

Double Fantasy

Learning, Living and Loving with Ibrahim Massouda: A Surrealist Egyptian Story?
Professor Omar Kholeif, PhD

To create today means to create dangerously. Tyrants know there is in the work of art an emancipatory force, which is mysterious only to those who do not revere it. Every great work makes the human face more admirable and richer, and this is its whole secret.
-**Albert Camus**, Create Dangerously (1957)

Put your ear down close

to your soul and listen hard.
- (attributed to **Anne Sexton**, date unknown)

If you are free, you need to free somebody else.
-**Toni Morrison** (1979)

Preface to the Script

With one more cough, spittle on the collar of my coat, I manage to extract myself from my phone conversation on this frosty Sunday evening. I make my way into the brightly lit train station. Here I am, back in Hamburg, the scene of the event, where seeds were sown, for history to be writ and re-writ. I scan the glistening restaurant signs—frontage that remind me of the street food sellers in Cairo’s Al Korba district of Heliopolis. But there is nothing to soothe the ailment of tonight’s lonely stomach. I had forgotten of the early Sunday closure, a European ritual even in Germany’s second city. The exception, remains, inside of its Bahnhof’s.

Indeed, predictably one of Europe’s largest exhibition venues for contemporary art, the Deichtorhallen was also once a train station. From here, trains would run to the Hamburger Bahnhof in Berlin—another one of Europe’s significant institutions for art. At the turn of the 20th century, the Deichtorhallen housed market stalls and trade shows, before undergoing conservation. What of conserving the legacy of the late, great Ibrahim Massouda? The Deichtorhallen, significantly, would play as site for my exhibition, In the Heart of Another Country, where I was to locate the work of Ibrahim Massouda, whom, I would later learn to have continued his life assuming the designation, Alberto Massuda.

Google Maps directs me to turn the street corner in Old Town, passing a memorial near Hamburg Alter Wall—a district to memorialize art, not war.

The adjacent Hamburg War Memorial inscribed with the picture of the mourning mother and child to commemorate the deaths of victims during the First and Second World War is another thing altogether. I light-up cigarette after cigarette, my head becoming lighter, dreaming of an elsewhere that I cannot seem to conjure. I pass from the DeutschBank building to the New Alter Wall: Brands such as Cartier and Hermes jump out at me; shop fronts glisten with the fetishistic pomp of wealth and circumstance. Still, the streets are empty, and I am ponderous.

Burdened by the weight of memory—the stories of others for whom I have promised to tell. It is not unsurprising that my choice of subject has gradually shifted from the living to the dead. In my sensitivity toward the world, to aesthetics and its political intention, I have been unable stop looking, even when I close my eyes. I am constantly tearing each pictorial field apart. As humans step into “the fold”, assuming Giles Deleuze’s concept that time and space are one continuous set of materials, the world ruptures.¹ It has become necessary to submit oneself to a different kind of reality. To the sanctum of the duo, the triptych, the quadriptych, if one must. Splintering in all directions, assuming heteronyms, different conscious and unconscious selves. Could I become the trickster that I bore witness to in Ibrahim Massouda/Massuda’s painting, which to this day, I only know and refer to, affectionately as “Untitled Number 7”²

Taking Flight

Errant social histories—those tales that time has violently erased from life, most often find wakefulness in eccentric manner.³ Their narrativization is constituted through hybrid methods of information gathering.

1 Giles Deleuze (1988) The Fold: Leibniz and the Baroque (trans. Tom Conley). Minneapolis: University of Minnesota Press: 1-23.
2 Here, I am interrogating the very notion of the assuming the persona of the ‘trickster’ as articulated by one of my mentors, the late Professor Jean Fisher and citing her essay, ‘Tricksters, Troubadours – Bartleby’, IN/PRINT, 2013 Available at: https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=inp. I also invoke the figure of Fernando Pessoa, but also the genuine reality that I have had to assume multiple social identities due to multiple diasporic realities. In turn, I have produced work as an artist, scholar, curator, museum director under numerous guises over the course of my career, which has afforded me a sense of kinship with Massouda/Massuda, for whom I have chosen to believe was given a second chance to fulfil a ‘fantasy’ not afforded to all.
3 Saidiya V. Hartman, Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals. New York and London: W.W. Norton and Company: 4-6

Dupla fantasia

Aprendendo, vivendo e amando com Ibrahim Massouda: uma história egípcia surrealista?
Professor Omar Kholeif, PhD

Criar hoje significa criar perigosamente. Os tiranos sabem que existe na obra de arte uma força emancipadora, misteriosa apenas para aqueles que não a reverenciam. Toda grande obra torna o rosto humano mais admirável e rico, e esse é todo o seu segredo.
Albert Camus, “Crie perigosamente” (1957).

Aproxime o ouvido da sua alma e escute com atenção.
(atribuído a **Anne Sexton**, data desconhecida).

Se você é livre, precisa libertar alguém.
Toni Morrison (1979).

Prefácio do roteiro

Com mais uma tosse, cuspiando na gola do meu casaco, consigo me desvencilhar da conversa telefônica nesta fria noite de domingo. Entro na estação de trem bem iluminada. Aqui estou eu, de volta a Hamburgo, o cenário do evento, onde as sementes foram plantadas para a história ser escrita e reescrita. Observo as placas reluzentes dos restaurantes – fachadas que me lembram os vendedores de comida de rua no bairro de Al Korba, distrito de Heliópolis. Mas não há nada para aliviar o mal-estar do estômago solitário desta noite. Eu havia me esquecido do horário de fechamento antecipado aos domingos, um ritual europeu até mesmo na segunda maior cidade da Alemanha. A exceção permanece dentro da estação de Bahnhof.

De fato, como era de se esperar, um dos maiores espaços de exposição de arte contemporânea da Europa, o Deichtorhallen também já foi uma estação ferroviária. De lá, partiam trens para a Hamburger Bahnhof em Berlim – outra importante instituição europeia dedicada à arte. Na virada do século XX, o Deichtorhallen abrigou barracas de mercado e feiras comerciais, antes de passar por um processo de restauração. E quanto à preservação do legado do grande Ibrahim Massouda?

O Deichtorhallen, significativamente, serviria de palco para minha exposição, “No Coração de Outro País” (“In the Heart of Another Country”), onde eu exporia a obra de Ibrahim Massouda, que, como eu descobriria mais tarde, continuou sua vida adotando o nome de Alberto Massuda.

O Google Maps me guia até a esquina da Cidade Velha, passando por um memorial perto do Novo Muro de Hamburgo – um bairro dedicado à arte, não à guerra. O Monumento aos Mortos da Guerra de Hamburgo, adjacente, com a imagem da mãe em luto e do filho, em memória das vítimas da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, é algo completamente diferente. Acendo um cigarro após o outro, minha cabeça ficando mais leve, sonhando com um outro lugar que não consigo evocar. Passo do prédio do Deutsche Bank para o Novo Muro: marcas como Cartier e Hermès saltam aos meus olhos; as fachadas das lojas brilham com a pompa fetichista da riqueza e da ostentação. Mesmo assim, as ruas estão vazias e eu me sinto pensativo.

Carregado pelo peso da memória – as histórias de outros que prometi contar. Não surpreende que minha escolha de temas tenha gradualmente se deslocado dos vivos para os mortos. Em minha sensibilidade para com o mundo, a estética e suas intenções políticas, não consigo parar de olhar, mesmo quando eu fecho meus olhos. Constantemente dilacero cada campo pictórico. À medida que os humanos se integram ao “grupo”, assumindo o conceito de Giles Deleuze de que tempo e espaço são um conjunto contínuo de materiais, o mundo se rompe.¹ Tornou-se necessário submeter-se a um tipo diferente de realidade. Ao santuário da dupla, do tríptico, do quadríptico, se for preciso. Fragmentando-se em todas as direções, assumindo heterônimos, diferentes eus conscientes e inconscientes. Poderia eu me tornar o trapaceiro que testemunhei na pintura de Ibrahim Massouda/Massuda, que até hoje conheço e à qual me refiro, carinhosamente, apenas como “Sem Título Número 7”²

Alçando voo

Histórias sociais errantes – aquelas histórias que o tempo apagou violentamente da vida – muitas vezes

1 Giles Deleuze. The Fold: Leibniz and the Baroque. (Trad. Tom Conley). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. p. 1-23.
2 Aqui, questiono a própria noção de assumir a persona do “trapaceiro”, conforme articulada por uma das minhas mentoras, a falecida professora Jean Fisher, citando seu ensaio “Tricksters, Troubadours – Bartleby”, publicado na IN/PRINT em 2013 e disponível em: https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=inp. Invoco também a figura de Fernando Pessoa, mas também a realidade genuína de ter assumido múltiplas identidades sociais devido a múltiplas realidades diaspóricas. Por sua vez, ao longo da minha carreira, produzi trabalhos como artista, pesquisador, curador e diretor de museu sob diversas facetas, o que me proporcionou um sentimento de afinidade com Massouda/Massuda, a quem escolhi acreditar que foi dada uma segunda chance para realizar uma “fantasia” que nem todos têm.

*Oral histories, myth, and their variants—storying.*⁴*The starting point in the case of the life and work of Ibrahim Massouda was a picture that I had seen reproduced as a poor facsimile—a thumbnail amongst hundreds that I had asked to be printed out during my time as a director at the Sharjah Art Foundation, where I used to oversee the modern and contemporary art collections.*

By 2020, the Covid-19 pandemic had taken its hold on society, and the exhibition that I had been working on, In the Heart of Another Country, which was visioned as a palimpsest of multiple cityscapes overlaid atop one another in an antechamber, was put on pause. The exhibition’s premise had begun from the perspective of thinking through time travel—time travelling through history, to consider: Can the shape of culture be altered if artistic objects can speak on their own set of terms? Geo-located for context alone, self-governed in spaces where knowledge is constituted and theory made. The enduring result is still to be genuinely known, as history is often the result of a prolonged afterlife—one that is often tribal, contested, discovered, forgotten and re-discovered, before authored into its formal script.

*The question that I continue to probe is whether one can develop a fluency deploying a scope for visual culture that is concerned with the concept of affection as opposed to documentary illustration, eschewing the redundant binarism of orient and occident.*⁵*For the latter, has become the surplus of constant citation. So much so that credence is afforded to the argument that cultural amnesia is programmed by the state to control its denizens.*⁶ *One year after Alberto Massuda’s*

4 The concept of ‘storying’ popularized by poet and author Kevin Young gives breath to the possibility of and for invisible lives. Using slave trade narratives of African Americans as one form of primary source material, Young uses ‘storying’ as a means of narrativization to elucidate how double meanings take shape through contradictory forms of textual narration, as well as via subtext, and encoding. In essence, his view is that of a hyper-textual literary theory that enables the recipient-reader to decipher that which exists within the interstice of history. It can certainly be said to bear certain correlations to the late sociologist Stuart Hall’s concept of ‘reception theory’ and the concepts of ‘encoding’ messages within the frames of media.

5 Here, I am attempting to extend beyond the known citations of the likes of Henri Bergson and his concept of “affection images” in relation to cinema. Rather, I am attuned to the psychological, phenomenological and sensorial experiences of ‘feeling’ with and from art, of which many studies have occurred since the Covid-19 pandemic. See for instance, Siyan Guo (2025) ‘Emotional Expression in Artworks and Psychological Reactions of Audiences’. Journal of Art, Culture and Philosophical Studies. V1, i3: 388.

6 Stephen Bertman (2020) Cultural Amnesia: America’s Future and the Crisis of Memory. London and New York: Bloomsbury Publishing.

death, Jean Fisher began writing for Documenta 11 curated by the late Okwui Enwezor arguing that art’s agency existed in a “tropological” state. She stressed moral metaphors, a return to practical philosophy and an examination of hermeneutics. Then, in a wayward turn, she introduces the oft-mythologized figure of the trickster—the anthropomorphic marauding character who seeks to destabilize society (ultimately, possibly, probably, for the better).

*Artists, she attests, hold the potent ability to shapeshift between spatial and temporal orders, between myth and reality, to navigate the fine line between humor and politics, to make evident nuance through rupture, which might only transpire— whose ripple effects may only perspire once the Earth has decayed or fallen.*⁷ *It feels apt to return to Fisher who encouraged me to “lean back” when I engaged my primary subjects for my doctoral thesis—a summoning to perform the dutiful curator, or as I understood it, perform the tropes of the psychoanalyst. Although, I was not a disciple of Freud, having undergone three years of daily analysis, I had resolved that accessing and uncovering unconscious thoughts, be they truth or not, and likewise unbuckling repressed narratives of trauma, required patience and perseverance of will.*

As I sit here in Hamburg in the deepest of night, with swelling in my bones, my eyes too begin to redden. I am weeping irrepressibly. I am uncertain for whom exactly. Samuel Beckett in Waiting for Godot wrote that “the tears of the world are a constant quantity”. Transference, I self-diagnosed. For all my adult life, I have sought to deflect spectators from looking at my person too closely, but rather to fixate them on the façade. Yet the search was unceasing—a hurried rush through the pages, then a slow comb in the margins for a sense of belonging. Egypt, the country that I was born in, exists to me today as little more than a set of metaphors. My ancestral roots in Sudan are emblemized in the brightly colored Hibiscus—a plant, a Desert Rose that lends itself as emblem as national flower.

The truth of the matter is that In the Heart of Another Country was rigorous, methodological, peer-reviewed and heavily mediated an exhibition and research project in every sense of the word. Yet, my digging—the well in which I found myself sinking became deeply affectionate. As we stalled during the mounting delays of

7 Jean Fisher (2002) ‘Toward a metaphysics of shit’. Document 11: Platform 5: Berlin, Germany: Hatje Canz.

*despertam de maneira excêntrica.*³ Sua narrativização se constitui por meio de métodos híbridos de coleta de informações. Histórias orais, mitos e suas variantes – a arte de contar histórias.⁴ O ponto de partida no caso da vida e obra de Ibrahim Massouda foi uma fotografia que eu havia visto reproduzida como uma cópia de baixa qualidade – uma miniatura entre centenas que eu havia pedido para serem impressas durante meu período como diretor da Fundação de Arte de Sharjah, onde eu supervisionava as coleções de arte moderna e contemporânea.

Em 2020, a pandemia da Covid-19 já havia se apoderado da sociedade, e a exposição em que eu trabalhava, “No Coração de Outro País” (“In the Heart of Another Country”), concebida como um palimpsesto de múltiplas paisagens urbanas sobrepostas em uma antecâmara, foi interrompida. A premissa da exposição partiu da perspectiva de uma viagem no tempo – uma viagem no tempo através da história, para refletir: será que a forma da cultura pode ser alterada se os objetos artísticos puderem se expressar em seus próprios termos? Geolocalizados apenas para fins de contexto, autogovernados em espaços onde o conhecimento é constituído e a teoria é criada. O resultado duradouro ainda está por ser genuinamente conhecido, já que a história é frequentemente o resultado de uma longa vida após a morte – uma vida frequentemente tribal, contestada, descoberta, esquecida e redescoberta, antes de ser registrada em seu roteiro formal.

A questão que continuo a explorar é se é possível desenvolver uma fluência na utilização de uma perspectiva da cultura visual que se preocupe com o conceito de afeto, em oposição à ilustração documental, evitando o binarismo redundante

3 Saidiya V. Hartman. Vidas Errantes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas de Garotas Negras Rebeldes, Mulheres Problemáticas e Radicais Queer. Nova York e Londres: W.W. Norton and Company, 2019. p. 4-6.

4 O conceito de “narrativa”, popularizado pelo poeta e escritor Kevin Young, dá voz à possibilidade de vidas invisíveis. Utilizando narrativas sobre o tráfico de escravos afro-americanos como uma das fontes primárias, Young emprega a “narrativa” como meio de elucidação, buscando compreender como os duplos sentidos se manifestam por meio de formas contraditórias de narrativa textual, bem como do subtexto e da codificação. Em essência, sua visão é a de uma teoria literária hipertextual que permite ao leitor decifrar o que existe no interstício da história. Certamente, pode-se afirmar que essa visão apresenta certas correlações com o conceito de “teoria da recepção” do sociólogo Stuart Hall e com os conceitos de “codificação” de mensagens dentro das estruturas midiáticas.

de Oriente e Ocidente.⁵ Este último tornou-se um excesso de citações constantes. Tanto que se dá crédito ao argumento de que a amnésia cultural é programada pelo Estado para controlar seus cidadãos.⁶ Um ano após a morte de Alberto Massuda, Jean Fisher começou a escrever para a Documenta 11, com curadoria do falecido Okwui Enwezor, argumentando que a agência da arte existia em um estado “tropológico”. Ela enfatizou metáforas morais, um retorno à filosofia prática e um exame da hermenêutica. Então, em uma guinada inesperada, ela introduz a figura frequentemente mitificada do malandro – o personagem antropomórfico e saqueador que busca desestabilizar a sociedade (em última análise, possivelmente, provavelmente, para melhor).

Ela afirma que os artistas possuem a poderosa capacidade de transitar entre ordens espaciais e temporais, entre mito e realidade, de navegar na tênue linha entre humor e política, de tornar evidentes nuances através da ruptura, algo que talvez só aconteça, cujos efeitos em cadeia só se manifestem, quando a Terra estiver em ruínas ou tiver entrado em colapso.⁷ Parece apropriado retornar a Fisher, que me incentivou a “recuar” ao abordar meus principais temas para a tese de doutorado – um chamado para desempenhar o papel de curadora dedicada, ou, como eu entendia, para representar os tropos da psicanálise. Embora eu não fosse discípulo de Freud, tendo passado por três anos de análise diária, eu havia decidido que acessar e desvendar pensamentos inconscientes, sejam eles verdadeiros ou não, e da mesma forma desvendar narrativas reprimidas de trauma, exigia paciência e perseverança da vontade.

Enquanto estou sentado aqui em Hamburgo, no meio da noite, com o coração apertado, meus olhos também começam a lacrimejar. Choro inconsolavelmente. Não sei exatamente por quem. Samuel Beckett, em “Esperando Godot”, escreveu que “as lágrimas do mundo são uma constante”. Transferência, foi com

5 Aqui, procuro ir além das citações conhecidas de autores como Henri Bergson e seu conceito de “imagens de afeto” em relação ao cinema. Em vez disso, estou atento às experiências psicológicas, fenomenológicas e sensoriais do “sentir” com e a partir da arte, tema de muitos estudos realizados desde a pandemia de Covid-19. Ver, por exemplo, Siyan Guo. Emotional Expression in Artworks and Psychological Reactions of Audiences. Journal of Art, Culture and Philosophical Studies, v. 1, i3: 388, 2025.

6 Stephen Bertman. Cultural Amnesia: America’s Future and the Crisis of Memory. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2020.

7 Jean Fisher. Toward a metaphysics of shit. Document 11: Platform 5. Berlin, Germany: Hatje Canz, 2002.

exhibition openings and timeline adjusts, it was decided that I would lead what at the time was become the largest digitization project of visual art in the country. My commitment as an historian here became evident—to navigate the space of what today I call “dreamwork”—the safeguarding of aesthetic culture, a form of social imagination, and artistic determinism, where the right to freedom is dually passed on through chains, networks of embroidered, braided kinship.⁸ In this case, I was fueled by an affective desire to make legible, visually, a nation—Egypt—the “most” populous, culturally porous, politically dominant and internationally penetrable of the 22 nations of the Arab League.

Besides Massouda's several ‘untitled’ thumbnail pictures, several other hundred pictures of Egyptian artists abounded into my view some for the first time, some to be re-examined. Certain artists formed a core part of the Collection, while others were acquired through strategic partnership for the specific purpose of the exhibition. Here, I was studied: Monir Canaan, a self-taught painter, occasionally styled as a surrealist, a master of everything; Amal Kenawy, ostensibly a performance artist who collaged her body as a centrifugal force through painting, video, film, and collage. Mahmoud Khaled, a painter from Alexandria who had devolved into the realm of culturally situated installation art, there were many more. And finally, there were Kamal Youssef’s cut-outs from the 1960s, which I felt were remarkably potent for their time. In the second act of *In the Heart of Another Country*, I positioned Youssef's work in dialogue with that of the renowned, Turner-prize winning Zanzibar-born, British-artist, Lubaina Himid CBE RA, who is also recognized for her painted cut-out figures. Through these remarkable vestiges, a semblance—a connective tissue of a community that was diaphanous, permeable, incongruous and subject to constant change, emerged. One is hopeful that bringing these works to light—through acts of research, conservation, documentation, digitization, and exhibition that they not only animate history, but also unburden part of the curatorial legacies forgotten, and with these gestures, offer the author, some relief.

As entry to warehouses became possible (after social distancing measures were put into place), I began to attend to provenance research. This act can

freewheel in its excitement temperature from the thrill of an Agatha Christie novel to that of hours spent monitoring a photocopier. Youssef it was believed was the red thread that had bound Massouda to Sharjah's collections. Kamal Youssef (1923-2019) (not to be mistaken with Youssef Kamal), lived in Dayton, Pennsylvania at the time, and was the subject of a major solo exhibition in Sharjah, “Surrealism’s Time Capsule”. To consolidate Youssef’s practice and to afford it increased visibility, a landmark acquisition of his works was proposed.⁹ One’s comprehension from record and testimony was that Youssef may have introduced Massouda's work to the context of Sharjah and offered the works from his private collection. Research linked Massouda to an exhibition that was being organized by members of the Foundation team in Cairo about Egyptian Surrealism. ‘Untitled 7’ was to feature in the show, ‘When Art Becomes Liberty: The Egyptian Surrealists (1938-1965)’ curated by Hoor Al Qasimi, Dr Salah M Hassan, Ehab Ellaban, and Nagla Samir at the Palace of Arts, Cairo in 2016.

Orthodoxies only exist to be upturned, I relented. I examined each of his paintings. The brushstrokes, the movement, imagining the flit of his brush; I sought to conceive of how he might have held it in-between his fingers. Swinging it gently. Precise but not anatomical. He would leave room for mess and for his emotions to unfold. Evidently, he was to have been schooled in the European tradition, most likely in France, or in Germany. I would later learn from the exhibition curator of the retrospective celebrating the centenary of his life that Marc Chagall was an idol to him.¹⁰ I began my quest of interviewing art historians. Specialists in Cubism and Fauvism, but they had not heard of this artist. As I could not initially locate his name in museum databases virtually, I had not ventured towards them, but in the summer of 2021, I happened upon a short text authored by art historian Salwa Mikdadi, founding director of the Mawrid Center at NYU Abu Dhabi for the Metropolitan Museum of Art archive. It gave me the confidence to embark on my own journey of flight with Massouda.

Egypt as a State of Mind / Drawing Time

Flitting in and out of consciousness, stepping in and out of frame, trapezing in and out of states of

o que me autodiagnostiquei. Durante toda a minha vida adulta, busquei impedir que os espectadores olhassem para mim de perto, fixando-os, em vez disso, na fachada. No entanto, a busca era incessante – uma leitura apressada pelas páginas, seguida de uma busca lenta nas margens por um senso de pertencimento. O Egito, país onde nasci, existe para mim hoje como pouco mais que um conjunto de metáforas. Minhas raízes ancestrais no Sudão são simbolizadas pelo hibisco de cores vibrantes – uma planta, uma rosa do deserto que se presta como emblema e flor nacional.

A verdade é que “No Coração de Outro País” foi um projeto de exposição e pesquisa rigoroso, metódico, revisado por pares e amplamente mediado em todos os sentidos. No entanto, minha imersão, o poço no qual me vi afundando, tornou-se profundamente afetuosas. Conforme enfrentávamos os crescentes atrasos nas inaugurações da exposição e os ajustes no cronograma, decidi-se que eu lideraria o que, na época, se tornaria o maior projeto de digitalização de arte visual do país. Meu compromisso como historiador tornou-se evidente – navegar pelo espaço do que hoje chamo de “obra onírica” –, a salvaguarda da cultura estética, uma forma de imaginação social e determinismo artístico, em que o direito à liberdade é transmitido duplamente por meio de correntes, redes de parentesco entrelaçadas e intrincadas.⁸ Nesse caso, fui impulsionado por um desejo afetivo de tornar legível, visualmente, uma nação – o Egito – “a mais” populosa, culturalmente permeável, politicamente dominante e internacionalmente penetrável das 22 nações da Liga Árabe.

Além das várias miniaturas “sem título” de Massouda, centenas de outras fotografias de artistas egípcios surgiram diante dos meus olhos, algumas pela primeira vez, outras para serem reexaminadas. Certos artistas formavam parte essencial da Coleção, enquanto outros foram adquiridos por meio de parcerias estratégicas para o propósito específico da exposição. Ali, me deparei com: Monir Canaan, um pintor autodidata, ocasionalmente rotulado como surrealista, um mestre em tudo; Amal Kenawy, ostensivamente uma artista performática que usava seu corpo como colagem, uma força centrífuga, por meio de pintura, vídeo, filme e colagem; Mahmoud Khaled, um pintor de Alexandria que se dedicou à arte de instalação culturalmente situada; e muitos outros. E, por fim, havia os recortes de Kamal Youssef da década

de 1960, que considereei notavelmente impactantes para a época. No segundo ato de “No Coração de Outro País”, coloquei a obra de Youssef em diálogo com a da renomada artista britânica Lubaina Himid CBE RA, nascida em Zanzibar e vencedora do Prêmio Turner, também reconhecida por suas figuras recortadas pintadas. Por meio desses vestígios notáveis, emergiu uma semelhança – um tecido conectivo de uma comunidade diáfana, permeável, incongruente e sujeita a constantes mudanças. Espera-se que, ao trazer essas obras à luz – por meio de pesquisa, conservação, documentação, digitalização e exposição –, elas não apenas deem vida à história, mas também aliviem parte dos legados curatoriais esquecidos e, com esses gestos, ofereçam algum alívio ao autor.

Com a reabertura dos armazéns (após a implementação das medidas de distanciamento social), comecei a pesquisar a proveniência das obras. Essa atividade pode variar em intensidade, desde a emoção de um romance de Agatha Christie até a de passar horas monitorando uma fotocopidora. Acreditava-se que Youssef era o elo que ligava Massouda às coleções de Sharjah. Kamal Youssef (1923-2019) (não confundir com Youssef Kamal), que morava em Dayton, Pensilvânia, na época, foi tema de uma grande exposição individual em Sharjah, intitulada “A Cápsula do Tempo do Surrealismo” (“Surrealism's Time Capsule”). Para consolidar a obra de Youssef e dar-lhe maior visibilidade, foi proposta uma aquisição histórica de seus trabalhos.⁹ Com base em registros e depoimentos, entende-se que Youssef pode ter introduzido a obra de Massouda no contexto de Sharjah e oferecido as obras de sua coleção particular.

A pesquisa ligou Massouda a uma exposição que estava sendo organizada por membros da equipe da Fundação no Cairo sobre o Surrealismo Egípcio. “Sem Título Número 7” seria exibida na mostra “Quando a Arte se Torna Liberdade: Os Surrealistas Egípcios (1938-1965)” (“When Art Becomes Liberty: The Egyptian Surrealists (1938-1965)”), com curadoria de Hoor Al Qasimi, Dr. Salah M. Hassan, Ehab Ellaban e Nagla Samir, no Palácio das Artes, no Cairo, em 2016.

As ortodoxias só existem para serem subvertidas, concluí. Examinei cada uma de suas pinturas. As pinceladas, o movimento, imaginando o deslizar do pincel; tentei conceber como ele o segurava entre os

⁸ See: O. Kholeif (2024) ‘Otobong Nkanga's Dreamwork’ in. O. Kholeif. Otobong Nkanga: Stitched Dreams. Distributed Art Publishers/Lisson Gallery: 12-18.

⁹ This is an abridged and simplified account based on oral testimony from colleagues during the time of employment. Any errors in circumstantial knowledge are the author's own.

¹⁰ Email correspondence with Fernando Bini, 1 October 2025.

⁸ Ver: O. Kholeif. Otobong Nkanga's Dreamwork. In: O. Kholeif. Otobong Nkanga: Stitched Dreams. [S. l.]: Distributed Art Publishers/Lisson Gallery, 2024. p. 12-18.

⁹ Esse é um relato resumido e simplificado baseado em depoimentos orais de colegas da época em que trabalhei na empresa. Quaisquer erros em relação a informações circunstanciais são de responsabilidade do autor.

cognizance—the dualism of traveling back and forth between states of being is an apt articulation of the pictorial worlds constituted in Massouda’s Cairo period. Often conceived of two subjects, cleaving to each other, bonded together—be they mother and child; animal and human, or dichotomous views of the world: a gaze from a bird’s eye view swooping over a subterranean realm, Massouda’s paintings somehow sought to reconcile an inner emotional state. Without ascribing to pure Cartesian dualism, one could also assert that he was negotiating a sense of looking, developing a perspective of self from a viewfinder—that of an outsider. This would become more acute in my awareness as the facts of the artist’s life unfolded.

At the time of first examining his artworks, I was uncertain if he was born in 1925 (the same year as my grandfather), or in 1938 (according to some oral accounts). 1925 is the accurate date, the latter would have been preposterous considering his affiliations and associations. Massouda studied at the School of Fine Arts in Cairo, a state sanctioned enterprise set up by the Prince Youssef Kamal (not to be mistaken with Kamal Youssef) who was to informally introduce Massouda’s work into my world, into the heart of another country. Originally established in one of Youssef’s palaces in 1908,¹¹ the School of Fine Art is widely acknowledged to be the first formal art school within the Arabic-speaking world. Before a formal director was appointed in 1937, the self-professed “orientalist” sculptor, Guillaume Laplagne led the initiative. It was not surprising that an artist-monarch who had been schooled in Europe would rely upon the tradition of importing talent.

Massouda’s aesthetic style veered to a loose impressionistic tone after a period of charcoal drawing on papyrus, paper and painting on canvas. At the time, experimenting with a more rigid pointillist technique. He was noted as having been associated with the Art and Liberty Group, also recognized as the Egyptian Surrealists. I have noted previously, he was a later arrival to the affiliation. He joined the country’s Group of Contemporary Art also known as the Progressive Art Group, around 1945, both of which featured artist Kamal Youssef.¹² The facts of his life remained peculiar. For all that had been writ and said, for all the effervescence and light that I could see in the painted whites, I could

not comprehend that such an artist could all but simply disappear without a trace. My perseverance led me to an answer: The artist’s religious affiliation.

By this point, I had published that Massouda was suspected to have died around the mid 1960s. Unable to discern further information, I decided that that Untitled Number 7, would enact the intentions of its maker. Imbued with both magical realism and a Chagall-like sense of escapism, its central character precipitously hovers above an undisclosed dominion, oscillating in an undisclosed temporal location. The artist’s use of white oil paint here is abundant yet deployed with utility, interleaving with into the curvature of reds, blues and greens to fashion a semblance of the mystical scene where the fourth wall inevitably collapses around the central figure who appears to exit the picture plane.

In Hamburg, I re-located the work in my exhibition design from the initial chapter, which examined cityscapes to the second entitled, “Reclaimed Portraits”. The title felt reparative, but equally, the work’s central positioning would ensure it would have maximal visitor circulation. Choreography-wise, it would share space with Rasheed Araeen’s iconic series of paintings, How Could One Paint a Self-Portrait from 1978-79 constituted of acrylic, spray paint and paper on board. This iconic work alludes to toxic racism and essentialism and lends its ways and is art historically located as a direct predecessor to the canonical formation of “political Blackness” and the rise of a “Third World” art movement.¹³ I still wished to maintain the talisman-like independence that the work held in the original layout, where it sat in a quiet corner near the entrance of the show. To achieve this, I asked the graphic designer to insert a full page spread, with a tight crop of the artwork at the very beginning of the book, akin to an endpaper.

A year came and went; mass media attention came and went. I was asked to re-stage and expand the exhibition in the United Arab Emirates. I gave it the subtitle, ‘The Diasporic Imagination Rises’, and included 2 more of Massouda’s works that I had examined and spent a year conserving. In this case, I laid what were known as Untiled 10 and 11, respectively into a film-like reel along a long wall that crept towards the figure in Untitled Number 7, which was positioned at the very edge of the central entry a swooping expanse that led to skylight. I wished to evoke the feeling within the frame from a

dedos. Balançando-o suavemente. Preciso, mas não anatômico. Ele deixava espaço para a bagunça e para que suas emoções se desdobrassem. Evidentemente, ele teria sido formado na tradição europeia, muito provavelmente na França ou na Alemanha. Mais tarde, soube pelo curador da retrospectiva que celebrava o centenário de sua vida que Marc Chagall era um ídolo para ele.¹⁰ Comecei minha busca entrevistando historiadores da arte. Especialistas em Cubismo e Fauvismo, mas nenhum deles conhecia esse artista. Como inicialmente não consegui encontrar seu nome em bancos de dados virtuais de museus, não me aventurei a procurá-los, mas no verão de 2021, deparei-me com um breve texto escrito pela historiadora da arte Salwa Mikdadi, diretora fundadora do Centro Mawrid da NYU Abu Dhabi para o arquivo do Metropolitan Museum of Art. Isso me deu a confiança necessária para embarcar em minha própria jornada de descoberta da obra de Massouda.

Egito como um estado de espírito/tempo de desenho

Flutuando entre a consciência e a inconsciência, entrando e saindo do enquadramento, transitando entre estados de consciência, o dualismo de viajar de um lado para o outro entre estados de ser é uma articulação apropriada dos mundos pictóricos constituídos no período de Massouda no Cairo. Frequentemente concebidas como dois sujeitos, unidos, ligados um ao outro – sejam eles mãe e filho; animal e humano, ou visões dicotômicas do mundo: um olhar de cima sobrevoando um reino subterrâneo –, as pinturas de Massouda buscavam, de alguma forma, reconciliar um estado emocional interior. Sem se limitar ao dualismo cartesiano puro, também se poderia afirmar que ele negociava um sentido de olhar, desenvolvendo uma perspectiva de si mesmo a partir de um visor – o de um observador externo. Isso se tornaria mais evidente em minha percepção à medida que os fatos da vida do artista se revelassem.

Na época em que examinei suas obras pela primeira vez, fiquei na dúvida se ele havia nascido em 1925 (o mesmo ano do meu avô) ou em 1938 (de acordo com alguns relatos orais). 1925 é a data correta; a segunda opção seria absurda, considerando suas afiliações e associações. Massouda estudou na Escola de Belas Artes do Cairo, uma instituição estatal criada pelo Príncipe Youssef Kamal (não confundir com Kamal Youssef), que informalmente me apresentou o trabalho

de Massouda, no coração de outro país. Originalmente fundada em um dos palácios de Youssef em 1908,¹¹ a Escola de Belas Artes é amplamente reconhecida como a primeira escola de arte formal no mundo árabe. Antes da nomeação de um diretor formal em 1937, o escultor autoproclamado “orientalista”, Guillaume Laplagne, liderou a iniciativa. Não era de surpreender que um monarca-artista, com formação na Europa, recorresse à tradição de importar talentos.

O estilo estético de Massouda tendeu para um tom impressionista mais livre após um período de desenhos a carvão sobre papiro e papel, e pintura sobre tela. Na época, ele experimentava uma técnica pontilhista mais rígida. Ele era conhecido por sua associação com o Grupo Arte e Liberdade, também reconhecido como os surrealistas egípcios. Como mencionei anteriormente, ele ingressou no grupo mais tarde. Juntou-se ao Grupo de Arte Contemporânea do país, também conhecido como Grupo de Arte Progressista, por volta de 1945, ambos com a participação do artista Kamal Youssef.¹² Os fatos de sua vida permaneciam peculiares. Apesar de tudo o que havia sido escrito e dito, apesar de toda a efervescência e luz que eu podia ver nos brancos pintados, eu não conseguia compreender como um artista como ele poderia simplesmente desaparecer sem deixar rastro. Minha perseverança me levou a uma resposta: a afiliação religiosa do artista.

A essa altura, eu já havia publicado que suspeitava-se que Massouda tivesse falecido por volta de meados da década de 1960. Sem conseguir obter mais informações, decidi que a obra “Sem Título Número 7” concretizaria as intenções de seu criador. Imbuída de realismo mágico e de um senso de escapismo à la Chagall, sua personagem central paira precariamente sobre um domínio não revelado, oscilando em um espaço temporal também não revelado. O uso abundante de tinta a óleo branca pelo artista é empregado com maestria, intercalando-se com a curvatura dos vermelhos, azuis e verdes para criar uma semelhança com a cena mística em que a quarta parede inevitavelmente desmorona ao redor da figura central, que parece sair do plano pictórico.

Em Hamburgo, reposicionei a obra no meu projeto de exposição, transferindo-a do capítulo inicial, que explorava paisagens urbanas, para o segundo, intitulado “Retratos Reivindicados” (“Reclaimed

11 See: <https://finearts.helwan.edu.eg/en/about-en/history-of-the-faculty>, accessed 1 November 2025.

12 For a fuller overview, see: O. Kholeif (2022) In the Heart of Another Country. Hamburg, DE: Snoeck and Deichtorhallen.

13 Courtney J. Martin, ‘What is Black Art?’ 17 October 2025, the Paul Mellon Lecture Series: Opening Talk, The National Gallery of Art, London.

10 Correspondência por e-mail com Fernando Bini, 1 de outubro de 2025.

11 Ver: <https://finearts.helwan.edu.eg/en/about-en/history-of-the-faculty>, acessado em 1 de novembro de 2025.

12 Para uma visão geral mais completa, ver: O. Kholeif. In the Heart of Another Country (No coração de outro país). Hamburgo, DE: Snoeck e Deichtorhallen, 2022.

different perspective, now the mystical circumstance had shifted; a perturbing fear haunted the air. Another year passed and a multi-year research project, “Drawing Time: Duets”, which sought to discuss the history of drawing via the medium of paper itself was curated to include one of Massouda’s early works with graphite— of a mother and child clutching each other against a backdrop of violence. So modest in its intention, still, the over-ripe female, juxtaposed against the skeletal miliary motifs make for disquieting observation.

*When Raffael Massuda, the artist’s grandson eventually reached out to me to narrate the story of his grandfather’s exile from Egypt, first to Italy, and subsequently settling in Curitiba, Brazil, I was not surprised, only relieved. It affirmed Syrian French artist, philosopher and publisher Simone Fattal’s assertion that “history is a continuous movement”. Now, the act of restitution, of suturing, may begin.*¹⁴

Author Biography

Dr. Omar Kholeif is Professor of Global Art Theory and Practice at the Glasgow School of Art and Head of Program of the Master of Letters (M.Litt.) in Curatorial Practice of Contemporary Art in conjunction with the University of Glasgow. An award-winning author, cultural historian, curator, museum director, and broadcaster, Professor Kholeif has curated more than 100 exhibitions of contemporary visual culture across 5 continents, authored more than 46 books, which have been translated into 17 languages, and has written works produced for stage and screen. Dr. Kholeif is the founding co-director of artPost21, a not-for-profit cultural platform that seeks to make visible errant social and cultural histories through the concept of art, technology and social justice. Their most recent books include Huguette Caland: imagine/otherwise (Sternberg/Random House, 2025) and Luísa Correia Pereira: Nature’s Child with Filomena Maria Molder and Sofia Victorino (Sternberg/MIT Press, 2026), among others.

¹⁴ Upon hearing the artist’s new name, I was reminded of the experience of the Jewish, Italian American author, André Aciman’s memoir, *Out of Egypt*, published in 1994. Here, Aciman, who was born in Alexandria, narrates the imperious/non-negotiable threat of expulsion levied by the Egyptian regime against the Jewish his family in the 1960s despite his family having settled there three generations before. Through thick nostalgic prose, the author weaves the reader through what it means to embody, to cohabit dual skins, to love a place, which you intrinsically desire to hate; and vice versa.

Portraits”). O título me pareceu reparador, mas, igualmente, o posicionamento central da obra garantiria a máxima circulação de visitantes. Em termos de coreografia, ela compartilharia o espaço com a icônica série de pinturas de Rasheed Araeen, “Como Alguém Poderia Pintar um Autorretrato?” (“How Could One Paint a Self-Portrait”), de 1978-1979, composta de acrílico, tinta spray e papel sobre madeira. Essa obra icônica alude ao racismo tóxico e ao essencialismo, e se situa historicamente como uma predecessora direta da formação canônica da “negritude política” e da ascensão de um movimento artístico do “Terceiro Mundo”.¹³ Eu ainda desejava manter a independência quase mágica que a obra possuía no *layout* original, onde se encontrava em um canto tranquilo próximo à entrada da exposição. Para alcançar esse objetivo, pedi ao designer gráfico que inserisse uma página dupla, com um recorte fechado da obra, logo no início do livro, semelhante a uma espécie de guarda.

Um ano se passou; a atenção da mídia foi e veio. Fui convidado a remontar e expandir a exposição nos Emirados Árabes Unidos. Dei-lhe o subtítulo “\A Ascensão da Imaginação Diáspora” e incluí mais duas obras de Massouda que eu havia examinado e conservado durante um ano. Nesse caso, dispus as obras conhecidas como “Sem Título 10” e “Sem Título 11”, respectivamente, em uma espécie de rolo de filme ao longo de uma parede comprida que se estendia em direção à figura em “Sem Título Número 7”, posicionada bem na extremidade da entrada central, uma extensão sinuosa que levava a uma claraboia. Eu queria evocar a sensação contida na moldura a partir de uma perspectiva diferente, agora que a circunstância mística havia mudado; um medo perturbador pairava no ar. Mais um ano se passou e um projeto de pesquisa plurianual, “Tempo de Desenho: Duetos”, que buscava discutir a história do desenho através do próprio papel, foi selecionado para incluir uma das primeiras obras de Massouda com grafite – uma mãe e um filho se abraçando em um cenário de violência. Tão modesta em sua intenção, ainda assim, a figura feminina exuberante, justaposta aos motivos militares esqueléticos, cria uma observação inquietante.

Quando Raffael Massuda, neto do artista, finalmente entrou em contato comigo para narrar a história do exílio de seu avô do Egito, primeiro para a Itália e,

¹³ Courtney J. Martin. O que é Arte Negra? Série de Palestras Paul Mellon. Palestra de Abertura. Londres: Galeria Nacional de Arte, 17 out. 2025.

posteriormente, para Curitiba, no Brasil, não fiquei surpreso, apenas aliviado. Isso confirmou a afirmação da artista, filósofa e editora franco-sírio Simone Fattal de que “a história é um movimento contínuo”. Agora, o ato de restituição, de sutura, pode começar.¹⁴

Biografia do autor

O Dr. Omar Kholeif é Professor de Teoria e Prática da Arte Global na Escola de Arte de Glasgow e Coordenador do Programa de Mestrado em Prática Curatorial de Arte Contemporânea (M.Litt.) em parceria com a Universidade de Glasgow. Autor premiado, historiador da cultura, curador, diretor de museu e radialista, o Professor Kholeif já curou mais de 100 exposições de cultura visual contemporânea em cinco continentes, escreveu mais de 46 livros, traduzidos para 17 idiomas, e teve obras adaptadas para o teatro e o cinema. O Dr. Kholeif é o cofundador e codiretor da artPost21, uma plataforma cultural sem fins lucrativos que busca dar visibilidade a histórias sociais e culturais marginalizadas por meio dos conceitos de arte, tecnologia e justiça social. Entre seus livros mais recentes estão “Huguette Caland: imagine/otherwise” (Sternberg/Random House, 2025) e “Luísa Correia Pereira: Nature’s Child” com Filomena Maria Molder e Sofia Victorino (Sternberg/MIT Press, 2026), entre outros.

¹⁴ Ao ouvir o novo nome do artista, lembrei-me da experiência do autor judeu-italo-americano André Aciman em seu livro de memórias, *“Out of Egypt”* (“Fora do Egito”), publicado em 1994. Nele, Aciman, nascido em Alexandria, narra a ameaça imperiosa e inegociável de expulsão imposta pelo regime egípcio à sua família judaica na década de 1960, apesar de sua família já estar estabelecida lá há três gerações. Por meio de uma prosa densa e nostálgica, o autor conduz o leitor através do significado de incorporar, de coexistir em duas camadas, de amar um lugar que se deseja odiar intrinsecamente; e vice-versa.