich zhodnocení).[353] V úvodu fatwy přirovnal ᶜAbdo malbu k poezii, označil ji za "druh poezie, kterou lze vidět, nikoli slyšet, zatímco poezie je druh malby, kterou lze slyšet, nikoli vidět".[354] Vysvětlil dále, že pokud malba neslouží pouhé zábavě nebo modloslužebnictví, což obojí odvádí od Boha, není důvod ji zavrhovat. A pokud v ní tkví jen potenciální svod na scestí od pravé víry, neznamená to, že je nutné ji odmítnout. "Tvůj jazyk je také takovým předpokladem k modloslužbě - a což ho lze svázat jen proto, že může stejně tak mluvit pravdu jako lhát ? ... Islámské právo je daleko toho, aby zakazovalo jeden z nejlepších prostředků vědy, poté co je zřejmé, že z něj neplyne nebezpečí pro náboženství."[355] ᶜAbdova fatwa představuje dodnes úhelný kámen, na kterém staví všechny další apologetiky moderního výtvarného umění v Egyptě.

Na obranu výtvarného umění vystoupil ve svém časopise *al-Manār* také další z nositelů myšlenek islámské obrody, Muḥammad Rašīd Riḍā.[356] Označil malbu za jeden ze sloupů civilizace, na kterém stojí vědy, umění, řemesla, i politika a administrativa. "Bez jejího využití žádný národ neudrží krok s ostatními".[357]

Nezastupitelnou roli v šíření povědomí o moderním umění sehrála egyptská žurnalistika. Nejranější příspěvky vycházely v časopisech *al-Muqtaṭaf* (1876-1952) a *al-Hilāl* (zal. 1892), později se toto téma objevovalo v periodikách *al-Qāhira* (zal. 1885), *al-Džarīda* (1907-1914), *al-Muṣawwar* (zal. 1924), *Rūz al-Jūsuf* (zal. 1925), *al-Fadžr* (1925-1927), *al-Madžalla al-džadīda* (1929-1944), *Kawkab al-šarq* (1924-1939), *al-Risāla* (1933-53, 1963-65) a dalších.

Po druhé světové válce se výtvarnému umění věnovaly zejména noviny *al-Miṣrí* (1936-1954), *al-' Ahrām* (zal.1876), *'Āchir sāᶜa* (zal. 1934) a časopisy *al-Fuṣūl* (1944?-1954?) a *al-Madžalla* (1957-1971).[358] Od šedesátých let se články a noticky s tematikou výtvarného

[353] Fatwa vyšla tiskem roku 1894 v časopise *al-Manār,* roku 1903 vyšla v knize 'Aḥmada Jūsufa 'Aḥmada. Její plné znění uvádí Gharīb, 1998, s. 116-121.
[354] Gharīb, 1998, s. 116.
[355] Gharīb, 1998, s. 120.
[356] Muḥammad Rašīd Riḍā (1865-1935), žurnalista a reformátor muslimské společnosti, následovník Muḥammada ᶜAbdo.
[357] Abū Zurajq, 2000, s. 57.
[358] Informace o době vydávání zmíněných periodik viz Kendall, 2006, 242-245.

umění objevovaly v menší míře téměř ve všech denících.

Za zcela první periodikum, které vycházelo v arabském světě a zabývalo se převážně tematikou výtvarného umění, je považován časopis a*l-Funūn wa al-ṣanā'iᶜ* (Umění a řemesla) vydávaný v Egyptě (1920-?). Po něm následoval časopis *al-Funūn* (Umění)*,* který vyšel v několika vydáních v roce 1924.[359] Od roku 1939 vycházel časopis *al-ᶜImāra* (Architektura), který byl zaměřen na islámskou architekturu a umění, ale poskytoval prostor i modernímu umění.[360] Teprve v roce 1950 začal péčí al-Gabāchingīho vycházet časopis *Ṣawt al-fannān* (Hlas umělce). Od roku 1971 vydává ministerstvo kultury *Madžallat al-funūn* (Časopis umění) a od roku 1984 vychází *Madžallat al-funūn al-taškīlīja* (Časopis výtvarných umění).

Srovnání vizuálního a slovesného umění, které se objevilo ve zmíněné ᶜAbdově fatwě, mělo své opodstatnění, protože obecné modernistické tendence, jež byly v Egyptě propojeny s nacionalistickými tendencemi, se projevovaly nejzřetelněji právě v jazyce.[361] Jestliže se tedy výtvarné umění ucházelo o ocenění svého přínosu k modernizaci a národní emancipaci egyptské společnosti, bylo pro zvýšení jeho statusu srovnání se slovesným uměním skvělým tahem. Mezi prvními propagátory výtvarného umění proto nalezneme významné egyptské spisovatele a kritiky, kteří se zasloužili zejména o moderní egyptskou literaturu.

Na prvním místě mezi těmito literáty je nutné jmenovat ᶜAbbāse Maḥmūda al-ᶜAqqāda a Ibrāhīma ᶜAbd al-Qādira al-Māzinīho, kteří oba patřili k literárnímu směru tzv. moderní školy, *al-madrasa al-ḥadīṯa,* a ke skupině egyptských modernistických intelektuálů soustředěných kolem časopisu *al-Fadžr*. Al-ᶜAqqād (1889-1964), básník a spisovatel, intelektuál širokého tematického záběru, věnoval řadu svých textů problémům estetiky a výtvarného umění. Hájil smysl výtvarného umění obecně jako hodnotu ukazující na úroveň rozvoje národa a také proklamoval nutnost podporovat umění jak ze strany státu, tak také působením neoficiálních spolků a mecenášů.[362] Za jeho nejvýznamnější text na podporu výtvarného umění v moderní společnosti je považován článek *Bal ḍarūrīja džiddan* (Nýbrž [je] velkou nezbytností!),[363] ve kterém vysvětloval rozpor mezi vnímáním výtvarného umění, které bylo egyptskými intelektuály a politiky na jedné straně často prezentováno jako nadbytečný luxusu, před kterým má vždy přednost věda a průmysl, a na straně druhé jako

[359] Dāwstāšī, ed., 2005, s. 48.
[360] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 269.
[361] Armbrust, 1996, s. 7.
[362] Gershoni, 1986, s. 213.
[363] Vyšlo v časopise al-Risāla, č. 203, 24.5.1937. Plné znění článku vydal nově Gharīb, 1998, s. 145.

nezbytnost, bez které se moderní Egypt neobejde. Al-ᶜAqqād zde obhájil postavení výtvarného umění myšlenkou, že Západ předstihl arabské země v rozvoji průmyslu ne snad pro svou větší zručnost nebo výrobní potenciál, ale díky svým úspěchům na poli objevů a vynálezů, což vyžaduje jak dobrou schopnost pozorovací tak také kreativitu v myšlení. "A co je to tedy jiného, v čem nás [Západ] předstihl, než vnímavost a fantazie, kterou výtvarník tlumočí v plastice, skladatel v melodii, básník v básni a vynálezce v moderním průmyslu ? " psal al-ᶜAqqād ve zmíněném článku.[364]

Ve své kritice moderního výtvarného umění ve dvacátých letech doporučoval al-ᶜAqqád opustit svazující akademický realismus a inspirovat se zejména impresionismem.[365] Nepřiznával však pozitivní hodnotu evropskému modernímu umění jako celku, ale jen takovým stylům, které mají jasně daná pravidla a nepotlačují zřetelnost zobrazovaného objektu.[366] Stavěl tak do protikladu impresionisty jako byl Pisaro, Sisley, Monet nebo Delacroix, jejichž dílo oceňoval kladně, a veškerou abstrakci, kterou považoval za úpadkovou linii vývoje výtvarného umění.[367] Stejně jako v literární tvorbě, byly pro něj i ve výtvarném umění důležitými kritérii pro hodnocení díla jeho umělecká pravdivost a tvůrčí svoboda.[368] Al-ᶜAqqād nebyl však jen teoretikem, ale psal i kritiky výstav konkrétních umělců, které se konaly ve dvacátých letech v Káhiře.[369]

Ibrāhīm ᶜAbd al-Qādir al-Māzinī (1890-1949), známý hlavně svým literárním dílem, také věnoval řadu svých textů tematice výtvarného umění.[370] V eseji nazvaném *Fí maᶜriḍ al-funūn* (O výstavě umění) vysvětlil jak je mylné se domnívat, že výtvarné umění má význam jen pro onu nepočetnou skupinku odborníků, kteří mu rozumí, protože, dle jeho názoru, tak jako znalost pravopisu nemá vliv na obsahovou kvalitu literárního díla, stejně tak k významovému a duchovnímu pochopení obrazu není nutné znát teorii malby.[371] Vedle toho zdůraznil hodnotu obrody výtvarného umění jako nerozdílné součásti obrody národní, čímž vyzdvihl naléhavou potřebu výtvarného umění v nově se tvořící národnostně vymezené společnosti. Ve svých kritikách děl konkrétních umělců pracoval s nástroji kritiky literární,

[364] Gharīb, 1998, s. 145.
[365] Gershoni, 1986, s. 213.
[366] Abū Ghāzī, 1985, s. 102-104.
[367] al-ᶜAqqād, 1984, s. 480.
[368] Abū Ghāzī, 1973, s. 125.
[369] Například *Timṯāl nahḍat Miṣr* (Socha egyptské obrody) nebo *Maᶜriḍ al-ṣuwar al-miṣrí* (Egyptská výstava obrazů), obojí al-ᶜAqqād, 1922, s. 202-205, 229-232.
[370] Nejvíce se těmito tématy zabýval ve dvacátých letech, zmíněné texty jsou soustředěny v knize *Ḥiṣād al-hašīm.*
[371] al-Māzinī, 1999, s. 115.

užíval kategorie metafory, připodobnění aj. Odmítal tzv. umění pro umění a vyžadoval od díla vypovídací hodnotu.[372]

Tematice výtvarného umění se ve dvacátých letech 20. století věnovala řada dalších literátů, mezi jinými Salāma Mūsā (1887-1958), Majj Zijāda (1886-1941), Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987). Mūsā ve svém článku v *al-Fadžru* vyzýval k úplnému opuštění východní tradice ve výtvarném umění a k absolutní orientaci na západní tradici.[373] Ve své umělecké kritice čerpal z klasické řecké filosofie.[374] Názory Majj Zijāda jsou pozoruhodné zejména jejím důrazem na nezbytnost kvalitní poučené kritiky výtvarného umění.[375]

Tawfīq al-Ḥakīm napsal v roce 1943 knihu *Zahrat al-ᶜamr* (Květina věku), ve které se formou dopisů francouzskému příteli vyjadřuje k modernizmu v umění, včetně umění výtvarného, se kterým se setkal na pařížských výstavách. „Když vidím nejmodernější obrazy moderního umění s jejich křiklavými zářivými barvami a prostými holými liniemi, napadá mě, že moderní umění je instinktivní a prosté“, napsal al-Ḥakīm. Také on nahlížel na výtvarné umění ve srovnání s uměním slovesným: „Malba, jako umění barev, se musí obejít bez objektovosti, protože objektovost je element povídky. Poezie, jako umění emocí, se musí obejít bez vědomého rozumu (dadaisté), hudba, coby umění tónů, se musí obejít bez emocí. Sochařství , coby umění prostorovosti, se musí obejít bez myšlenky...To je jen zlomek z toho, s čím přišly modernistické teorie. Osobně nemám rád teorie v umění.“[376]

Na tomto místě je nutné zmínit také spisovatele a profesora Káhirské univerzity Ṭāhā Ḥusajna (1889-1973), jenž byl v letech 1950-1952 ministrem kultury. Výtvarné umění nepatřilo k častým tématům jeho úvah,[377] přesto se vyjadřoval k významu fenoménu moderního umění ve spojení se společenským a politickým děním, včetně jeho mezinárodního dosahu, což akcentoval v nekrologu na smrt sochaře Maḥmūda Muchtāra v roce 1934. Poukázal na to, že Muchtār svým uměním "obrátil pozornost Evropanů k Egyptu a dokázal tak, že snaha Egypta o dosažení nezávislosti není absurditou ani prázdnými slovy".[378] V této souvislosti zdůraznil neverbální srozumitelnost výtvarného umění, díky čemuž má ve srovnání

---

[372] ᶜAṭīja, M.M., 1996, s. 203-204.
[373] Gershoni, 1986, s. 102.
[374] ᶜAṭīja, M.M., 1996, s. 210.
[375] Abū Ghāzī, 1973, s. 116.
[376] al-Ḥakīm, 1998, s. 39-40.
[377] Zejména proto, že pro svou oční chorobu, která ho už v dětství připravila o zrak, nemohl dost dobře posoudit vizuální umění.
[378] Citováno v Gharīb, 1998, s. 87.

se slovesným uměním na poli světové kultury mnohem výhodnější pozici při prezentaci národních kulturních hodnot.

Význam dalších dvou osobnosti, které zde zmíním, tkvěl v tom, že si nejenom uvědomovaly potenciál moderního výtvarného umění v celosvětovém kontextu a zasloužily se o jeho prosazení ze svých pozic uznávaných intelektuálů, ale zastávaly také pozice vysokých úředníků státní administrativy, což jim umožňovalo prosazovat jejich myšlenky i z mocenských pozic. Tím prvním byl spisovatel, žurnalista a koncem třicátých let ministr školství a výchovy Muḥammad Ḥusajn Hajkal (1888-1956), a druhým je původně voják, později žurnalista a ministr kultury v násirovském období, Tarwat ᶜUkāša (1921).

Hajkal byl zastáncem vzniku moderního státu na národnostním základě a považoval tak výtvarné umění čerpající z místní egyptské tradice za důležitou součást formování národního vědomí. Podporoval intenzívně skupinu egyptských výtvarníků *Al-chajāl* a zejména její vůdčí osobnost sochaře Maḥmūda Muchtāra.[379] Usiloval také o převzetí správy egyptských starověkých památek do egyptských rukou, přestože uznával nutnost spolupráce se zahraničními odborníky a zejména francouzské zásluhy o odhalení významu památek faraonského období.

Tarwat ᶜUkāša, absolvent vojenské školy, který později vystudoval žurnalistiku a literaturu, byl jedním ze skupiny tzv. svobodných důstojníků. Po revoluci působil v žurnalistice a diplomacii a v letech 1958-1962 a opět 1966-1970 zastával funkci ministra kultury. V tomto období se významně podílel na formování kulturní politiky násirovské administrativy. Ve svých pozdějších odborných pracích se zabýval předislámským uměním Blízkého východu a islámskou architekturou a miniaturou. ᶜUkāša na přelomu padesátých a šedesátých let v duchu násirovského socialismu prosazoval myšlenku dostupnosti kvalitní kultury, včetně výtvarného umění, pro nejširší lidové vrstvy. Praktické provedení této myšlenky mělo probíhat prostřednictvím řady výše zmíněných tzv. paláců kultury, *quṣūr al-ṯaqāfa,* zakládaných v malých městech a venkovských regionech. Do této myšlenky angažoval intelektuály a umělce včetně výtvarníků. ᶜUkāša sám popsal paláce kultury jako zřetelné civilizační milníky a hodnotné výtvarné umění považoval za významný nástroj kultivace emocionálního vědomí širokých mas.[380]

[379] Abū Ghāzī, 1973, s. 115.
[380] ᶜUkāša, 1990, s. 442.

Odborný zájem o moderní výtvarné umění

Egyptská věda se studiem dějin umění, včetně klasického islámského umění, a také uměleckou kritikou začala zabývat až počátkem 20. století. Gharīb zdůrazňuje jako nejplodnější období, ve kterém se Egypťané aktivně věnovali studiu dějin umění, první polovinu 20. století,[381] přesněji to bylo až od třicátých let. Druhá polovina století nebyla chudší co do množství vydaných textů, to spíše naopak, ale neznamenala tak výrazný posun ve vnímání fenoménu výtvarného umění, nepřinášela tolik nového, ve svém prostředí až revolučního. Egyptská umělecká kritika, jejíž počátek lze řadit také do třicátých let, se výrazněji rozvinula během čtyřicátých let. Po revoluci 1952 se postupně zařadila do systému, jenž úzce propojoval umělce, kritiky a státní administrativu, což byla jen málo živná půda pro efektivní kritiku. Na druhou stranu v tomto období vyšlo mnoho prací mapujících dějiny egyptského moderního umění a řada spíše biograficky laděných monografií umělců.

U počátků arabsky psaných dějin umění stál Maḥmūd Fu'ād Murābiṭ,[382] který se také zasloužil o velkou část nové arabské slovní zásoby pro tuto oblast.[383] Sám také jako jeden z prvních přednášel dějiny umění. Mezi dalšími arabsky píšícími historiky umění, kteří působili v první polovině 20. století, Abū Ghāzī uvádí 'Aḥmada Jūsufa, Muḥammada ᶜIzzata Muṣṭafu a Ḥāmida Saᶜīda.[384]

První kritické dějiny moderního výtvarného umění napsal Aimé Azar, původním jménem Ḥabīb Jūsuf ᶜĀzār (1933-1997), káhirský rodák orientovaný na frankofonní kulturu. Svou doktorskou disertaci, v níž se zabýval evropským výtvarným uměním 19. století, obhájil v Paříži. Až do sedmdesátých let pracoval jako pedagog, poté se až do své smrti věnoval práci v Institutu umělecké kritiky. Vydal několi monografií, ale zejména systematicky zpracoval dějiny egyptského moderního výtvarného umění až do konce padesátých let 20. století. Jeho dvě rozsáhlejší práce z padesátých let se zabývají revolučním uskupením *Al-fann wa al-*

[381] Gharīb, 1998, s. 52.
[382] Abū Ghāzī, 1973, s. 118.
[383] Mimo jiného je mu připisováno zavedení termínu *funūn taškīlīja* (výtvarná umění) namísto *funūn džamīla* (krásná umění).
[384] Abū Ghāzī, 1973, s. 118.

ḥurrīja[385] a egyptskými malířkami.[386] V roce 1961 vyšlo jeho zásadní dílo *La peinture Moderne en Egypte*, které představuje dějiny egyptského moderního výtvarného umění psané z pozic vzdělaného kritika, který dobře znal egyptskou výtvarnou scénu a zpracoval ji detailně bez ohledu na národnost malířů. Všechny své práce vydával ve francouzštině, čímž se jeho dílo do značné míry vyřadilo z okruhu zájmu generací nastupujících v pozdních šedesátých letech.[387]

Za jednoho z prvních kritiků moderního egyptského umění je považován filosof a spisovatel ’Aḥmad Rāsim (1895-1958). Vzděláním byl právník, ale soukromě studoval malbu v ateliéru Artura Zananiriho. Pracoval ve státní administrativě a od čtyřicátých let se věnoval již výhradně výtvarnému umění. Své texty psal převážně francouzsky.[388] Sborník esejů nazvaný *al-Ẓilāl*", který vydal roku 1936.[389] představuje první dílo zabývající se průkopníky egyptského výtvarného umění. Později napsal i několik kratších monografií[390] a od roku 1939 byl jedním z redaktorů časopisu *al-ᶜImāra*. Podobně jako Murābiṭ přispěl i Rāsim k rozšíření arabské terminologie výtvarného umění.[391] Nadžíb pvažuje Rāsima dle jeho textů spíše ještě za literáta píšícího o výtvarném umění, než za kritika, protože uplatňoval estetická hlediska běžná v kritice poezie.[392]

Mezi novináři píšícími o výtvarném umění vynikal Tawfīq Ḥabīb, který patřil k zakladatelům Egyptské společnosti pro krásná umění. Další kritické texty týkající se nejčastěji aktuálně probíhajících výstav ve třicátých letech psali také sami umělci, například Ṣidqī al-Gabāchingī, Ibrāhīm Gābir nebo Šaᶜbān Zakī.[393] V oblasti výtvarmé kritiky působili také cizinci usídlení v Egyptě, například Gabriel Boctor a Etienne Meriel.

Prvním egyptským kritikem, jehož teoretické práce byly založeny na hluboké znalosti teorií estetiky moderního umění, byl Ramsīs Jūnān (1913-1966), sám malíř, vůdčí osobnost egyptského surrealistického hnutí a spolku *al-Fann wa al-ḥurrīja.* V roce 1938 vydal svůj první významný text pod názvem *Ghājat al-rassām al-ᶜaṣrī* (Cíl současného malíře). Pokusil

---

[385] Azar, Aimé, *L´Eveil de la Conscience Picturale en Egypte (Le Group de l´Art Contemporain),* Imprimmerie Francais, Le Caire 1954.
[386] Azar, Aimé, *Femmes Peintres d´Egypte,,* Imprimmerie Francais, Le Caire 1953.
[387] Arabský překlad tohoto zásadního díla vyšel teprve v roce 2006 pod titulem *al-Taṣwīr al-ḥadīṯ fī Miṣr.*
[388] Dāwstāšī, ed., 2005, s. 15.
[389] Dāwstāšī, ed., 2005, s. 11.
[390] Mimo jiné monografii o Džūrdži Sabbāghovi a Muḥammadu Nāgīm.
[391] Abū Ghāzī, 1973, s. 119.
[392] Nadžīb in Dāwstāšī, ed., 2005, s. 15,
[393] Abū Ghāzī, 1973, s. 118.

se v něm vysvětlit podstatu surrealismu coby nového proudu v egyptském moderním umění a odlišit ho od kubistů. Význam tohoto textu však zdaleka přesáhl původní záměr, protože Jūnān s dobrou znalostí Freuda a jeho teorií rozebral samotnou podstatu moderního výtvarného umění a jeho nepopiratelnou spojitost s emocionálním a podvědomým vnitřním světem umělce. Přisoudil výtvarnému umění schopnost řešit krizi svědomí, kterou, dle jeho názoru, v moderní době "už nedokáže vyřešit autorita náboženství, jež se vytratila pod náporem nových objevů a průmyslové modernizace“.[394] Postavil tak před umělce úkol "opustit své útočiště ve věži ze slonoviny, protože bez pochopení reálných problémů soudobého světa nebude schopen tvořit silné a smysluplné umění".[395]

Jūnān byl prvním autorem, který představil Egyptu cesty, jimiž se evropská moderna ubírala v době po impresionismu. V mnoha svých textech se zabýval podstatou fenoménu umění a vývojem jeho interpretací. Přibližoval čtenářům moderní umění krok za krokem a řešil otázku postavení egyptské společnosti ve vztahu k evropské moderně. V otázce teorie umělecké kritiky zřetelně odlišil kritiku výtvarnou od kritiky literární, poukázal na potřebu specifické metodologie výtvarné kritiky[396] a volal po autorech, kteří by se zabývali filosofií egyptského umění, ať už starověkého, koptského či islámského.[397] Jako jeden z mála se zabýval také mimoevropským uměním, například primitivním uměním Oceánie, a jako první upozornil na fakt, že Egypťané, ačkoli žijí na půdě Afriky, nevěnují žádnou pozornost umění svého kontinentu, které se přitom stalo jedním z inspiračních zdrojů moderního evropského umění.[398]

Důležitou roli na poli teorie výtvarného umění sehrál také Ḥusajn ʻAmīn Bīkār (1913-2002). Sám byl vynikající malíř a kreslíř, byl znám především portrétní tvorbou, krajinomalbou a žánrovými scénkami. Vystudoval malbu na Škole výtvarných umění u ʾAḥmada Ṣabrīho a později tamtéž také vyučoval. Jeho pozdější specifický styl kresby a malby spojující akademický realismus s reportážní popisností obohacenou výraznými karikaturními prvky po dlouhou dobu formoval charakter některých egyptských novin a časopisů a také se objevil na řadě knižních obálek. Bīkār pracoval zejména ve vydavatelství *ʾAchbār al-jawm*, kde se zabýval kreslenými reportážemi a komentáři.

---

[394] Jūnān, 1969, s. 32.
[395] Jūnān, 1969, s. 32.
[396] Jūnān, 1969, s. 132-133.
[397] Jūnān, 1969, s. 150-151.
[398] Jūnān, 1969, s. 134-135.

Bīkārovu výtvarnou stopu v dějinách moderního egyptského umění však mnohonásobně převyšuje jeho teoretické působení zejména v oblasti popularizace moderního výtvarného umění. V deníku *al-'Achbār* měl svůj každotýdenní sloupek, v němž se zabýval kritikou probíhajících výstav a také poučenou prezentací světového umění.[399] V šedesátých letech vyšla pod jeho redakcí čtyři čísla časopisu *al-Funūn,* který byl zaměřen výhradně na umění. Jeho články k aktuálnímu výtvarnému dění v Egyptě se objevovaly také v týdeníku *'Ākhir sāᶜa.* Bīkārovy texty nebyly určeny pro úzký okruh zasvěcených, ale pro nejširší laickou veřejnost. Zaměřoval se v nich zejména na přiblížení a obhajobu nových uměleckých směrů v dílech egyptských umělců[400] a na povzbuzení společnosti k otevřenému přijímání kvalitního moderního umění.[401] [402] Díky svým ilustrovaným komentářům si získal popularitu, která mu v očích veřejnosti dodávala potřebný kredit i pro jeho umělecko kritické články.

Mezi teoretiky výtvarného umění, jejichž přínos není zanedbatelný a bývá hodnocen kladně, patří také pedagogové Ḥabīb Džūrdžī a Ḥusajn Jūsuf ʻAmīn.[403] Džūrdžī byl propagátorm myšlenek Herberta Reada a v praxi využíval teorii existence přirozeného výtvarného nadání, jež by mělo být vlastní každému nepoučenému dítěti. ʻAmīn stál u zrodu Skupiny soudobého egyptského umění, *Džamāᶜat al-fann al-miṣrī al-muᶜāṣir*, která sehrála významnou roli v rozvoji moderního egyptského umění v druhé polovině čtyřicátých let. "Logika soudobého umění" psal ʻAmīn v roce 1948, "nemůže nadále mít nic společného s koncepcí těch, kdo považují malbu za pouhý záznam viděného - tuto roli má dnes fotografie...Ani nemůže akceptovat fakt, že je umění považováno za pouhou zábavu ... Soudobé umění deklaruje svůj přínos k modernímu myšlení, a rozdíl od umění povrchního...Umění je nástroj dobývání a poznávání...".[404]

Dále působila v Egyptě celá řada autorů, kteří z pozic znalců výtvarného umění psali kritiky a zabývali se zprostředkováním evropských dějin umění arabskému čtenáři a

---

[399] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 272.
[400] V šedesátých letech například hájil ve svých článcích v časopise 'Āchir sāᶜa abstraktní umění obecně, případně i konkrétně v díle Munīra Kanaᶜāna. (Bīkār: Al-wāqiᶜ al-mudžarrad, naẓarīja džadīda fī al-fann, in *'Ākhir sāᶜa*, 5.4.1961, č. 1380, s. 26-27, Bīkār: Munīr Kanaᶜān, in *'Ākhir sāᶜa*, 26.4.1961, č. 1383, s. 30.)
[401] O prodejní výstavě děl egyptských malířů, kterou pořádala v roce 1967 Správa výtvarných umění psal v *'Ākhir sāᶜa:* „Přál bych si vidět prodejní výstavu umění takovéto úrovně ve všech krajích a regionech..., aby lidé, kteří si zařizují byt, nebyli nuceni chodit k obchodníkům s pokleslým uměním, které kazí vkus a ničí důstojnost umění " in Bīkār: Sūq al-fann, in *'Ākhir sāᶜa*, 27.12. 1967, č. 1731, s. 43.
[402] V padesátých letech patřil k těm, kdo hájili potřebu užívání nahých modelů při výuce anatomie na Fakultě výtvarných umění. *'Ākhir sāᶜa*, č. 1109, s. 18-19.
[403] Jejich aktivity byly šířeji zmíněny v Kapitole III.
[404] Rousillon, 1990, s. 166.

mapováním dějin egyptského umění. Jedním z nich byl Muḥammad Ṣidqī al-Gabāchingī[405] (1910-1993), jehož články vycházely ve třicátých letech v časopise *al-Hilāl,* v novinách *al-Džihād* a *Kawkab al-šarq,* později například v novinách *al-Džumhūrīja*. V padesátých letech začal vydávat měsíčník pro moderní výtvarné umění *Sawt al-fannān*, který byl prvním arabským periodikem věnovaným tomuto tématu . Vyučoval dějiny umění na akademické půdě v Káhiře i v Alexandrii. Pro dějiny egyptského umění je významná jeho kniha *Tārīch al-ḥaraka al-fannīja fī Miṣr 'ilā ᶜām 1945*, Dějiny uměleckého hnutí v Egyptě do roku 1945.

Badr al-Dīn Abū Ghāzī (1920-1983) vydával od poloviny čtyřicátých let své kritiky v časopisech *al-Fuṣūl* a *al-Madžalla,* v šedesátých letech psal pro měsíčník *al-Hilāl.* Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zastával úřad ministra kultury, v němž se snažil podporovat pozici moderního egyptského umění zejména v období změn po nástupu prezidenta al-Sādāta, které nebylo podpoře výtvarného umění příliš nakloněno. Vydal řadu monografií a také dějiny první generace egyptských modernistů *Ruwwād al-fann al-miṣrī.* Prosazoval nutnost státní podpory výtvarnému umění, byl důsledným zastáncem pozitivní formy propojení státní administrativy, umělecké kritiky a umělců[406] a zdůrazňoval potřebu aktivnější role muzea výtvarného umění.

V posledních dvou desetiletích 20. století se stal autoritou na poli výtvarné kritiky a publicistiky Muchtār al-ᶜAṭṭār (1922-2006), jenž už v šedesátých letech připravoval několik televizních a rozhlasových seriálových pořadů s tematikou výtvarného umění. Později pravidelně vycházely jeho články v časopise *al-Muṣawwar*. Koncem století vydal řadu knih, v nichž rozebírá nejen genezi egyptského moderního výtvarného umění zasazeného do rámce dějiny světového umění, ale zabývá se také vývojem oboru egyptských dějin umění a vznikem a vývojem výtvarné kritiky.

Jedním z umělců, u nichž převážil zájem o teorii a kritiku výtvarného umění, je ᶜIzz al-Dīn Nagīb. Byl hlavním teoretikem uměleckého hnutí obecně nazývaného *'aṣāla,* jehož podstatou bylo hledání původního uměleckého výrazu specifického pro egyptského umělce. Zabýval se vzájemným vztahem mezi výtvarným uměním a společností. K historiografii

[405] V seznamu pramenů a literatury viz al-Džabāchindžī.

[406] „Náš umělec má větší potřebu mít záštitu státu, než je tomu v jiných zemích. A my přesto ponecháváme umělecké talenty, aby se rozvíjely o samotě jako divoké květiny...Egyptský umělec nebude moci předat své poselství společnosti, pokud nenačrtneme pro umění obecný politický rámec zbavený atmoféry patolízalství...Obecenstvo pro výtvarného umění se stále ještě formuje. Snad střední vrstva má potřebu mít v bytě obraz, ale nevnímá ho jako duchovní hodnotu, ale jako doplněk k nábytku...K vyvedení veřejnosti z tohoto je potřeba spolupráce státu, kritiků a umělců, aby umění zaujalo své místo ve společnosti.“ Abū Ghāzī, 1973, s. 11.

egyptského výtvarného umění přispěl mimo jiné knihou *Fadžr al-taṣwīr al-miṣrī al-ḥadīṯ* (Úsvit moderního egyptského malířství), která mapuje vývoj moderní malby a plastiky v Egyptě v prvních čtyřech desetiletích 20. století. Od 1977 vydával občasník společnosti Káhirského ateliéru nazvaný *Madžallat 'Ātīljī.*

Novinář Samīr Gharīb je představitelem mladší generace kritiků, která působila v poslední dekádě 20. století. Zabývá se v širším měřítku modernismem v umění, zejména se zaměřil na egyptské surrealisty v kontextu světového surrealistického hnutí. Je jedním z mála egyptských autorů své generace, kteří se zabývají výtvarným uměním, jehož práce vycházejí i v evropských jazycích. Gharīb stál roku 1987 u vzniku Egyptského svazu kritiků výtvarného umění.

Kritikou a dějinami egyptského výtvarného umění se zabývali také umělci Subḥī al-Šārūnī, Maḥmūd Baqšīš, Rušdī Iskandar, Kamāl al-Mallāch, 'Aḥmad Nawwār, ᶜIsmat Dāwstāšī, Fatḥī 'Aḥmad, Maḥmūd Basjūnī, Muṣṭafā al-Razzāz. Od roku 1970 existuje v Egyptě *al-Maᶜhad al-ᶜālī li-l-naqd al-fannī* (Vysoký institut pro uměleckou kritiku). První konference na téma kritiky výtvarného umění proběhla teprve na počátku 21 století.

Egyptská výtvarná kritika trpí několika nedostatky. V první polovině 20. století byla umělecká scéna napříč odvětvími propojena s intelektuální elitou Egypta. Jedním z nedostatků bylo, že výtvarnou kritikou se zabývali především literáti, kteří používali metodologii literární kritiky. Druhou nevýhodou, kterou přinášely právě tyto úzké kontakty mezi výtvarníky a intelektuály, byla jejich malá kritičnost vůči sobě navzájem. Potenciální kritici byli často součástí jediného "salónu" a neměli tak dostatečný odstup od posuzovaného díla. Tento stav zároveň vedl k podezřívání z úplatnosti autorů kladných kritik.[407] Obsahově se pak většina kritik spokojila s popisností. Gharīb doslova říká, že autoři ve své většině "spíše zaznamenávali své dojmy než objektivní kritické názory".[408] Za určitou výjimku jsou považovány kritiky z pera surrealistů sdružených v uskupení *al-Fann wa al-ḥurrīja*, Džūrdže Ḥinajna, Kāmila al-Tilmissānīho, ale zejména Ramsīse Jūnāna. Ani ve druhé polovině 20. století se situace nijak výrazně nezměnila k lepšímu, obsahově setrvala na spíše popisném přístupu k posuzovanému dílu, případně text narostl o biografické údaje autora nebo jakýsi výčet dosavadního vývoje egyptského malířství. Formálně se ustavilo propojení mezi státní

[407] Abū Zurajq, 2000, s. 60.
[408] Gharīb, 1998, s. 58-59.

administrativou, umělci a kritikou. Kritici etablovaní v rámci státního aparátu si často udržovali monopol a nepřijímali jakoukoli kritiku vlastních postojů.

Názory na kvalitu kritiky jsou protichůdné. Muchtār al-ᶜAṭṭār reagoval velmi dotčeně v roce 1997 v časopise *al-Muṣawwar* na stížnosti na nízkou úroveň egyptských kritiků. Snažil se dokazovat, jak mylný je názor, že egyptští kritici setrvávají na pozicích evropské kritiky počátku 20. století a že s takovouto teoretickou výbavou nemohou být připraveni na díla soudobého umění.[409] Al-ᶜAṭṭār naopak upozorňuje, že právě například časopis *al-Muṣawwar* už od počátku osmdesátých let přinášel články o nejširším spektru médií moderního umění[410] Jeho obrana je sice založena na pravdivém tvrzení, časopis *al-Muṣawwar* skutečně v posledních dvou desetiletích patřil k významným propagátorům moderního výtvarného umění, ale opět zde lze opakovat, že příspěvky v něm otištěné se nijak nevymykaly z prosté popisnosti, za kterou nestojí žádná propracovaná teorie estetiky, spíše důraz na společenskou "užitečnost" či "neužitečnost" tvorby daného umělce.[411] Dokonce i kniha Muḥsina Muḥammada ᶜAṭīji, která je věnována teorii kritiky,[412] je opět zejména přehledem existujících světových teorií a pokud jde o egyptskou scénu, nabízí výčet kritiků, ale nezabývá se metodologií jejich kritických přístupů.

Ve zpětném pohledu na 20. století jsou však egyptští kritici naopak velmi přísní v hodnocení stavu výtvarné kritiky, zejména v posledních třech dekádách. Projevilo se to ve většině příspěvků pronesených na první konferenci kritiky výtvarného umění v roce 2003. Dāwstāšī ve svém úvodním slově ke sborníku z této konference hovoří o skromných začátcích egyptské kritiky spolu s počátkem egyptského moderního umění, o vrcholu v polovině století, o úpadku počátkem sedmdesátých let[413] a o zániku koncem 20. století.[414]

---

[409] al-ᶜAṭṭār ve svém článku nejmenuje od koho pohází zmíněná stížnost na kritiky, ale uvádí dostatek detailů, z nichž lze soudit, že se jednalo o krátký příspěvek malíře Muḥammada ᶜAbly v rámci rozhovorů redaktora občasníku *ᶜAjn*, *Funūn taškīlīja.*

[410] al-ᶜAṭṭār: ᶜAjn.Hal al-naqd al-fannī fī ’azma?, in *Muṣawwar*, 13.6.1997, č. 3792, s. 52..

[411] Ani al-ᶜAṭṭār nevybočil z trendu nepřístupnosti kritiků vůči novým médiím, když v témže článku popisuje s jistým despektem dílo nejmenovaného umělce (je jím právě Muḥammad ᶜAbla), který byl údajným autorem oné kritiky kritiků, a jenž do souteže na téma „Sláva, velikost, krása a věčnost Nilu“ zareagoval asambláží složenou z hliněné základny vyplněné nejrůznějším typem odpadu, organického i průmyslového (obr. 69). Al-ᶜAṭṭār při svém odsouzení ᶜAblova díla nehodnotí ani estetické ani filosofické hodnoty díla, ale sarkasticky se ptá, zda „toto má být vyjádření krásy Nilu a jeho věčnosti ?“ Degradovat fenomén Nilu není společensky únosné. Jako argument svědčící pro kvalitu egyptské kritiky moderního umění pak uvádí množství knih, které na toto téma byly vydány, aniž ovšem bere v úvahu jejich kvalitu.

[412] *Ghājat al-fann. Dirāsa falsafīja wa naqdīja* (Cíl umění. Filosofická a kritická studie), ᶜAṭīja, M.M., 1996.

[413] Dāwstāšī doslova hovoří o „nemoci“, která spadá do celkového „onemocnění, jež postihlo i všechny další egyptské záležitosti v sedmdesátých letech“.

Obecným problémem přístupu egyptských kritiků k moderní malbě a plastice je význam, jaký přikládají čistě obsahové stránce díla. Dílo je revoluční, jestliže pojednává o revoluci, je národní, jestliže zobrazuje výjevy či symboly charakteristické pro Egypt, případně je považováno za vlastenecké, pokud ukazuje egyptské vojáky na egyptsko izraelské frontě. Tento problém se táhne celým 20. stoletím a jen výjimečné osobnosti, jako byl Ramsīs Jūnān, se mu dokázaly vyhnout.

Tři teorie propojující výtvarné umění s egyptskou společností.

V teorii moderního egyptského výtvarného umění se dostalo nejširšího prostoru dvěma základním myšlenkám, které byly vždy znovu vraceny do diskuze a velmi často se spojují do jedné teorie. Jsou to, za prvé, specifika egyptského umění, a za druhé, společenská dimenze výtvarného umění. Otázka individuálních národních rysů přítomných v moderní umělecké tvorbě byla prvně nastolena už v době tzv. faraonismu. V dílech z dvacátých let je tato otázka pro západního diváka asi nejzřetelnější, takže se lze mylně domnívat, že v pozdějším období už hledání egyptské identity nehrálo takovou roli. Ve skutečnosti se však tento fenomén táhne celými dějinami egyptského výtvarného umění 20. století, přinejmenším v teoretické rovině. Výrazně se dostal do popředí zájmu na přelomu padesátých a šedesátých let se vznikem samostatné egyptské republiky,[415] opět koncem šedesátých let s příklonem k hledání společných arabských kořenů a znovu v sedmdesátých letech s tendencemi návratu k islámským kořenům Egypta. V moderních egyptských dějinách umění lze nalézt několik osobností, které se zabývaly teoriemi propojení výtvarného umění a tradiční egyptské společnosti a také je zavedli do praxe. Z nich nejvýznamnější byli **Ḥāmid Saʿīd** (1908-2006), **Ramsīs Wīṣā Wāṣif** (1911-1974) a **ʿIzz al-Dīn Nagīb** (1940).

Od roku 1959 působila ve čtvrti al-Sajjida Zajnab skupina nazvaná *Džamāʿat bajt al-*

---

[414] Dāwstāšī, (ed.), 2005, s. 5.

[415] Kritický článek o 23. káhirském Salonu hovoří v tom smyslu, že na něm zcela chybí egyptské umění a ani jediný obraz není „oproštěn od cizích vlivů“. Muṣṭafā in *ʾĀchir sāʿa,* 1121, s. 22-23. Sochař Ḥasan Hišmat cituje prezidenta al-Nāṣira, který se roku 1955 zmínil o jeho výstavě s tím, že pochválil „egyptskost“ Hišmatových děl. Hišmat, 1997, s. 22.

Sinārā,[416] která částečně podléhala ministerstvu kultury a tvořila základ pozdějšího Úřadu pro bádání v oblasti umění, *'Idārat al-buḥūṯ al-fannīja.* Náplní její činnosti bylo studium klasického egyptského umění, z něhož by měl vycházet autentický egyptský výtvarný jazyk, ze kterého by čerpalo moderní umění.[417] V čele této skupiny stál učitel a filosof Ḥāmid Saᶜīd a jejími členy byli převážně jeho studenti. Saᶜīd razil již od konce dvacátých let 20. století myšlenku, že moderní umění musí čerpat výlučně z původní místní tradice. Vystavěl svou teorii na třech základních fenoménech, které byly, dle jeho názoru, úhelnými kameny staroegyptské civilizace, což byla víra, zemědělství a umění.[418] Zdůrazňoval potřebu harmonického soužití člověka s přírodou, nutnost vnímání práce jako pozitivní síly poskytující svého druhu vykoupení a důrazně vylučoval z výtvarného umění modernitu ve smyslu reakce na módní trend. Jeho teorie byla do značné míry univerzální, v padesátých letech se stala základem pro hledání egyptské národní identity výtvarného umění a v letech sedmdesátých se se stejným úspěchem podílela na hledání islámské identity výtvarného umění.

Saᶜīd byl charizmatickou osobností a jeho teorie měly do určité míry charakter mystického učení.[419] Brzy kolem sebe soustředil podobně ideově zaměřené umělce, kteří pracovali zejména s médii běžnými v egyptském lidovém řemesle. Původně vytvořili roku 1946 uskupení nazvané Umění a život, *Al-fann wa al-ḥajāt,* v násirovské době působili ve zmíněné skupině *Bajt al-Sinārā*, a od roku 1967 následovali Saᶜīda do jeho Centra umění a života, *Markaz al-fann wa al-ḥajāt,* které založil za státní podpory v paláci *al-Munastirlī.*[420] Působení Centra bylo důležité zejména koncem šedesátých let, kdy se egyptská společnost vzpamatovávala z porážky Egypta v tzv. šestidenní válce a moderní umění hledalo svou novou identitu. Když počátkem sedmdesátých let ztratily podobné instituce státní podporu a Centrum bylo zrušeno, pokračoval Saᶜīd a jeho skupina dále jako soukromý diskusní spolek Přátelé umění a života, *'Aṣdiqā' al-fann wa al-ḥajāt.*[421] Skupina kolem Saᶜīda byla jediným z předrevolučních uskupení, které přetrvalo do druhé poloviny století a nepřerušilo ani svou výstavní činnost. Ḥāmid Saᶜīd ovlivnil svými názory významnou část egyptských umělců, ať

[416] Nazývala se podle domu, ve kterém sídlila, a jež byl původně domem rodu al-Sinārā a na přelomu 18. a 19. století sloužil Napoleonově vědecké expedici.
[417] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 145.
[418] Saᶜīd, 1973, s. 7.
[419] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 145.
[420] V Káhiře na ostrově Rawḍa.
[421] Scházeli se v jedné z okrajových čtvrtí Káhiry v Saᶜīdově domě. Dům byl dílem architekta Ḥasana Fatḥīho, jenž ve své originální architektuře vycházel z ideí Ḥāmida Saᶜīda a čerpal z původní egyptské architektury, včetně využití tradičních materiálů, tj. zejména nepálené cihly.

už přímo či nepřímo.

Ramsīs Wīṣā Wāṣif, architekt a pedagog na Škole výtvarných umění, usiloval o oživení a pokračování tradice místních řemesel, která se spolu s postupující industrializací země začínala vytrácet, nebo se přizpůsobovala cizím trendům. Wāṣif zpočátku instaloval do několika vesnických škol tkalcovské stavy, na kterých se mohly děti učit tkaní gobelínů. Podmínkou bylo, že musely tvořit spontánně, nesměly užívat žádné předběžné nákresy nebo být instruovány o čemkoli jiném, než o technické stránce tkaní, a nebyly jim předkládány ani starší produkty lidového řemesla.[422] Poté na počátku padesátých let založil v Gīze ve vesnici al-Ḥarrānīja otevřené dílny,[423] ve kterých se vesnické děti od devíti do dvanácti let učily tkaní gobelínů, přičemž opět směly uplatňovat pouze svou vlastní fantazii. Postupně zde vznikla komunita, která zahrnovala nejen děti, ale i ženy, a vedle těchto řemeslných dovedností, poskytovala i širší vzdělání a zdravotní péči.[424] Wāṣif zde v praxi realizoval teorii propagovanou Ḥabībem Džūrdžīm[425] zabývající se rozvojem přirozeného uměleckého talentu skrytého v každém člověku.[426]

[c]Izz al-Dīn Nagīb, levicově orientovaný malíř, kritik a teoretik umění, který se etabloval zejména v období násirismu, se poté v sedmdesátých letech stal hlavním teoretikem a mluvčím hnutí obecně nazývaného *ʻaṣāla.*[427] K tomuto proudu se hlásila a nebo do něj byla řazena celá řada umělců, ale nelze říci, že by se jednalo o organizované hnutí, i když existoval také spolek *ʻaṣāla,* sdružující asi tři desítky nejaktivnějších propagátorů této myšlenky.[428] Toto hnutí mohlo mít více východisek, někteří egyptští historikové umění označují dokonce již faraonismus za první směřování k *ʾaṣāle.*[429] Součástí slovní zásoby teoretiků *ʾaṣāly* byly termíny jako *šarqīja,* "východnost", nebo *miṣrīja,* "egyptskost". *ʾAṣāla* je pak stavěna do protikladu k termínu *mu[c]āṣira*, "modernita", která je většinou v textech autorů stranících *ʾaṣāle* zaměňována s termínem "westernizace". Impulsem k vytýčení teorie *ʾaṣāly* právě v

[422] Abū Ghāzī, 1985, s. 121.
[423] Areál dílen, který zahrnuje i sídlo Wāṣifovy rodiny, vybudoval dle vlsatních návrhů ve stylu inspirovaném tradiční egyptskou architekturou.
[424] Balfour-Paul, 2009, s. 109.
[425] O něm více viz Kapitolu III.
[426] Gobelíny vytvořené v těchto dílnách dosáhly ve své kategorii ocenění i na mezinárodní úrovni. Po Wáṣifově smrti dílny dále v podobném duchu provozují jeho dcery, které rozšířily užívané techniky na batikovaný textil a keramické výrobky.
[427] Slovo *ʻaṣāla* lze přeložit jako „originalita", „původnost" či „tradicionalita".
[428] Winegar, 2003, s. 169.
[429] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 303.

sedmdesátých letech pravděpodobně byla porážka Egypta v roce 1967, jak tvrdí autoři Iskandar, al-Mallāch, al-Šārūnī, a jejím obsahem byla snaha o pochopení mezí inspirace vlastní kulturou stejně tak jako pochopení možností využití soudobé evropské umělecké zkušenosti.[430] Nemělo se jednat o napodobování kulturního dědictví, přejímání historických forem a opakování děl vytvořených v předchozích epochách, ale mělo jít o osvojení si národních specifik a akceptování kulturního dědictví.[431]

Výchozím bodem Nagībovy teorie *'asāly* je nutnost znovu spojit výtvarné umění s potřebami egyptské společnosti, neboť je přesvědčen, že sedmdesátá a osmdesátá léta spolu s ekonomickou politikou *infitāḥu* započala rozkol mezi umělcem a společností, neboť vedla k upřednostňování omezených soukromých zájmů, podpořených tržním hospodářstvím, na úkor zájmů společnosti.[432] [433] Dalším bodem je pak nutnost vytvoření skutečně vlastního egyptského moderního výtvarného umění, které by bylo sebevědomým a emancipovaným konkurentem či partnerem západnímu umění.[434]

Je však nutné připomenout, že existují i opačné názory, které popírají existenci specifických egyptských národních rysů moderního umění, přestože uznávají formativní vliv prostředí, jeho sociálních, kulturní a dalších specifik. Tyto názory razila generace tzv. modernistů, *muᶜāṣirūn,* působících v devadesátých letech 20. století, zejména skupina *Miḥwār,*[435] která zpochybňovala nutnost i možnost nalézt specifickou egyptskou identitu moderního umění.

Postavení umělců v egyptské společnosti

Vedle toho, jakou roli hrál fenomén moderního výtvarného umění ve společnosti, je nutné také zmínit, jaký status ve společnosti měli samotní umělci. Umělci první generace byli širokou veřejností vnímáni jako řemeslníci, což přesně odpovídalo islámské tradici vnímání výtvarného projevu coby součásti užitného objektu. Moderní umělci ale stáli z tohoto pohledu

[430] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 304-305.
[431] *al-Funūn al-taškīlīja fí al-watan al-ᶜarabī*, 1979, s. 104.
[432] Nadžīb, 1997, s. 136.
[433] Zde je nutné zdůraznit Nadžībovu přetrvávající levicovou orientaci. Patří k těm intelektuálům, kteří si v násirovském období zafixovali význam, který byl tehdy připisován roli umělce ve společnosti.
[434] Je nutné upozornit, že *'aṣāla* nebyla jen egyptskou záležitostí, ale byl to fenomén diskutovaný a praktikovaný v celé arabské společnosti.
[435] O této skupině více viz Kapitolu II.

na ještě nižší úrovni, protože přinášeli produkty, které neměly praktického využití, a navíc byly cizorodým prvkem. Tento přístup společnosti dokumentují vzpomínky Rāghiba ᶜAjjāda na reakci jeho otce na zprávu o synově zájmu o studium na Škole výtvarných umění: "Chceš zahodit svou budoucnost ! ... Budeš mistr *naqqāš,*[436] celá tvá práce bude v natírání zdí !".[437] Většina výtvarníků působících v první polovině 20. století neměla po absolutoriu jiné uplatnění, než ve školství, zejména na základních a středních školách. Jiné možnosti praktického využití jejich vzdělání téměř neexistovaly.[438]

Umělecké osobnosti, kterým se již podařilo získat osobní ocenění, usilovaly o uznání výtvarného umění ze strany státního aparátu i ze strany egyptské inteligence. Tak kupříkladu Maḥmūd Muchtār žádal v roce 1928 Výbor pro výtvarné umění, aby se zasadil o změnu názvu Ministerstva všeobecného vzdělání, *Wizārat al-maᶜārif al-ᶜumūmīja*, na Ministerstvo veřejného vzdělání a krásných umění, *Wizārat al-maᶜārif al-ᶜumūmīja wa al-funūn al-džamīla.*[439]

Situace se měnila během druhé poloviny 20. století s postupným včleňováním umělců do státního administrativního aparátu. Ke změně přijímání umělců společností přispěla také jejich angažovanost během politických událostí významných pro celý národ, jako byla Suezská krize, boj Palestinců za samostatný stát, budování Asuánské přehrady a další. Prestiž umělců ve společnosti stoupala také spolu s oceněním, kterého se jim dostávalo ze strany vlády, jakým byla kupříkladu Státní cena za přínos v oblasti umění vyhlášená prezidentským dekretem v roce 1958,[440] nebo v témže roce zavedený systém stipendií pro vybrané umělce. Stipendia sice byla jen roční, ale mnohem důležitější, než hmotné zajištění, které z nich plynulo, byla právě prestiž, kterou umělcům přinášela[441]. Podobně stoupla prestiž umělců, kteří byli státem vyzváni k účasti na expedici do nubijských vesnic, které měly být zatopeny v rámci stavby Asuánské přehrady. Umělecká díla se také začala stávat součástí veřejného prostoru, který byl umělcům poskytnut pro monumentální díla symbolizující podporu násirismu. Nejčastěji se jednalo o reliéfy, nástěnné malby či mozaiky. Výtvarné umění bylo v šedesátých letech oficiálně deklarováno jako významná součást moderní emancipované

[436] *Naqqāš, tj.* malíř, ve smyslu malíř pokojů.
[437] Rāghib ᶜAjjád jaḥtafilu ᶜīd mīlādihi, in *ʾĀchir sāᶜa*, 10.4.1963, 1485, s. 23.
[438] Kupříkladu ʾAḥmad Ṣabrī si v době, kdy byl propuštěn z místa učitele na základní škole, vydělával jako malíř hmyzu na ministerstvu zemědělství.
[439] Abū Ghāzī, 1964, s. 155.
[440] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 186.
[441] *al-Funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī*, 1979, s. 74.

společnosti a v soudobém tisku se velmi často opakovaly snahy o propojení moderního umění s názorem veřejnosti. Podle Winegar přetrvává v egyptské společnosti i v uměleckých kruzích názor, že právě v násirovském období získali umělci největší vliv ve společnosti a také nejvyšší uznání ze strany veřejnosti.[442]

Jakkoli si veřejnost zvykla na přítomnost moderního výtvarného umění ve společnosti, výrazný problém nastal s přijetím abstraktního umění. Ramsīs Jūnān si počátkem šedesátých let stěžoval na nezájem o moderní umění i ze strany egyptské inteligence, což považoval za velké nebezpečí pro egyptskou kulturu obecně.[443] Jednalo se ale konkrétně o nezájem nebo dokonce o odpor vůči surrealismu a veškerému abstraktnímu umění.[444]

S nástupem sádátovského období došlo ke zdánlivému odlivu zájmu veřejnosti o moderní výtvarné umění. Jak již bylo zmíněno, často to tak prezentují i sami egyptští umělci a teoretikové umění. Ve skutečnosti došlo především k odlivu zájmu státu o využití potenciálu výtvarného umění pro prezentaci vlastní ideologie. Výtvarné umění a jeho protagonisté již zůstali akceptovanou součástí kulturního života Egypta, která však byla a je zajímavá jen pro určitou skupinu lidí. V osmdesátých a zejména v devadesátých letech začalo být moderní umění vnímáno více komerčně, což se také svým způsobem odrazilo ve vztahu společnosti k umělcům, při nejmenším stoupla prestiž těch, kteří byli na trhu s uměním úspěšní. Zároveň trvala provázanost umělců se státní administrativou a od toho se také odvíjelo postavení umělců ve společnosti, a do značné míry opět existovalo umělé udržování jejich prestiže ve společnosti. To souviselo s kulturní politikou ministra Fārūqa Ḥusnīho a často šlo jen o vybrané osobnosti. Kritikové této politiky poukazují na fakt, že reálně se mnohem více investovalo do propagace oficiálních akcí spojených s výtvarným uměním, než do tvorby samotné.[445] Obecně však trend malého zájmu veřejnosti, inteligenci nevyjímaje, o moderní výtvarné umění trval po celé 20. století a včetně jeho poslední dekády, jak dokazují občasné úvahy kritiků na toto téma v médiích.

Vnímání pozice žen na poli výtvarného umění bylo od počátku složitější, než postavení

---

[442] Winegar, 2003, s. 294.
[443] Jūnān, 1969, s. 157.
[444] Toto nepřijetí abstrakce dokresluje akce, kterou provedli egyptští novináři v roce 1964, když použili dva obrazy, které namalovala cvičená opice, a předložili je coby nová díla Pabla Picassa pěti uznávaným egyptským profesorům výátvarného umění, mezi nimiž byli i Ramsīs Jūnān a Fu'ād Kāmil. Novináři pak ukazovali veřejnosti, jak tyto uznávané kapacity obdivují tato „abstraktní díla". Karikatury na dané téma vyšly v 'Āchir sā^{c}a, 10.6.1964, 1546, s. 43 (obr. 76).
[445] Nadžīb, [online], [citováno 20.3.2010]

mužů, vzhledem k tomu, že ženy byly nuceny bojovat nejen s nepochopením moderního umění samotného, ale i s odmítáním jejich rovnoprávné role v tradičně patriarchální egyptské společnosti. Na druhou stranu však bylo výtvarné umění již na počátku 20. století zejména ve vyšších společenských kruzích považováno za vhodnou aktivitu pro mladé dívky. Největší prostor pro prezentaci žen malířek ve společnosti byl opět v šedesátých letech, v době násirismu, což dokazují relativně časté články o ženách malířkách v médiích. Přirozeně to souviselo s násirovskou ideologií, která do značné míry kopírovala ideologii tehdejšího socialistického bloku a tedy prezentovala i rovnoprávnost žen. Podle Mikdadi Nashashibi se stalo výtvarné umění koncem 20.století pro ženy vítaným oborem také vzhledem k tomu, že egyptský vzdělávací systému klade na adepty jiných studijní oborů relativně vyšší nároky.[446] [447] Na druhou stranu to svědčí o faktu, že egyptská společnost koncem 20. století akceptuje výtvarné umění jako povolání vhodné pro ženy.

Moderní egyptské výtvarné umění jako politický a ideologický nástroj

Moderní výtvarné umění vstupovalo do egyptské společnosti váhavě, veřejnost ho nepřijímala a do značné míry jej nepřijímá nebo alespoň přehlíží i dnes, ale zato se stalo velmi rychle vhodným nástrojem v rukou nejrozličnějších politických a intelektuálních skupin. Toto těsné propojení s politikou trvalo až do období počínajícího nástupu egyptské postmoderny[448] (*al-muᶜāṣira*) na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.[449]

Role výtvarného umění jako nástroje modernizace už byla zmíněna, ale je nutné upozornit, že tento názor nepatřil jen do doby Muḥammada ᶜAlīho a Muḥammada ᶜAbdo, ale opakuje se jako aktuální potřeba například ještě koncem sedmdesátých let 20. století ve sborníku konference o Výtvarném umění v arabském světě konané v Káhiře. Autor příspěvku doslova volá po nové generaci dizajnérů a dává jednoznačně výtvarné umění do souvislosti

[446] Mikdadi Nashashibi in Lloyd, (ed.), 1999, s. 74.
[447] Čímž není míněno, že egyptské ženy nejsou schopny dosahovat srovnatelných studijních výsledků s muži, problém je spíše v tom, že jsou ve své většině v důsledku tradiční rodinné výchovy méně ambiciózní.
[448] Winegar, 2003, s. 178.
[449] Tento typ depolitizace ale rozhodně neznamenal rozpad systému propojujícího umělce se státní administrativou.

s potřebami vědeckého a technologického rozvoje.[450]

Výtvarné umění sehrálo důležitou roli na poli boje za emancipaci Egypta, souviselo tedy také do značné míry s protibritským bojem. Zároveň z této role také vyplynula role další, což bylo hledání a formování národní identity Egypťanů, která se měla stát jedním z úhelných kamenů potenciálního samostatného Egypta. Bylo nutné ji formulovat, neboť se do značné míry rozplývala v identitě arabsko-islámsko-osmanské. Moderní umění, nejen výtvarné, se stalo součástí egyptského obrodného procesu, *nahḍy*. Dalším prvkem, který se odrážel ve výtvarném umění a v jeho specifických egyptských teoriích, byl protiklad Východ - Západ, velmi často prezentovaný jako "my - oni". Jedinou výjimku z tohoto vyčlenění ze zbytku světa představovalo hnutí surrealistů, které bylo výrazně levicové, vycházelo z mezinárodní politické situace a činilo si nárok na významný podíl na společenských a politických aktivitách. Dalším společensko politickým momentem v egyptském výtvarném životě byl příklon některých umělců k sociálnímu realismu, který nebyl vnímán nijak militantně, spíše jako tichý zápas svědomí. Naopak ideologie socialistického realismu nastoupila s plným vědomím opory násirovského státního aparátu. Výtvarné umění bylo i specifickým nástrojem egyptského feminismu.

Národní emancipace a hledání národní identity

O tom jaký důraz je mezi egyptskými intelektuály přikládán vzniku národního moderního výtvarného umění svědčí způsob, jakým egyptská historiografie výtvarného umění zejména poslední čtvrtiny 20. století nakládá s informacemi o tzv. pionýrské generaci egyptských umělců. Za prvé, opakovaně zdůrazňuje, že příslušníci nejvyšší společenské vrstvy soustředěné kolem chedíva na přelomu 19. a 20. století, z nichž velká část nebyli Egypťané a nebo to byli zcela osmanizovaní Egypťané, se zajímali o výtvarné umění pouze proto, aby se zavděčili chedívovi. Za druhé, v popisovaných událostech často potlačuje roli cizinců usídlených v Káhiře a marginalizuje hodnotu jejich umění. Abū Ghāzī doslova píše, že "tito cizinci, kteří žili v Egyptě mezi lety 1891 a 1898, zachytili ve svých dílech jeho lesklý vnějšek, aniž však pronikli do jeho hloubky".[451] Podobným způsobem vysvětluje Nagīb

[450] *al-Funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī*, 1979, s. 33.
[451] Abū Ghāzī, 1985, s. 20.

nezájem Egypťanů o umění malířů- orientalistů - bylo to zejména proto, že se sami tito cizinci nezajímali o místní umění, tedy o kaligrafii.[452] Má tak být tedy řečeno, že teprve skutečně původní egyptští umělci přinesli Egyptu moderní výtvarné umění.

S nástupem národní inteligence a politické elity na počátku 20. století přichází ke slovu otázka umění jako jednoho z nástrojů napomáhajících při formování egyptské společnosti vědomé si podstaty své soudržnosti. Al-ᶜAqqād v textech vydaných roku 1922 přiřkl umění obecně důležitou roli v boji za národní emancipaci, když napsal, že "právě umění představuje onen svébytný rys, který je charakteristický pro jednotlivé národy a který je odlišuje od sebe navzájem".[453] Mobilizace mas prostřednictvím vzdělání, jež mělo zahrnovat i výtvarné umění, odpovídala také snahám Muṣṭafy Kāmila o nenásilný nátlak na ukončení britské okupace Egypta.

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století, v době formální nezávislosti Egypta, se nejčastěji objevovalo spojení fenoménu moderního umění s *nahḍou*. "Neviděl jsem, aby v dějinách jakékoli země proběhlo národní obrození a zároveň by [tato země] nestála o obrodu uměleckou", napsal al-Māzinī v roce 1922.[454] Abū Ghāzī komentuje podstatu Muchtārovy plastiky *Nahḍat Miṣr*[455] slovy: že " na této soše je snad nejdůležitější právě její historický význam".[456] Jak se výtvarné umění stávalo politickým fenoménem vyplývá například z článku uveřejněného v roce 1927 v časopise *al-Muṣawwar*.[457] Autor v něm popisuje výstavu uskupení *al-Chajāl* a vedle výčtu obsahu výstavy zdůrazňuje, kdo z egyptských politických elit ji navštívil a jak byli tito vrcholní představitelé potěšeni, že významná část vystavených děl je od egyptských autorů.[458]

Ve stejném období se projevovaly i časté protibritské intence protagonistů moderního umění. Nebyly to nutně protibritské aktivity v militantním duchu, ale například snaha Egypťanů převzít do vlastních rukou zcela oficiálně vedoucí administrativní a pedagogické pozice v oblasti výtvarného umění. Malíř a ve své době děkan fakulty výtvarných umění Jūsuf Kāmil k tomu napsal: "Považovali jsme to za povinnost ne z nějakého fanatizmu, ale proto, že každý student, který by získal vzdělání z rukou egyptského učitele by pochopil, že

[452] Nadžīb, 1985, s. 19.
[453] al-ᶜAqqād, 1922, s. 229.
[454] ᶜAṭīja, 1996, s. 203.
[455] Více o této Muchtārově plastice viz Kapitolu II.
[456] Abū Ghāzī, 1985, s. 21.
[457] Fī maᶜriḍ džamāᶜat al-chajāl, in *al-Muṣawwar*, 16.12.1927, 166, vol. IV, s. 36.
[458] *Al-chajāl* byla skupina národnostně různorodá.

starověký egyptský umělec se díval jinýma očima. Ale u nás byli profesoři cizinci, profesor malby byl Angličan, a proto jsme usilovali o to zbavit umění cizího poručnictví."[459] V roce 1936 dokonce vznikla *Rābiṭat al-fannānīn al-miṣrījīn,* Unie egyptských umělců, která sdružovala umělce podporující protesty proti britské nadvládě.[460]

Vedle těchto snah o emancipaci egyptské společnosti vůči přetrvávající cizí moci a vůči západnímu světu obecně existovala snaha najít a formulovat vlastní egyptskou národní identitu. S tím těsně souviselo hledání identity egyptského umění - tedy charakteru, který by byl vlastní výtvarnému projevu výhradně obyvatelstva Nilského údolí. Nemohlo tedy jít ani o identifikaci s arabským živlem nebo s islámskou kulturou. Zdrojem takové identity se tudíž staly předislámské dějiny Egypta. Tento tzv. faraonismus ve výtvarném umění byl součástí širšího fenoménu, který zahrnoval všechny další druhy umění, zejména literaturu, ale předně i společenské a politické smýšlení.[461] Bylo to období uvědomování si historického významu staroegyptské kultury. Čerpání z této tradice bylo přímo definováno jako jeden z cílů působení Správy výtvarného umění.[462]

Pro výtvarné umění nebylo hledání kořenů v období starověku jen otázkou dvacátých let. Poukazování na význam staroegyptského výtvarného dědictví se průběžně objevuje v dějinách moderního egyptského výtvarného umění jako argument pro tvrzení, že výtvarné umění je Egypťanům odedávna vlastní, a také jako ospravedlnění jeho patřičnosti do moderního Egypta.[463] Umělecký faraonismus pravděpodobně nebyl stoprocentně přijímaným jevem. Muḥammad Ḥusajn Hajkal v jednom ze svých textů oponuje názoru, že moderní umění nemá co dělat s uměním staroegyptským, od něhož dělí moderní Egypt tisíce let. Hajkal říká, že tyto tisíce let "neznamenají nic v dějinách lidského ducha a jeho vývoje. A i kdyby mezi naším způsobem života a způsobem života starých Egypťanů byl sebevětší rozdíl, ducha máme blízkého...O tom svědčí právě projevy výtvarného umění".[464]

Faraonismus v umění byl širší koncepcí, nešlo - lépe řečeno nemělo jít - jen o obsahovou stránku. Nejmarkantněji to lze vidět u průkopníka moderního egyptského sochařství, Maḥmūda Muchtāra, který se inspiroval podstatou staroegyptského umění, jeho

---

[459] Jūsuf Kāmil ista ᶜmala 46 ḥuqna ḥattā al-'ān, in *'Āchir sāᶜa*, 3.2.1960, č. 1314 , s. 42-43.
[460] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 114.
[461] O faraonismu více viz Kapitolu I.
[462] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 161.
[463] al-Rifāᶜī, Naš'at Naṣr: Qadījat al-'intimā' al-waṭanī bajna al-funūn al-ᶜālamīja wa al-maḥallīja, in *Džarīdat al-funūn*, 5.12.2005, s. 15.
[464] Abū Ghāzī, 1973, s. 114.

intencí reprezentovat symbol nesoucí význam podstatný pro celou společnost. Muchtārova socha *Nahḍat Miṣr*, která vznikala od roku 1920 do roku 1928, je dodnes považována za symbol propojení politiky a výtvarného umění. Odhalení sochy bylo soudobým tiskem považováno nikoli pouze za politickou obrodu Egypta, ale za jeho „obrodu celkovou v ohledu politickém, sociálním i intelektuálním".[465] V době kdy vznikala přitahovala trvalý zájem kritiků i žurnalistů působících zcela mimo oblast výtvarného umění a otázka odhalení této sochy vyvolávala emoce i značně protichůdné.[466]

Internacionální levicová solidarita

O hnutí egyptských surrealistů z hlediska výtvarného a o pohnutkách k založení uskupení *Al-fann wa al-ḥurrīja* již bylo pojednáno v kapitole II. Bylo to však právě období jejich působení, čtyřicátá léta 20. století, kdy docházelo v Egyptě k nejužšímu prolnutí estetických a politických ideálů umělců. Luīs ᶜAwaḍ napsal o surrealistech, že „mluvili o umění, literatuře, filosofii a politice jako by to všechno byla jedna jediná záležitost".[467]

Surrealisté formulovali své působení jako vyjádření odporu proti nacismu a jeho tažení proti modernímu umění, které bylo nazýváno „pokleslé umění". V prohlášení *Jaḥjá al-fann al-munhaṭṭ,* Ať žije pokleslé umění, které vydali roku 1938, deklarovali svůj protest proti uzavření školy Bauhaus a svou solidaritu s evropskými umělci, jako byli Paul Klee, Max Ernst a Oskar Kokoshka, kteří byli v perzekvováni nacisty.[468] "Přijměme tuto výzvu", praví se dále v prohlášení, "jsme s tímto pokleslým uměním zcela solidární, neboť v něm tkví veškerá šance pro budoucnost".[469]

Surrealisté sami sebe považovali na prvním místě za aktivizační prvek společnosti, teprve pak za zastánce estetických hledisek. „Snad lze kritizovat tento druh umění [surrealismus] pro jeho expresivnost a neklid, proti čemuž sám neobashuje lék ani léčbu, ale musíme zde zmínit fakt, že škola surrealismu představuje ve své podstatě výzvu k morální

[465] Ḥamza, *al-Balāgh al-'usbūᶜī, 1928, s. 1.*
[466] Nadžīb, 1997, s. 19.
[467] Luīs ᶜAwaḍ v katalogu *Maᶜriḍ al-fannān al-rāḥil Ramsīs Jūnān (1913-1966),* 2009, s. 21.
[468] Ali, 1997, s. 20.
[469] Nadžīb, 2000, s. 48.

společenské revoluci a teprve pak umělecký styl“.[470]

Podle Engelstad je nutno egyptské surrealisty vnímat poněkud odlišně od evropského hnutí surrealismu dvacátých let, neboť egyptští surrelisté přejímali myšlenky surrealismu ve chvíli, kdy již tyto ztratily velkou část svého revolučního náboje. "Surealismus v Egyptě fungoval více jako uměleckopolitické a estetické hnutí. Více fluktuoval v ideologické diskusi mezi socialisty, komunisty a anarchisty." [471] Přesto lze říci, že žádná předcházející ani následující generace egyptských umělců se tolik nepřiblížila vnímání role moderního výtvarného umění ve společnosti, jako právě surrealisté.

Na druhou stranu, žádná jiná škola moderního výtvarného umění se nesetkala s tak rozsáhlým nepochopením nejen ze strany laické veřejnosti, ale i ze strany egyptských umělců, kritiků a intelektuálů. Přestože přínos Ramsīse Jūnāna pro egyptské moderní umění a jeho teoretické práce jsou z dnešního pohledu velmi oceňovány, samotná surrealistická malba nenašla v egyptské společnosti pochopení. Všichni však uznávají jejich inspirační roli. „Přestože působení *al-Fann wa al-ḥurrīja* coby hnutí netrvalo déle než pět let - 1940 až 1945 - jeho revoluční apel nevyšel naprázdno, dopadl na výtvarné hnutí jako bouře“.[472] Lze říci, že egyptští historikové umění jsou na své surrealisty hrdí a uznávají jejich revoluční roli ve vývoji národního moderního umění, ale zároveň se s pochopením staví na stranu diváků, které tvorba surrealistů nezaujala a zůstala jimi nepochopena. „Surrealismus byl sice velmi výmluvný a přitáhl pozornost ulice, ale nedokázal nabídnout žádné uspokojení, a proto ho ulice nakonec odmítla“.[473] Obdobně vyjádřil ᶜIzz al-Dīn Nagīb za část egyptské inteligence nepochopení ideálů surrealistů a jejich nepřijetí coby cizorodého elementu, když je přirovnal k romantickým rytířům typu Dona Quijote:„ Nepřátelé, proti kterým bojují, se skrývají ve stejných knihách, ze kterých čerpali svou revoluci, a nebo za mořem ve společnostech zcela odlišných od té naší, které se nedotkla světová válka, i když ji děsily ozvěny bombardování a noční zatemnění. Tihle naši rytíři bojovali s větrnými mlýny.“[474]

[470] Jūnān, 1969, s. 34.
[471] Engelstad [online], s. 38.
[472] Nadžīb, 1997, s. 44
[473] Iskandar, al-Šārūnī, al-Mallāch, 1991, s. 304.
[474] Nadžīb, 1985, s. 84.

Sociální realismus

Dalším fenoménem, který propojoval umění s politickou situací Egypta, a jenž podobně jako surrealismus vycházel většinou, i když ne nutně, z levicových pozic, byl sociální realismus. Na rozdíl od surrealismu se však setkal s kladným přijetím ze strany společnosti. Nikoli už však ze strany vládní moci, a to bez ohledu na konkrétní vládu. Díla kriticky zaměřená na egyptskou každodennost měla a setrvale mají dostatek inspiračních zdrojů. Obdobím, kdy se takto zaměřená tvorba uplatnila nejintenzívněji, byla čtyřicátá léta a první polovina let padesátých. Kritika byla potenciálně zaměřena proti královskému režimu, proti nefunkčnímu parlamentnímu systém i proti britské přítomnosti v zemi. Nejčastěji citovaným příkladem bývá ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār, který v roce 1948 na výstavě pořádané spolu s dalšími členy uskupení *al-Fann al-muᶜāṣir* prezentoval obraz nazvaný *al-Kūrus al-šaᶜbī,* Lidový sbor. [475] Obraz ukazoval nuzně vyhlížející postavy seřazené před prázdnými miskami a trpně čekající na jídlo. Obraz připomínal situaci v koncentračním táboře. („A jako by znělo kdesi za nimi: ‚Smiluj se, pane!´ “ [476]). Dílo vyznívalo jako protest proti sociálním i právním podmínkám v Egyptě v té době, a tato kritika systému byla natolik zřejmá, že státní administrativa přikázala uzavřít výstavu a al-Gazzār byl zatčen.

Po revoluci roku 1952 a zejména po roce 1956 se postupně část protagonistů sociálního realismu včlenila do proudu socialistických realistů, kteří se stali oporou násirovského režimu. Faktická sociální kritika v umění postupně vymizela spolu s politickou opozicí. Částečně podlehla přímému tlaku revoluční vlády, ale z větší části přestali protagonisté předrevolučního sociálního realismu vnímat nový režim jako objekt kritiky, protože byl svou podstatou egyptský, lidový a prezentoval sám sebe jako demokratický a sociálně spravedlivý, což byly přívlastky, o které mnozí z nich svou sociálně zaměřenou tvorbou usilovali. Počínající systém prorůstání umělecké sféry se sférou státní administrativy pak ještě více otupil další možnosti sociální kritiky prezentované ve výtvarném umění.

To byl případ některých členů Skupiny moderního umění, *Džamāᶜat al-fann al-hadīṯ,* která působila od roku 1947. Byli to zejména Muḥammad Ḥāmid ᶜUwajs, Gāḏibīja Sirrī a

[475] Nadžīb, 2000, s. 35. Tentýž autor v jiném svém textu ovšem tvrdí, že se jednalo o obraz nazvaný *al-Džuwᶜ*, Hlad, jinak také zvaný *Masraḥ al-ḥajāt,* Divadlo života, a že šlo o rok 1949. Nadžīb, 1997, s. 47.
[476] Nadžīb, 2000, s. 35.

Gamāl al-Siggīnī. ᶜUwajs byl malířem proletářské tematiky městské i venkovské, v jeho obrazech se objevují scény zachycující každodenní život továrních dělníků, přístavních nosičů a námezdních stavebních dělníků. Sirrī se zaměřila na postavení ženy v egyptské společnsti. Al-Siggīnī akcentoval propojení národní emancipace a osobní svobody.[477] Podle Nagība byli všichni tři přesvědčeni o existenci dialektického vztahu mezi uměním, společenským vývojem a politickou revolucí.[478] Jejich porevoluční díla v duchu socialistického realismu ztratila charakter sociální kritiky, ale stala se oslavou revoluční doby.[479] Do téhož proudu se zařadil také již zmíněný ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār.

Jednou z mála postav sociální kritiky vedené prostřednictvím umělecké tvorby, která zůstala na svých pozicích i v násirovském období, byla ’Indžī Aflāṭūn (obr. 70). Její postoj však nebyl čistě umělecký, byla aktivně činná v komunistické straně Egypta, za což si jako jedna z prvních žen v zemi vysloužila věznění z politických důvodů.

Výtvarné umění solidární s násirismem

Egyptská revoluce roku 1952 znamenala nejen politický převrat, ale také významnou společenskou změnu.[480] Myšlenka nezávislého Egypta postaveného na demokratických základech, která zaměstnávala egyptskou inteligenci od počátku 20. století, nabyla velmi konkrétních rysů. Násirismus a jeho částečně levicové směřování zasáhlo i umělecký svět. Ve výtvarném umění to byl především socialistický realismus a symbolismus vyzdvihující ideály násirismu. Stát zde do jisté míry působil jako cenzor a směroval výtvarnou scénu potřebným způsobem, ale, jak již bylo zmíněno, myšlenka revoluce byla v intelektuálním i uměleckém prostředí natolik zakořeněna, že si vláda svobodných důstojníků automaticky získala výraznou podporu umělců, nemluvě o osobním charismatu Nāṣirově, které mělo také značný potenciál.

První výrazné vystoupení výtvarníků na podporu Násirovy vlády, které lze do značné míry považovat za živelné, bylo v období znárodnění Suezského průplavu a následující tzv. trojstranné agrese. Projevilo se to ve vydávání politických plakátů na podporu Nāṣira,

[477] Sám zařazování svého díla pod nálepku sociálního realismu spíše odmítal.
[478] Nadžīb, 1997, s. 51.
[479] al-Siggīnī měl po celá šedesátá léta výsadní postavení v rámci vládou protežovaných umělců. Karnouk, 1995, s. 21.
[480] Pro výtvarné umění byla významná také změna poměrů sociálních vrstev a ekonomický dopad Násirových dekretů. O tom více viz Kapitolu I.

konáním výstav přímo v ulicích,[481] prostřednictvím ilustrací v denním tisku.[482] Toto vzájemné propojení egyptské výtvarné scény s bojem proti trojstranné agresi zůstává i na konci 20. století výrazným momentem vyzdvihovaným egyptskými historiky umění. Al-Šārūnī mluví o tom, že v roce 1956 "vyšlo výtvarné umění do ulic, na náměstí a do kaváren, poprvé jako zbraň v boji".[483]

Druhým významným tématem bylo obecně téma budování státu představované skutečně fyzickým stavitelstvím nové infrastruktury a jiných veřejných a obecně prospěšných staveb. Nejmarkantnějším příkladem byla stavba nové Asuánské přehrady. Prvním krokem, který spojoval politické záměry s uměleckými kruhy, byly státem organizované expedice do nubijských vesnic v oblastech, jež měly být zatopeny v rámci stavby přehrady. Ministerstvo kultury je zorganizovalo v letech 1957 až 1962, pozvali na ně výtvarníky a spisovatele, kterým se dostalo veškerého pohodlí a podpory pro práci na zachycení rozsáhlého kulturního dědictví, jež mělo ustoupit velkorysému projektu přehrady. Umělci tak vědomě či nevědomě, dle vzpomínek většiny z nich nadšeně, podpořili tento Nāṣirův projekt.

Samotný fenomén přehrady a její stavby se stal významným tématem tvorby šedesátých let. Nejznámější dílo vytvořil ᶜAbd al-Hādī al-Gazzār, kterého Nagīb považuje za malíře, jehož oslovily ideje revoluce roku 1952 ze všech egyptských umělců největší měrou.[484] Na stejné téma pracoval například také Saᶜd al-Chādim a celá řada dalších.

Nejpočetnější vrstvou nezávislého Egypta bylo stále rolnictvo. *Fallāḥ,* vědomý si své síly a významu, se stal dalším tématem umění násirovské doby: expresivní symbolické vyjádření spojení egyptského rolníka - často také ženy-rolnice - s egyptskou půdou, potažmo s egyptským státem. Toto téma najdeme u ᶜUwajse, al-Siggīnīho a dalších. O tom, jak bylo nosné pro široké spektrum tvůrců, svědčí i symbolický obraz rolnice, se kterým Chadīga Rijāḍ, jež je jinak považována za jednu z průkopnic egyptského abstraktního malířství ve čtyřicátých letech, vyhrála ceslostátní soutěž vyhlášenou v roce 1962 (obr. 41).

Vztah výtvarného umění a revoluce se stal také tématem uměleckých kritik a teorií. Jako příklad poslouží apel z pera zástupce děkana fakulty výtvarných umění Muḥammada ᶜIzzata Muṣṭafy v časopise *ʾĀchir sāᶜa* v roce 1956. V článku, jehož tématem byla krize v

[481] Kupříkladu Svaz absolventů Fakulty výtvarných umění pořádal v prosinci 1956 přímo na nádraží v Port Saᶜīdu výstavu na téma bitvy o toto město.
[482] Jako příklad lze uvést obálky časopisu *ʾĀchir sāᶜa* s vlastenecky laděnými ilustracemi Ḥusajna Bīkāra.
[483] al-Sharouny, 1999, s. 108.
[484] Nadžīb, 1985, s. 87.

egyptském malířství, psal, že umělci sice podvědomě rezonují s duchem revoluce, ale "my chceme, aby tato rezonance byla zřetelná ve svém obsahu i formě. Krize tématu v egyptském umění trvá. Stále malujeme kytice růží, vodní kola, uličky a tržiště... Nemám na mysli, že bychom měli spoutat umělce určitým tématem, jako je Osvobození nebo Asuánská přehrada, protože on dokáže jejich význam zopakovat i v kytici růží, kterou maluje...Vliv [revolučního] optimismu je patrný v prostředí, ve kterém [umělec] žije, ale my chceme, aby odraz tohoto pocitu ztvárnil způsobem, kterému občan porozumí a bude jím ovlivněn."[485]

Výrazným proudem v umělecké kritice v násirovském Egyptě na přelomu padesátých a šedesátých let byl odpor vůči surrealismu a abstrakci, založený zejména na domnělé nesourodosti těchto směrů s kulturou dostupnou masám. „Moderní umění není demokratické," psal ᶜAbd al-Qādir al-Samāḥī v roce 1956 „Je skutečností, že nové umělecké styly - surrealismus, kubismus atd. - si nedokázaly přitáhnout publikum. A důvod ? Důvodem je, že nové umění nutně není lidové. A co více, ono je „protilidové" Ve všech druzích, dokonce i v literatuře a v hudbě, se dělí publikum do dvou skupin: na velmi malou skupinku, skládající se z milovníků a fanatiků tohoto umění, a na velkou skupinu, což je převažující většina lidí, která ho nesnáší a oškliví si ho... Není to proto, že by lidé neměli rádi umění, ale proto, že mu nerozumí. Moderní umění totiž neoslovuje všechny lidi, jak to činí například styl realistický... Podíváme-li se na moderní dílo, shledáme, že jeho tvůrce nesměřuje k pravdě a realitě, ale zcela proti nim. Deformuje skutečnost."[486]

Násirovská administrativa a potažmo oficiální kritika se posléze s abstrakcí smířily, když bylo možné vysvětlit, že revoluční a státotvorná myšlenka může být vyjádřena i abstraktním přístupem k tvorbě, nejen realistickým nebo symbolickým obrazem. Bylo to zejména proto, že abstrakce měla svou hodnotu na mezinárodní scéně.[487]

Polarizace Východ versus Západ na poli výtvarného umění

V moderním egyptském výtvarném umění je v praxi i v teorii opakovaně nastolována otázka vztahu Východu a Západu, tedy takzvaného Východu, pod kterým egyptští autoři

[485] Muṣṭafā, Muḥammad ᶜIzzat: Ṣālūn al-Qāhira jabḥaṯ ᶜan fann miṣrī, in *ʾĀchir sāᶜa,* 18.4.1956, 1121, s. 22-23.

[486] al-Ṣamāḥī, ᶜAbd al-Qādir: ʾAzmat al-fann al-hadīṯ, *ʾĀchir sāᶜa*, 13.6.1956, č. 1129, s. 32.

[487] Abstraktní umění bylo považováno za mezinárodní trend v opozici proti akademismu a tudíž je bylo možno vnímat jako součást postkoloniální internacionální kultury. Karnouk, 1995, s. 45.

rozumí většinou Egypt nebo šířeji arabské země respektive celý islámský svět, a takzvaného Západu, pod kterým rozumí většinou Evropu spolu se Severní Amerikou. Velmi často se tento vztah vyjadřuje pomocí paradigmatu My versus Oni.[488] Během 20.století mělo toto paradigma v dějinách egyptského výtvarného umění více podob, počínaje kladným přijetím a přiznáním evropských kořenů moderního výtvarného umění, přes různé stupně přijetí či nepřijetí této myšlenky až po její odmítání a hledání jiné interpretace zdrojů moderního umění.

První generace egyptských modernistů přijímala evropskou školu výtvarného umění jako jeden z mnoha nástrojů modernizace a emancipace egyptské společnosti. V obdobném duchu se vyjadřoval například Ḥusajn Bīkār ještě v sedmdesátých letech 20. století. Na otázku, jak vysvětlit, že žádný směr moderního výtvarného umění nevznikl v Egyptě nebo na Východě, a že jsou tedy všechny importované, odpověděl takto:

„Výtvarné umění stále importujeme stejně jako importujeme některé výrobky. Jsme rozvojová země, i když už také vyrábíme některé zboží. A totéž můžeme uplatnit na výtvarné umění. Když se podíváme do našich dějin, na umění faraonské, islámské i koptské, shledáme, že jsme měli vlastní charakter, styly i invenci, ale pak nastoupilo období civilizační stagnace, ve které neexistovala výtvarná kultura ... My jsme stále ještě ve stádiu přijímání a nikoliv ve stádiu dávání, což však neznamená, že nemáme nadané lidi !“[489]

Zároveň je z prací egyptských historiků umění cítit snaha po popření evropského vlivu na formování moderního egyptského umění. Lze tak usuzovat zejména z častého marginalizování role Opery, protože byla *chedīvī*, tedy patřila do okruhu vládnoucí dynastie, která se snažila Egypt evropeizovat, případně z obdobného marginalizování působení malířů-orientalistů. Stejně tak se lze setkat s opomíjením umělců, kteří celoživotně žili v Egyptě, ale nebyli národnostně Egypťané.[490]

Příslušníci další generace umělců a teoretiků umění se začali stavět k evropeizované tvorbě předchozí generace kriticky. Některé umělce přímo odsoudili pro jejich přílišné lpění na evropské umělecké tradici, což byl kupříkladu případ malíře ’Aḥmada Ṣabrīho, který byl mimo jiné prvním egyptským profesorem malby na káhirské Škole výtvarných umění. Pro své

[488] Kupříkladu al-ᶜAqqād citovaný v Gharīb, 1998, s. 145.
[489] Bīkār wa lawḥātuhu al-chamsūn, *’Ākhir sāᶜa*, 3.5.1972, 1958, nestránkováno.
[490] Kupříkladu malířka Margot Veillon (1907-?), která se v Egyptě narodila a je tam i pohřbena, ovšem jejíž rodiče byli cizinci, je na počátku 21. století velké části studentů (a někdy i profesorů) Fakulty výtvarných uměn neznámá, přestože se o jejím díle píše a galeristé ho vystavují. Azar ji ve své práci z roku 1961ještě věnoval odpovídající pozornost, z dnešního zpětného pohledu egyptských historiků však už mezi tzv. pionýrskou generaci je zařazována spíše výjimečně.

lpění na akademismu byl zejména generací surrealistů na přelomu třicátých a čtyřicátých let označován za „přisluhovače buržoazie“,[491] neboť vliv tohoto stylu evropského umění byl spojován se společenskou vrstvou blízkou dvoru a s poevropštělou ekonomickou elitou.[492]

Mnohem častější byla snaha hledat a prokazovat v tvorbě první generace umělců známky zcela egyptské, případně obecně blízkovýchodní nebo také severoafrické autenticity, jíž se podařilo proniknout na povrch i přes onen „nános evropského balastu“, jímž bylo, dle názoru některých kritiků, moderní umění zavaleno. Tak kupříkladu al-Bahnasī přesvědčuje o tom, že Jūsuf Kāmil, jenž je považován za průkopníka egyptského impresionismu, tento směr přebíral z evropské školy jen částečně, protože, jak tvrdí al-Bahnasī, podstata imprese už existovala mnohem dříve, než byl v Evropě tento styl pojmenován. "Nesloužil snad Monet v Alžíru ? Nebyla Degasova matka Maročanka ?"[493] ptá se zmíněný kritik a snaží se tak poukázat na východní kořeny moderního umění. Obdobně Abū Ghāzī tvrdí, že přechod většiny egyptských umělců první generace od akademismu k impresi vznikl nejen pod vlivem inspirace dílem některého z evropských impresionistů, ale byl také dán geografickými podmínkami, z nichž tito umělci pocházeli.[494] Zatímco se evropští impresionisté se svým západním stylem učili východnímu vnímání, egyptští malíři se se svým východním vnímáním učili užívat západního stylu.[495]

V tomto duchu dospěl ve svých teoriích nejdále Ḥāmid ᶜAbdallāh (1917-1985),[496] jenž byl v opozici proti první i druhé generaci malířů, a zcela popíral jakoukoli originalitu západního umění. Karnouk ho popisuje jako "militantního intelektuála a umělce hledajícího historické a kulturní argumenty ve prospěch bojů za národní nezávislost".[497] ᶜAbdallāh studoval evropské moderní umění a hledal v něm zejména to, co Evropa načerpala z arabského a šířeji východního umění. O své tvorbě prohlásil: "Moje malby se řadí do arabsko-egyptské tradice, zapadají do procesu evoluce této civilizace. Není má chyba, když vy [Evropané] v

[491] Nadžīb, 2000, s. 14.
[492] Surrealisté však stáli na výrazně levicových pozicích a jejich soud vycházel spíše z dělení světa na utlačovatele a utlačované, než z dělení na Západ a Východ, a měli naopak snahu stírat hranice mezi oběma zmíněnými světy. Jejich generace bývá přímo nazývána „kosmopolité“.
[493] al-Bahnasī, 1985, s. 32.
[494] Abū Ghāzī, 1982, s. 21.
[495] Abū Ghāzī, 1982, s. 20.
[496] ᶜAbdallāh pocházel z Káhiry z původně zemědělské rodiny s kořeny v Horním Egyptě. Studoval střední školu specializovanou na umělecké řemeslo, avšak i přes své nesporné nadání nebyl přijat na Školu výtvarných umění. Byl však velmi schopným amatérem a již roku 1938 vystavoval své pastely na káhirském Salonu. Stál stranou všech uměleckých uskupení.
[497] Karnouk, 2005, s. 75.

nich rozpoznáváte určité prvky, které jste převzali od nás".[498]

Generace působící na počátku druhé poloviny 20. století nepopírala vliv evropského umění na počátky moderního egyptského umění, ale přišla s teorií nutnosti najít vlastní protiváhu takovému vlivu, formulovat kánon východního výtvarného umění jako protiklad již formulovanému kánonu západního umění Snahou teoretiků tohoto hnutí, které pro své hledání původní egyptské identity bylo nazýváno *'aṣāla*[499], bylo vytvořit most, jež by překlenoval koloniální minulost a spojoval tak moderní současnost a předkoloniální dobou.[500] Tím měly být koloniální epocha a její vliv na moderní umění marginalizovány.

V poslední čtvrtině dvacátého století se názor na vztah Východ versus Západ ve výtvarném umění radikálně změnil. Počátky této změny jsou spojovány s nástupem globalizace po nastolení al-Sādātovy politiky *infitāḥu*. Tento nový názor razila generace umělců nazývaných *muᶜāsirūn*, což lze překládat jako modernisté, ale fakticky se jednalo o generaci působící v duchu postmoderny.[501] *Muᶜāṣirūn* akceptují původní evropský impuls ve vývoji moderního egyptského umění, zlehčují snahy teoretiků *'aṣāly* o vymezení úzce egyptských specifik v moderním umění a odmítají celou diskusi o „egyptskosti" v moderním egyptském umění jako nepodstatnou.

Feminismus a moderní egyptské výtvarné umění

Výtvarné umění se stalo také nástrojem v boji za ženskou emancipaci a po celé 20. století tak také byla do značné míry tvorba žen malířek nahlížena. Již Společnost milovníků krásných umění, která působila od dvacátých let 20. století, měla také svůj ženský výbor, kterému předsedala malířka a sochařka princezna Samīḥa Ḥusajn.[502] Důležitá role je také přisuzována vůdčí postavě egyptského hnutí za ženskou emancipaci, Hudě Šaᶜrāwī. Šaᶜrāwī, jež sama coby dívka z vyšší společnosti studovala výtvarné umění u soukromých učitelů, později podporovala moderní výtvarné umění jako důležitý fenomén rozvoje a modernizace

[498] Karnouk, 2005, s. 95-96.
[499] O podstatě tohoto fenoménu viz výše v této kapitole.
[500] Winegar, 2000, s. 183.
[501] O tom více viz Kapitolu II.
[502] Ali, 1997, s. 29.

egyptské společnosti.[503]

Výtvarné umění bylo jedním z mála polí, na němž se setkávali muži i ženy na relativně rovnoprávné úrovni, zejména coby studenti v soukromých ateliérech. Na jedné straně tak mělo výtvarné umění status liberálního fenoménu, který ve své modernosti přináší i ženskou rovnoprávnost, na straně druhé však nepřestala být žena umělkyně nahlížena pohledem odlišným od pohledu na muže umělce. Ženská tvorba byla velmi často vyzdvihováno pro svůj specifický sociální význam Tak kupříkladu K. Zuhajrī oceňuje na díle trojice malířek, Ḥalīm, Aflāṭūn, Sirrī, právě jejich ženský pohled na Egypt.[504] Stejně tak Nagīb akcentuje zejména fakt, že „z děl egyptských malířek vystupuje jejich sociální cítění,... vedené snahou po osvobození ženy a společnosti“.[505] O podobném názoru vypovídá i přístup Aimé Azara k malířce Chadīge Rijāḍ. Ve svém výčtu malířek ji řadí až na poslední místo, přestože byla ve své době jedním z prvních umělců, kteří se začali zabývat abstraktním impresionismem. Právě kvůli tomu, že ženská tvorba byla více oceňována z hlediska jejího sociálního významu, nedostalo se Chadīge Rijāḍ tolik zájmu, jako ostatním malířkám, které byly převážně figuralistky pracující v duchu sociálního realismu, symbolismu nebo imprese.[506]

Nejvýraznější postavou, která je považována za malířku feministku, je ’Indží Aflāṭūn. Nutno však zdůraznit, že Aflāṭūn byla za feministku považována převážně pro svůj politický postoj, který byl výrazně levicový.

Další z egyptských malířek, Gāḏibīja Sirrī, formulovala svůj feministický přístup ke světu ve svých obrazech. Žena je v nich vždy středem pozornosti, ne však proto, že by zde žena byla zobrazována jako objekt, jak tomu bylo u mnoha dalších malířek, ale jako subjekt, z něhož vyzařuje vědomí vlastní osobnosti. Ženy na jejích obrazech budí dojem, že jsou samy ve středu svého vlastního zájmu.

Trend, kdy se ženy vyjadřují svou tvorbou převážně k ženským tématům, přetrval do značně míry až do počátku 21. století, o čemž svědčí kupříkladu tvorba malířky ’Aḥlām Fikrī nebo Hudy Luṭfī, z nichž každá má zcela jiný styl malby, ale princip ženského pohledu zachovávají obě. Fikrī má blízko k expresi a k fauvismu (obr. 71). Zobrazuje ženské tělo,

---

[503] Hudā Ša^{c}rāwī byla blízkou přítelkyní Maḥmūda Muchtāra a po jeho smrti se zasloužila o založení a financování soutěže mladých egyptských sochařů o cenu Maḥmūda Muchtāra.
[504] al-Sharouni, 1999, s. 107.
[505] Nadžīb, 1997, s. 73.
[506] Pro tento názor svědčí i fakt, že Chadīga Rijāḍ získala své nejvýznamnější ocenění roku 1962 za zcela neabstraktní obraz rolnice symbolizující Egypt. Lze se domnívat, že teprve tímto obrazem, mnohem spíše než svou abstraktní tvorbou, naplnila poslání, které se od ní očekávalo, jako od ženy malířky.

včetně aktů, říká, že veškerá její tvorba vykazuje typicky ženský otisk, který by muž v zobrazení ženy nezachytil.[507]

Hudā Luṭfī, jež je umělkyní s širokým intelektuálním zázemím, a která využívá ve své tvrobě široký ikonografický systém, zobrazuje velmi často ženské postavy symbolicky zarámované. Sama to interpretuje jako možný pocit určitého podvědomého omezení či uzavření ženy ze strany společnosti, které malířka osobně také pociťuje, přestože je univerzitní profesorka a pohybuje se v relativně otevřené společnosti.[508]

Moderní egyptské výtvarné umění a muslimská společnost

Egyptská společnost je většinově muslimská. Moderní výtvarné umění, které na konci 19. století vstupovalo do Egypta, mělo křesťanské kořeny, i když pro západní svět v té době již ne tak zřejmé. Z pohledu islámského světa každopádně moderní umění nakládalo s prvky, které byly z hlediska náboženství neislámské. Do značné míry záleželo na konkrétním duchovním v konkrétní době, zda tyto prvky interpretoval jako akceptovatelné či jako nepřijatelnou novotu.

Pro islám má fenomén zobrazování živých bytostí, lidských i zvířecích, velmi blízko k potenciálnímu vytváření model, jak tomu pravděpodobně bylo na Arabském poloostrově v době působení Proroka Muḥammada. Proto největší problém pro přijetí moderního umění představovala figuralistika, jak v malbě, tak ještě výrazněji v plastice.

Egyptský muftí vydal v roce 1882 fatwu vyjadřující se ke čtveřici plastik lvů vytvořených Henrim Alfredem Jacquemartem, které byly koncem sedmdesátých let 19. století. instalovány v Káhiře u vjezdu na most Qaṣr al-Nīl (obr. 72). Fatwa hovoří o tom, že ztvárnění živého stvoření patří k zakázaným činům, odstranění takového objektu je tedy z hlediska práva závazné. A výrobce takového objektu nemá nárok na plat.[509]

Tento a obdobné názory, které průběžně zaznívaly z úst muslimských duchovních autorit během 20. století, a s nimiž se lze setkat i v době sílící islamizace egyptské společnosti na počátku 21. století, mají základ v některých verších z Koránu a v řadě hadítů, které ve více verzích interpretují několik základních příběhů ze života Proroka Muḥammada, jež se

[507] Z osobního rozhovoru autorky práce s malířkou ʾAḥlām Fikrī.
[508] Viz rozhovor s malířkou in Zuhur, 2002, s. 413.
[509] Baker, Patricia L., 2004, s. 251.

dotýkají tematiky zobrazování.

Z koránských veršů bývá nejčastěji v neprospěch sochařství interpretován verš ze súry Proroci, která hovoří o Abrahamovi, jenž vyčítal svému lidu klanění se sochám (21:52-54)[510] a poté zmíněné sochy/idoly rozbil (21:58).[511] Podobně také vyznívá verš ze súry Stojící v řadách (37:95).[512]

V Koránu lze však najít i verše, které bývají citovány naopak na podporu kladného přijímání sochařství. Nejčastěji je to súra Sabā' hovořící o džinech, podrobených králi Šalomounovi, pro něhož měli z vůle Boha vyrábět cokoli by si přál, včetně soch (34:12-13).[513]

Mnohem častěji však bývá otázka zobrazování vysvětlována na základě hadítů. Ty mohou někdy jednoznačně mluvit proti zobrazování. Kupříkladu v několika hadítech se opakuje příběh tradovaný Prorokovou ženou ᶜĀ'išou:

"ᶜĀ'iša vyprávěla: Vycpala jsem pro Proroka polštář zdobený obrázky zvířat. Přišel a stál mezi lidmi s hněvem na tváři. Zeptala jsem se: Posle Boží, co je špatného ? On řekl: Co je tento polštářek ? Já řekla: Připravila jsem jej pro tebe, abys na něm mohl odpočívat. On řekl: Nevíš, že Anděl nevstoupí do domu, kde jsou obrazy ? A kdokoli dělá takové obrazy, bude potrestán v den Zmrtvýchvstání a bude po něm požadováno, aby jim vdechl život ?"[514]

Dále se často uvádí příběh o Archandělu Gabrielovi, který nevstoupil do Muḥammadova domku, kde byl očekáván. Jako důvod uvedl, že andělé nikdy nevstupují do domu, kde se nachází obraz živé bytosti nebo pes.[515]

Na druhou stranu bývají citovány i hadíty, které lze vyložit jako kladné vyjádření k zobrazování, ovšem jinému, než je tvorba idolů.

"Abū Ṭalḥa, společník Proroka, řekl, že Prorok řekl: Andělé nevstoupí do domu, kde je obraz. Bušr vyprávěl: Zajd onemocněl a my ho byli navštívit po jeho uzdravení. Našli jsme na jeho dveřích závěs s obrazy. Řekl jsem ᶜUbajdullāhovi Chawlānī: Neřekl Zajd sám dříve o Prorokovi, že obrazy jsou zakázány? ᶜUbajdulláh řekl: Což jsi neslyšel, že s výjimkou tisku na

[510] Hle, pravil otci svému a lidu svému: „Co je to za sochy, jichž se tak usilovně přidržujete ?" Odpověděli: „Shledali jsme, že otcové naši je uctívali. " (Překlad Ivan Hrbek)
[511] „A rozbil je na kousky všechny..." (Překlad Ivan Hrbek)
[512] I otázal se: „Chcete ucívat, co sami jste vytesali, zatímco je to Bůh, jenž stvořil vás i to, co jste udělali ?" (Překlad Ivan Hrbek)
[513] A jsou mezi džiny někteří, kdož pro něj pracovali z dovolení Pána jeho; a kdo z nich se odchýlí od rozkazu Našeho, tomu dáme ochutnat trestu plamene šlehajícího. A vyráběli pro něj vše, co si přál: chrámy, sochy, poháry velké jako nádrže a kotle pevně zapuštěné. (Překlad Ivan Hrbek, 1991)
[514] Ṣaḥīḥ al-Buchārī, díl 4, kniha 54, č.447.
[515] Kupříkladu Ṣaḥīḥ al-Buchārī, hadít 450, díl 4, kniha 54.

látce ?"[516]

Muḥammad ᶜImāra, který se problémem vztahu islámu a výtvarného umění zabývá hlouběji, vysvětluje nejasnosti plynoucí z interpretace hadíṯů jazykovým anachronismem: slovo *ṣūra*, jež v dnešní arabštině znamená "obraz" se v době Muḥammadově používalo pouze pro "idol". Nemá proto opodstatnění aplikovat zákazy týkající se idolů na současné obrazy a stejně tak malíře či sochaře nelze přirovnávat k tvůrcům model.[517]

ᶜImāra také uvádí příklady, kdy již v 11. stolet někteří duchovní, zejména málikovského právního směru, akceptovali trojrozměrná kopírování živých bytostí, pokud to bylo za účelem výchovy a vzdělání.[518] Týkalo se to zejména dětských panenek, neboť byly součástí výchovy dívek k mateřství, ale princip lze použít i na další předměty. To se odrazilo v již zmíněné fatwě Muḥammada ᶜAbdo, v níž mimo jiné vyjádřil myšlenku, že islámské právo hledí na výtvarné umění jako na jeden z nejlepších prostředků vědy.[519]

V období od čtyřicátých do šedesátých let mělo moderní egyptské výtvarné umění značně levicový ráz, počínaje nástupem surrealistů a konče socialistickým experimentem násirismu. Surrealisté označovali jakékoli omezování tvorby ve jménu náboženství za „nepřijatelný myšlenkový terorismus“[520] a násirismus akceptoval cokoli, co sloužilo jeho ideologii. Otázka figuralistiky z pohledu islámu byla v tomto období zdánlivě vyřešena, ale bylo to dáno spíše jen potlačením hlasu duchovních, nikoli výraznou změnou jejich názorů, což se začalo ukazovat již v sedmdesátých letech na počátku vzestupu nové islamizace společnosti.

Během 20. století se problém samotné figuralistiky ve výtvarném umění rozšířil o fenomén zobrazování nahých lidských postav a s tím související otázku nahých modelů (obr. 73). Až do šedesátých letech bylo běžné na půdě Fakulty výtvarných umění studovat lidské tělo a malovat akty podle modelů.[521] V polovině padesátých let se v tisku odrazila diskuze týkající se požadavku zákazu nahých modelů v univerzitních ateliérech. Azharští duchovní

---

[516] Ṣaḥīḥ Muslim, Kniha 24, č.5252.
[517] ᶜImāra, 2005, s. 119.
[518] ᶜImāra, 2005, s. 134.
[519] Fatwa vyšla tiskem roku 1894 v časopise *al-Manár,* roku 1903 vyšla v knize ’Aḥmada Jūsufa ’Aḥmada, její plné znění uvádí Gharīb, 1998, s. 116-121.
[520] al-ᶜAṭṭār, 2002, s. 135.
[521] Podle ’Āchir sāᶜa působilo denně na Fakultě výtvarných umění kolem dvaceti ženských modelů. Maṭlūb manᶜu al-ᶜārījāt min al-wuqūf ’amāma al-rassāmīn, in *’Āchir sāᶜa*, 25.1.1956, č. 1109, s. 18-19.

údajně přirovnali ženské modely k idolům a studenty označili za modloslužebníky.[522] Tento názor vyvolal nesouhlasné protesty ze strany fakulty, většina umělců a vyučujících obhajovala nezastupitelnou roli modelu při tvorbě (obr. 74).[523]

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let užívání nahých modelů z fakulty zcela vymizelo, údajně bez jakéhokoliv oficiálního rozhodnutí či zákazu, ale pod tlakem sílící islamizace společnosti.[524] Ve stejné době také postupně mizely akty z expozic státních muzeí. V devadesátých letech bylo volání po návratu k nahým modelům a k navrácení uměleckých aktů z depozitářů do výstavních prostor jedním z požadavků, na kterém se shodli umělci i kritici napříč téměř celým spektrem egyptské umělecké scény.[525] Kupříkladu kritik al-ᶜAṭṭār v tomto jediném bodě podpořil skupinu egyptských umělců, kterým jinak vyčítal jejich kritické názory zaměřené vůči egyptským teoretikům umění a také jejich přílišné propojení se Západem. Zákaz užívání nahých modelů přirovnal ke středověkému zákazu pitvy při studiu medicíny.[526]

Na přelomu 20. a 21. století se dokonce objevila otázka, zda je přípustné užívat i oblečené živé modely. V roce 2006 se v egyptských médiích široce diskutovala fatwa, kterou vydal nejvyšší egyptský muftí ᶜAlī Gumᶜa k otázce vztahu islámu k sochám. Zmíněná fatwa říká, že islám nedovoluje používání soch jako ozdobných předmětů v domácnosti. Toto dobrozdání vyvolalo prudkou reakci ze strany egyptských intelektuálů a stejně tak rázné i když někdy zcela protichůdné odezvy z řad samotných výtvarných umělců[527]. Závěr těchto diskusí byl téměř vždy nejedenoznačný.[528] Každopádně trvá stav, kdy většina umělců a pedagogů fakult výtvarného umění volá po návratu modelů do vysokoškolských ateliérů, zatímco obecné společenské povědomí utvářené sílící islamizací egyptské společnosti není příliš nakloněno ani vystavování aktů, natož užívání nahých modelů. Na druhou stranu však v tvorbě mnoha současných egyptských umělců je nahota prezentována bez problémů. Při

---

[522] Maṭlūb manᶜu al-ᶜārījāt min al-wuqūf ’amāma al-rassāmīn, in *’Ākhir sāᶜa*, 25.1.1956, 1109, s. 18-19.
[523] Maṭlūb mūdīlāt ᶜārīja, in ’Ākhir sāᶜa, 25.4.1956, č. 1122, s. 38-39.
[524] Fatḥallāh, 2006, s. 29.
[525] Obdobná diskuse proběhla také na poli filmové tvorby.
[526] al-ᶜAṭṭār, Muchtār, Rafᶜu al-lawḥāt al-ᶜārīja ᶜawda ’ilā al-ᶜuṣūr al-wusṭā, in *al-Muṣawwar,* 20.6.1997, 3793, s. 43.
[527] Někteří neváhali označit takovou fatwu dokonce za navádění k terorismu, viz Al-manāẓir al-ḥaḍārīja bajna al-duktūr ᶜAlī Džumᶜa wa al-šāᶜir ᶜAbd al-Muᶜṭī Ḥidžāzī, in *al-Tasawwuf il-’islāmī,* Jūnijū 2006, 329, s. 26-32..
[528] Viz kupříkladu ᶜItrīs, Kāmīlijā: Tamāṯīl kullījat al-funūn al-džamīla, in *Ṣabāḥ al-chajr*, 11.4.2006, 2623, s. 40-41; Ghamrī, Rašīd: Al-fann jartadī al-niqāb, in *’Ākhir sāᶜa*, 10.5.2006, č. 3733, s. 23-28 ; Fatḥallāh, Hāzim: Al-mūdīl al-ᶜārī lam julghi bi-qarār walākin bil-’irhāb, in *’Ākhir sāᶜa*, 10.5.2006, č. 3733, s. 29.

výuce se namísto živých nahých modelů používají plastiky vytvořené předchozími generacemi do konce sedmdesátých let. Někteří studenti si platí modely soukromě, jiní se různými způsoby naopak vyhýbají i povinným kurzům kresby lidské postavy (obr. 76). [529]

[529] Zajímavým fenoménem v této souvisloti je i vizuální islamizace studentů studujících například na Fakultě výtvarných umění Helwánské univerzity. Zejména se jedná o narůstající počet studentek, které se zahalují, a to včetně obličeje. Většina intelektuálů a umělců starší generace vyjadřuje údiv nad nesourodostí tohoto jevu se svobodou uměleckého vyjádření.

Závěr

Závěrem lze shrnout okolnosti vzniku a vývoje moderního egyptského výtvarného umění. Toto umění se vyvíjelo spolu s egyptským státem. Zpočátku v rámci státního celku spravovaného Muhammadem ᶜAlim a jeho dynastií, což byl stát egyptský spíše územně než národnostně, později v rámci skutečně egyptského státu založeného na územním a národnostním principu. Podíl státní administrativy na zavedení a dalším vývoji malby a sochařství byl vždy významný. Tyto původně evropské postupy byly zavedeny jako nástroj technologické modernizace státu. Později byl rozpoznán jejich potenciál jako ideologického nástroje, zejména od přelomu padesátých a šedesátých let 20. století. Tehdy také začal stát monopolizovat výtvarné umění. Tento stav trvá do současnosti, značně brzdí rozvoj nezávislé tvorby a také značně zkresluje náhled na výtvarnou scénu. Kritici placení ze státních peněz hodnotí uměleckou úroveň děl výtvarníků, kteří jsou zároveň úředníky státního aparátu a často mohou být v pozicích administrativně nadřízených autorům kritik.

Druhým bodem, který byl v této práci pojednán, je způsob, jakým společnost nahlížela na moderní výtvarné umění. Na přelomu 19. a 20. století bylo toto výtvarné umění považováno za výlučný zájem vládnoucích elit, za jeden z cizích fenoménů, které nemohou být širší egyptskou společností přijaty za vlastní. Počátkem 20. století se tento názor již postupně měnil pod vlivem působení politiků, intelektuálů a přirozeně i samotných umělců, kteří ve výtvarném umění rozpoznali potenciál pro manifestaci egyptských národních zájmů. Opět zde ale bylo nahlíženo spíše na politický význam fenoménu výtvarného umění, než na jeho estetické hodnoty. V dalších obdobích, zejména po vzniku republiky, začala společnost vnímat moderní umění jako součást soudobého světa, která podobně jako žurnalistika či literatura má své místo v moderním státě. Přijetí moderního umění také významně napomohl rozvoj vysokého uměleckého školství a stále se zvyšující počet absolventů uměleckých škol. Samotná existence moderního umění byla přijímána většinou kladně, ale s minimálním zájmem ze strany laické veřejnosti, s výjimkou některých celospolečensky významných období, jako byla Suezská krize nebo války s Izraelem, kdy byli umělci opět vnímáni jako vlajkonoši národních zájmů. V posledním desetiletí 20. století bylo moderní umění integrální součástí egyptské kulturní i politické scény, stále stoupal počet profesionálních umělců a přibývalo výstavních aktivit, ale stejně tak trval stav, kdy se drtivá většina společnosti o moderní umění ani pasivně nezajímala. Tato situace přetrvává i na počátku 21. století, kdy

nejen počet umělců a výstav ukazuje na širokou základnu aktivních umělců, ale zájem o toto téma lze zaznamenat například i prostřednictvím blogů a internetových diskusí, jejichž autory jsou ovšem opět spíše aktivní umělci. Hlavní podíl na návštěvnosti muzeí moderního umění mají také v převážné většině pouze profesionální umělci a studenti, zatímco širší laická veřejnost včetně studentů jiných oborů nevěnuje výtvarnému umění větší pozornost.

Třetím významným tématem této práce je způsob, jakým se sami umělci ve své tvorbě vyrovnávali se svým podílem na formování egyptské společnosti. Na tomto místě je nutné připomenout, že společenská odpovědnost umělce je jedním z ústředních témat většiny egyptských teorií umění. V první polovině 20. století byla role umění ve společnosti zřetelněji formulována prostřednictvím spolků a uskupení, které měly také velký význam pro rozvoj a stabilizaci moderního umění v Egyptě. Určitá uskupení vznikala i ve druhé polovině století, ale šlo často o účelová sdružení či spojení bez zřetelně formulovaného programu či ideologie. Vedle již zmíněného národnostního cítění v době formování egyptské státní suverenity řešili umělci po celé 20. století otázku identity egyptského výtvarného umění, potažmo otázku identity egyptského národa samotného. Dalším frekventovaným tématem byly sociální otázky vyplývající z ekonomického nebo společenského postavení určitých skupin obyvatel. Na poli výtvarného umění se také trvale řešil konflikt Východu (islámské civilizace) a Západu (euroamerické civilizace).

Na základě podaných informací o vývoji moderního umění v Egyptě, lze nastínit odpověď na otázku, čím se liší vývoj moderního egyptského umění od evropského moderního umění. Tato odpověď tkví v porovnání východisek obou fenoménů.
Výtvarné umění jako takové bylo vždy "užíváno k oslavě a upevňování státu",[530]
a protože stát byl v křesťanském i muslimském prostředí nerozlučně spjat s náboženstvím, bylo umění vždy také (a často na prvním místě) oporou pro náboženství - pro křesťanskou církev na jedné straně a pro islámskou víru na straně druhé. V Evropě si výtvarné umění tuto funkci podrželo po dlouhou dobu a ústup od výsadního práva církve na umění lze považovat za počáteční krok k nástupu moderního umění. V muslimském prostředí hrálo stejnou roli islámské umění, které se formálně lišilo od umění křesťanského,[531] ale teoreticky plnilo tutéž

[530] Clair, *Odpovědnost umělce,* 2006, s. 117.
[531] Křesťanské výtvarné umění bylo ze své podstaty figurální, islámské umění bylo reprezentováno slovem a systémem (strukturou).

funkci - neslo duchovní obsah, bylo všudypřítomnou oporou víry, potažmo oporou panovníka. Zatímco v křesťanském prostředí došlo k humanizaci výtvarného projevu ve smyslu odklonu od čiré služby náboženství, respektive panovníkovi, v muslimském prostředí k takové deteizaci nedošlo, islámské umění tudíž ztrácelo svou pozici spolu s tím, jak klesala prestiž muslimských panovnických dvorů. Nedošlo ke vzniku moderního islámského umění analogického k modernímu evropskému umění a takto vzniklé prázdné místo bylo zaplněno uměním evropským, kterému byla v první řadě připisována schopnost modernizovat egyptskou společnost, lépe řečeno evropeizovat či westernizovat ji, což samo o sobě bylo bráno jako modernizace.

Evropské moderní umění vzniklo na půdě křesťanského umění, neslo v sobě určitou negaci předchozího vývoje, popření mnohého z dosavadní tradice, vyhlásilo válku akademismu a konzervatizmu, ale to vše byla negace opět zřetelně křesťanské tradice. Egyptské výtvarné umění 20. století nemělo z tohoto pohledu nač navázat, nemělo tudíž ani co negovat, nelze ho proto čistě ztotožnit s evropským moderním uměním, a z tohoto pohledu by ani nepříslušelo nazývat jej moderním. Jestliže však moderní umění je v evropském kulturním kontextu považováno za umění obecně bourající konzervatizmus, pak lze nástup figurálního umění evropského typu v Egyptě považovat za počátek moderního umění, protože figurální umění samo o sobě bylo v Egyptě také vnímáno jako boj s konzervatizmem.

Moderní egyptské umění bylo tedy pro egyptskou společnost cizím prvkem nejenom po stránce formální, protože přinášelo nové techniky, ale zejména po stránce obsahové - nemělo zakotvení v duchovním životě společnosti, nestála za ním staletí trvající tradice vlastního vývoje spjatého s náboženstvím. Tento fakt také stál u počátku problému s povrchním přebíráním jednotlivých uměleckých stylů a s poměrně častou oscilací egyptských malířů mezi různými styly evropského umění. Egyptští umělci velmi často přejímali výtvarné styly ze Západu pouze dle vlastního vkusu, případně také podle určitého společenského postavení jednotlivých stylů (kupříkladu chtěli-li uspět v určitých kruzích, v panovnických kruzích, mezi intelektuální elitou, v rámci socialistů atd.). Kromě toho byli egyptští intelektuálové i umělci často přesvědčeni, že umělecká svoboda a nový rozvoj vlastní invence jsou přirozenou součástí již samotné vnější formy nových stylů, nikoli jejich vnitřního myšlenkového obsahu.

Lze konstatovat, že egyptští umělci sami vlastně nikdy netvořili nové styly podložené

filosofickým podtextem, tvořili pouze tematickou náplň obrazů a většina jejich teorií se zabývala podstatou myšlenky, kterou má obraz interpretovat, nikoli filosofickým obsahem stylu samotného. Výjimku představoval egyptský surrealismus, jenž měl náboj ve své myšlence, nikoli pouze ve vizuálním projevu. Právě proto, že tradiční egyptská islámská společnost očekávala od moderního umění na prvním místě zřetelný obraz, případně symbol, a nikoli myšlenku ukrytou za celkovou koncepcí díla, zůstávala a dodnes zůstává zřetelná čitelnost zobrazovaného objektu hlavním vnímatelným přínosem moderního umění. Tímto způsobem lze vysvětlit, proč se surrealismus a abstrakce setkávaly v Egyptě s hlubokým nepochopením - nebyly figurativní, nepřinášely jasně interpretovatelný objekt, tudíž z pohledu většiny nepřinášely ani žádnou myšlenku.

Ještě zbývá zodpovědět otázku, zda je či není v moderním egyptském výtvarném umění přítomen islám. Nepochybně ano. Přestože egyptské moderní umění nemělo onu prvotní vazbu na náboženství, vždy si zachovalo silnou vazbu na stát a potažmo na celou společnost. A právě fakt, že islám je i přes všechny povrchní sekularizační snahy neoddělitelnou součástí egyptské společnosti, zpětně přivádí náboženství jako společenský fenomén do moderního egyptského výtvarného umění.

Co se týče klasického islámského umění, došlo zejména během druhé poloviny 20. století k jeho emancipaci v rámci moderního umění. To je zřejmé například v díle Muḥammada Ṭāhā Ḥusajna. Islámské umění se pro něj stává rovnocenným zdrojem tvorby, nikoli upozaďovaným či přehlíženým elementem na jedné straně, ale ani dogmaticky jediným možným použitelným zdrojem na straně druhé. Čerpá z něj stejně jako čerpá z evropského či čínského výtvarného dědictví.

Moderní egyptské umění bylo skutečně jiné, než evropské umění, a téměř po celé 20. století zápasilo o svou pozici ve společnosti i o svou pozici vůči západnímu umění a hledalo vlastní integritu. Našlo ji teprve na počátku 21. století s nástupem období, které lze specifikovat jako postmoderní, kdy přestává být moderní umění formováno vnějšími tlaky a začíná být přijímáno jako skutečně svobodné tvůrčí úsilí. Ve stejné době však se dostává do střetu se dvěma faktory, které ho nově mohou ohrozit, což je islamizace společnosti na jedné straně, a komercionalizace umění na straně druhé. Moderní egyptské výtvarné umění našlo

svou integritu ve chvíli, kdy přestalo kopírovat evropské umění a na druhou stranu se přestalo slepě stavět do opozice proti němu, aniž se zřeklo možnosti čerpat z vlastního výtvarného dědictví. Zároveň přestalo být vnějškovou manifestací ideologie a nástrojem použitelným, respektive zneužitelným.

Na závěr je nutné zdůraznit, že přes všechny problémy spojené s přebíráním evropských stylů bez jejich širšího podtextu, s neustálým hledáním identity vlastního egyptského umění a s bojem fenoménu moderního výtvarného umění o jeho místo v egyptské společnosti, vznikla v Egyptě ve 20. století mnohá pozoruhodná díla vysokých estetických kvalit, která se stala trvalou součástí světového moderního výtvarného umění.

Prameny a literatura:

ᶜAbd al-Masīḥ: *Dalīl wādī al-Nīl,* al-Qāhira 1891.

ᶜAbd al-Salām, Riḍā: *al-Rasm al-miṣrī al-muᶜāṣir,* Dār al-hilāl, al-Qāhira 2002.

Abdul Moaty, Mostafa (ed.): *Mohamed Taha Hussein. Visuals of M. Taha Hussein*, The American University in Cairo Press, Cairo 2001.

Abū Ghāzī, Badr al-Dīn: *Jūsuf Kāmil*, Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1982.

Abū Ghāzī, Badr al-Dīn: *Ruwwād al-fann al-taškīlī,* Dār al-hilāl, al-Qāhira 1985.

Abū Ghāzī, Badr al-Dīn: *Al- fann fī ᶜālaminā,* Dār al-maᶜārif bi-Miṣr, al-Qāhira 1973.

Abū Ghāzī, Badr al-Dīn: *Al- mat̲t̲āl Muchtār,* Al-dār al-qawmīja li-l-ṭibāᶜa wa al-našr, al-Qāhira 1964.

Abū Zurajq, Muḥammad: *Min al-ta'sīs 'ilā al-ḥadāṯa fī al-fann al-taškīlī al-ᶜarabī al-muᶜāṣir,* Al-mu'assasa al-ᶜarabīja li-l-dirāsāt wa al-našr, Bajrūt 2000.

'Aḥmad, Fatḥī: *Fann al-džrāfīk al-miṣrī,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1985.

Ali, Wijdan: *Modern Islamic Art. Development and Continuity,* University Press of Florida, Gaineswille 1997.

Ali, Wijdan (ed.): *Contemporary Art from the Islamic World,* Scorpion Publishing, London 1989.

al-ᶜAqqād, ᶜAbbās Maḥmūd: *Sāᶜāt bajna al-kutub,* Dār al-kutub al-lubnānī, Bajrūt 1984.

al-ᶜAqqād, ᶜAbbās Maḥmūd: *Muṭālaᶜāt fī al-kutub wa al-ḥajāt,* Dār al-maᶜārif bi-Miṣr, al-Qāhira 1987.

al-ᶜAqqād, ᶜAbbās Maḥmūd: *Al-fuṣūl. Madžmūᶜat maqālāt 'adabīja wa idžtimāᶜīja wa chaṭarāt wa šud̲ūr,* al-Qāhira 1922.

Armbrust, Walter: *Mass Culture and Modernism in Egypt,* Cambridge University Press, Cambridge 1996.

ᶜAṭīja, Muḥsin Muḥammad: *Ghājat al-fann. Dirāsa falsafīja wa naqdīja,* Dār al-maᶜārif bi-Miṣr, al-Qāhira 1996.

ᶜAṭīja, Naᶜīm: *Al-ᶜajn al-ᶜāšiqa. Lahaẓāt maᶜa sabᶜat rassāmīn miṣrījīn,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1976.

ᶜAṭīja, Naᶜīm: *Lawhāt tusirru al-chātir. Iṭlāla ᶜalā 'adžmal al-funūn,* Dār al-maᶜārif, al-Qāhira, 1987.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: *ʻĀfāq al-fann al-taškīlī ᶜalā mašārif al-qarn al-ḥādī wa al-ᶜišrīn,* Dār al-šurūq, al-Qāhira 2000.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: *Al-funūn al-džamīla. Dirāsāt fī ʼadabījāt al-fann al-taškīlīja fī Miṣr,* Al-hajʼa al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 2002.

Azar, Aimé: *L'Eveil de la Conscience Picturale en Egypte (Le Group de l'Art Contemporain),* Imprimerie Française, Le Caire1954.

Azar, Aimé: *al-Taṣwīr al-ḥadīṯ fī Miṣr,* (překlad ᶜAṭīja, Naᶜīm; Charrāṭ, ʼIdwār), al-Qāhira , al-Madžlis al-ʼaᶜlā li-l-ṯaqāfa, 2006.

Azar, Aimé: *Femmes Peintres d'Egypte,* Imprimerie Française, Le Caire1953.

Azar, Aime: *La Peinture Moderne en Egypte,* Les Editions Nouvelles, Le Caire 1961.

al-Bahnasī, ᶜAfīf: *Ruwwād a l-fann al-ḥadīṯ fī al-bilād al-ᶜarabīja,* Dār al-rāʼid al-ᶜarabī, Bajrūt 1985.

al-Bahnasī, ᶜAfīf: Riᶜājat al-fannān al-taškīlī, in *Al-funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī.*, Al-munaẓẓama al-ᶜarabīja li-l-tarbīja wa al-ṯaqāfa wa al-ᶜulūm, al-Qāhira 1979, s.65-85.

Baker, Patricia L., *Islam and the Religious Arts,* Continuum, London 2004.

Baker, William Raymond: *Sadat and After. Struggles for Egypt's Political Soul,* Harvard University Press, Cambridge 1990.

Baqšīš, Maḥmūd: *Al-naḥt al-miṣrī al-ḥadīṯ,* Al-hajʼa al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1993.

Bareš, Ladislav; Veselý, Rudolf; Gombár, Eduard: *Dějiny Egypta,* Nakladatelstvī Lidové noviny, Praha 2009.

Beacour, Fernand; Laissus, Yves; Orgogozo, Chantal: *La découverte de l'Égypte,* Flammarion, Paris 1997.

Berko, Patrick: *Peinture Orientaliste,* Laconti, Brusel 1982.

Blair, Sheila S.; Bloom, Jonathan M: *The Art and Architecture of Islam 1250-1800,* Yale University Press, New Haven 2004.

Bogdanov, Anatolij Andrejevič: *Izobraziteľnoje iskusstvo Arabskoj respubliki Jegipet,* Izobraziteľnoje iskusstvo, Moskva 1975.

Bourbon, Fabio: *Egypt včera a dnes: litografie Davida Robertse,* Ottovo nakladatelství, Praha 2004.

Brown Blayney, David: *Sir David Wilkie. Drawings and Sketches in the Ashmolean Museum,*. The Ashmolean Museum; University of Oxford, Oxford 1985.

Budak, Emel (ed.): *Dogançay, Burhan: A retrospective,* Duran Editions, Istanbul 2001.

Buṭrus, Fikrī: *Fannānū al-'Iskandarīja,* al-Dār al-qawmīja li-l-ṭibāᶜa wa al-našr, al-Qāhira 1964.

Clair, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity,* Barrister and Principal, Brno 2006.

Clair, Jean: *Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem* Barrister and Principal, Brno 2006.

Daly, M.W. (ed.): *The Cambridge History of Egypt. Volume 2. Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century,* Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Dāwstāšī, ᶜIsmat, (ed.): *Al-naqd al-taškīlī bajna al-nāqid wa al-mudžtamaᶜa. Al-mu'tamar al-'awwal li-l-naqd al-taškīlī, '*Ātīljī al-'Iskandarīja, al-'Iskandarīja 2005.

Dāwstāšī, ᶜIsmat, (ed.): *Maḥmūd Saᶜīd,* Ṣundūq al-tanmīja al-ṯaqāfīja, Wizārat al-ṯaqāfa, al-Qāhira, 1999.

Duve, Thierry de: *Look : 100 years of contemporary art*, Palais des beaux-arts, Brussels 2001.

al-Džabāchindžī, Muḥammad Ṣidqī: *Sīrat ḥajāt al-fannān 'Aḥmad Ṣabrī,* al-Dār al-miṣrīja li-l-ta'līf wa al-tardžama, al-Qāhira , 1967.

al-Džabāchindžī, Muḥammad Ṣidqī: *Tārīch al-ḥaraka al-fannīja fī isDr 'ilāᶜām 1945,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1986.

al-Džanūbī, Muḥammad Muchtār: *Kitābat al-ṣūra,* Al-madžlis al-'aᶜlā li al-ṯaqāfa, al-Qāhira 2000.

Errington, Lindsay: *David Wilkie. 1785-1841.*. The Trustees of the National Galleries of Scotland, Eindhoven 1988.

Fahmy, Khaled: The Era of Muhammad ´Ali Pasha, 1805-1848. In Daly, M.W.,ed.: *The Cambridge History of Egypt. Volume 2. Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century,* Cambridge University Press, Cambridge 1998, s.139-179.

Fathy, Hassan: *Architecture for the Poor,* The American University in Cairo Press, Cairo 2000.

Al-funūn al-taškīlīja fī al-waṭan al-ᶜarabī, al-Munaẓẓama al-ᶜarabīja li-l-tarbīja wa al-ṯaqāfa wa al-ᶜulūm, al-Qāhira 1979.

Gershoni, Israel; Jankowski, James P.: *Egypt, Islam and the Arabs. The Search for Egyptian Nationhood, 1900-1930,* Oxford University Press, Oxford 1986.

Gharīb, Samīr: *Fī ta'rīch al-funūn al-džamīla,* Dār al-šurūq, al-Qāhira 1998.

Gharib, Samir: *Le surrealisme en Egypte et les arts plastiques,* Prism, Cairo 1988.

Godoli, Ezio; Giacomelli, Milva, (ed.): *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945. Repertorio biografico, bibliografico e archivistico,* Artout - Maschietto Editore, Firenze 2005.

Goldschmidt, Arthur: *A Concise History of the Middle East*, Westview Press, Boulder, Colorado 1983.

Goldschmidt, Arthur, jr.: *Biographical Dictionary of Modern Egypt*, The American University in Cairo Press, Cairo 2000.

Gombár, Eduard: *Moderní dějiny islámských zemí,* Karolinum, Praha 1999.

Groys, Boris: *Art Power.* Cambridge; London : The MIT Press, 2008.

Haag, Michael: *Alexandria. City of Memory,* Yale University Press, New Haven 2004.

al-Ḥakīm, Tawfīq: *Zahrat al-ᶜamr,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira, 1998.

Hajkal, Muḥammad Ḥusajn: *Muḏakkirāt fī al-sijāsa al-miṣrīja. Al-džuz' al-ṯānī,* Dār al-maᶜārif bi-Miṣr, al-Qāhira 1977.

Ḥišmat, Ḥasan: *Tadžāribī fī al-fann wa al-ḥajāt*, Al-haj'a al-miṣríja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1997.

Hopwood, Derek: *Egypt. Politics and Society 1945-90,* Routledge, London 1991.

Hunter, Robert F.: *Egypt under Khedives 1805-1879. From Household Government to Modern Bureaucracy,* University of Pittsburg Press, Pittsburg 1984.

Hunter, Robert F.: Egypt under Muhammad ´Ali´s successors. In Daly, M.W.,ed.: *The Cambridge History of Egypt. Volume 2. Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century.* Cambridge. Cambridge University Press , 1998. s.180-197.

Chodžas, S. - Loseva, I.: *Izobrazitěľnoje Iskusstvo Objedinennoj Arabskoj respubliki,* Gosudarstvennoje izdatěľstvo izobrazitěľnogo iskusstva, Moskva 1959.

Ibrāhīm, Fahīma 'Amīn: *Qāmūs mašāhīr al-fannānīn al-taškīlījīn al'adžānib wa al-Miṣrījīn,* , al-Qāhira 1971.

ᶜImāra, Muḥammad: A*l-'islām wa al-funūn al-džamīla,* Dār al-šurūq, al-Qāhira, 2005.

Iskandar, Rušdī; al-Šārūnī, Subḥī; al-Mallāch, Kamāl: *80 sana min al-fann (1908-1988),*

Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1991.

Jūnān, Ramsīs: *Dirāsāt fī al-fann,* Al-mu'assasa al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-ta'līf wa al-našr, al-Qāhira 1969.

Karnouk, Liliane: *Modern Egyptian Art,* The American University in Cairo Press, Cairo 2005.

Karnouk, Liliane: *Contemporary Egyptian Art,* The American University in Cairo Press, Cairo 1995.

Karnouk, Liliane: *Modern Egyptian Art. The Emergence of a National Style,* The American University in Cairo Press, Cairo 1988.

Kelidar, Abbas: The Political Press in Egypt, 1882-1914. In Tripp, Charles, (ed.): *Contemporary Egypt: through Egyptian eyes. Essays in honour of Professor P.J.Vatikiotis*, Routledge, London 1993.

Kendall, Elisabeth: *Literature, Journalism and the Avant-Garde. Intersection in Egypt,* Routledge, London 2006.

Korán, přel. Ivan Hrbek, Odeon Praha, 1991, 2. vyd.

Lane, Edward William: *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. The Definitive 1860 Edition. Introduced by Jason Thompson,* The American University in Cairo Press, Cairo 2003.

Little, Tom: *Modern Egypt,* Ernest Benn ltd., London 1967.

Lloyd, Fran: *Contemporary Arab Women´s Art. Dialogues of the Present*, Women´s Art Library, London 1999.

Mannes, Gast: *Le Grand Ouvrage. Description de l' Egypte. La Bibliothèque grand-ducale en visite à la Bibliothèque nationale*, Bibliothèque nationale de Luxembourg, Luxembourg 2003.

al-Māzinī, 'Ibrāhīm ᶜAbd al-Qādir, *Ḥiṣād al-hašīm,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1999.

Mikdadi Nashashibi, Salwa: Gender and Politics in Contemporary Art. In Zuhur, Sherifa, (ed.), *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East,* The American University in Cairo Press, Cairo 1998.

Mostyn, Trevor: *Egypt´s Belle Epoque. Cairo and the Age of the Hedonists,* Tauris Parke Paperbacks, London 2006.

Myntti, Cynthia: *Paris along the Nile. Architecture in Cairo from the Belle Epoque,* The

American University in Cairo Press, Cairo 2003.

Nadžīb, ᶜIzz al-Dīn: *Al-tawadždžuh al-'idžtimāᶜī li-l-fannān al-miṣrī al-muᶜāṣir*, Al-madžlis al-'aᶜlā li-l-ṯaqāfa, al-Qāhira 1997.

Nadžīb, ᶜIzz al-Dīn: *Fadžr al-taṣwīr al-miṣrī al-ḥadīṯ min 1900-1945*, Dār al-mustaqbal al-ᶜarabī, al-Qāhira 1985.

Nadžīb, ᶜIzz al-Dīn: *Fannānūn wa šuhadā'. Al-fann al-taškīlī wa ḥuqūq al-' insān.*: Markaz al-Qāhira li dirāsāt ḥuqūq al-'insān, al-Qāhira 2000.

Oliverius, Jaroslav: *Modernī literatury arabského východu,* Univerzita Karlova, Praha 1995.

Renda, Günsel; Erol, Turan; Turani, Adnan, et al.: *A History of Turkish Painting*, Palasar, Genève 1988.

Rizqallāh,ᶜAdlī: *Al-wuṣūl ' ilā al-bidāja fī al-fann wa fī al-ḥajāt,* Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1999.

Ronfard, Bruno, (ed.): *Margo Veillon. Painting Egypt*, The AUC Press, Cairo 2003.

Roussillon, Alain; Roussillon, Christine, (eds.): *Abdel Hadi al-Gazzar. An Egyptian Painter*. Dar al-Mustaqbal al-Arabi, Cairo 1990.

Roussillon, Alain; Roussillon, Christine, (eds.): *Mohamed Naghi (1888-1956): Un Impressioniste Egyptien*, Les Cahiers de Chabramant, Cairo 1992.

Ryzova, Lucie: Egyptianizing Modernity through the 'New Effendiya' in Goldschmidt, Arthur, (ed.), *Re-Envisioning Egypt 1919-1952,* The American University in Cairo Press, Cairo 2005, s.124-163.

Saad El-Din, Mursi, (ed.): *Gazbia Sirry. Lust for color,* The American University in Cairo Press, Cairo 1998.

Saᶜīd, Ḥāmid: *'Iḥsān Chalīl,* 'Aṣdiqā' al-fann wa al-ḥajāt, al-Qāhira 1973.

al-Sharouny, Sobhy: *T.Halim. Mythical realism,* Dar Al Shorouk, Cairo 1999.

Sorby, Karol R: *Egyptská revolūcia 1952,* VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1998.

al-Šārūnī, Subḥī: *Ṣalāḥ Ṭāhir,* Al-haj'a al-ᶜāmma li isti'mālāt, al-Qāhira 1984.

al-Šārūnī, Subḥī - al-Mallāch, Kamāl: *Al-' achawān Sajf wa 'Adham Wānlī*, Al-haj'a al-miṣrīja al-ᶜāmma li-l-kitāb, al-Qāhira 1984.

al-Ṭahṭāwī, Rifāᶜa Rāfiᶜ: *Tachlīṣ al-'ibrīz fī talchīṣ Bārīz*, Dār al-hilāl, al-Qāhira 2001.

Tripp, Charles, (ed.): *Contemporary Egypt: through Egyptian eyes. Essays in honour of*

Professor P.J.Vatikiotis, Routledge, London 1993.

ᶜUkāša, Tarwat: *Muḏakkirātī fī al-sijāsa wa al-ṯaqāfa*, Dār al-hilāl, al-Qāhira, 1990.

Vacková, Jarmila: *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky,* Academia, Praha 1989.

Volait, Mercedes, (ed.): *Architectes et architectures de l'Égypte moderne,* Maisonneuve et Larose, Paris 2005.

Volait, Mercedes, (ed.): *Le Caire- Alexandrie. Architectures Européennes 1850-1950,* Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire 2001.

Voronina, Veronika Leonidovna: *Kair,* Strojizdat, Leningrad 1974.

Winegar, Jessica: *Claiming Egypt. The Cultural Politics of Artistic Practice in a Postcolonial Society,* New York University, New York 2003.

Zuhur, Sherifa, (ed.): *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East,* The American University in Cairo Press, Cairo 2001.

Zuhur, Sherifa, (ed.): *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East,* The American University in Cairo Press, Cairo 1998.

Katalogy:

*Bjinālī al-Qā*hira *al-duwalī al-tāsiᶜ,* Wizārat al-ṯaqāfa, Qitāᶜ al-funūn al-taškīlīja, al-Qāhira 2003-2004.

Fann al-džrāfīk al-miṣrī. 75 ᶜām džrāfīk, Wizārat al-ṯaqāfa, al-Qāhira, 2008.

Maᶜriḍ al-fannān al-rāḥil Ramsīs Jūnān (1913-1966), Wizārat al-ṯaqāfa, Qitāᶜ al-funūn al-taškīlīja, al-Qāhira 2009.

Matḥaf al-fann al-miṣrī al-ḥadīṯ. Al-Qāhira, Wizārat al-ṯaqāfa, al-Markaz al-qawmī li-l-funūnal-taškīlīja, al-Qāhira 1992.

Články v periodikách:

ᶜĀmir, Munīr: ᶜAn džalīl wa al-džamīl: ᶜAmm 'Ādam, in *Funūn Miṣrīja*, 8, s.96-105.

Aswan International Sculpture Symposium, in *Medina Magazine*, Medina Issue Three: Architecture, Interiors & Fine Arts, July - September 1998, s. 56-61.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: 'Ahdāṯ fannīja fī al-ᶜām al-māḍī, in *al-Muṣawwar,* 3462, 15. 2. 1991, s. 51.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: ᶜAjn.Hal al-naqd al-fannī fī 'azma ?, in *Muṣawwar*, 13. 6. 1997, č. 3792,

s. 52.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: Iftitāḥ matḥaf Muḥammad Maḥmūd Chalīl wa ḥaramihi, in *al-Muṣawwar*, 12. 5. 1995, č. 3683, s. 48-51.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār, Al-jūbīl al-fiḍḍī li-l-maᶜriḍ al-ᶜām: al-maᶜriḍ al-qaumī al-'awwal li-l-funūn al-taškīlīja, in *al-Muṣawwar*, 20. 2. 1998, č. 3820, s. 46-48.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: Māta Ḥāmid Nadā, 'āchar ruwwād al-ḥadāṯa, in *al-Muṣawwar,* 1. 6. 1990, 3425, s. 53.

al-ᶜAṭṭār, Muchtār: Rafᶜu al-lawḥāt al-ᶜārīja ᶜawda 'ilā al-ᶜuṣūr al-wusṭā, in *al-Muṣawwar,* 20. 6. 1997, 3793, s. 43.

'Azmat al-naqd al-fannī fī Miṣr, in *ᶜAjn, Funūn taškīlīja*, 1996, s. 20-38.

Balfour-Paul, Jenny: Poised between art and craft, in *HALI* 161, Autumn 2009, s. 109.

Basjūnī, Fārūq: 'Aᶜizzā'ī ar-rāḥilīn...maᶜdiratan, in *al-Qāhira,* 9. 7. 1985, č.23, s. 24-26.

Bīkār, Ḥusajn: Iṯnān miljūn džunajh taḥkī laka qiṣṣat al-fann fī qarn kāmil, in *'Āchir sāᶜa*, 1385, 10. 5. 1961, s. 25-28.

Bīkār, Ḥusajn: Chadīdža Rijāḍ, in *'Āchir sāᶜa*, 11. 4. 1962, č. 1433, s. 27.

Bīkār, Ḥusajn: Maᶜa al-fannān Džamāl al-Sidždžīnī, in *'Āchir sāᶜa*, 1. 4. 1964, č. 1536, s. 38.-39.

Bīkār, Ḥusajn: Munīr Kanaᶜān, in *'Āchir sāᶜa,* 26. 4. 1961, č. 1383, s. 30.

Bīkār, Ḥusajn: Sūq al-fann, in *'Āchir sāᶜa*, 27. 12. 1967, č. 1731, s. 43.

Bīkār, Ḥusajn: Al-wāqiᶜ al-mudžarrad, naẓarīja džadīda fī al-fann, in *'Āchir sāᶜa,* 5. 4. 1961, č. 1380, s. 26-27.

Bīkār wa lawḥātuhu al-chamsūn, in *'Āchir sāᶜa*, 3. 5. 1972, č. 1958, nestránkováno.

al-Džabāchindžī, Muḥammad Ṣidqī: Min ruwwād al-fann al-ḥadíṯ fī Miṣr, 'Aḥmad Ṣabrī, in *al-Qāhira,* 14. 5. 1985, č. 15, s. 25-26.

Fatḥallāh, Hāzim: Al-mūdīl al-ᶜārī lam julghi bi-qarār walākin bil-'irhāb, in *'Āchir sāᶜa*, 10. 5. 2006, č. 3733, s. 29.

Fī maᶜriḍ džamāᶜat al-chajāl, in *al-Muṣawwar*, 16. 12. 1927, 166, vol. IV, s. 36.

Ḥabīb, Muḥammad Riḍā: Maḥmūd Muchtār. Mutamarrid džassada bi-tamāṯīlihi humūm al-waṭan wa 'aḥlāmahu, in *Džarīdat al-funūn,* Dīsambar 2005,V, s. 40-41.

Ḥamza, ᶜAbd al-Qādir, in *Al-balāgh al-'usbūᶜī*, 25. 5. 1928, s. 1.

Ghamrī, Rašīd: Al-fann jartadī al-niqāb, in *'Āchir sāᶜa*, 10. 5. 2006, č. 3733, s. 23-28.

Ḥamza, Muḥammad: Fī al-fann wa al-fikr, in *Al-muhīṭ al-ṯaqāfī*, Fibrájir, 2006, s. 83-85.

al-Hindī, Maḥmūd: Qirā'a taškīlīja, in *al-Qāhira*, 26. 3. 1985, č. 8, s. 25.

Chiselling in Aswan: The 5th International Sculpture Symposium, in *Medina Magazine,* Medina Issue Thirteen Architecture, Interiors & Fine Arts, May - June 2000, s. 98-101.

ᶜItrīs, Kāmīlijā: Tamāṯīl kullījat al-funūn al-džamīla, in *Ṣabāḥ al-chajr*, 11. 4. 2006, 2623, s. 40-41.

Jūsuf Kāmil ista ᶜmala 46 ḥuqna ḥattā al-'ān, in *'Āchir sāᶜa*, 3. 2. 1960, č. 1314 , s. 42-43.

Kreiser, Klaus: Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916, in *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World,* Leiden: E.J. Brill, XIV*,* 1997, s. 103-117.

La Sociéte des Amis des Arts au Caire, in *L'Art Vivant*, Cinquième année, No 98, 15 Janvier 1929, s. 103.

Al-manāẓir al-ḥaḍārīja bajna al-duktūr ᶜAlī Džumᶜa wa al-šāᶜir ᶜAbd al-Muᶜṭī Ḥidžāzī, in *al-Tasawwuf al-'islāmī,* Jūnijū 2006, 329, s. 26-32.

Maṭlūb manᶜu al-ᶜārījāt min al-wuqūf 'amāma al-rassāmīn*,* in *'Āchir sāᶜa*, 25. 1. 1956, č. 1109, s. 18-19.

Maṭlūb mūdīlāt ᶜārīja, in *'Āchir sāᶜa*, 25. 4. 1956, č. 1122, s. 38-39.

Muṣṭafā, Muḥammad ᶜIzzat: Ṣālūn al-Qāhira jabḥaṯ ᶜan fann miṣrī, in *'Āchir sāᶜa*, 18. 4. 1956, č. 1121, s. 22-23.

Nabḍ al-madīna fī lawhāt Džāḏibīja Sirrī, in *'Āchir sāᶜa*, X/1982, 2505, s. 60.

Rāghib ᶜAjjād jaḥtafilu ᶜīd mīlādihi, in*'Āchir sāᶜa,* 10. 4. 1963, *č.* 1485, s. 23.

al-Rifāᶜī, Naš'at Naṣr: Qadījat al-'intimā' al-waṭanī bajna al-funūn al-ᶜālamīja wa al-maḥallīja, in *Džarīdat al-funūn*, 5. 12. 2005, s. 15.

Rūsijūn, Kristīn: Ḥiwār maᶜa Munīr Kanaᶜān, ᶜAjn funūn taškīlīja, in *al-Qāhira*, 1996, s. 40-56.

Ṣalāḥ Ṭāhir in *'Āchir sāᶜa*, 12. 12. 1984, č. 2616, s. 26.

Ṣāliḥ, 'Aḥmad: Kanaᶜān wa miqjās al-fann, in *'Āchir sāᶜa*, 24. 3. 1971, č. 1900, s. 39.

al-Ṣamāḥī, ᶜAbd al-Qādir: 'Azmat al-fann al-hadīṯ, *'Āchir sāᶜa*, 13. 6. 1956, č. 1129, s. 25-32.

al-Šārūnī, Subḥī: Matḥaf Muḥammad Maḥmūd Chalīl, al-qiṣṣa al-kāmila li-l-radžul wa al-qaṣr wa Imilīn, in *al-Muḥīṭ al-ṯaqāfī,* Fibrájir, 2006, s. 58-63.

Internetové zdroje:

A Lack of Awareness: Wael Shawky and the Non-Issue at „Lucky Number Seven" [online]

[citováno 20.4.2010]. Dostupné z: http://leannegoebel.com/2009/11/09/a-lack-of-awareness-wael-shawky-and-the-non-issue-at-lucky-number-seven/

Bouguighian, Anna, A lost master, in *Al-Ahram Weekly,* Issue No. 451, 14-20 October 1999, [online]. [citováno 2007-07-18]. Dostupné z: http://weekly.ahram.org.eg/1999/451/cul.htm

el-Jesri, Manal, Egyptian Icon, in *Egypt Today,* May 2006, [online]. [citováno 2010-04-08]. Dostupné z: http://www.egypttoday.com/article.aspx?ArticleID=6677

Elmessiri, Nur, Call it joy, in *Al-Ahram Weekly*, Issue No 428, 6-12 May 1999, [online]. [citováno 2009-09-18]. Dostupné z: http://weekly.ahram.org.eg/1999/428/cu2.htm

Engelstad, Svein: *Tendencies in modern Egyptian painting*, 1994. [online]. [citováno 3.8.2007]. Dostupné z http://folk.uio.no/sveinen/egypt/modern-egyptian-art.pdf (v norském originále vyšlo tiskem Engelstad, Svein: Tendenser i Moderne Egyptisk Maleri, Univ. i Bergen, Bergen 1994)

Hafez, Khaled, *Ower Two Decades of Cairo Biennale. Uniqueness, Life Cycle and Effect on Current Contemporary Local Art Practices.* AICA Press , Addis Abeba [online]. [citováno 18.5.2010]. Dostupné z http://www.aica-int.org/IMG/pdf/11.hafez.pdf

Huda Lutfi, [online]. [citováno 20.4.2010]. Dostupné z: http://www.re-title.com/artists/Huda-Lutfi.asp

ʿIzz al-Dīn Nadžīb judžību: Limāḏā lā jašʿuru al-mudžtamaʿ al-miṣrī bi-al-fannān ? [online]. [citováno 20.3.2010]. Dostupné z http://www.moheet.com/show_files.aspx?fid=42662

Personal Icon, [online]. [citováno 1.5.2010]. Dostupné z:http://noshokaty.com/personalicons.html

Rafaat, Samir, *Public Statues and Memorials in Modern Egypt. 1870-2003.*[online]. [citováno

22.8.2007]. Dostupné z: http://www.egy.com/landmarks/Cairo-Statues.shtml

Winegar, Jessica, *Critique*. [online]. [citováno 2010-09-06]. Dostupné z: http://www.faroukhosny.com/Art/ArtisticCritique/JessicaWinegarUSA/tabid/255/ItemID/84/View/Details/Default.aspx

Jiné internetové zdroje:

http://edu.shams.edu.eg/ [online]. [citováno 21.2.2010]
http://universes-in-universe.org/ara/nafas/node_60/2010/why_not/images/08_huda_lutfy§ [online]. [citováno 25.11.2010]
http://weekly.ahram.org.eg/2008/893/special.htm [online]. [citováno 12.10.2009]
http://www.askart.com/askart/artist.aspx?artist=11154294 [online]. [citováno 1.12.2010]
http://www.cu.edu.eg/Arabic/General%20Info/Hisory/Start.aspx [online]. [citováno 19.7.2009]
http://www.helwan.edu.eg/arabic/history.htm [online]. [citováno 19.7.2009]
http://www.karimfrancis.com/abt_gallery.html [online]. [citováno 18.5.2010]
http://www.khaledhafez.net/bio.htm [online]. [citováno 1.5.2010]
http://www.s2art.com/team/exhibitions/Marcel%20Salinas%20Exhibition%20List.doc) [online]. [citováno 18.5.2010]
http://www.safarkhan.com/gallery.html [online]. [citováno 1.5.2010]
http://www.thetownhousegallery.com/main7.html [online]. [citováno 18.5.2010]
http://www.zamalekartgallery.com/en_item.php?itemID=1769&ArtistDir=adam_henein [online]. [citováno 10.1.2011]

Jiné elektronické zdroje:

Gharīb, Samīr: *Al-surjālīja fī Miṣr,* CD-ROM, 2002/4/152 C.D8, Wizārat al-ṯaqāfa, Qiṭāᶜ al-funūn al-taškīlīja, al-Qāhira 2002.

Abstrakt

Tématem této disertační práce je moderní egyptské výtvarné umění ve 20. století. Egypt byl po dlouhou dobu centrem předislámského a islámského umění. Na počátku 20. století se zde objevil nový fenomén - moderní egyptské umění. Tento termín neoznačuje vizuální umění ovlivněné západním (přesněji euroamerickým) moderním uměním, ale pouze vizuální umění ovlivněné styly a technikami západní výtvarné tradice, tedy malbou a sochařstvím. Práce mapuje cesty, kterými západní umění pronikalo do povědomí egyptské společnosti, dále nastiňuje vývojové etapy egyptské malby a sochařství a taktéž vznik egyptské výtvarné kritiky. Hlavním cílem této práce je ukázat, zda a jakým způsobem odráželo moderní výtvarné umění politický a sociální vývoj egyptské společnosti a jakým způsobem naopak společnost přijímala tento druh umění.

Literatura na dané téma není početná ani v evropských jazycích, tím méně v českém jazyce, ať už jde o monografie nebo příspěvky v periodikách. Tato disertační práce vychází z dostupné západní literatury a také z arabských zdrojů, z monografií a z řady článků v novinách a časopisech. Dalším zdrojem informací byl roční stipendijní pobyt autorky práce na Fakultě výtvarných umění Helwánské univerzity v Káhiře, návštěva řady aktuálních výstav a také osobní rozhovory s některými umělci a pedagogy.

Západní výtvarné umění vstupovalo do Egypta během druhé poloviny 19. století jako součást technických věd, které měly napomoci modernizovat společnost a přiblížit ji na úroveň evropských států. Na počátku 20. století se moderní umění stalo součástí rodícího se národního sebeuvědomění Egypťanů, což se odrazilo zejména ve výtvarném stylu zvaném faraonismus. Tento směr akcentoval kořeny egyptského národa a umělci čerpali inspiraci ze staroegyptského dědictví. Otázka národní autenticity vizuálního umění si udržovala svou aktuálnost i ve všech dalších etapách vývoje moderního umění (v šedesátých letech byly kořeny hledány v širší arabské identitě, v sedmdesátých letech se zdůrazňovaly společné islámské kořeny a setrvale se toto hledání obrací k místní lidové kultuře).

Moderní egyptské umění mělo i svůj politický potenciál. Faraonismus hájil právo Egypta na národní sebeurčení. V době druhé světové války se egyptské umělecké hnutí postavilo proti fašismu a nacismu. Později se zejména násirovský režim začal zajímat o moderní umění, neboť rozpoznal jeho sílu jako nástroje propagandy. Od té doby až do současnosti žije egyptská umělecká scéna v úzké symbióze se státní administrativou.

Moderní vizuální umění zároveň poukázalo na nejvýznamnější problémy úzce se dotýkající egyptské společnosti, jako je sociální nespravedlnost, vlastenectví, solidarita v rámci arabského světa, ženská emancipace a další. Názor egyptských muslimů na výtvarné umění je pragmatický. I přes některé diskuse týkající se zákazu zobrazování živých stvoření, je výtvarné umění přijímáno jako užitečný nástroj vzdělávání.

Tato disertační práce dochází k závěru, že koncem 19. století bylo moderní umění, to jest západní výtvarné umění, pro egyptskou společnost cizím prvkem a bylo do Egypta zavedeno úřední mocí. Během 20. století si však získalo podporu intelektuálů a postupně začalo hrát ve společnosti významnou roli, přestože většina Egypťanů se o něj aktivně nezajímala. I přes tento nezájem byli však trvale ovlivňováni jeho společenským a politickým působením. Na počátku 21. století představuje moderní výtvarné umění integrální součást egyptské společnosti.

Abstract

This thesis is a contribution to the research of the Egyptian Visual Arts in the 20th century. Egypt has long tradition of pre-Islamic and Islamic arts. Early in the 20th century the new phenomenon emerged - the modern Egyptian art. This term does not mean the visual art influenced by the modern Western art, but just the visual art influenced by the styles and methods of the Western Fine Art tradition, the easel paintig and the plastic arts. This thesis deals with this new phenomenon, concerning the ways of introduction the Western art to the Egyptian society, the stages of development of the authentic Egyptian easel paintig and plastic arts as well as the emergence of the Egyptian art criticism. The main aim of this thesis is to discuss whether and how did the modern artistic expression reflect the political and social development of the Egyptian society on the one hand, and how did the society percieve this kind of art, on the other hand.

The literature on modern Egyptian art in European languages is not numerous and we can hardly find any literature or periodical articles in Czech language. This thesis is based on the available Western literature and on the Arabic resources, monographs and numerous newspaper and journal articles. I have spent a full academic year 2005/2006 in the Faculty of Fine Arts in the Helwan University in Cairo and I have had many opportunities to visit current

exhibitions and to interview with some Egyptian artists and art teachers.

The Western fine art methods were introduced to Egypt during the second half of the 19th century as one of the engineering sciences that should have enhanced the modernisation and westernization of the society. In the early 20th century the modern art became a part of growing Egyptian national consciousnes, as could be seen particularly in the style called Pharaonism. This ideology emphasized authenticity of the Egyptian nation and the artists were drawing inspiration from the pharaonic heritage. The question of the national authenticity of the visual art continued to be the top challenge in every subsequent stage of the modern egyptian art (in the sixties the roots were unearthed in the Arabhood, later in the seventies in the islamic culture, constantly it is searching for it in the folklore).

The modern Egyptian art has been recognized as a potential political force. Pharaonism advocated Egypt's right of self-determination. With the outbreak of World War II the Egyptian modern art movement raised its voice against the fascism and Nazism. Later especially the Nasirist regime has paid great attention to modern art as a tool of propaganda. Since that time until the present the state and artists are deeply interconnected. The modern visual art pointed out the most important questions concerning the Egyptian society - social injustice, patriotism, Arab solidarity, emancipation of women. The Egyptian Muslims' attitude to the modern art is rather pragmatic. Despite some discussions concerning the prohibition of using the visual representation of living creatures in art, the visual art is accepted as a useful means of edification.

This thesis concludes that by the end of the 19th century the modern art, i.e. the Western style art, appeared alien to the Egyptian society and was introduced by the authorities. During the 20th century it gained support of the intellectuals and gradually started to play an important role in the society, even thought the majority of Egyptians were not interested in this phenomenon. But they were influenced by its social and political effects. By the early 21st century the modern art is an integral part of the Egyptian society.